

Revista de Historia del Arte

# ACCADERE

Universidad de La Laguna

10

2025



# ACCADERE

Revista de Historia del Arte

# ACCADERE

Revista de Historia del Arte

## DIRECTORAS/EDITORAS

Noemi Cinelli. Universidad de La Laguna (España) [ncinelli@ull.edu.es](mailto:ncinelli@ull.edu.es)

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) [cderena@us.es](mailto:cderena@us.es)

## SECRETARIO

Carmelo Vega de la Rosa. Universidad de La Laguna (España) [cvega@ull.edu.es](mailto:cvega@ull.edu.es)

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Gonzalo Pavés Borges. Universidad de La Laguna (España) [gpavores@ull.es](mailto:gpavores@ull.es)

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [lsolerl@uautonoma.cl](mailto:lsolerl@uautonoma.cl)

Orietta Vittoria Rossi Pinelli. Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (Italia) [orietta.rossipinelli@uniroma1.it](mailto:orietta.rossipinelli@uniroma1.it)

Antonio Marrero Alberto. Universidad Adolfo Ibáñez (Chile) [antoniamarreroalberto@hotmail.es](mailto:antoniamarreroalberto@hotmail.es)

## EQUIPO TÉCNICO

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [ivan.sergio@uautonoma.cl](mailto:ivan.sergio@uautonoma.cl)

Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) [smedinar@ull.edu.es](mailto:smedinar@ull.edu.es)

Anita Orzes. Universidad de Barcelona (España) / Université Grenoble Alpes (España-Francia) [anitaorzes@gmail.com](mailto:anitaorzes@gmail.com)

Sheila María Sánchez Martel. Universidad de La Laguna (España) [copomeraki@gmail.com](mailto:copomeraki@gmail.com)

Elena Herrera González. Universidad de La Laguna (España) [alu0101553450@ull.edu.es](mailto:alu0101553450@ull.edu.es)

Iria Parada Requena. Universidad de La Laguna (España) [alu0101363509@ull.edu.es](mailto:alu0101363509@ull.edu.es)

## CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [alexmdd87@gmail.com](mailto:alexmdd87@gmail.com)

Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense (Brasil) [asportilho@gmail.com](mailto:asportilho@gmail.com)

Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) [aguesada@ull.edu.es](mailto:aguesada@ull.edu.es)

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España-Francia) [anitaorzes@gmail.com](mailto:anitaorzes@gmail.com)

Antonio Albaronedo Freire. Universidad de Sevilla (España) [aaf@us.es](mailto:aaf@us.es)

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) [carmendetenaramirez@gmail.com](mailto:carmendetenaramirez@gmail.com)

Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) [cmgonzal@ull.edu.es](mailto:cmgonzal@ull.edu.es)

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [carolina.valenzuela01@uautonoma.cl](mailto:carolina.valenzuela01@uautonoma.cl)

Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) [claudiopetitlaurent@gmail.com](mailto:claudiopetitlaurent@gmail.com)

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [lsolerl@uautonoma.cl](mailto:lsolerl@uautonoma.cl)

Cristo María Gil. Universidad de La Laguna (España) [cristo.gildiaz@gmail.com](mailto:cristo.gildiaz@gmail.com)

Débora Madrid Brito. Universidad de La Laguna (España) [dmadridb@ull.edu.es](mailto:dmadridb@ull.edu.es)

Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) [emilcesosa@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:emilcesosa@ffyl.uncu.edu.ar)

Esther Torrado Martín-Palomino. Universidad de La Laguna (España) [estorra@ull.edu.es](mailto:estorra@ull.edu.es)

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla (España) [cruzisidoro@us.es](mailto:cruzisidoro@us.es)

Isabel Hernández Campo. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) [isahc1962@gmail.com](mailto:isahc1962@gmail.com)

Ismay Santana Flores. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [ivan.sergio@uautonoma.cl](mailto:ivan.sergio@uautonoma.cl)

Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla (España) [rojasmarcos@us.es](mailto:rojasmarcos@us.es)

Juan Chiva Beltrán. Universitat Jaume I (España) [chivaj@his.uji.es](mailto:chivaj@his.uji.es)

Juan Ignacio Brizuela. Universidade Federal da Bahia (Brasil) [juanbrizuela.gpc@gmail.com](mailto:juanbrizuela.gpc@gmail.com)

Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)

María de los Ángeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) [maferval@upo.es](mailto:maferval@upo.es)

María Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) [mrodrigu@his.uji.es](mailto:mrodrigu@his.uji.es)

María Isabel Navarro Segura. Universidad de La Laguna (España) [minavarr@ull.edu.es](mailto:minavarr@ull.edu.es)

Maribel Licea Avilés. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)

Maricela Velasco Barani. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)

Nuria Segovia Martín. Universidad de La Laguna (España) [nsegovim@ull.edu.es](mailto:nsegovim@ull.edu.es)

Oscar Rodríguez Pedrosa. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) [pzamoper@utalca.cl](mailto:pzamoper@utalca.cl)

Pompeyo Pérez Díaz. Universidad de La Laguna (España) [poperez@ull.edu.es](mailto:poperez@ull.edu.es)

Ramón Rosendo Pacheco Salazar. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)

Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)

Simonne Teixeira. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF (Brasil) [simonnetex@gmail.com](mailto:simonnetex@gmail.com)

Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)

Victor Minguez Cornelles. Universitat Jaume I (España) [minguez@his.uji.es](mailto:minguez@his.uji.es)

Yolanda Peralta Sierra. Universidad de La Laguna (España) [yperalta@ull.edu.es](mailto:yperalta@ull.edu.es)

## EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna

Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife

Tel.: +34 922 31 91 98

## DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera

Javier Torres/Luis C. Espinosa

## PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2025.10>

ISSN: e-2660-9142

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

# ACCADERE

Revista de Historia del Arte

10

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2025 (2)

ACCADERE. Revista de Historia del Arte / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (2020)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2020–.

Semestral.

ISSN: e-2660-9142.

1. Arte-Historia –Publicaciones periódicas 2. Arte –Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones.

7(05)

#### ACERCA DE LA REVISTA

*ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, nace en 2020 por voluntad de un grupo de profesoras y profesores del Departamento citado. Es una publicación semestral, digital, gratuita, que acepta contribuciones inéditas y originales, que no estén en proceso de revisión en otras revistas. Sus contenidos están sujetos a proceso de *double blind peer review*, pueden referirse a cualquier rama de los estudios artísticos e históricos artísticos y pueden ser escritos en español, inglés, portugués e italiano. *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se publica en dos volúmenes anuales, en diciembre y junio. El plazo de entrega de originales para el volumen de diciembre termina el día 30 de julio; y para el volumen de junio acaba el día 30 de enero. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores/as externos/as especialistas en cada materia. El/la autor/a recibirá por correo electrónico las pruebas de composición y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección.

A cada artículo publicado en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se le asigna un número DOI.

El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.accadere>.

ISSN: e-2660-9142.

#### DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

*ACCADERE. Revista de Historia del Arte* reconoce en el European Code of Conduct for Research Integrity de la ALLEA de 2017 el documento de referencia para velar por la integridad y la ética de todo el proceso que lleva la publicación de los números de la revista. Rechaza contribuciones que no sean inéditas y originales, que sean fruto de plagio, que presenten contenidos discriminatorios y que atenten contra los derechos fundamentales de las personas.

#### AUTORES/AS

Los/las autores/as someterán a la evaluación en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* solo y exclusivamente trabajos originales, que no correspondan a traducciones de contribuciones ya publicadas, que reconozcan en cada momento la autoría de las fuentes y de las obras citadas. En caso de utilización de imágenes, fotos u otro material sujeto a derechos de autor, serán los/las autores/as quienes gestionen los permisos necesarios para su reproducción.

*ACCADERE. Revista de Historia del Arte* confía en que el/la autor/a que firma el manuscrito es el/la responsable intelectual del mismo y que asume la responsabilidad pública del contenido del texto. Lo mismo se hará cuando la autoría se comparta entre varios/as firmantes.

#### REVISORES/AS

Los/las revisores/as de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* tienen un rol fundamental, ya que deben asistir a los editores en la toma de decisión para publicar o no un manuscrito. Deben mantener confidencialidad respecto al contenido del material revisado y deben obligatoriamente eximirse de la evaluación si hay algún conflicto de interés, tanto positivo como negativo, con los/las autores/as y/o las instituciones relacionadas con el documento a evaluar.

Las evaluaciones serán objetivas, exentas de juicios y críticas personales hacia los/las autores/as, no deben contener juicios y/o críticas personales infundadas al texto y/o a los/las autores/as, deben reportar eventuales plagios, deben aportar correcciones, aportaciones, observaciones, cuando las haya, justificándolas con claridad y de manera constructiva.

#### DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* deciden cuáles manuscritos y en qué orden se publican en los varios números de la revista, mantendrán la total discreción sobre el material recibido y sus autores/as. Velarán por todo el proceso que desde la recepción de las contribuciones lleva a su publicación, garantizado por un proceso de evaluación doble, ciego y por pares especializados/as en la materia objeto de estudio.

#### REVISIÓN

Desde la recepción del manuscrito, el proceso de revisión durará entre uno y cuatro meses. La revisión tomará en consideración la novedad del argumento tratado, la aplicación de una metodología correcta para su estudio, la exhaustividad de las fuentes bibliográficas citadas, el dominio de la terminología adecuada, la coherencia entre título, resumen, elaboración, resultados y conclusiones aportadas.

Si un manuscrito es rechazado, no puede ser sometido a una segunda evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte*, del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en ellos. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.



## SUMARIO / CONTENTS

### ARTÍCULOS / ARTICLES

Perspectivas y fingimientos en la pintura mural barroca de Sanlúcar de Barrameda durante el siglo XVIII <i>Fernando Cruz Isidoro</i> .....	11
Las pinturas de Santa María del Águila, víctimas de los desgraciados acontecimientos de 1936 y las manipulaciones del oscuro mercado del arte <i>Rosario Marchena Hidalgo</i> .....	33
Académicas en Cádiz: Victoria Martín Barhié y Alejandrina Gessler <i>Beatriz Romero Chaves</i> .....	47
Las plazas de España. Estudio especial de la de Sevilla. Fuentes de inspiración y simbolismos <i>Teodoro Falcón Márquez</i> .....	63
El monasterio jerónimo de San Juan de Aznalfarache (Sevilla): el último deseo incumplido del conde-duque de Olivares <i>José Manuel Ortega Jiménez</i> .....	87
Nuestra Señora del Rosario de Algodonales: acercamiento a una obra del escultor Cristóbal Ramos y a su policromía <i>José Manuel Moreno Arana</i> .....	101







## ARTÍCULOS / ARTICLES



# PERSPECTIVAS Y FINGIMIENTOS EN LA PINTURA MURAL BARROCA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA DURANTE EL SIGLO XVIII

Fernando Cruz Isidoro

E-mail: [cruzisidoro@us.es](mailto:cruzisidoro@us.es)

Universidad de Sevilla-España

## RESUMEN

La pintura mural barroca ilusionista de trampantojo resultó durante el siglo XVIII una de las herramientas más eficaces para la transformación y dilatación de los conservadores espacios de herencia medieval y clasicista de la arquitectura conventual y parroquial de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). En este contexto cronológico, se analizan los «fingidos» retablos mayores y colaterales conservados, la mayoría de carácter provisional y ocultos tras los definitivos en madera dorada; las arquitecturas ilusionistas de compleja perspectiva y abultado ornato, marco ideal para programas iconográficos con los que dinamizar espacios de importancia; los enmarques pictóricos para dilatar retablos, hornacinas y cuadros de altar; y el uso del trampantojo en puertas.

**PALABRAS CLAVE:** pintura mural ilusionista, trampantojo, siglo XVIII, Barroco, Sanlúcar de Barrameda.

## PERSPECTIVES AND PRETENSES IN THE BAROQUE MURAL PAINTING OF SANLÚCAR DE BARRAMEDA DURING THE EIGHTEENTH CENTURY

## ABSTRACT

During the 18th century, illusionist trompe l'oeil baroque mural painting was one of the most effective tools for the transformation and expansion of the conservative spaces of medieval and classicist heritage of the conventual and parochial architecture of Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). In this chronological context, we analyze the «feigned» major and collateral altarpieces preserved, most of them of provisional character and hidden behind the definitive ones in gilded wood; the illusionist architectures of complex perspective and bulky ornamentation, ideal frame for complex iconographic programs, with which to dynamize important spaces; the pictorial frames to dilate altarpieces, niches and altar paintings; and the use of trompe l'oeil in monumental doors.

**KEYWORDS:** Illusionist mural painting, trompe l'oeil, 18th century, baroque, Sanlúcar de Barrameda.

Se adornaron con altares modestos *interinos*  
(Velázquez Gaztelu 1995[1758], 167)

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 11-32; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



## 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La trascendencia que alcanzó Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) durante los siglos xv al xvii, al convertirse en sede de la Casa ducal de Medina Sidonia y antepuerto natural de Sevilla para la navegación a Indias, propició la continuada y generosa promoción artística de la familia de los Guzmanes, con la fundación de numerosos conventos masculinos y femeninos, que la monumentalizaron y convirtieron en una ciudad conventual, capaz de acoger a parte de la población religiosa en tránsito a Hispanoamérica. Esa vigorosa gestión constructiva, potenciada en la segunda mitad del siglo xvi y primera mitad del xvii, logró desbordar la pérdida del señorío por los Pérez de Guzmán en 1645, pues se siguieron fundando conventos hasta mediados del siglo xviii, y desarrollar una notable arquitectura doméstica, con la concreción de la tipología de casas de cargadores a Indias, y un peculiar urbanismo de traza hipodámica, al calor de la emergente clase comercial local y de extranjeros asentados en la localidad (flamencos, alemanes, ingleses...) y aristocratizados, al punto de convertirse en el nuevo motor de la promoción constructiva religiosa del Setecientos. Esa actividad, supuestamente barroca al menos durante el siglo xviii, siguió manteniendo en la tipología religiosa una tendencia marcadamente conservadora, en base a soluciones y fórmulas clasicistas, alejada de las fórmulas intensamente dinámicas del Barroco italiano. Se comprueba en las iglesias del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad (1609-1612), y de los conventos de la Merced (1616-1625), de la Victoria (1614-1625), de Capuchinos (1634) o en la capilla del colegio inglés de San Jorge (1631/ca. 1658-ca.1700). Ese fenómeno, que resulta habitual en el contexto de la arquitectura protobarroca de Andalucía occidental durante la primera mitad del Seiscientos, se perpetúa pertinazmente, ya de forma conservadora, en iglesias de cronología más avanzada, como las de los conventos de San Diego (1692-1699), de carmelitas descalzos (1668-1747) y calzados (1700-ca.1758), en la de carmelitas de Santa Teresa (1669-1675) o en la de San Francisco «el Nuevo» (1728-1762). Todas presentan estáticas plantas contrarreformistas de progeñie bajomedieval y severos alzados clasicistas, donde lo barroco resulta superficial, en base al superpuesto ornato de yeserías y al uso retórico de la integración de las artes al servicio de la pedagogía religiosa, con el empleo aditivo de mobiliario litúrgico con retablos, esculturas, pintura de caballete, artes suntuarias o luminarias. En ese punto se utilizará como herramienta de transformación espacial la pintura mural de trampantojo, al temple o al fresco, en destacados espacios del templo para su novedosa dilatación visual y teatralización barroca, con forzadas perspectivas de fingimiento arquitectónico y de abigarrado ornato de motivos vegetales, de rocalla y figurativo. El objetivo, alcanzar un opulento ambiente idealizado de extrema ambigüedad, recreando un mundo diferente, perfecto y sagrado, donde se desarrolla el misterio con naturalidad, favoreciendo la devoción cultural. La pintura mural, económica y efectista, alcanzará recursos sorprendentes con solo dos dimensiones, al fingir retablos mayores y colaterales de obra, engañosas perspectivas y escenografías arquitectónicas para magnificar volúmenes, o distorsionar hornacinas y cuadros de altar e, incluso, subvertir la funcionalidad de puertas con engañosos trampantojos.



Este trabajo intentará aproximarse al relevante papel desempeñado por la pintura mural ilusionista en la radical transformación de la arquitectura parroquial y conventual de Sanlúcar de Barrameda durante el siglo XVIII, que ha pasado casi inadvertida a la moderna historiografía artística. Equivaldrá, en un primer estadio de investigación, a identificar los restos conservados y al sucinto análisis formal, que permite concretar una tipología de trabajo para el futuro, evidenciar la dinamización que introdujo en el sistema constructivo, advertir la posible evolución formal durante esa cronología, y los autores y talleres responsables. La tipología para su clasificación quedará marcada por su función, servir de retablos fingidos mayores y colaterales, provisionales o permanentes; de ornato y enmarque arquitectónico ilusionista en espacios constructivos conservadores para insertar programas iconográficos docentes; de enmarques de dilatación para hornacinas y cuadros de altar; o como trampantojos en mobiliario vinculado al edificio que permitan diluir su función primaria en aras de la teatralidad y la docencia. En este planteamiento, la exposición de los programas iconográficos resultará sucinta y complementaria.

Se ha seguido una metodología deductiva e inductiva, partiendo del estado de la cuestión sobre la arquitectura sanluqueña, que patentiza su conservadurismo y la relevancia del ornato mural en la dinamización barroca dieciochesca, como en sus fachadas (Cruz Isidoro, 2023); de una primera aproximación a este ornato (Cruz Isidoro, 2022), y de una visión sintética sobre esta tipología de trampantojo (Herrera García, 2008) y su concreción en su entorno de referencia, como lo fue la ciudad de Sevilla (Valdivieso, Illán, Malo, & Santo, 2016). El trabajo de campo, mantenido en el tiempo, ha permitido la localización de restos ignorados detrás de varios retablos, el reportaje fotográfico de todas las superficies identificadas, alguna en proceso o ya perdida, y su análisis formal e interpretación, llevando a cabo una propuesta de evolución formal, cronología, talleres y autores.

## 2. ANTECEDENTES BAJOMEDIEVALES Y RENACENTISTAS

En Sanlúcar de Barrameda se conservan interesantes ejemplos de ornato mural, gótico y clasicista, en la parroquia mayor de Ntra. Sra. de la O, que sirvió como capilla palatina de los señores de la localidad, al quedar vinculada al palacio de los Pérez de Guzmán por una tribuna. Los más antiguos son góticos y del siglo XV. Recubriendo su presbiterio, y oculto tras su retablo dieciochesco, en el trasaltar, encontramos tramas geométricas de ascendencia mudéjar, con motivos de cestería o en quiasmo, restos de policromía en los elementos arquitectónicos de enmarque, como boceles, capiteles de temática vegetal y figurada, en la cornisa de puntas de diamante, y fragmentos de representaciones hagiográficas sin identificar, algunas aureoladas (Rodríguez Duarte, 1991). De cronología ligeramente más avanzada, segunda mitad del siglo, se localizaron fragmentos de pintura mural en los pilares de la nave por el arquitecto Fernández Pujol, durante la última restauración del templo, que indican un ornato generalizado sobre esos soportes. Diversas representaciones figuradas, como un personaje masculino, una aislada aureola o nimbo dorado con labor incisa en el paramento al que falta su representación iconográfica, un coro de ánge-



les en vuelo de pelo dorado y túnicas de manga larga, sobre un celaje que dilata la mirada, o un fragmento del fondo de paisaje asociado a esa escena. De sabor flamenco, quizás resulte una interpretación idealizada de Sanlúcar de Barrameda como *Civitas Dei*, dotada de una poderosa muralla con torres circulares de altos chapiteles, que remite, en un tono más popular, a las pinturas murales de la sala capitular del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, otra fundación de los Pérez de Guzmán.

Un ejemplo más avanzado, ya clasicista, lo encontramos en la antigua capilla de Santa Catalina de Alejandría, actual de San Lucas Evangelista, con varios fragmentos en los paramentos S, E y O, alguno oculto por un retablo del XVIII, atribuidos al pintor Hernando de Esturmio, sobre los años 1549-1556 (Romero Dorado, 2025, pp. 43-54). Finge un zócalo en piedra o estuco y desarrolla una escena no identificada, por quedar detrás del retablo de rocalla, enmarcada con un recerco de molduras con motivos a *candelieri*. Se observa la interacción de dos personajes femeninos de ascendencia centroeuropea de alargado canon manierista, pelo rubio e indumentaria clásica, con larga túnica, manto y velo. Al fondo, una joven de mirada recatada agacha el rostro en actitud humilde, quedando el personaje principal, enfatizado por el nimbo, de espalda y con el rostro de perfil sobre un fondo de arquitectura monumental clasicista de orden jónico. De otra escena solo queda parte del enmarque de fingimiento arquitectónico, y se conservan, de los intradoses de los arcos y trompas de la bóveda ochavada, fragmentos del friso, con apolíneos amorcillos o *putti* que, desnudos, de frente o de espaldas, sostienen una guirnalda de la que penden jugosas frutas.

### 3. RETABLOS MAYORES «ILUSIONISTAS» O FINGIDOS

El concepto de retablo, como mueble litúrgico ensamblado con diferentes materiales, madera, mármol, piedra o yeso, capacitado para albergar y articular con un cierto orden de lectura un complejo programa iconográfico, sea pictórico o escultórico (relieves y/o imagería), por medio de una estructura arquitectónica, ha sido usado eficazmente desde la época medieval en el ámbito hispano pero, sobre todo, tras el Concilio de Trento (Rodríguez G. de Ceballos, 1993, pp. 15-19), adaptándose en sus formas a la propia evolución estilística del momento. Especialmente nos interesa el Barroco, desarrollado a lo largo del Seiscientos y el Setecientos, al que se le encomienda la mayor parte del peso docente del templo. El enorme costo del ensamblaje y dorado de esta potente máquina tridimensional, que puede llevar años en su confección, determinó, en ocasiones, la previa y asequible realización sobre el paramento del presbiterio, o en una capilla colateral, de un temporal y fingido retablo de pintura mural. Sus antecedentes se remontan al mundo antiguo, pero son especialmente interesantes en el ámbito italiano desde el Renacimiento, con extensas decoraciones pictóricas de fingimientos o cuadratura, un ilusionismo arquitectónico usado para el ornato religioso y civil, con alardes de perspectiva para enmarcar la representación figurada. La literatura artística resolvió problemas geométricos, matemáticos y compositivos, como en la *Perspectiva pictorum et architectorum* del padre Andrea





Fig. 1. Francisco Bruno Borrego. Retablo mayor «ilusionista», detalle de elementos de enmarque y de san Francisco de Asís, 1730-1734, iglesia del convento de *Regina Coeli*, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Rodríguez Duarte, 2004, p. 132.

Pozzo, que tanta repercusión tuvo para el caso hispano. Pero no cabe, por la brevedad, extendernos sobre una cuestión hábilmente estudiada, entre otros, por Martín González (1993, p. 15 y 1988, pp. 27-37) y Herrera García (2008, pp. 101-120).

De finales del primer tercio del siglo XVIII es el retablo «ilusionista» barroco del convento de clarisas franciscanas de *Regina Coeli*. Recubre el muro del ábside con la técnica al temple y fue realizado por el pintor Francisco Bruno Borrego Pérez de Baeza. Era hijo del pintor murillesco Antonio Mateo Borrego (†1746), citado como «Profesor del arte de la Pintura», que aparece vecindado en la ciudad, de amplio catálogo de obras firmadas<sup>1</sup> y atribuidas (Romero Dorado, 2022a, pp. 33-159). Este retablo fingido de carácter temporal y de estilo tardomurillesco, oculto tras el actual retablo mayor dieciochesco, lo concertó Francisco Bruno en 1500 reales, de los que recibió 1400 el 19 de diciembre de 1730, dilatándose el finiquito hasta 1734. Imita una estructura arquitectónica de jaspes y mármoles de colores, empleando como soporte el estípite para articular la presencia de las fingidas imágenes devocionales de san Francisco de Asís (fig. 1) y santo Domingo de Guzmán, fundadores de las órdenes franciscana y dominica en el cuerpo inferior, que destacan sobre enmarques de

<sup>1</sup> Autor, entre otras obras, de un plano de Sanlúcar, fechado en 1699, de *El Bautismo de Cristo* (1692) de la capilla del Bautismo, del recortado de las *Ánimas de la Gloria y el Purgatorio* de la capilla de Ánimas (ca. 1740) y el de la *Virgen de la Portería de Ávila* (1740) de la capilla del Sagrario de la parroquia mayor de Ntra. Sra. de la O; de la *Multipliación de los panes y los peces* de la iglesia de los Desamparados; y de una *Virgen de la Caridad* (1708) en una colección particular madrileña.





Fig. 2. Anónimo, retablo mayor «ilusionista», zócalo y compartimentación fingida, ca. 1747-1756, antigua iglesia de los carmelitas descalzos, actual parroquia de Ntra. Sra. del Carmen, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

recerco y escoltan una hornacina para la titular, santa Clara. Completan unos medallones con ángeles y las santas clarisas Coleta y Catalina de Bolonia. Desarrolla un ornato de motivos vegetales con hojas de acanto, temas auriculares crespos y guardamalletas en los estípites (Rodríguez Duarte, 2004, pp. 132-135, 137, 142; Rodríguez Duarte, 2019, pp. 256-258).

El otro ejemplo localizado de retablo mayor mural fingido lo encontramos en el muro del testero plano de la capilla mayor de la antigua iglesia de los carmelitas descalzos, hoy parroquia de Ntra. Sra. del Carmen, en el trasaltar y tras el retablo. Se conserva parcialmente, y se puede fechar entre 1747 y 1756, cuando concluyeron las obras de construcción de la iglesia y se inició el ensamble del actual retablo mayor de estípites de orden gigante que lo oculta. El historiador coetáneo Velázquez Gaztelu será testigo:

El altar mayor se mantuvo muchos años con el pobre adorno del retablo pequeño, de su anterior iglesia, añadiéndosele en los posteriores otro de pintura, ocupando toda la fachada, hasta que el año pasado de 1756 con un legado que les dejó don Benito González de Ceballos pudieron, ayudados de otras limosnas costear el suntuoso de madera que hoy tienen por dorar (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], p. 472).

Ocupando todo el testero del presbiterio, se conservan varios fragmentos de este fingimiento, como el zócalo con meandros vegetales serlianos dorado sobre fondo azul, un complejo compartimento arquitectónico dorado, organizado en cuerpos con pilastras de recerco, perfiles moldurados crecientes en tonos ocre y rompimientos celestes (fig. 2) y lo que parece la escena central, oculta por el polvo, donde se aprecia, entre tonos rojos, un santo carmelita, quizás san Juan de la Cruz.

#### 4. RETABLOS COLATERALES «ILUSIONISTAS» O FINGIDOS

Queda al culto un retablo pictórico fingido, superando su carácter temporal y, al menos, restos de otros dos bajorretablos colaterales barrocos de rocalla, pudiendo ser más los que permanecen ocultos tras otros retablos conventuales sanluqueños, a falta de su localización aprovechando algún tipo de restauración sobre esas máquinas de madera que permita el descubrimiento del paramento. Intacto y con uso cultural resulta el retablo fingido de una de las dos antiguas capillas de la Venerable Orden Tercera de la iglesia de San Francisco «el Nuevo». Dispuesta bajo el coro, en el lado de la Epístola, hoy sirve a la Hermandad del Santo Entierro como espacio expositivo del manto de Ntra. Sra. de la Soledad. Se podría fechar con antelación a 1758, pues testimonia su existencia el historiador coetáneo Velázquez Gaztelu en su manuscrito sobre las *Fundaciones de todas las iglesias*, que concluye ese año, y que resalta su carácter provisional, al describir cómo esa capilla y la opuesta «se adornaron con altares modestos interinos». Pudo servir como marco a una imagen de san Francisco conservada en el templo (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], pp. 164, 167). Este autor recoge cómo la construcción de la iglesia fue obra del moronense Juan Rodríguez Portillo con la colaboración de sus hijos Antonio y Lázaro (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], pp. 158-164). Este ornato, por su mala conservación, fue recuperado en marzo de 1994 por José María Sánchez Muñoz, que fijó la policromía y recreó lagunas. Se extiende por el testero de la capilla, avanzando hasta la bóveda. Se yergue sobre un fingido sotabanco en perspectiva, causando la sensación de una estructura trasera y otra sobrepuesta, articulada en cinco calles por pilastras con motivos florales de sintéticos capullos dispuestos en palo. En las calles, cajas con tallos ondulantes. Sobre el mismo, una calle central con remate de medio punto, para que abran en el muro tres hornacinas de medio punto, más profunda la central, decorada con rose-tas y tallos, mientras que las laterales presentan grandes hojas de cardo e imitan una bóveda gallonada. Una repisa de obra permite sacar vuelo para la disposición de imágenes de bulto. La calle se remata con una pintura de iconografía no identificada, atribuida por Romero Dorado (2022a, p. 135) a Antonio Mateo Borrego (1660-1746), pero su fallecimiento con antelación a la terminación de la obra de la iglesia, casi dos décadas antes de la consagración del edificio, parece invalidarlo, salvo si la capilla y el ornato fuesen anteriores, lo que no se testimonia, o, quizás, obra de su hijo Francisco Borrego. Representa a un santo con atuendo militar, con posible capa de armiño, atendiendo a los pobres en un contexto urbano. Lo corona una tarja con el escudo franciscano (brazos entrecruzados de Cristo y san Francisco llagados). Flanquean dos pilastras decoradas con guirnalda de frutas y flores, enmarcan el retablo volutas y hojas de cardo, y se sobrepone un pabellón o dosel de fingida tela como si estuviera colgado de anillas, con guardamalletas, borlones y festones. Parece reproducir el verdadero pabellón de lienzo del magnífico y original retablo del Smo. Cristo de la Sangre o de las Cinco Llagas y de Ntra. Sra. de la Soledad, imágenes titulares de la Hermandad y cofradía del Santo Entierro, dispuesto en el lado de la Epístola del transepto. Los fondos son azules, los perfilados en ocre dorado, las hojas, volutas y guirnalda de ocre claro y fondos marrones, el interior del pabellón en tono salmón





Fig. 3. Anónimo, retablo colateral «ilusionista» de la antigua Orden Tercera, anterior a 1758, antigua iglesia conventual de San Francisco «el Nuevo». Fuente: autor.

con motivos florales perfilados en blanco y toques azules, y de ese tono el exterior, con motivos florales y vegetales en blanco (fig. 3).

Quedan restos de, al menos, otros dos retablos colaterales fingidos bajo los actuales retablos barrocos de estilo rocalla de la iglesia de San Jorge, de la nación inglesa, actualmente sede de la sanluqueña Hermandad del Rocío. En la nave se yerguen cuatro retablos de la segunda mitad del siglo XVIII, con pilastras cargadas de caprichosa rocalla y penacho mixtilíneo con remate de ese ornato en forma crepitante, por lo que los retablos pictóricos fingidos serían anteriores y de carácter temporal, como enmarques previos a sus hornacinas abiertas en los muros. Podemos fecharlos con antelación a 1756, fecha en la que Velázquez Gaztelu describe «y cuatro altares pequeños en el cuerpo de la iglesia» sin añadir ninguna descripción por su falta de monumentalidad (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], p. 238). Se han localizado tras los penachos del retablo de *San Patricio expulsando a las serpientes del paganismo*, a los pies del muro de la Epístola, y del de la *Sagrada Familia terrenal*, enfrentado y en el Evangelio, resultando imposible la inspección ocular tras los penachos de los otros dos retablos de la cabecera, al presentar el paramento del muro oculto por una cortina. Sobre un fondo en almagra, y quizás con una trama arquitectónica, se conservan grandes volutas y crespas hojas de cardo y acanto en grisalla. En cuanto a la autoría, quizás Francisco Borrego pudo estar especializado en esta materia de tram-pantojos y ornato (fig. 4).



Fig. 4. Anónimo, enmarque pictórico de hornacina del retablo colateral de *San Patricio expulsando a las serpientes del paganismo*, anterior a 1758, iglesia de San Jorge, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

## 5. ORNATO Y ENMARQUES ARQUITECTÓNICOS

Seguimos utilizando un mismo arco cronológico, la década de 1750, para fechar el ornato mural de la capilla del Cristo del Silencio, en el muro del Evangelio de la antigua iglesia conventual de San Francisco «el Nuevo». Se extiende por su bóveda de arista y muros, desarrollando una doble bordura en cada uno de los paños triangulares de la cubrición, con cadeneta de sarmientos en almagra y otra más naturalista e interna en tono verde. Desarrollan la iconografía cristífera y pasional de un espacio dedicado al Nazareno, con el emblema del Nombre de Jesús en la clave y de la pasión en tres tarjas en almagra que, como medallas, cuelgan de la bordura. Ese ornato bícromo se repite en los medios puntos de los testeros, que completan el programa con un florero y, sobre el paramento, con cadenetas y enramados en almagra. Aparte, se conservan restos de ornato mural en otros paramentos de la iglesia, con fragmentos de rocalla en grisalla y ocre a ambos lados de la monumental puerta de madera de los pies.

Sobre 1760-1770 debió llevarse a cabo el programa pictórico mural de trampantojo del brazo derecho del crucero de la iglesia del antiguo convento dominico masculino, actual parroquia de Santo Domingo de Guzmán, que sirve de monumental capilla a la *Virgen del Rosario*, más conocida como «La Galeona». Resulta poste-



rior al ensamblaje del retablo para la imagen, aún sin dorar en 1758, y al colateral de *San José con el Niño*, ambos de estética rocalla y a los que complementa. Pudo ser su promotor el vicario Nicolás Rendón y Barragán, que labró capilla en la sacristía y entierro propio, pues mantuvo una fuerte devoción hacia la imagen mariana, al igual que su madre, María Barragán, que dejó «muchos beneficios» a la comunidad y a la cofradía del Rosario, dotando la cera del Monumento del Santísimo de Semana Santa. Se sobrepone a un severo aparejo clasicista de piedra, labrado en la segunda mitad del siglo XVI, y desarrolla un complejo ornato pictórico de teatral perspectiva barroca. Ese fingimiento resulta, por tanto, fruto del deseo de alcanzar un mayor enriquecimiento visual en el paramento de ese brazo con respecto al resto de la imponente fábrica del templo, y se corresponde con el punto álgido del fervor que las élites sanluqueñas sentían hacia la Virgen del Rosario, una talla del escultor castellano manierista Juan Bautista Vázquez «el Viejo». Y coincide la renovación de su culto con el resurgir de su populosa cofradía y hermandad desde que se agregase otra de mujeres en 1742. Exponente de esa situación resulta el que hasta cinco gobernadores de la ciudad hubiesen elegido ser enterrados en sus bóvedas funerarias, por el fervor que abrigaba y la importancia concedida a ese espacio cultural<sup>2</sup>. El ornato ilusionista se extiende por los tres paramentos del brazo del transepto, partiendo del orden colosal columnario corintio de enmarque, a cuyo fuste se sobrepone una prolija trama de supuestos golpes de rocalla y una guirnalda de flores. En el testero de la cabecera, contiguo al presbiterio, la pintura completa el volumen del retablo de *San José con el Niño*, de un cuerpo de tres calles sobre sotabanco y potente ático que sobrepasa la cornisa, completando la superficie libre del paramento hasta la cornisa con un artificioso pabellón de tela fingida, recogida con cordones con borlones en suspensión, que resulta casi oculto a la mirada por la suciedad, destacando un abigarrado ramo de flores en el óculo del penacho de rocalla del ático de la máquina. Emplea tonos azules, pasmados en grises, rojo y ocre dorado. Ese enmarque fingido se sobrepone, en el muro frontero, al retablo neoclásico de santo Tomás de Aquino, en cuyo ático se conserva una pintura del dominico, obra de Francisco Pacheco. Las pérdidas pictóricas, causadas por la humedad, impiden identificar con claridad el programa pictórico. Completan el ático del retablo unas volutas fingidas, guirnaldas y un tema iconográfico con la presencia de querubes. Sobre su flanco derecho se advierten restos de una marina, entre las pérdidas y el polvo, por la presencia de múltiples velas latinas, quizás de galeras, y de algunas naos, lo que avala la batalla de Lepanto, pues se consideró que la Virgen del Rosario tuvo capital protagonismo en la victoria que la flota cristiana alcanzó sobre la turca, por lo que el tema no suele faltar en su programación iconográfica. Mayor desarrollo representa el fingimiento espacial del paramento que acoge el retablo de la Galeona. Amplía

---

<sup>2</sup> Fueron el general Juan de Urbina, que falleció en 1665; el maestre de campo Luis de Alarcón, que lo hizo en 1684; el brigadier Jacinto Velarde, en 1708; el brigadier Agustín González de Andrade, en 1718; y el brigadier Salvador José de Roldán y Villasta, en 1755 (Velázquez Gatzelu, 1995 [1758], pp. 213-215).



Fig. 5. Taller de los Alanís, atrib., programa pictórico mural de trampantojo de la capilla de la Virgen del Rosario «la Galeona», ca. 1760-1770, parroquia de Santo Domingo de Guzmán, brazo derecho del crucero. Fuente: autor.

el perfil del retablo una fingida bordura de rocalla de tonos azul, rojo y dorado, y una fingida estructura arquitectónica en grisalla, con vanos colaterales emplomados de recerco moldurado sobre guardamalleta curvo y ático de tarja, enmarcados con potentes volutas de costillas, en torno a los cuales vuelan juguetonamente, a cada lado, tres querubes con guirnaldas de flores (fig. 5). El perfil moldurado de la cornisa del paramento queda policromado con sogueados, billeteados, ovas, meandros, guirnaldas, etc., de similar policromía. Completa la aparatosa escena un friso de querubes sobre la cornisa del paramento, un enmarque de volutas y costillas bordeando el vano de iluminación del testero, y dos escenas marianas que se adaptan al cartabón de medio punto de la bóveda de cañón artesonada. A la izquierda, la *Anunciación a María*, con la Virgen arrodillada ante la presencia del arcángel Gabriel, que, impetuoso, aparece súbitamente en su alcoba para anunciarle su maternidad divina. Resalta, en su fondo clasicista, la presencia de una columna y una pilastra de fuste estriado, y un vano de cierre casetonado, parcialmente oculto por un cortinaje que teatralmente abre un querube. Enfrentada, la escena de la *Coronación de María*. Elevada sobre un trono de angelotes, recibe con humildad esa gracia por la Santísima Trinidad, que flota sobre nubes. Formalmente, estas pinturas murales se pueden adscribir al taller del pintor Francisco Miguel Jiménez de Alanís (1717-1793), del que surgieron su hijo Vicente Alanís (1730-1807) y su nieto José Alanís (ca.





Fig. 6. Taller de los Alanís, atrib., coro angelical, ca. 1760-1770, capilla del Sagrario, iglesia de San Diego, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

1750-1810), familia que parece dejó una importante producción mural en la localidad, como veremos en las iglesias de San Diego, San Jorge, Ntra. Sra. de la O y San Nicolás. Vicente Alanís, influido por su progenitor, Pedro Tortolero y Juan de Espinal, todos en la estela de Domingo Martínez, prolongó fórmulas murillescás, como se advierte en composiciones, tipos humanos y gama cromática, imbuidos del lujo rococó aún vigente durante esos años (Cabezas García, 2011, pp. 45-59). Podemos comparar este ornato con las pinturas murales de la capilla mayor de la parroquia de San Isidoro de Sevilla (1752) o las pinturas murales y lienzos de la iglesia hispalense de San Nicolás de Bari (1758-1767), (Falcón Márquez, 2008, pp. 65-66), (Cabezas García 2011, pp. 95-96). Resulta evidente la correspondencia de las figuras angelicales con las documentadas en su producción.

En la iglesia del antiguo convento de San Diego encontramos dos ejemplos de fingimientos murales que se corresponden a dos etapas y talleres diferentes. La más antigua y de mayor calidad, que adscribimos al taller de los Alanís y seguimos manteniendo como hipótesis inicial la década de 1760-1770, es la del intradós del arco solio de la hornacina del *retablo de la Inmaculada*, de la capilla del Sagrario. Representa un coro angelical de siete querubes con palmas, flores y racimos de uva, en torno a un ramo central circular en la clave del arco. Otros ángeles, con cortinas, se proyectan en el tramo de bóveda que cubre el retablo, pero su mala conservación y nefastos repintes impiden determinar si son del taller o posteriores (fig. 6).

De tono popular y efectista resultan los trampantojos de los lunetos de la bóveda de cañón del coro alto de la iglesia, pintados al temple con posterioridad a 1789, pues uno de los franciscanos allí representados fue beatificado en esa fecha. En cinco lunetos se disponen cortinajes abiertos en almagra, con fingidas caídas de flecos y cordones de borlas. Los laterales sirven para enmarcar a los santos Pascual Bailón, Juan José de la Cruz, Pedro de Alcántara y Juan de Prado, con recercos que fingen labores de fábrica y jarrones metálicos para ramilletes de flores. El trampantojo central resulta más complejo por la presencia de falsos ojos de buey y engañosas columnas corintias de fuste oscuro y paramento trasero de retropilastras de mármol veteadas, para una escena con Juan Duns Scoto entre el papa Bonifacio VIII y el monarca francés Felipe el Hermoso. La cortina la recogen dos querubines. El conjunto, con severos problemas de humedad de la cubierta, presenta lamentables pérdidas pictóricas y anuncia su inminente desaparición si no se ataja el problema y se acometen obras de restauración.

En la iglesia de San Jorge, concebida por la Compañía de Jesús como colegio de sacerdotes jesuitas ingleses e irlandeses para la evangelización de las islas británicas, encontramos una compleja programación iconográfica de tipo mural. Se identifican otros dos talleres. De tono popular es el que trabaja en el coro bajo, utilizando una bicromía celeste y blanca con volutas de grandes hojas de cardo, cortezas, motivos florales y angelitos policromos, para recubrir pilares, arcos rebajados y enjutas del sotocoro, y bordear paramentos, portadas colaterales y óculos con perforación en hélice. Usa el trampantojo en dos ficticios óculos. El escudo de la nación inglesa campea en la bóveda del sotocoro. De mayor calado resulta el conjunto pictórico figurativo que transforman las pechinas y la media naranja de la capilla mayor, realizado sobre la década de 1760-1770 por el taller de los Alanís (Romero Dorado, 2017, p. 269), lo que confirma que Velázquez Gaztelu no recoja la descripción de tan teatral exhibición en su manuscrito (1995 [1758], p. 238). En las pechinas se representan a los *Padres de la Iglesia Latina*, fundamento de interpretación doctrinal de la ortodoxia católica (san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Ambrosio y san Agustín). Y en la media naranja la *Apoteosis de santa Úrsula y el martirio de las once mil vírgenes* que la acompañaron en su viaje a Colonia sobre el año 383. Las diferentes escenas de martirios y los ángeles que glorifican su tránsito a los cielos quedan enmarcados por rocalla en grisalla y vibrantes trazos mixtilíneos, no faltando las volutas del penacho de un fingido retablo. Este programa docente expone la ortodoxia de la interpretación de las Sagradas Escrituras y la fortaleza de la fe verdadera que representa el martirio, al que estaban abocados muchos de los seminaristas y sacerdotes jesuitas que se formaban en el colegio. De avezado dibujo con perfilado y sucinto sombreado, destaca la suavidad tonal de las carnaciones, y los tonos celestes, rojos-anaranjados y ocre dorados de las vestimentas y símbolos parlantes (fig. 7).

Siguiendo esta línea interpretativa, se identifica un conjunto de pintura mural de notable entidad, desplegado en la bóveda ojival de crucería gótica y, asimismo, sobre lienzos adheridos a tablas en los muros colaterales de la capilla mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la O. Romero Dorado ha vinculado este programa pictórico al taller de Francisco Alanís, a quien se documenta encarnando una imagen en 1769 (2022b, pp. 412-414). Tal referencia permitiría situar la realización de







Fig. 7. Taller de los Alanís, atrib., *Santa Úrsula de Bretaña y el martirio de las once mil vírgenes*, ca. 1760-1770, iglesia de San Jorge, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: autor.

este ciclo en torno a la década de 1760-1770. Una trama de hojarasca recubre los nervios de los tramos de las bóvedas, que perfilan, disponiéndose en los huecos de la plementería, sobre una fingida estructura arquitectónica de entablamentos y cornisas molduradas, querubes, falsas hornacinas de rocalla para los cuatro *Padres de la Iglesia Latina*, de medio cuerpo, los *arcángeles Miguel y Rafael*, y símbolos de las letanías marianas que exhiben con orgullo una corte angelical que inunda el intradós del arco formero. En ambos muros colaterales, una trama de fingida arquitectura columnaria sobre dinámico basamento con cartelas de rocalla, guardamalletas y perfiles moldurados mixtilíneos con querubes, y una danza de dos arcos de medios puntos de intradós angrelado de rocalla y remates de jarrones, enmarcan escenas marianas y de la infancia de Jesús. En el lado del Evangelio, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Huida a Egipto*, abiertos a un paisaje que dilata la visión y culmina los efectos de trampantojo y, en el opuesto, la *Presentación de Jesús al templo*, de composición piramidal y complejo marco arquitectónico, y la *Asunción de la Virgen* de rompimiento celestial.

En esta parroquia, en la capilla del Sagrario, que se adosa y prolonga la de la Inmaculada, ubicada en el testero de la nave del Evangelio, encontramos un espacio de conservadora planta rectangular de hacia 1675 (Gómez Díaz-Franzón, 2003, p. 108), que sufrió una efectista dinamización barroca en el último tercio del siglo XVIII. El tramo central se cubre con una falsa media naranja con linterna de ¿yeso? de plementería calada, a modo de transparente, para configurar un espacio sagrado y mágico por el uso de la luz dirigida. Sobre esa bóveda y sus pechinas, para completar los efectos ilusorios, se proyectará una pintura mural alusiva al carácter sacramental de la capi-



Fig. 8. Anónimo, ornato fingido del coro alto, segundo tercio del siglo XVIII, antiguo convento de las Descalzas. Fuente: autor.

lla, hasta crear formas evanescentes. No obstante, no podemos valorarla, al ser renovada a principios del siglo XX y desbordar al resto de los paramentos de la estancia. Un grafiti marca el año de 1913 y la labor de los pintores sanluqueños Manuel Escobar, José Verdi y otros. Presenta un aspecto neobarroco, de estética rococó y formas tardomurillescas, y desarrolla una compleja programación eucarística, donde predominan los tonos rojos, símbolo eucarístico, junto al azul y el dorado.

Del ornato mural se hará muy abundante uso en el clasicista y severo convento de las carmelitas descalzas de Santa Teresa, como el medio más eficaz para transformar espacios y mobiliario litúrgico, que podrían datarse en el segundo tercio del siglo XVIII. La iglesia, consagrada en 1675, se dinamizará con yeserías barrocas y ornato policromo. Velázquez Gaztelu, que no tuvo acceso a la clausura, confesará que, según aquellos que pudieron «registrar aquellas santas paredes», exhibía «un conjunto de aseos y devotos primores, en tan repetidos altares y exquisitas pinturas, que todo él nos asegura se puede reputar por un continuado oratorio» (Velázquez Gaztelu, 1995 [1758], p. 481). La descripción es verdadera, pues la pintura mural recubre con motivos de costillas, que asemejan rocallas en grisalla, y crepitantes hojas de acanto, el tramo de escalera al coro alto y envuelve con esos motivos de forma suntuosa todo ese espacio, como el paramento y la bóveda vaída, donde observamos bancos de flores. Estructuralmente simula un zócalo de obra, perfila elementos en resalte como los recercos de vanos con orejetas, la imposta que recorre el muro y las hornacinas. Y crea una trama geométrica como fondo al sobrepuesto Calvario pintado en madera recortada sobre la celosía de la reja, honrado bajo un fingido pabellón de tela y un falso frontón recto para la adoración de arcángeles (fig. 8).

## 6. ENMARQUES DE HORNACINAS, RETABLOS Y CUADROS DE ALTAR

Los fingimientos pictóricos resultarán una práctica habitual en la segunda mitad del siglo XVIII para enmarcar hornacinas y ampliar visual y escenográficamente verdaderos retablos de madera, mayores o colaterales, y cuadros de altar.

En el coro alto del antiguo convento de San Diego encontramos una de estas embocaduras de hornacina, de la segunda mitad del XVIII. En su interior se representa la ciudad amurallada de Jerusalén, con el sol y la luna como símbolos del tiempo. El enmarque finge labores de talla con roleos y flores, moldura de imposta y falsa bóveda gallonada con tarja de acantos crespos en su tímpano. A los lados, dos ángeles pasionarios escoltan la inexistente imagen de un crucificado, presumiblemente de marfil.

Un extenso conjunto de fingidos enmarques de obra para hornacinas y retablos, de similar cronología, encontramos en el convento de las carmelitas descalzas de Santa Teresa, al punto de configurarle personalidad, lo que Velázquez Gaztelu calificó como un «perfecto santuario en lo material y formal» (1995 [1758], p. 481). Un fingido enmarque complementa el soberbio retablo mayor barroco de la iglesia, obra del escultor y ensamblador holandés Peter Rellens o Relinghs (h. 1676-1728), de hacia 1699 o 1700 según Sánchez Peña (2002, pp. 35-38). El artista estuvo avendado en Sanlúcar y fue autor del retablo mayor de la iglesia de San Jorge y, probablemente, del mayor de la iglesia de San Nicolás, donde coincide este tipo de ornato fingido. El recerco amplía visualmente la máquina hasta ocupar la totalidad del testero y el arco toral donde arranca la bóveda y su ejecución es posterior al ensamblaje del retablo, fechado por la presencia de la rocalla y el fingimiento de labores de fábrica marmórea y talla de sabor neoclásico. Elevándose sobre un supuesto banco de fábrica, varias columnas de orden corintio escoltan el retablo, con el tercio inferior del fuste retallado con rocalla dorada, y el resto de fingido mármol veteado con capitel dorado. Soporta trozos de entablamento. Una bordura de rocalla se adapta al verdadero perfil del retablo con guirnalda de frutas suspendidas. El arco toral presenta una sarta de costillas de rocalla bícromas y una externa guirnalda polícroma. A pesar de la suciedad, se observa el uso de grisalla, ocre y dorados.

Estos enmarques pictóricos de fingida obra o talla se utilizarán en un extenso conjunto de hornacinas de la clausura carmelitana. Asociada a la escalera de acceso al coro alto, una hornacina de medio punto para una pila de agua bendita de mármol blanco queda recubierta con querubes y enmarcada por pilastras y penacho de volutas con el escudo carmelitano entre macetas de flores. Similar, con rocalla y hojas de cardo, resulta el enmarque del torno de la sacristía de afuera. Pero la mayoría de las hornacinas serán usadas como vitrinas de imagen (Señas Domínguez, 2019), fingiendo su ornato externo verdaderas estructuras de mármol en perspectiva y suspensión, como si estuvieran colgados. En grisalla, ocre y dorado, desarrollan ilusorios encuadres arquitectónicos de pilastras, a veces con guirnaldas de flores y frutas, en ocasiones encajados con hojas crespas, entablamentos con remates de frontones o grandes volutas, con adornos de macetas de flores, pabellones de tela, rocalla y bancos bulbosos, gallonados o de guardamalleta. Se despliegan, con variedad, por el ante-



Fig. 9. Anónimo, retablo fingido del cuadro *Cristo crucificado velado por ángeles pasionarios*, segundo tercio del siglo XVIII, locutorio alto, convento de las descalzas de Santa Teresa. Fuente: autor.

coro, acceso al torno interior, pasillos de tránsito, descansillo de la zona de tránsito y pasillo de celdas. Destaca el fingido retablo del cuadro de *Cristo crucificado velado por ángeles pasionarios*, en el locutorio alto. Sobre un ilusorio banco tridimensional de guardamalleta, recrea un marco de madera de crespas volutas externas con pabellón o dosel de tela con guirnaldas sostenidas por querubes (fig. 9).

Estos ilusorios enmarques de retablos se conservan en otros espacios conventuales sanluqueños, como el bello fingimiento de pabellón, en lienzo sobre tablones, del retablo-hornacina de la *Virgen con el Niño* de la iglesia del convento de *Regina Coeli*, de mediados del siglo XVIII y de estilo rocalla (Rodríguez Duarte, 1998, p. 293). Cobijando ese mueble, y para darle amplitud, finge un pabellón de tela de color verde y forro rojo, con fimbria y borlones dorados, que pende de una galería en forma de copete y recogen cuatro volanderos querubes, dando lugar a pliegues y al cordaje con borlas. Se inspira en el verdadero pabellón de vela del cercano *retablo del Santo Entierro* de la iglesia de San Francisco «el Nuevo». Se podría relacionar con el taller de los Alanís, sobre los años de 1760-1770. Otro bello ejemplo de enmarque para ampliar un cuadro de altar lo encontramos en la escalera principal o escala del monasterio de dominicas de la Encarnación del Señor, vulgo de Madre de Dios. La construcción de esta monumental caja se inició en 1746 por Juan Rodríguez Portillo y la concluyó su hijo Lázaro, bajo promoción de la madre Margarita

de Ntro. Padre Santo Domingo con la renta de las profesas Vint y Lila. El verdadero marco lo ensambló el carpintero Pedro Joseph Recio en 1747, lo que permite fechar el fingimiento pictórico con posterioridad. El cuadro, al óleo sobre lienzo y de estética tardomurillesca, representa la *Visión de la Virgen del Rosario por santo Domingo de Guzmán y santa Catalina*. Finge un falso recerco de entalle mixtilíneo con roleos y seis querubes sobre nubes que portan flores, con un luneto de frontón curvo roto para un rompimiento de Gloria con el Espíritu Santo y la corte angelical<sup>3</sup>.

## 7. TRAMPANTOJOS EN MOBILIARIO ARQUITECTÓNICO

Cerramos esta aproximación a los trampantojos con los engaños visuales que recubren diversas hojas de puerta. Destacan las dos monumentales hojas de madera, con sus correspondientes postigos, de la portada interna o vestibular de la iglesia de San Francisco «el Nuevo», ubicada a los pies. Su ejecución de carpintería sería de hacia 1752-1758 y, por consiguiente, el ornato pictórico posterior. Externamente presenta una fingida trama de rocalla, volutas vegetales, cortinas, veneras, peanas y ramos de flores para dos parejas de ángeles niños y un opulento frutero central, mientras que otros ángeles y pajarillos surgen o se apoyan en las ramas. Una trama similar de rocalla sirve de apoyo al ornato interior, articulado en varios cuerpos para las letanías lauretanas. En cada batiente, un frondoso florero queda enmarcado por una mixtilínea moldura, sostén de varias parejas de ángeles niños que elevan un sol y una luna humanizados y escoltados por ramos de flores. Un tercer ángel sostiene el peanón moldurado del enmarque de rocalla del segundo cuerpo, para una fuente coronada por la fama y un pozo de aguas vívidas, de blanco antepecho bulboso de chinerías en azul. Finalmente, jarrones de blanca porcelana de ornato oriental y bordes de rocalla, sirven a ramos de flores y angelotes, que agarran con fuerza la caída de una cortina de flores. La policromía resulta rica a pesar de la suciedad y deterioro, de fondo azul verdoso, enmarques de rocalla en ocre dorado, y motivos policromos en blanco, azul y rosa. Se desconoce el autor<sup>4</sup> (fig. 10). Cerramos con el ornato interno de la puerta de acceso a la escalera del púlpito de la iglesia de las dominicas de Madre de Dios. Realizada con dos tablones y dintelada, su exterior queda simplemente policromado y perfilado en dorado, pero su cara interna, hacia la escalera, que nadie aprecia, salvo el predicador cuando baja, desarrolla un trampantojo. Sobre un fondo verde, la presencia de una fingida guardamalleta de perfil dorado e interior de mármol rojizo veteado da la sensación de una ménsula de fábrica, donde se acomoda el símbolo de la universal predicación de santo Domingo de Guzmán y

<sup>3</sup> Posiblemente fue retocado por el artista Luis Florencio Muñagorri, que se documenta en esas labores dentro de la clausura dominica.

<sup>4</sup> Según el catastro de Ensenada de 1752, en la ciudad solo estaba avecindado un pintor, Miguel López Rosales, del que desconocemos su producción, añadiéndose a esas labores la familia Borrego, el abaniquero Diego de Molina, los policromadores de rejas Mateos Ramos y Manuel Rodríguez Portas y el dorador Francisco Talón (Campos Delgado y Camarero Bullón, 1995, pp. 396-397).





Fig. 10. Anónimo, puerta de los pies de la antigua iglesia conventual de San Francisco «el Nuevo», ca. 1752-1762. Hojas internas. Fuente: autor.

de la propia orden dominicana, un perro blanquinegro incendiando un orbe con la antorcha que porta en la boca. Para abundar en la falsa tridimensionalidad, propia de un retablo, lo respalda una tarja apaisada de recortados cueros con un querube y una clarificadora inscripción en latín.

## 8. A MODO DE CONCLUSIÓN

El carácter conservador de la arquitectura clasicista y barroca sanluqueña mantenida durante los siglos XVI, XVII y aún del XVIII, quedará parcialmente transformado a partir del primer tercio de esa última centuria gracias a la presencia en la localidad de pintores de ornamentos y escenografías que, partiendo de unas directrices generales y similares a la de otros focos artísticos de referencia, como Sevilla, dinamizarán la pobreza de sus materiales de construcción, aunque en ocasiones sobreponiéndose a la costosa fábrica de piedra, y la severidad de sus alzados, con retablos mayores y colaterales de fingida ensambladura, de asequible costo y carácter temporal, en espera de poder acometer el definitivo de madera dorada, aunque alguno ha perdurado y otros permanecen ocultos tras el mueble. Con esos planteamientos transformarán paramentos escogidos, creando falsas arquitecturas y complejas perspectivas de cuadratura, que servirán de tramas para componer rompimientos de gloria



con efectos escenográficos y teatrales. Y no faltarán engaños visuales para enmarcar retablos verdaderos, hornacinas y cuadros de altar, para dar la impresión de ser verdaderamente de madera o, incluso, de obra de fábrica marmórea. En Sanlúcar de Barrameda esta técnica no fue puntual, pues se constata su desarrollo durante algunas generaciones, con la presencia de varios talleres. Se documenta desde, al menos, 1730 con la familia Borrego, y se renueva décadas más tarde, en calidad y artificio de representación figurada, por la de los Alanís, que transmiten las fórmulas hasta el último tercio del siglo. Se evoluciona de una mayor importancia del fingimiento de ensambladura, con la familia Borrego, a una mayor aparatosidad escenográfica en la representación figurada, con el taller de los Alanís. Y junto a las tramas de estructura arquitectónica clasicista en perspectiva o de cuadratura, abundarán la rocalla y las crespas hojas de cardo. En definitiva, con esos asequibles recursos se logrará travestir la verdadera arquitectura con unas teatralizadas y engañosas tramoyas pictóricas, que tendrán una respuesta paralela y más sencilla en los revestimientos murales de sus fachadas domésticas, civiles y religiosas durante el Setecientos.

RECIBIDO: 4/6/2025; ACEPTADO: 24/6/2025



## BIBLIOGRAFÍA

- CABEZAS GARCÍA, A. (2011). *Vicente Alanís (1730-1807)*. Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones.
- CAMPOS DELGADO, J. y CAMARERO BULLÓN, C. (eds.) (1995). *Sanlúcar de Barrameda, 1752. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Tabapress.
- CRUZ ISIDORO, F. (2022). «Sobre pintura “ilusionista”. Algunos trampantojos barrocos en Sanlúcar de Barrameda». *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 15, 119-129.
- CRUZ ISIDORO, F. (2023). «Sanlúcar de Barrameda, puerto de privilegio. Perfiles de su arquitectura barroca», en F. Quiles (ed.), *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias* (pp. 245-279). ERA. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2008). *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla. Una parroquia del s. XIII en un templo barroco*. Hermandad de la Candelaria de Sevilla.
- GÓMEZ DÍAZ-FRANZÓN, A.M. (2003). *Guía histórico-artística de Sanlúcar*. ASEHA.
- HERRERA GARCÍA, F.J. (2008). «Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental». *Atas do Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, Manaos, 100-120.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1988). «Acerca del “trampantojo” en España». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1(1), 27-37.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1993). *El retablo barroco en España*. Alpuerto.
- RODRÍGUEZ DUARTE, M.C. (1991). «Hallazgo de pinturas y relieves góticos en la iglesia de Ntra. Sra. de la O. Información e interpretación». *Sanlúcar de Barrameda*, 27, s./p.
- RODRÍGUEZ DUARTE, M.C. (1998). *El convento de Regina Coeli. Un modelo de vida monástica en la Sanlúcar del Barroco*. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda.
- ROMERO DORADO, A. (2017). «Las relaciones artísticas entre el Emperador Carlos V y los duques de Medina Sidonia hacia los años de la Expedición de Magallanes y Elcano: los bustos-relicario del séquito de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes», en M.J. Parodi (coord.), *In Medio Orbe. Personajes y avatares de la I vuelta al mundo* (pp. 258-269). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- ROMERO DORADO, A. (2022a). «Nuevas atribuciones al pintor Antonio Borrego (1660-1746)». *Cartare. Revista de Humanidades*, 12, 33-159.
- ROMERO DORADO, A. (2022b). *La capilla palatina de los duques de Medina Sidonia y la iglesia mayor de Sanlúcar de Barrameda. Historia de una dualidad y una hibridación* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- ROMERO DORADO, A. (2025). «Pintura murales atribuibles a Hernando de Esturmio», en F. Cruz Isidoro (ed.), *Nuevas investigaciones sobre patrimonio artístico en Andalucía. Identidad, conocimiento y difusión* (Colección Abierta, n.º 60, pp. 43-54).
- SÁNCHEZ PEÑA, J. (2002). *Peter Relingh. Escultor y arquitecto de retablos*.
- SEÑAS DOMÍNGUEZ, E. (2019). *Documentación técnica para la inscripción del Convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en el CGPHA*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Territorial de Cultura de Cádiz, Servicio de Bienes Culturales, Departamento de Protección del Patrimonio Histórico.





- VALDIVIESO, E., ILLÁN, M., MALO, L. y SANTO, A.J. (2016). *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Fundación Sevillana Endesa.
- VELÁZQUEZ GAZTELU, J.P. (1995 [1758]). *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758* (M. Romero Tallafigo, Estudio preliminar y transcripción).



# 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](mailto: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 1892<sup>1</sup>. 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 celuloide<sup>2</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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) CRISTIO(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»<sup>3</sup>. 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

---

<sup>3</sup> Juan 1.47.



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

correo a Vicente Romero Gutiérrez<sup>4</sup>, 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

<sup>4</sup> 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 documento<sup>5</sup>, 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 Lucena<sup>6</sup> entre los años 1833, fecha del inicio del reinado de Isabel II, y 1868, fecha del pronunciamiento que la destronó.

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 2013<sup>7</sup>, 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).

---

<sup>7</sup> 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.



# ACADÉMICAS EN CÁDIZ: VICTORIA MARTÍN BARHIÉ Y ALEJANDRINA GESSLER

Beatriz Romero Chaves

E-mail: [bromero2@us.es](mailto:bromero2@us.es)

Universidad de Sevilla-España

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo la puesta en valor de dos grandes pintoras y académicas del siglo XIX. Estas dos figuras, aunque nacieron en Cádiz, lograron una repercusión más allá de su ciudad natal, donde regía una cierta prosperidad que invitaba a la difusión y el enriquecimiento cultural. La neoclásica Victoria Martín y la polifacética Alejandrina Gessler, esta última siempre influenciada por su amada París, fueron dos excelentes mujeres que consiguieron superar los convencionalismos del momento y dejaron una importante estela en el ámbito artístico andaluz e internacional. Ello se debió no solo a sus méritos como pintoras, cuyos lienzos fueron claramente admirados desde un primer momento, sino por llegar a ser académicas, con toda la responsabilidad y el rotundo éxito que aquel acontecimiento histórico significó.

**PALABRAS CLAVE:** siglo XIX, mujeres artistas, academias, Cádiz, transformación.

ACADEMICS IN CADIZ: VICTORIA MARTIN BARHIÉ  
AND ALEXANDRINA GESSLER

## ABSTRACT

This article aims to highlight two great 19th-century painters and academics. These two figures, although born in Cádiz, achieved an impact beyond their hometown, where a certain prosperity prevailed that encouraged cultural diffusion and enrichment. The neoclassical Victoria Martín and the multifaceted Alejandrina Gessler, the latter always influenced by her beloved Paris, were two excellent women who managed to overcome the conventions of the time and left an important mark on the Andalusian and international artistic scene. This was due not only to their merits as painters, whose canvases were clearly admired from the outset, but also to their achievements as academics, with all the responsibility and resounding success that that historic event represented.

**KEYWORDS:** 19th century, women artists, academies, Cadiz, transformation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.03>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 47-61; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)





## 1. INTRODUCCIÓN

En el Cádiz decimonónico, la ciudad se convirtió en un foco cultural potente en el ámbito andaluz. Su carácter cosmopolita y ciertamente afrancesado, abierto a influencias extranjeras, permitió que se convirtiera en un mundo de instituciones, de festejos, de concursos culturales que van desde el café y su tertulia —con hondas raíces populares y románticas— hasta los cenáculos oficiales que también proliferaron por estas fechas y a todo nivel. Una mención especial merecen las Academias de Bellas Artes surgidas a mediados de siglo, que patrocinaron exposiciones donde las mujeres tuvieron un papel destacado. En estas Academias las mujeres irían aumentando en número, aunque la consideración de los entendidos del momento es que fueron tomadas más como *ornato social* de las féminas que por una verdadera vocación artística (López Almena, 2018). Sin embargo, debe también señalarse que, en la centuria decimonónica, solo hubo cuatro Academias de Bellas Artes en Andalucía, de las que dos, Cádiz y Málaga, aceptaron plenamente la clase para la enseñanza artística destinada a la mujer (Torres López, 2009), lo que supuso un gran hito para la región y el resto del país.

En este contexto cultural, las artistas académicas Victoria Martín Barhié y Alejandrina Gessler, nacidas en Cádiz y provenientes de familias acomodadas, sobresalieron por su talento y trayectoria profesional. Cada una de ellas tenía un estilo artístico diferente y, sin embargo, llegaron a considerarse ya como auténticas referentes artísticas en su época, equiparándolas en muchos casos a sus colegas varones. Tuvieron que enfrentarse a los prejuicios que aún existían sobre las mujeres pintoras, a pesar del cierto aperturismo cultural y social que se vivía en Cádiz. Ambas lograron destacar con sus excelentes trabajos, ganando el reconocimiento de la crítica y llegando a ser nombradas académicas, hechos completamente inusuales para una mujer artista de la época.

## 2. EL CUIDADO NEOCLASICISMO DE VICTORIA MARTÍN BARHIÉ Y SU TRAYECTORIA PROFESIONAL

Una artista muy destacada, cuya imagen será más conocida a partir del siglo xx, fue Victoria Martín Barhié o Victoria Martín del Campo (Cádiz, 1784-1869). Además de pintora, llegó a ser académica supernumeraria de la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal. Nació en una familia burguesa en Cádiz, a finales del siglo xviii, cuando ya la ciudad vivía sus últimos momentos de esplendor económico (Borrego Chaves, 2024). Fue hija de Sebastián Martín, comerciante y cónsul de Cerdeña en Cádiz, y de la francesa Claudia Barhié, francesa. Se casó dos veces. La primera vez, con Álvaro Jiménez Bouzato, pero el matrimonio duraría poco tras el fallecimiento de este en 1829. Años más tarde, celebraría su segunda boda con Antonio María del Campo un 21 de diciembre de 1835. Así pues, la pintora se convirtió en Victoria Martín del Campo al casarse con un oficial de la Aduana de Cádiz (Triviño Cabrera, 2011).





Fig. 1. Victoria Martín Barhié, *San Lorenzo mártir*, h. 1820, óleo sobre lienzo, capilla del Sagrario o de las Reliquias, catedral de Cádiz, Cádiz, España. Fuente: imagen autora.

Sin embargo, la artista no tuvo descendencia, siendo el heredero su sobrino Francisco Berriozabal Martín, quien se encargó de la casa de la pintora y de todos sus enseres, como los muebles, alhajas, pianos, libros y pinturas que la artista fue reuniendo a lo largo de su existencia.

Existen pocos datos sobre el proceso de formación de esta pintora, a pesar de ser una de las mejores artistas de la pintura neoclásica española. Se ha constatado que su aprendizaje y su carrera artística giraron en torno a la Academia de Bellas Artes de Cádiz.

En las diferentes exposiciones públicas celebradas en Cádiz y en otras capitales andaluzas, desde 1840 a 1885, presentó numerosos lienzos —copias—, retratos y cuadros de composición; entre los trabajos deben mencionarse como más notables: *Un nacimiento*, *Susana en el baño*, *Dance tocando el arpa*, *La Magdalena* y *Cupido niño con un jilguero*. En la nueva catedral de Cádiz se conservan de esta pintora una *Dolorosa* y un *San Lorenzo mártir* (fig. 1), este último situado en la parte superior de la capilla del Sagrario o de las Reliquias; obra a caballo entre su estilo neoclásico y la influencia murillesca que tanto repercutió en las pintoras andaluzas decimonónicas.

Respecto a su participación habitual en los certámenes que se celebraban en la Academia de Bellas Artes de Cádiz, logró diversos premios, como la Medalla de Plata en las exposiciones de 1848 y 1862. En la de 1845, realizada por esa enti-

dad, expuso los cuadros titulados *Susana en el baño*, *Sagrada Familia* y *David calmado las iras de Saúl* (Ossorio y Bernard, 1869). El secretario del Liceo elogió su forma de trabajar e invitaba a los pintores locales a seguir su modelo, una recomendación muy seguida sobre todo por los pintores de temática religiosa. En el mismo catálogo de la exposición se alude a su participación en otras exposiciones locales (Torres López, 2009).

En 1847 se la nombró académica de mérito de la Nacional de Santa Cristina de Cádiz, hasta el año 1849 en que se extinguió, y en 1853 fue nombrada supervisora de la Provincial de Bellas Artes de Cádiz, y académica supernumeraria en la misma institución, como ya sabemos, siendo la única mujer en lograr tal cargo (Rosetty, 1853). El fallecimiento de la artista se produciría en 1869. Su ciudad natal conserva varias de sus obras, a pesar de que su producción es escasa y que gran parte apenas se ha localizado. Siempre fue fiel a la estética neoclásica, logrando un modelado meticuloso y una gran delicadeza en el dibujo, aunque conservara un sentido del color propio del romanticismo. Cultivó el retrato —el género en el que más sobresalió—, y también la pintura mitológica y religiosa.

Debe tenerse en cuenta que la pintura neoclásica se desarrolló en Cádiz a partir del último tercio del siglo XVIII, siguiendo el gusto avanzado de los eruditos gaditanos y siendo impulsada principalmente por los maestros de la Escuela de Bellas Artes. En este sentido, los trabajos de Victoria Martín, junto con los de Manuel Montano, ilustran bien las características de la pintura neoclásica: dibujo lineal y acromía del color. De hecho, la escuela pictórica gaditana continúa al principio de la centuria bajo los cánones de la estética neoclásica iniciada en el siglo anterior, siendo Victoria Martín la artista más representativa del movimiento.

También fue una de las responsables de la influencia del academicismo gaditano en la pintura que se hizo en Málaga en la primera mitad del siglo (Torres López, 2009). Su nombre aparece por primera vez en Málaga en 1843, año en el que ejercía la docencia y fue nombrada socia de mérito del Liceo Artístico. De hecho, desarrolló la actividad docente de forma particular, del resto de las académicas no tenemos constancia de que realizaran esa labor (Diputación Provincial de Málaga, 2008). Posteriormente, por razones desconocidas, regresó a su Cádiz natal (Palomo Díaz, 1985).

En el *Autorretrato* (fig. 2), la autora aparece vestida a la moda francesa a la vez que mira atrevidamente al espectador. Destaca su sensual belleza resaltada con su precioso traje de textura aterciopelada color verde oscuro con talle estilo imperio, manga corta de encaje blanco y amplio escote. Es un retrato completamente acorde a la moda del momento, pues desde 1800 hasta 1825 se adoptó el patrón del vestido de una falda y un cuerpo de una sola pieza, parecido a un camisón es la llamada «moda imperio» o estilo imperio. Con esta pieza, las mujeres de cierta posición social paseaban por los parques, los teatros y los bailes. Sin embargo, también a lo largo de 1800, se empezaría a colocar el temido corsé, que, junto con el corte, impondrían un talle elevado que se cerraba debajo del pecho (Plaza Orellana, 2009). En dicha obra también se observa el cabello recogido en un moño alto con tirabuzones, tocado con una diadema dorada ornamentada con piedras verdes. Los coquetos bucles que le caen sobre las sienes, las mejillas sonrosadas y la tímida discreta,





Fig. 2. Victoria Martín Barhié, *Autorretrato*, 1840, óleo sobre lienzo, Museo de Cádiz, Cádiz, España. Fuente: imagen autora.

realzan la naturalidad de su figura. Por este lienzo fue considerada como «digna del más entusiasta elogio», al mostrar claros conocimientos de la pintura de su época (Larco y Larraiza, 1964).

También se conservan en dicho museo otras obras realizadas por la artista como *Psique y Cupido* (1823, óleo sobre lienzo) y *La adoración de los pastores* (fig. 3). En la primera de ellas, la artista trata con total delicadeza el mito clásico, representando el momento en el que Psique prende la lámpara para ver el rostro de su amado Cupido mientras dormía. Destacan la belleza y la dulzura de los rasgos, principalmente de la mujer, así como el tratamiento de los cuerpos semidesnudos, que la artista ejecuta con gran maestría. En la obra de tema religioso, pese al pequeño formato, queda patente la influencia murillesca, tan en boga para las pintoras durante todo el siglo XIX en Cádiz y Sevilla. Se trata de una composición que se resuelve sobre un fondo oscuro en el que es posible advertir un trozo de arquitectura que se identifica con el establo. Los personajes figuran en dos grupos diferentes, por un lado los pastores que vienen a adorar y ofrecer sus dones al Niño, que se sitúan en la mitad derecha del lienzo, y, por otro lado, el grupo formado por la Virgen, el Niño Jesús y san José, de manera que la disposición compositiva que adopta cada uno de estos grupos en el lienzo representa de forma clara y directa la acción y las actitudes que corresponden a cada uno de ellos: la



Fig. 3. Victoria Martín Barhié, *La adoración de los pastores*, s.f., óleo sobre lienzo, Museo de Cádiz, Cádiz, España. Fuente: imagen autora.

madre de Dios y san José en actitud de mostrar el Niño a los pastores, y estos en actitudes y expresiones de admiración y adoración hacia el recién nacido. Entre los pastores figura a los pies del pesebre una joven mujer arrodillada sobre el suelo en actitud de ofrecer un huevo al Niño, detrás de esta aparecen otras dos mujeres, una de avanzada edad y otra con un cesto sobre la cabeza. Entre estas, figuran tres hombres también en actitudes de adoración. En primer término, a la izquierda se representan las cabezas de la mula y el buey. En el ángulo superior izquierdo del lienzo figuran tres angelitos en destacado escorzo, desde donde surge en diagonal un potente foco de luz que se detiene a la altura de la cabeza de la Virgen (Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2025). Esta pieza fue muy elogiada por la crítica, siendo calificada Martín como una excelente pintora (Pemán y Pemartín, 1952).

Otras obras de la artista son *San Fernando*, s.f.; *Ecce Homo*, s.f., *David*, 1846; *Caballero anónimo*, 1852; *Niño*, 1854; y *Niño en una floresta*, c. 1858.

Como ya se ha señalado anteriormente, la figura de esta importante artista se revalorizó a partir del siglo xx, siendo ya más difundidos a nivel nacional en la siguiente centuria algunos de sus excelentes trabajos, a pesar de que son muchos los que faltan por localizar. De hecho, su afamado *Autorretrato* fue presentado en la exposición «Maestras» del madrileño Museo Thyssen-Bornemisza, celebrada en el año 2023, cuya comisaria fue Rocío de la Villa.

### 3. LA ROMPEDORA FIGURA DE MADAME ANSELMA Y SU TRASCENDENCIA INTERNACIONAL

Alejandrina Gessler de Lacroix (Cádiz, 22.4.1831-París, Francia, 14.1.1907), también conocida por su pseudónimo Madame Anselma, fue una pintora que se dedicó al arte por afición y, sin embargo, ha llegado a considerarse como una de las artistas decimonónicas más destacadas de Andalucía, más aún que su predecesora Victoria Martín del Campo. Hija de Alejandro Gessler, cónsul general de Rusia en España y poseedor de una excelente colección de pintura, y Aurora Shaw, descendía igualmente de una distinguida familia andaluza. Recibió en Cádiz las primeras lecciones de dibujo y pintura. En el domicilio familiar se encontraba una importante colección de cuadros que irían acrecentando su vocación artística, que, lejos de ser ignorada, fue alentada por sus progenitores, siendo estos un apoyo fundamental. Con ese motivo emprendieron con ella en 1852 un viaje artístico por Europa para visitar los principales museos de Madrid, París, Londres, Berlín y San Petersburgo.

Un año después, contrajo matrimonio con el diplomático francés Carlos Lacroix, a quien había conocido de vicecónsul de Francia en Cádiz. El hecho de que su marido apoyara su afición le permitió desarrollar su trabajo con entera libertad en París, la meca de las artes, donde el matrimonio fijó su residencia (Carretero *et al.*, 2021). Allí asistió a las clases que Chaplin, Gérôme, Baunat y Lefevre impartían en la Academia Libre. A partir de este momento su evolución estilística, partiendo de un clasicismo en la composición y en las figuras, evoluciona hacia una soltura técnica y un perfecto dominio del oficio logrado mediante la copia de cuadros importantes de los grandes pintores en el Museo del Prado. En 1863 expuso por primera vez en el Salón de París, mostrando su primera obra, titulada *La Sagrada Familia*—cuadro que estaba destinado al castillo de Montegut, en Francia—, lo que haría desde entonces con regularidad, principalmente con cuadros de escenas religiosas, retratos y composiciones alegóricas.

Posteriormente se dedicó al género decorativo y a ese estilo pertenece su obra más importante: la pintura de tres paños que decoraba el salón principal de su palacio de París y que hoy se encuentra en el salón de retratos del Museo de Bellas Artes de Cádiz. En esa composición se representan *La pintura*, *La tierra* y *Las cuatro estaciones*. En 1871 volvió a Cádiz, interesándose por los Carnavales, el Corpus y la Semana Santa, motivos que incorporó a sus pinturas. Al año siguiente emprendió un viaje a Tánger que le sirvió de inspiración para pintar temas marroquíes, como *Natalicio en Tánger* (fig. 4) o *Niño árabe*. En el camino de regreso a París pasó por Madrid y realizó dos excelentes copias de los cuadros de Velázquez *Las hilanderas* y *Las lanzas*, que se encuentran en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Mientras realizaba estas copias, se estableció temporalmente en el Hotel Rusia de Madrid, quedando en el registro como María Anselma, transcripción errónea de su pseudónimo (Lomba y Salinas, 2021).

La Academia de Bellas Artes de Cádiz la nombró académica supernumeraria en 1878, institución a la que donó su obra *La Adoración de la Cruz*, tras ser premiada con una Medalla de Oro en la Exposición de Bellas Artes organizada por la Academia gaditana en 1883. Para completar sus conocimientos artísticos, Alejan-







Fig. 4. Alejandrina Gessler, *Fiesta del natalicio en Tánger o Baños árabes*, h. 1872, óleo sobre lienzo, RABSF. Imagen: <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0865>.

drina Gessler emprendió en 1881 un viaje por las principales ciudades de Italia, producto del cual pintaría un año más tarde una representación de la diosa *Juno* (fig. 5) presentada en el Salón de París de 1885, obteniendo Medalla de Oro en la Exposición Marítima de Cádiz de 1887, Mención de Honor en la Exposición Universal de París en 1889 y seleccionada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 en Madrid. Una obra que se encuentra en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (sala de «La Cacharrería»). No fue esta la única obra religiosa que realizó, pues en París ya había ejecutado previamente *Durante el sermón* (1868, óleo sobre lienzo), una escena en la que una madre sostiene a su pequeño en brazos, que a su vez agarra un rosario con su pequeña mano. Un reflejo de su propia niñez, pues la artista era muy católica, al igual que su madre y sus hermanas, que solían rezar el rosario y acudir a misa juntas.

El artista Pedro de Madrazo le dedicó un afectuoso artículo en la prensa titulado *Una pintora española (carta de D. Pedro de Madrazo)*, reconociendo su valía profesional:

He prometido á usted algunos breves apuntes míos acerca de las obras de la esclarecida pintora doña Alejandrina Anselma Gessler de Lacroix, autora de los tres hermosos



Fig. 5. Alejandrina Gessler, *Juno*, 1882, óleo sobre lienzo, 139 × 203 cm., Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, Madrid, España. Imagen: Diana Larrea.  
<https://www.taldiacomohoy.es/post/madame-anselma-1831-1907>.

cuadros con que acaba de decorar el techo de uno de sus principales salones el Ateneo de Madrid, y cumplo con gusto la promesa. La pintora Anselma –la designaré por su nombre de batalla en el palenque del arte– nos pertenece para consuelo de los que anhelamos ver mantenida y honrada en España la gran pintura idealista [...] Anselma, pues, nos pertenece por su educación artística [...]. En alas de una verdadera vocación, nuestra bella gaditana, para quien el manejo del lápiz y los pinceles no fue nunca ejercicio trabajoso, penetró en la fascinadora región del arte, no como menesteroso y asendereado peregrino, sino á manera de Reina, en carroza triunfal. La holgada posición de que disfrutó siempre, le permitía estudiar, con la comodidad propia de la elegante dama que dibuja y pinta para recrear y ennoblecer su espíritu, y tomar el puesto quo á su talento correspondiera, sin hacer á nadie competencia y sin ser por nadie molestada (Martínez Díaz y L.F. Cao, 2000, p. 177).

Lo cierto es que la pintura del techo de la sala de La Cacharrería en el Ateneo de Madrid supuso un punto de inflexión en su trayectoria profesional. Gracias a este trabajo y a la candidatura propuesta por su gran amigo Pedro de Madrazo, su nombre fue elegido para ser académica correspondiente en París. En acta de la Junta Particular de 2 de noviembre de 1897, se informa que ha testado en 1892 disponiendo que «en testimonio de su reconocimiento por haberse servido esta Academia





nombrarla miembro correspondiente de la misma, la lego mi retrato pintado por la conocida artista Henriette Browne en traje de la época de Luis XIV» (0220). Además, lega en la misma disposición testamentaria las copias hechas por ella de *Las hilanderas* y *Las lanzas* (0415), así como el cuadro titulado *Les Relavailles au Maroc* (0865). La copia de *Las hilanderas* ha sido restaurada por Pedro Rodríguez Mostacero en 1984 y Silvia Viana, en 2019 (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2024).

La artista gaditana realizó otras obras de pintura decorativa, destacando dos trabajos. El primero fue un techo dividido en tres paños representando *La Tierra* y *Las cuatro estaciones* que decoraba el salón principal de su palacio en París y que posteriormente donó al Museo de Bellas Artes de Cádiz. El segundo —ya comentado—, que realizó en 1891 por encargo del Ateneo de Madrid para decorar el techo de la gran sala central, lo constituyen tres grandes paneles que representan respectivamente a *La Elocuencia*, *La poesía y la Ciencia* y *La Verdad y la Ignorancia*, que la artista realizó de manera gratuita (Assier, 2021). Como muestra de agradecimiento, la Junta de Gobierno del Ateneo la nombró en mayo de ese mismo año miembro de honor y un mes más tarde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le otorgó los honores de académico correspondiente en París (1891), algo que no resultó nada sencillo y que pudo lograr —como se ha señalado anteriormente— gracias en buena medida a la intermediación de Pedro de Madrazo y también de Federico. En ambos casos, las distinciones eran la primera vez que se le concedían a una mujer (Real Academia de la Historia, 2024).

La prensa recogió la noticia del ya comentado regalo de su cuadro *La Adoración de la Cruz*, premiado con medalla de oro en la Exposición de aquella ciudad. Esta pintora publicó además diversos trabajos y un libro titulado *Recuerdos de Cádiz y de Puerto Real*.

La Real Academia de San Fernando conserva el ya comentado retrato que le realizó en 1865 su íntima amiga, la pintora francesa Henriette Browne (fig. 6), coincidiendo con su etapa artística más exitosa. A pesar de ello, Browne la muestra como una dama versallesca, vestida y adornada lujosamente a la vez que sostiene con desgana un abanico, y no como la pintora reconocida que fue en España y Francia. Las dos amigas compartían su interés por los motivos orientalistas en sus cuadros y también el favor de la emperatriz Eugenia de Montijo, así como el trato con el marchante Ernest Gambart. Ambas figuras intervinieron también en la insólita carrera de Rosa Bonheur, pintora heterodoxa y alejada de la imagen de la feminidad normativa que representaban las dos amigas. En todo caso, tanto Browne como Alejandrina mostraron en sus cuadros orientalistas una clara conciencia de género al «descontextualizar» el interior de los harenes. Gracias a su condición de mujeres pudieron acceder de primera mano a esos espacios y ofrecer de ellos una visión más documental y objetiva, liberada ya de la tensión erótica que despertaban en la imaginación masculina (Assier, 2021). Madame Anselma también fue conocida por organizar concurridos salones en su sublime palacio de París.

De entre los retratos que realizó la artista, destacan el *Retrato de su madre* (fig. 7), así como el *Retrato de mujer* (1888, óleo sobre tabla, colección particular), representando a una de las tantas mujeres de la alta sociedad parisina con las que la artista se relacionó.



Fig. 6. Henriette Browne, *Retrato de Madame Anselma en traje de época de Luis XIV*, 1865, óleo sobre lienzo, RABSF. Imagen: <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0220>.



Fig. 7. Alejandrina Gessler, *Retrato de su madre*, 1869, óleo sobre lienzo, Catálogo del Salon des Artistes Français de París de 1869. Imagen: <https://maes.unizar.es/project/alejandrina-gessler-y-shaw-retrato-de-su-madre/>.

Asimismo, realizó para el *Musée des copies* –también denominado *Musée Européen* o *Musée Universel*– el *Retrato de Algernon Percy, décimo Conde de Northumberland, con su esposa y su hija* que reproduce el original de Van Dyck, ejecutado hacia 1633-1635 y que pertenecía en la década de 1870 a los marqueses de Salisbury. Para ello, la artista viajó en junio de dicho año a la residencia de los marqueses, en Hatfield House, donde se conservaba la obra y donde estuvo alojada como invitada durante un mes. Sin embargo, también retrató a mujeres de oficios populares, como lo atestiguan *La hilandera*, 1868 (óleo sobre lienzo, colección particular), así como otras obras representando campesinas (*Aldeana de Gaussan*, 1862, óleo sobre lienzo, colección particular) y escenas sociales que describen la vida cotidiana en las aldeas francesas (Illán Martín, 2015).

Alejandrina tuvo otra faceta como escritora firmando con el pseudónimo «Fulana de Tal». Con este nombre publicó en París en 1899 una obra autobiográfica titulada *Memorias de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, dado que la familia Gessler-Shaw también poseía una casa en Puerto Real (Triviño Cabrera, 2011). En dicha obra, además de conocer su propia historia personal, se muestra abiertamente en contra del sexismo y del etnocentrismo (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2024).

Tras enviudar, la pintora se retiraría a su hotel de la avenida de Messine de París y dedicaría los últimos años de su vida a obras caritativas y a su afición por la jardinería (Triviño Cabrera, 2011).

A pocos años de su fallecimiento, ya a principios del siglo xx, fue declarada socia honoraria del Ateneo de Madrid. Su nombre aparece en la *Lista de Señores socios marzo de 1903*, junto al de la música María Luisa Guerra, al ser dos artistas que se habían destacado por sus servicios en la institución (Ezama Gil, 2018).

#### 4. CONCLUSIONES

A través de este trabajo, se ha ahondado en las figuras de estas dos excelentes artistas académicas nacidas en Cádiz. No solo se han analizado y se ha profundizado sus obras, sino que se ha abordado toda la trayectoria vital y profesional de cada una de ellas, a pesar de la escasez de datos al respecto que todavía existen.

El legado que dejaron tanto Victoria Martín Barhié como Alejandrina Gessler fue muy hondo, dos importantes personalidades femeninas que influyeron en otros artistas de su tiempo por su impecable estilo, valentía y tesón para progresar en sus carreras profesionales. Sus lienzos, no solo de temática religiosa y copias como era habitual en las mujeres, se abrieron a otros temas como el retrato, la mitología y el desnudo, este último algo inusitado para las pintoras y que ambas abordaron con decisión, sin importarles los condicionantes de la época a los que tendrían que enfrentarse por ello y que superaron con creces. La valía profesional de estas pintoras andaluzas fue ampliamente reconocida, ganándose importantes puestos en las Academias nunca logrados hasta entonces para las mujeres, lo que supone un doble éxito y las convierte en figuras icónicas y sumamente importantes para la historia del arte.

En definitiva, estas aportaciones han puesto en valor a estas dos grandes artistas gaditanas a través de sus obras y de su interesante vida personal, con el objetivo de que sean tomadas en cuenta como realmente merecen, alejadas del olvido en la historia que en muchas ocasiones sufrieron –como tantas otras artistas– y que, afortunadamente, cada vez están siendo más justamente visibilizadas.

RECIBIDO: 5/6/2025; ACEPTADO: 25/6/2025



## BIBLIOGRAFÍA

- ASSIER, M. (2021). *Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931. Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- BORREGO CHAVES, M. (2024). *¿A cuántas pintoras conoces? 19 imprescindibles y 300 más*. Madrid: Liber Factory.
- CARRETERO, R. et al. (2021). *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MÁLAGA (2008). *Jábega*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- EZAMA GIL, A. (2018). *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*. Madrid: Genuève Ediciones.
- FULANA DE TAL [ALEJANDRINA GESSLER DE LA CROIX] (1899). *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real 1841-1850*. París: Garnier Hermanos.
- GOBIERNO DE ESPAÑA, MINISTERIO DE CULTURA (2025). *Red Digital de Colecciones de Museos de España*. Disponible en <https://ceres.mcu.es/pages/Main> consultado el día 12 de febrero de 2025.
- ILLÁN MARTÍN, M. (2015). La pintora andaluza Madame Anselma en Francia: Nueva aportación al catálogo de su obra. *Laboratorio de Arte* 27, 659-667.
- LARCO, J. y LARRAIZA, R.M. (1964). *La pintura española moderna y contemporánea: Repertorio gráfico* (3). Valladolid: Ediciones Castilla.
- LARREA, D. (2025). *Madame Anselma (1831-1907)*. Disponible en <https://www.taldiacomohoy.es/post/madame-anselma-1831-1907> consultado el día 4 de febrero de 2015.
- LOMBA, C. y SALINAS, R. (2021). *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia.
- LÓPEZ ALMENA, M.P. (2018). *Visibles. Mujeres y espacio público burgués en el siglo XIX*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- MAE. *Las mujeres en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945*. (2025). Alejandrina Gessler y Shaw. Disponible en [https://maes.unizar.es/project\\_category/alejandrina-gessler-y-shaw/](https://maes.unizar.es/project_category/alejandrina-gessler-y-shaw/) consultado el día 12 de mayo de 2025.
- MARTÍNEZ DÍAZ, N. y L.F. CAO, M. (2000). *Pintando el mundo: Artistas latinoamericanas y españolas. Cuadernos inacabados*. Madrid: Edit. Instituto de la Mujer y Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (37).
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1869). *Galería biográfica de artistas Españoles del siglo XIX* (2). Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno.
- PALOMO DÍAZ, F. (1985). *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga: Imprenta de la Universidad de Málaga.
- PEMÁN Y PEMARTÍN, C. (1952). *Catálogo de las pinturas*. Cádiz: Museo de Cádiz.
- PLAZA ORELLANA, R. (2009). *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*. Córdoba: Almuzara.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (2024). *Academia de Colecciones de la Real Academia de San Fernando*. Disponible en <https://www.academiacolectaciones.com/> consultado el día 15 de julio de 2024.

- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (2024). *Historia Hispánica*. Disponible en <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/19082-alejandrina-gessler-shaw> consultado el día 2 de junio de 2024.
- ROSETTY, J. (1853). *Guía de Cádiz y su departamento para el año 1854*. Cádiz: Imp. de D. Filomeno Fernández de Arjona.
- TORRES LÓPEZ, M. (2009). *Diccionario de mujeres pintoras en Andalucía, siglo XIX*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja.
- TRIVIÑO CABRERA L. (2011). *Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*. Sevilla: Alfar.





# LAS PLAZAS DE ESPAÑA. ESTUDIO ESPECIAL DE LA DE SEVILLA. FUENTES DE INSPIRACIÓN Y SIMBOLISMOS

Teodoro Falcón Márquez

E-mail: [tfm@us.es](mailto:tfm@us.es)

Universidad de Sevilla-España

## RESUMEN

La idea de la construcción de una plaza de España por todo el país surgió de forma espontánea en algunas ciudades en la década de 1910; sin embargo, no se materializó hasta 1929 por diversos motivos: de carácter ferial, conmemorativo de algún hecho histórico o por el centenario de determinado escritor. Casi todas ellas tienen en común la vocación americanista, el papel de unidad que representan el idioma, los ríos, el mar, la literatura, la historia y, a veces, la guerra civil. Aquí se analizan algunos de los ejemplos singulares. En el caso de Sevilla se hizo con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, proyectada por Aníbal González. En este artículo se buscan fuentes de inspiración del modelo, sus esquemas compositivos y decorativos, así como los simbolismos que contiene.

**PALABRAS CLAVE:** Exposición Iberoamericana, 1929, plazas de España, Sevilla.

«PLAZAS DE ESPAÑA». AROUND THE WORLD. A SPECIAL ANALYSIS OF SEVILLE'S ONE.  
SOURCES OF INSPIRATION AND SYMBOLISM

## ABSTRACT

The idea of building «Plaza de España» throughout the country arose spontaneously in some cities in the 1910s, however, it did not become true until 1929 for various reasons: for trade fairs, to commemorate a historical event, or for the centennial of a particular writer. They all had in common their Americanist vocation, the unifying role played by languages, rivers, the sea, literature and history and the civil war. In the case of Seville, it was built on the occasion of the 1929 Ibero-American Exposition designed by Aníbal González. This article analyses the sources of inspiration for the model, its compositional and decorative schemes, and the symbolism it contains.

**KEYWORDS:** Ibero-American exposition, 1929, «Plazas de España», Seville.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 63-85; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)





## 1. INTRODUCCIÓN: LAS PLAZAS DE ESPAÑA

Es un hecho que la mayor parte de las ciudades y grandes poblaciones de este país tienen una plaza de España. Según datos facilitados por el Instituto Nacional de Estadística (INE) en 2018, de los 8124 municipios, en 1344 había una plaza con ese nombre. Por otra parte, hay un gran número de plazas de España repartido por todos los continentes. Sin hacer una lista exhaustiva, en Europa se hallan la de Bruselas (Bélgica), Mostar (Bosnia y Herzegovina –la más reciente– de 2012); Roma (Italia –la más antigua– del s. xvii), Lisboa (Portugal) y Londres (Reino Unido). En África, en Malabo (Guinea Ecuatorial), Marruecos (Larache, Sidi Ifni, Tánger y Tetuán) y en El Aaiún (Sahara Occidental). En América, de norte a sur, en Estados Unidos, Miami Beach (Florida); México (Mérida, Puebla, San Luis de Potosí, Tijuana, Toluca y Veracruz); Tegucigalpa (Honduras), Ciudad de Guatemala (Guatemala), San Salvador (El Salvador), Managua (Nicaragua), Santo Domingo (República Dominicana); Bogotá (Colombia), Arequipa (Perú), Curitiba (Brasil), La Paz (Bolivia), Concepción (Chile), Asunción (Paraguay), Florida y Montevideo (Uruguay) y Argentina (Parque de Buenos Aires, Córdoba, Ciudad de Santa Fe, Mendoza, Junín, La Plata y Parque de Rosario). Finalmente se encuentra también en Manila (Filipinas) y en la isla de Guam (Micronesia).

No existe ningún decreto para su realización, ni responden a un proyecto único determinado. Lo cierto es que la idea surgió de forma espontánea en varias ciudades españolas en la década de 1910, pero no se llegó a materializar hasta 1929. En alguna ocasión en torno a la Exposición Internacional de Barcelona; en otra por la Exposición Iberoamericana de Sevilla. También se edificaron para conmemorar a un personaje (Cervantes en Madrid) y en otros casos para celebrar determinado acontecimiento (las Cortes de Cádiz) o la guerra civil (Santa Cruz de Tenerife). La inmensa mayoría surgió después de 1930. Previo al caso sevillano nos detendremos brevemente en algunas plazas, las más monumentales. La plaza de España de Madrid tiene su origen en 1911 (Anasagasti e Inurria, 1915). Se inició a raíz del derribo del Cuartel de San Gil. A instancias de Alfonso XIII, tras un Real Decreto de 1914; para ocupar ese espacio se convocó al año siguiente un concurso para realizar una plaza en la que presidiera un monumento dedicado a Miguel de Cervantes, con motivo del III Centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*. El proyecto elegido fue el presentado por el arquitecto Rafael Martínez Zapatero, con la colaboración del arquitecto Pedro Muguruza y el escultor Lorenzo Coullaut Valera. El resultado responde a un arte ecléctico, con elementos tomados de los siglos xvi y xvii. Al monumento se le ha calificado como «fuente del idioma castellano». Consta de dos cuerpos y ático, alcanzando una altura de 31 m. Presidiendo el pedestal avanzan las figuras en bronce de don Quijote y Sancho Panza, montados en sus cabalgaduras. El resto de las imágenes están labradas en piedra. En otro nivel se halla Cervantes sentado con un ejemplar del *Quijote* en sus manos. Las esculturas femeninas de los extremos representan a doña Aldonza y Dulcinea. También hay escenas alusivas a *La gitanilla* y a *Rinconete y Cortadillo*. Una mujer representa a la *Literatura española* (Yeste Navarro 2019, pp. 179-194). Pero hay además otro hecho que marcaría la pauta para otras plazas de España: la vocación americanista del país en recuerdo



de sus antiguas colonias. Por esa razón hay aquí un surtidor con los escudos de los países hispanoamericanos y en el ático alegorías de los cinco continentes. La plaza ocupa una superficie de 36 000 m<sup>2</sup>. Marca un eje que enlaza la Gran Vía con la calle Princesa. Ha sido remodelada en varias ocasiones; la última en 2020, uniendo este espacio con zonas verdes en torno al Palacio Real: plaza de Oriente, Jardines de Sabatini y Campo del Moro. Previamente se habían construido en la década de 1950 los entonces rascacielos que sirven de telón de fondo de la plaza, el Edificio España y la Torre de Madrid, que miden respectivamente 117 y 142 m.

La plaza de España de Barcelona se construyó para la Exposición Internacional de 1929. Se debe al proyecto realizado por Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) y Guillerme Busquet i Vautravers (1877-1955), finalizándose por Antoni Darder. (Fabre, Huertas y Bohigas, 1984). Ocupa una superficie de 34 000 m<sup>2</sup>. En ella confluyen la Gran Vía de las Cortes Catalanas y la de la Reina María Cristina, que, tras franquear las torres venecianas de 47 m, proyectadas por Ramón Reventós, enlazaba con la Exposición Internacional (luego Feria Internacional de Muestras, FIRA), se dirige hacia Montjuic pasando por el Pabellón de Alemania, de Mies van der Rohe, la Fuente Mágica y al fondo el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Preside la plaza una monumental fuente diseñada por el arquitecto Josep María Jujol i Gisbert (1879-1949), estrecho colaborador de Antoni Gaudí, con decoración escultórica de Miguel Blay, Frederic Llobet y los hermanos Miquel y Lluçia Oslé (Lecer, Fabre, Grande, Huertas, Remesar y Sobrecivés, 2009). El monumento-fuente se organiza a base de dos figuras geométricas: el círculo y el triángulo. Sobre un estanque de planta triangular hay un edículo con tres nichos, con grupos escultóricos que representan a tres ríos españoles: Ebro, que desemboca en el mar Mediterráneo, Tajo, Guadalquivir y el Cantábrico (representado por pequeñas figuras, como ríos de corto curso). En los vértices figuran frutos que ofrecen esas aguas: la *Abundancia*, la *Salud* (o *Higiene*) y la *Navegación*. Alrededor del grupo central hay tres columnas corintias con diversas figuras o alegorías que representan la *Religión* (una cruz con Ramón Llull, santa Teresa de Jesús y san Ignacio de Loyola); el *Heroísmo* (una espada con don Pelayo, Jaime I e Isabel la Católica) y las *Artes* (un libro con Ausias March y Miguel de Cervantes). El conjunto se remata con un pebetero con tres *Victorias*, realizadas en bronce. Al pie del monumento hay cartelas con una inscripción en latín que pone *Senatus Populusque Barcionensis*. El conjunto escultórico refleja varios estilos que emplean los artistas catalanes de la época: clasicismo, barroco, novecentismo y *art déco* (Yeste Navarro 2019, pp. 179-194).

La plaza de España de Cádiz es un recinto teóricamente cuadrado, situado en las inmediaciones del puerto, donde convergen en la actualidad las avenidas Ramón de Carranza, de América y del Descubrimiento, además de la plaza de Argüelles, entre otras calles. Este recinto comenzó a configurarse a partir de mediados del siglo XVIII, en el solar del Cuartel de la Marina, más las líneas que marcaron las construcciones de las casas de las Cuatro Torres (1745) y Cinco Torres (1771), además de la Aduana (1784), ahora sede de la Diputación Provincial desde 1846, y las casas del barrio de San Carlos, construidas en tiempos del conde de O'Reilly, capitán general de Andalucía y gobernador de Cádiz (1772-1794). A ello hay que sumar terrenos ganados al mar y el derribo de las murallas de este sector, en torno a 1915. En



el centro de la plaza se erigió el monumento conmemorativo de las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812 (Bigador, 1963, n.º 1, pp. 17-65). Sin embargo, su construcción se dilató un siglo, retomándose la idea con un concurso en 1912 en el que ganó el proyecto presentado por Modesto López Otero (1885-1962), arquitecto, catedrático y académico. Fue un notable arquitecto un tanto ecléctico, cuya obra evolucionó desde el neoclasicismo al regionalismo, más influencias extranjeras: *sección* vienesa y el *art nouveau*. Entre otras importantes obras suyas destacaremos que fue el autor del proyecto de la Ciudad Universitaria de Madrid. Para el monumento gaditano contó con la colaboración de Aniceto Marinas García (1866-1953), arquitecto, escultor y académico de la Real de San Fernando, autor entre otros monumentos del dedicado a Velázquez (Museo del Prado).

El monumento gaditano no se concluyó hasta 1929. Tiene forma de hemicíclo orientado hacia el puerto. Evoca la mitad de la planta elíptica de la iglesia de San Felipe Neri, donde tuvieron lugar las sesiones de las Cortes. En el centro se eleva un alto vástago de planta cuadrada, decorado en cada frente por columnas pareadas de orden jónico. El conjunto se inicia con unas escalinatas realizadas con 103 bloques de piedra, en alusión al número de diputados del Congreso en la sesión inaugural. En el centro se observa un sillón vacío rematado en un blasón heráldico, referente al rey Fernando VII exiliado. Una figura femenina personifica la Constitución; porta la espada de la justicia. En la zona posterior se representa a Hércules, mítico fundador de la ciudad, flanqueado por relieves que representan los derechos que brinda la Carta Magna, más lápidas que conmemoran a diputados doceañistas, entre los que figura Agustín de Argüelles, autor del preámbulo de la Constitución. Además, hay relieves que aluden a la vinculación de esta ciudad con Hispanoamérica, ya que desde 1717 tuvo el monopolio del comercio americano. En los extremos del hemicíclo hay varias esculturas ecuestres de bronce que representan la Guerra y la Paz, además de alegorías de la Agricultura y la Industria. Rematan el conjunto figuras de atlantes y cariátides que sostienen el libro de la Constitución abierto, mostrando algunos artículos (Barrios Pitarque, 1980).

La plaza de España de Santa Cruz de Tenerife se inició en 1929 coincidiendo con la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Tenerife y Las Palmas decidieron participar en la muestra sevillana con el Pabellón de Canarias, proyectado por el arquitecto Pelayo López y Martín-Romero. Su fachada principal mostraba el típico balcón canario de madera, que tuvo tanta influencia en la América española (Villar Movellán, 1979, pp. 446-447). La plaza de España de Santa Cruz de Tenerife se proyectó en 1929 en el solar del antiguo Castillo de San Cristóbal, entre la plaza de la Candelaria y la avenida Marítima, anexa al puerto (Lemus López, 1988). Ocupa una extensión de más de 5000 m<sup>2</sup>, siendo la más amplia, no solo de la ciudad, sino del archipiélago canario, y representa un monumento a los caídos en la guerra civil española. Alberga una fuente de mármol y está presidida por una alta torre en forma de cruz, con mirador en lo alto. Se erigió por iniciativa del capitán general García Escámez, y su ejecución corrió a cargo del arquitecto Tomás Machado y Méndez Fernández de Lugo, según proyecto de José Enrique Marrero Regalado (Hernández González, 2002). Rodeando su base se encuentra un conjunto escultórico realizado en 1944 por Enrique Cejas Zaldívar y Alonso Reyes. En él figura la alegoría

de la Patria sosteniendo al Caído, más una mujer alada, símbolo de la Victoria. El monumento se inauguró en 1947. Con posterioridad fue remodelado en 2008 por los arquitectos suizos Herzog y De Meuron, tras el fallo de un concurso convocado en 2006 (González Chaves, 2017).

## 2. LA PLAZA DE ESPAÑA DE SEVILLA. ORÍGENES Y SIGNIFICADO

Se hallan en la convocatoria en 5 de abril de 1911 del concurso para una exposición que se llamó inicialmente Hispanoamericana, prevista para 1914. El comité organizador eligió el proyecto presentado por el arquitecto sevillano Aníbal González Álvarez Ossorio (1876-1929), quien fue nombrado director de esa muestra el 3 de octubre de 1911. Diversas circunstancias, como la I Guerra Mundial, inundaciones del río Guadalquivir, la crisis económica del país y las frecuentes huelgas de obreros, ralentizaron el proceso constructivo culminándose en la década posterior. Coincidió con la dictadura de Primo de Rivera, que se inició el 13 de septiembre de 1923. Aníbal González dirigió las obras hasta su dimisión en 1926, por desacuerdos con el comisario regio Cruz-Conde. Fue sustituido por Vicente Traver. El marco histórico coincidió con una dictadura con rey, durante el reinado de Alfonso XIII (Cassasas Ymbret, 1883; Muñoz Lorente, 2002). El golpe de Estado para llegar a esa circunstancia se debió a varios factores, entre los que hay que destacar el descontento de los militares tras el Desastre de Annual en el Rif (1921) y el auge de los nacionalismos, por esa razón se potenció el nacionalismo español. Sin embargo, la falta de apoyos del gobierno, el crecimiento de la oposición, la presión de los partidos políticos y el movimiento obrero allanaron el camino para la llegada con posterioridad de la II República, que se proclamó el 14 de abril de 1931 (González Calleja, 2005).

Paralelamente a estos acontecimientos en el terreno artístico se desarrolló en Europa el Modernismo, que adoptó diversos nombres en varios países: *art nouveau* en Francia; *liberty* en Italia; *secession* en Austria; *modern style* en Inglaterra y *jugendsstil* en Alemania. Con la dictadura se aisló el país, por lo que desde el punto de vista constructivo la arquitectura bebió en sus fuentes tradicionales: el mudéjar, Renacimiento y Barroco, nacionalizando corrientes italianas. Aníbal González y sus contemporáneos realizaron entonces una arquitectura ecléctica, historicista, regionalista y localista, tomando esquemas compositivos y decorativos de palacios sevillanos, tales como el Alcázar, Casa de Pilatos y Palacio de las Dueñas, entre otros, además de algunos edificios del país de los siglos XVI al XVIII que el arquitecto visitó. Del mismo modo se volvieron a potenciar materiales seculares, como el ladrillo, la teja, cerámica vidriada, forja del hierro y armaduras de madera, de tradición islámica y mudéjar. Aníbal González calificó su obra de *moderna* y otros la denominaron *estilo sevillano*, que tuvo gran arraigo (Guichot y Sierra, 1928). Este arquitecto quiso crear un estilo histórico español. El resultado fue un arte ecléctico de gran belleza, colorista y armónico. Se dio la paradoja de que, siendo un monumento conmemorativo dedicado a España, se acusan en él diversas influencias italianas, como veremos.





Fig. 1. Plaza de España. Vista panorámica. Foto: el autor.

El cartel anunciador de la Exposición Iberoamericana se encargó al pintor Gustavo Bacarissas, quien lo ejecutó con una amplia gama de colores: azul cobalto, verde, amarillo, rojo, naranja, ocre y blanco. Fue impreso en Litografía S. Durá de Valencia.

La plaza de España de Sevilla fue el edificio más representativo de la Exposición (fig. 1). Llegó a ser la plaza más monumental y artística de las erigidas en todo el país. Tiene un marcado carácter simbólico. Muestra la exaltación de la unidad de España, donde figuran todas sus provincias, con una ría por medio que evoca al Guadalquivir, «río que desemboca en América», según la literatura del Siglo de Oro, a causa del monopolio que tuvo su puerto con el comercio hispanoamericano desde 1503 hasta 1717. Aunque en el proyecto inicial estaba previsto construir ocho puentes, quedaron reducidos a cuatro, que representan los reinos que configuraron la unidad de España: Castilla, León, Aragón y Navarra. Los altorrelieves de las enjutas de los arcos en la galería alta son asimismo un homenaje a las grandes figuras de su historia, en donde se muestran reyes, conquistadores, escultores, pintores, escritores, músicos y santos. En el programa decorativo hay veladamente un homenaje al Imperio español del siglo xvi (la metrópolis), que se extendió hacia la otra orilla del Atlántico, en donde surgieron más adelante repúblicas hispanoamericanas. Por esa razón figura de forma reiterada el blasón del emperador Carlos V, con el águila bicéfala, flanqueado por heraldos (fig. 2). La muestra se inauguró el 9 de mayo de 1929, siendo bendecida la ceremonia por el cardenal Ilundain. Se clausuró el 21 de





Fig. 2. *Blasón de Carlos V y heraldos*. Foto: el autor.

junio de 1930<sup>1</sup>. El edificio ha sido declarado como Bien de Interés Cultural (BIC), con categoría de Monumento (Real Decreto de 4 de julio de 2023. *BOE* de 18 de julio de ese año). La Exposición y el proceso constructivo de esta plaza de España han sido ampliamente abordados. Haciendo una breve síntesis citaremos algunas de las publicaciones (Braojos, 1992; Pérez Escolano, 1985, pp. 23-30)<sup>2</sup>. Por nuestra parte nos detendremos en analizar los modelos de donde procede la idea general de la planta del conjunto y el origen de numerosos esquemas compositivos y decorativos, así como los antecedentes de modelos de las torres, artesonados, etc.

### 3. ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS Y DECORATIVOS: LA PLANTA

La plaza tiene planta semielíptica, evoca la mitad de un anfiteatro romano. Ocupa una superficie de 50 000 m<sup>2</sup>, de los que hay edificados 19 000. Mide 215 × 112 m. La ría tiene una longitud de 513 m y su anchura media es de 15 m

<sup>1</sup> El mejor documento gráfico de la inauguración de la Exposición, presidida por los reyes, es el lienzo que pintó Alfonso Grosso, finalizado en septiembre de 1929. Se conserva en el Cuarto del Almirante del Alcázar sevillano.

<sup>2</sup> Consúltense Rodríguez Bernal, 1994. Trillo de Leyva, 1980. Villar Movellán, 1979 y 1987. Solís Burgos, 2000a, pp. 1057-1068.

aproximadamente. Aníbal González enlazó la planta de este conjunto con los jardines trazados por Forestier (parque de María Luisa), proyectando una serie de vías para comunicar con el resto de la ciudad. Todo ello coincidió con unas mejoras urbanísticas y de infraestructuras, tales como la realización de la Corta de Tablada y el nuevo puente de Alfonso XIII (1926). Desde el primer diseño el arquitecto tenía previsto edificar en varias alturas, con pabellones enlazados por galerías cóncavas con columnas, torres en los extremos y la ría por delante. En la memoria del proyecto inicial se especifica que la finalidad primera era constituir con el conjunto una universidad obrera (precedente de las universidades laborales), compuesta de un gran edificio central (Escuela de Artes y Oficios) y naves laterales destinadas a talleres de aprendizajes. Según esta disposición, la parte delantera se podría utilizar a modo de estadio, para celebrar toda clase de espectáculos al aire libre (carreras, revistas, deportes, cabalgatas, etc.). Junto a las torres, los pabellones serían destinados a museos artístico e industrial. Después de la guerra civil el edificio central se destinó a sede de la Capitanía General de la II Región Militar (Cuartel General de las Fuerzas Terrestres) y los demás albergan oficinas de diversas instituciones del Estado y de la Junta de Andalucía.

Fue Pérez Escolano (1973, pp. 67-68) el primer historiador que manifestó que los antecedentes de este modelo de plaza se hallan en algunas villas renacentistas del norte de Italia, diseñadas por Andrea Palladio. Se trata de complejos agrícolas, edificados en antiguos terrenos pantanosos. Suelen constar de un edificio central, normalmente simétrico, con peristilo de columnas, que sirve de residencia veraniega a sus propietarios. Tienen dos alas (*barchese*) destinadas a servicios agrícolas: graneros, caballerizas, almacenes, etc. Por delante es frecuente que pase una vía fluvial. A veces constan de una doble fachada. Entre ellas destaca la Villa Badoer, en Frata Polisene (Rovigo), construida por Palladio entre 1556 y 1563, por encargo de Francesco Badoer. Aquí el pabellón central se halla tras dos fuentes y una escalinata, con un pórtico jónico exástilo, más dos alas curvas porticadas con columnas. Delante del edificio pasa un brazo del río Adigio (Palladio. Edición de 1570, libro II, lám. XLIV. Palladio ed. 1797, libro II, cap. xv). Otro precedente puede estar en la Villa Trissino (Meledo de Sarego). Fue trazada e iniciada por este arquitecto en la década de 1560, por encargo de los hermanos Francesco y Luigi Trissino (condes de Trissini). Sobre una colina se construyó el pabellón central, cubierto con una cúpula. También tiene varios brazos curvos, con columnas corintias, previstos para albergar el establo, bodega, granero y depósito de aperos. En el Tratado de Arquitectura de Palladio figura la planta y alzado del edificio, que no se llegó a concluir (fig. 3). Otra idea pudo tomarla Aníbal González de la plaza de San Pedro del Vaticano, con columnata proyectada por Gian Lorenzo Bernini, construida entre 1656-1657 por iniciativa del papa Alejandro VII, como un abrazo para acoger a los fieles. Por su parte Villar Movellán sugirió que el arquitecto sevillano pudo tomar ideas de varias exposiciones universales. Para su proyecto de 1917 tuvo presente el Palacio del Trocadero, de la Exposición Universal de París de 1878 (derribado en 1937). En él presidía el pabellón central, con una columnata convexa, pabellones y torres laterales, además de una fuente por delante, a orillas del Sena (Villar Movellán 2014, p. 20).



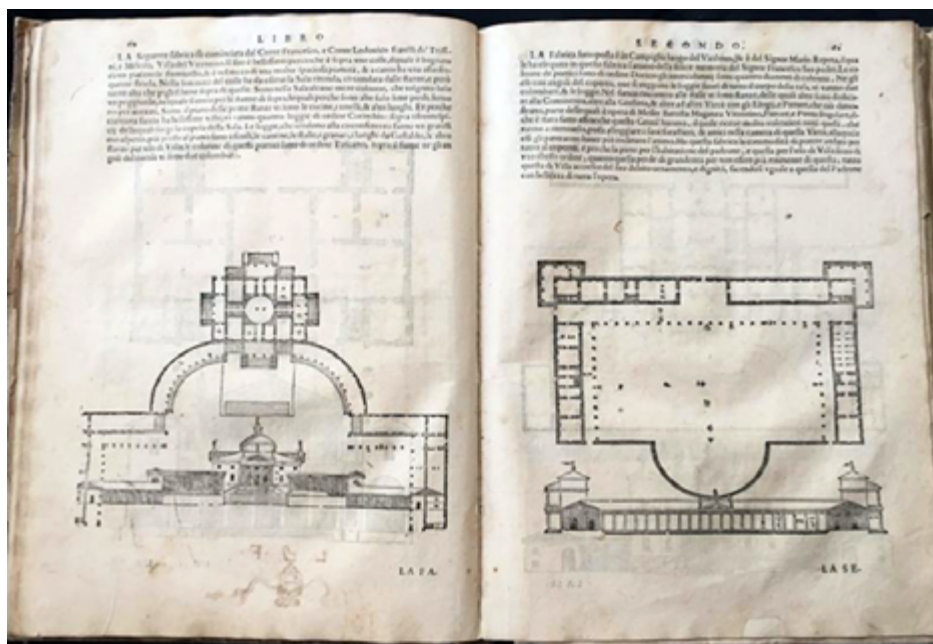


Fig. 3. *Proyecto de la Villa Trissino*. Fuente: Tratado de Palladio.

#### 4. ALZADOS. TRATADÍSTICA, ESQUEMAS COMPOSITIVOS Y DECORACIÓN

Como la mayoría de los arquitectos españoles, Aníbal González consultó libros de los grandes tratadistas italianos del siglo XVI, especialmente de Serlio y Palladio. Sebastián Serlio (1475-1554?) publicó varios libros de arquitectura, de los que el arquitecto sevillano tomó especialmente ideas del *Libro 4.º*, seguramente de la primera edición española (edición de Francisco de Villalpando, 1552). Uno de los elementos compositivos más reiterados en esta plaza es el de la alternancia llamada serliana, de arco y dintel, con o sin óculos sobre estos últimos. Figura en la fachada a la plaza del pabellón central, hoy Cuartel General de las Fuerzas Terrestres (fig. 4). Se trata de un espacio de planta rectangular que mide 79 m de fachada y 72 de profundidad. Este esquema compositivo lo podemos apreciar también en las fachadas del cuerpo bajo de las torres y en las galerías altas de las cajas de escaleras de los pabellones de Aragón y Navarra. Por otra parte, este tratado influyó en algunos alfarjes, como luego veremos. Andrea Palladio es el autor de *I quattro libri dell'architettura*, que fue publicado en Venecia en 1570 por el impresor Domenico de Franceschi. Con posterioridad se hicieron numerosas ediciones en Europa y Norteamérica, por lo que tuvo gran repercusión a nivel internacional (Marton, Wundrans







Fig. 4. *Pabellón Central. Antigua Capitanía General.* Foto: el autor.

y Pape, 2009, pp. 64-71). En español se publicó en Valladolid (1625) y en Madrid (1797). Palladio recurrió asimismo a la alternancia serliana (también llamada palladiana). En su tratado figuran ilustraciones de la llamada basílica de Vicenza. Se trata de una *loggia* de dos plantas que envuelve el antiguo Palazzo Pubblico o Palazzo della Ragione (Ayuntamiento). Ese proceso de revestimiento lo inició en 1549 y no lo vio terminado. Se concluyó en 1617, 37 años después de la muerte del arquitecto (láms. xxxi, xxxv y xxxvi). En la alternancia de arco y dintel de las dos plantas figuran *oculi* (óculos sobre los dinteles), que Hernán Ruiz II empleará en el Cuerpo de Campanas de la Giralda, torre que como veremos se erigió en paradigma de Aníbal González en esta plaza. Por tanto, la fachada a la plaza del Cuartel General de las Fuerzas Terrestres es asimismo palladiana.

El esquema compositivo de la galería alta, con relieves en las enjutas, nos lleva de nuevo al mundo clásico, a través de artistas del *cinquecento* italiano. Aníbal González pudo ver ilustraciones de Cesare Cesariano, el primer traductor y comentarista de Vitrubio. Cesariano realizó varias ilustraciones en 1521 tomadas de Vitrubio, en las que figuran arquerías sobre columnas, con relieves en las enjutas, que pudieron servir de modelo para este edificio. Una de ellas es *il Foro romano studi da Vitruvio*, la otra representa una palestra, lugar donde se celebraban ejercicios literarios en público o se hablaba ante un colectivo (Milton y Lampugnani, 1994, pp. 268-269 y 286). Bajo los dinteles hay columnas pareadas que sostienen un trozo de entablamento. Es frecuente verlo en la arquitectura italiana del siglo xvi. Como ejem-



Fig. 5. *Busto de San Fernando*. Foto: el autor.

plo citaremos la decoración del tambor y la linterna de la cúpula de San Pedro en el Vaticano, obra iniciada en 1546 por Miguel Ángel y concluida por Giacomo della Porta y Domenico Fontana. Aquí en Sevilla lo podemos encontrar en el claustro grande del convento de la Merced (Museo de Bellas Artes), construido por Juan de Oviedo entre 1610-1612, solución que repite en las mismas fechas en las columnas de la iglesia de San Benito, además de López Bueno en el claustro del monasterio de San Clemente (1617) (Falcón, 1986, pp. 299-404; Falcón, 1999, pp. 264-275).

Respecto a los tondos en relieve que hay en las enjutas de los arcos de la plaza, antes de Cesariano ya lo había empleado Brunelleschi en 1419 en la *loggia* del Hospital de los Inocentes de Florencia, de Filippo Brunelleschi, con tondos realizados h.1487 por Andrea della Robbia en terracota vidriada. En Sevilla la decoración cerámica aplicada a la arquitectura la inició Francisco Niculoso Pisano en 1504 en la portada hacia el atrio de la iglesia del convento de Santa Paula, con decoración escultórica de Pedro Millán y el taller de Andrea della Robbia. Allí aparece también por primera vez la decoración de grutescos. En la plaza España esta galería tiene 52 tondos en los que hay varios altorrelieves esmaltados en blanco, sobre fondo azul cobalto. En ellos figuran los bustos de personalidades españolas desde la Antigüedad hasta la década de 1920: reyes, arquitectos, escultores, pintores, escritores, músicos, militares, marinos, conquistadores, virreyes, políticos, religiosos y santos (Librero 2014a; 2014b) y Palomo (2014).

De los *monarcas* están representados Jaime I de Aragón (1208-1276); san Fernando (1199-1252) (fig. 5); Alfonso X de Castilla (1221-1284); Isabel I «la Católica»

(1451-1504); Carlos I de España y V de Alemania (1550-1558); y Felipe II (1527-1597). Entre los *santos* figuran S. Isidoro, arzobispo de Sevilla (ss. vi-vii); S. Francisco Javier (1506-1552); Sta. Teresa de Jesús (1515-1582); y S. Juan de la Cruz (1542-1591). De los *eclesiásticos* están el padre Marchena (fray Antonio de Marchena), franciscano (ss. xv-xvi); el cardenal Cisneros (Francisco Jiménez de Cisneros, 1436-1517); fray Bartolomé de las Casas, sevillano obispo de Chiapas (México, 1486-1566); fray Luis de León (1527-1591); fray Luis de Granada (1504-1588); y el padre Andrés Manjón, sacerdote y pedagogo (1846-1923). Entre los *conquistadores* se hallan don Pelayo (s. viii); el Cid Campeador (Rodrigo Díaz de Vivar, 1048?-1099); el Gran Capitán (Gonzalo Fernández de Córdoba, 1453-1515); Hernán Cortés (1485-1547); Francisco Pizarro (1476-1551); y don Juan de Austria (1547-1578).

De los *navegantes, militares y gobernadores* se representan Cristóbal Colón (1451-1506); los Hermanos Pinzón (Martín Alonso, 1441-1493) y Vicente Yañez, (1462?-1514); Fernando de Magallanes (1480-1521); García Hurtado de Mendoza, gobernador de Chile y virrey de Perú (1535-1609); y Mariano Álvarez de Castro, gobernador militar de Gerona (1749-1810). Respecto a *escritores y humanistas* se hallan Lucio Anneo Séneca (4 a.C.-65 d.C.); Raimundo Lulio (1232-1315); Bernardo de Rojas (1470-1541); Luis Vives (1492-1540); Alonso de Ercilla (1533-1594); fray Félix Lope de Vega (1562-1635); Francisco de Quevedo (1580-1645); Miguel de Cervantes (1547-1616); Pedro Calderón de la Barca (1600-1681); Luis de Góngora (1561-1627); Jacinto Verdaguer (1845-1902); y Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912). De los *arquitectos* solo figura Juan de Herrera (1530-1597), el artífice del monasterio de San Lorenzo de El Escorial y de la Casa Lonja de Sevilla (Archivo de Indias). Respecto a *escultores* se representa a Juan Martínez Montañés (1568-1649) y a Alonso («Alfonso») Cano (1601-1667). Mayor número son de *pintores*: Domenikos Theotokopoulos, «el Greco» (1551-1614); Diego Velázquez (1599-1660); José Ribera, el «Spagnoletto» (1591-1652); Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682); Francisco de Zurbarán (1598-1664); Francisco de Goya (1746-1828); Mariano Fortuny (1838-1874); Eduardo Rosales (1836-1873); y Joaquín Sorolla (1863-1923) (fig. 6)). Finalmente hay un *músico*: Tomás Luis de Victoria (1548?-1611) y un *político*: Emilio Castelar (1832-1899) (Solís 2000b).

Con relación a estos bustos podemos extraer algunas conclusiones. La mayor parte de los personajes representados pertenecen a momentos de mayor esplendor en la historia de España: de tiempos de la Reconquista; de la unidad territorial con los Reyes Católicos; del Imperio español con Carlos I y Felipe II, además de artistas y escritores de la Edad de Oro. El personaje más antiguo que figura es el romano cordobés Séneca (†65 d.C.); los más recientes, contemporáneos al proceso de construcción de la plaza, son el pintor Joaquín Sorolla (†1923) y el P. Andrés Manjón (†1923), sacerdote y pedagogo. Las dos únicas mujeres representadas son la reina Isabel la Católica y santa Teresa de Jesús. En cada tondo suele haber un protagonista; excepcionalmente hay dos en el que se hallan un par de personajes; uno de los casos es el de fray Luis de Granada, con fray Luis de León; el otro es el de los hermanos Pinzón. Atendiendo al texto que figura en cada uno de los bustos hemos situado a Fernando III como santo y no como rey. Asimismo, en el caso del polifacético Alonso Cano, que fue arquitecto, escultor y pintor, lo hemos ubicado como escultor (en el



Fig. 6. Busto de Joaquín Sorolla. Foto: el autor.

texto se le cita como Alfonso). Por otra parte, puede sorprendernos que en esta relación de protagonistas esté representado un solo arquitecto: Juan de Herrera. Debería figurar –al menos– Hernán Ruiz II, artífice de la renovación renacentista de la Giralda, autor y obra por los que Aníbal González sintió especial veneración, como evidencia el pequeño homenaje que le hizo al arquitecto cordobés colocando un retrato suyo en la torre norte de la plaza, como veremos más adelante.

En la galería baja están representadas 48 provincias españolas. Las Islas Canarias figuran como una sola provincia, a pesar de que en 1927 se dividió en dos; entonces se creó la de Santa Cruz de Tenerife, que englobaba las islas occidentales, y la de Las Palmas, que abarcaba las islas orientales. Faltan Ceuta y Melilla, ya que no fueron consideradas como ciudades autónomas hasta 1995. Cada provincia ocupa un pequeño espacio en forma de U, en el que figura en la solería el mapa de su territorio. Un panel cerámico en el testero, alusivo a un hecho histórico local, se convierte en conjunto en una representación gráfica de la historia de España. El profesor Francisco Murillo Herrera, fundador del Laboratorio de Arte de la Universidad (1907), fue quien supervisó los temas históricos. En el caso de Canarias el tema elegido es el momento en que *Colón repara las naves en Las Palmas en 1492*. Además, existen enmarcando estos espacios anaqueles destinados a consulta de libros, lo que convertiría a la plaza en una monumental biblioteca. Complementan la decoración los bancos, revestidos de azulejos cerámicos. Estos tienen su antecedente en los que envuelven el Cenador de la Huerta de la Alcoba (Pabellón de Carlos V) en el Alcázar sevillano, decorados por los hermanos Pulido (1543-1546). Los azulejos de la





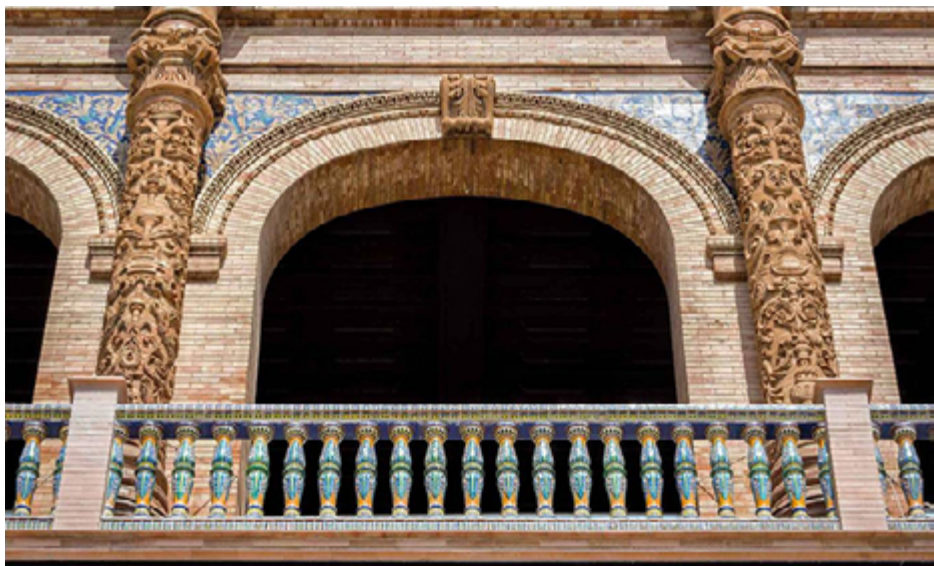


Fig. 7. *Columnas retalladas neoplatenescas*. Foto: el autor.

plaza se realizaron en gran medida en las fábricas sevillanas de García Montalbán (Nuestra Señora de la O) y de Mensaque Rodríguez. Las provincias se hallan ordenadas por orden alfabético; se inicia por la de Álava y concluye con la de Zaragoza. No figura la de Sevilla, como organizadora.

Las columnas de este edificio son de diversos modelos, materiales y procedencias. Las de mármol blanco del país (para diferenciarse del italiano extraído en Carrara) se colocaron preferentemente en la galería alta de la plaza, en el Pabellón Central (al exterior y en el patio), en los pabellones de Aragón y Navarra y en la decoración de las torres. Fueron suministradas por «La Marmolería Valenciana» (Solís, 2000b, t. I, p. 98), que se publicitaba entonces como taller electromecánico para la elaboración artística de mármoles. Sus capiteles recuerdan modelos renacentistas sevillanos del Alcázar (Cenador de la Huerta de la Alcoba y Patio de las Doncellas), tallados entre las décadas de 1540 y 1560, respectivamente. Más frecuentes son las columnas de ladrillo, que responden a diversas tipologías, entre las que se encuentran los aplantillados y moldurados, además de los de cerámica vidriada. Destacaremos las columnas retalladas neoplatenescas, que encontramos en los balcones de los pabellones de Aragón y Navarra, de cerca de 5 m de alto (fig. 7). Su decoración recuerda los prototipos creados por Diego de Riaño en la sacristía mayor de la catedral, fechados en 1534. Los modelos de las columnas abalaustradas en ladrillo limpio o de cerámica tienen su origen en el Renacimiento español y sevillano. Las de esta plaza recuerdan las existentes en la portada de la iglesia de Santa María de la Mesa (Utrera, Sevilla) y en una ventana de la iglesia de Ntra. Sra. de la Encarna-

ción (Constantina, Sevilla), realizadas por Martín de Gainza entre 1540-1550. Las de ladrillo limpio se encuentran en las portadas de los pabellones de Aragón y Navarra. Las de cerámica pueden verse en ventanas del edificio central y en los soportes de farolas de la ría, repuestos en 2010.

Los balcones principales sobre las portadas exteriores suelen decorarse con grandes volutas manieristas en las que se representan una figura masculina y otra femenina, desnudas y en relieve. Se hallan en las portadas de los pabellones de Aragón y de Navarra. Un antecedente lejano podemos encontrarlo en la *Logetta* de la plaza de San Marcos de Florencia, realizada por Jacopo Sansovino (1538-1546). En el Renacimiento español este modelo fue reinterpretado por Rodrigo Gil de Hontañón en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (1551-1553). Aquí las figuras son guerreros recostados sobre las volutas. De nuevo este arquitecto emplea las mismas volutas en la portada del Palacio de los Guzmanes de León (Diputación provincial), hacia 1560. Los frontones que rematan balcones y ventanas son de diversos tipos. Básicamente se dividen en triangulares y semicirculares, con remates de recipientes en los vértices. Los primeros son más frecuentes; sus modelos proceden de Diego de Sagredo *Medidas del Romano* (1526); de Serlio, que adopta Hernán Ruiz II en dependencias renacentistas de la catedral y en el Hospital de las Cinco Llagas. En la plaza de España se hallan en el edificio central, fachada principal y trasera, así como en los balcones centrales de los pabellones de Aragón y Navarra. Los frontones semicirculares se localizan en las fachadas de Aragón y Navarra, además de los pabellones extremos. Una variante de este modelo es el que figura en las torres. El frontón ha sido sustituido por dos grandes molduras manieristas. Existen también ventanas bíforas, con dos arcos semicirculares que apean sobre tres columnas, enmarcados por varias pilastras. Las hay en el edificio central y en las torres en el cuerpo de las altas pilastras, decoradas con cerámica. Uno de los antecedentes puede encontrarse en la torre de la catedral de Murcia, en una bífora realizada por Jerónimo Quijano entre 1526-1530. A otro tipo de vanos pertenece la serie de pequeñas ventanas semicirculares, enmarcadas entre pilastras, con ménsulas en la clave. Se encuentran en la parte superior de la fachada trasera de la plaza. El modelo se inspira en las fachadas construidas por Rodrigo Gil de Hontañón en la del Archivo de la catedral de Santiago hacia la plaza de Platería, y en la fachada del Palacio de los Guzmanes de León. Por otra parte, también empleó ese esquema Alonso de Covarrubias en la fachada norte del Alcázar de Toledo, hacia 1550. Son frecuentes en esta plaza las cúpulas con linternas, algunas reforzadas por grandes contrafuertes de ladrillo a modo de volutas fingidas. Se hallan en las torres que flanquean el edificio central, en la fachada principal del Cuartel General y rematando los pabellones extremos. Sus antecedentes pueden estar en Italia en Santa María della Salute de Venecia, de Longhena (1682-1698), y en Sevilla en la iglesia de la Anunciación, realizada por Hernán Ruiz II hacia 1560. La cúpula y linterna de este templo se renovó tras el terremoto de 1755, seguramente por el ingeniero Sebastián van der Borcht (Falcón 1986, pp. 28-29). Por otra parte, los remates de las torres, con vanos enmarcados por columnas, rematadas en cúpulas tienen como antecedentes italianos la iglesia de Santa Inés de Roma (1652-1657), en donde intervinieron Girolamo y Carlo Rainaldi y Borromini, además de la Superga de Turín, de Filippo Juvara (1713-1731).



En cuanto a las armaduras de madera, esta monumental plaza necesitó ingentes cantidades de madera para andamios, cubiertas, puertas, ventanas, pasamanos, etc. Desde el punto de vista artístico interesa destacar aquí las armaduras de madera para artesonados y alfarjes. La publicidad de la década de 1920 anunciaba algunos talleres de madera en esta ciudad. En ella figura el de Manuel Casana Gómez (Córdoba, 1880-Sevilla, 1952), quien tenía un taller-vivienda en el barrio de Nervión, en c/ Santo Domingo de la Calzada 13, edificio proyectado por Aurelio Gómez Millán. También se anunciaba su taller de carpintería movida por la electricidad. Especialista en portajes estilo antiguo, armaduras y artesonados, en la c/ Castellar 48. Esta firma trabajaba indistintamente para pasos de Semana Santa como para la Exposición Iberoamericana<sup>3</sup>. Asimismo, se anunciaba el taller mecánico de carpintería de Manuel Oñoro Cruz, especialista en armaduras y artesonados, con sede en c/ Gonzalo Bilbao 2. Manuel Oñoro falleció antes de que se inaugurara la muestra, ya que en 1928 figura la firma de Herederos de Manuel Oñoro Cruz, en c/ Gonzalo Bilbao 5. Por otra parte, se hallaba el taller de Enrique Oñoro, con sede en c/ Amador de los Ríos 10.

Para el concurso de las armaduras de los pabellones de Aragón y Navarra se presentaron cuatro empresas: la de Manuel Oñoro, Jesús de Solís Cabrera, Manuel Casana y Francisco López. Aunque se aprobó el pliego de condiciones presentado en julio de 1927 por el taller de Manuel Oñoro, lo cierto es que, al ser su presupuesto muy bajo, obligó a contratar para estas armaduras a la firma de Manuel Casana (Solís, 2000b, pp. 309-311; Palomo García, 2014, pp. 127-131). Para cubrir las cajas de escalera de estos dos conjuntos se construyeron varios monumentales artesonados neomudéjares en ese año de 1927, de ocho paños y tres tirantes. Miden aproximadamente 17,60 × 12,90 m. Se trata de un modelo inspirado en el de la caja de escalera principal del Palacio de las Dueñas de la Casa de Alba, realizado en 1571 por Martín Infante, maestro mayor del Alcázar, por encargo de Fernando Enríquez de Ribera y Portocarrero, II duque de Alcalá (Falcón, 2003, pp. 97-99 y 118-119; Falcón, 2012, pp. 84 y 89) (fig. 8). Modelos de armaduras análogos se encuentran en el Alcázar y en la Casa de Pilatos. Al exterior se cubren estos espacios con un alto tejado a cuatro aguas.

Los alfarjes que cubren la galería alta de columnas de esta plaza responden a diversos tipos inspirados en modelos renacentistas sevillanos, tomados a su vez del tratado de Serlio. El que más se repite aquí es el de casetones con pinturas en el centro. Serlio describe este prototipo como cubiertas de artesones, de la cual se pueden adornar los cielos llanos de pinturas, y también con ella enriquecer cubiertas de artesones de madera con la pintura. Otro modelo muestra casetones hexagonales, con decoración pictórica a base de florones enmarcados por amorcillos y ornamentación vegetal. El tema procede del *cielo llano de madera*, de Serlio (*Libro 4.º*. Edición

<sup>3</sup> Realizó los pasos de las hermandades de los Gitanos, Jesús Despojado, Vera Cruz y la Hiniesta. En 1953 el Ayuntamiento le dedicó a este empresario una calle en su barrio de Nervión, situada entre San Francisco Javier y San Juan de Dios.





Fig. 8. *Artesonado del palacio de las Dueñas*. Foto: el autor.



Fig. 9. *Alfarje con motivos geométricos*. Foto: el autor.

de 1552, lám. LXXIII). Este modelo figura también en la galería del Patio del Aceite del Palacio de las Dueñas (Falcón, 2003, pp. 119-120; Albendea, 2013, pp. 222-223). Finalmente destacaremos el tema de hexágonos alternando con triángulos o rombos (Serlio. *Libro 4.º*. Edición de 1552, lám. LXXIV) (fig. 9).

## 5. LAS TORRES

Su proyecto se debe a la confluencia de varios modelos. El punto de partida hay que buscarlo en la Giralda, de donde toma el tipo de planta integrado por dos núcleos cuadrados, uno interior y otro exterior, entre los cuales se desarrolla el acceso a los niveles superiores por medio de una rampa y más adelante con escaleras, a partir del Cuerpo de las Columnas (a unos 36 m). Aníbal González mandó a su equipo que hiciera mediciones y la delineación de esa torre, lo que se plasmó en una monografía ilustrada con plantas y secciones, publicada en 1929, a raíz de la conferencia sobre este tema que impartió el 11 de enero de ese año, en la sesión inaugural de la Academia de Estudios Sevillanos. En la memoria alude a la procedencia de las ideas sobre el proyecto de las torres manifestando que es *moderno*, inspirado en el Barroco español, en los modelos existentes en Santiago de Compostela, Valencia, Zaragoza, Écija, etc.<sup>4</sup>. Lo cierto es que también tiene antecedentes renacentistas. En primer lugar, en la torre de la catedral de Murcia; en la que se iniciaron sus cimientos en 1519 por Miguel Florentín; su primer cuerpo fue edificado por Jacobo Florentín (1521-1526). Nos interesa destacar el segundo cuerpo, construido por Jerónimo Quijano (1526-1555), en el que diseñó un esquema compositivo que tuvo gran eco en torres barrocas españolas, así como en la plaza de España. Se trata de una composición a base de pilastras pareadas que enmarcan una ventana bífora (Gutiérrez-Cortínez 1977, p. 4). Otra influencia procede de la torre de la mezquita-catedral de Córdoba, concretamente las terrazas con antepechos abalaustrados, que añadió Hernán Ruiz III entre 1589-1598, cuando forró exteriormente la torre califal y la recreó (Nieto Cumplido, 1998, pp. 590-596). Asimismo, Aníbal González tuvo presente la Torre del Reloj de la catedral de Santiago de Compostela, ubicada entre la Puerta de Platerías y el Pórtico Real de la Quintana. Sobre un cuerpo del siglo xiv José Peña del Toro edificó el resto de la torre entre 1676-1680, alcanzando los 72 m de altura. Aquí repite el modelo renacentista de una ventana central flanqueada por pilastras, añadiendo remates cilíndricos cupulados, a modo de garitas (Bonet Correa, 1984).

Su cimentación se inició en 1923 formando un cuadrado con  $13 \times 13$  pilotes de hormigón armado, con una profundidad de 10 m, la altura de las torres alcanza 74 m, en alzado presenta 8 cuerpos decrecientes (fig. 10). La planta baja muestra un triple pórtico, con alternancia de arco y dintel. En su interior alberga otra planta cuadrada, menor, con pilares en las esquinas. En él se ubica la rampa de acceso a los cuerpos superiores. Se remata en una terraza con azucenas, como en la Giralda. El 2.º cuerpo está flanqueado por cilindros en los vértices, con óculos. En los frentes norte y sur muestra una ventana de tipo renacentista, enmarcada por columnas. Sobre él hay una terraza volada con balaustres, en la que culminan las torres cilíndricas.

---

<sup>4</sup> Algunos de estos antecedentes han sido sugeridos por Kubler, 1957, p. 3. Villar Movellán 1979, pp. 421-422. La Academia de Bellas Artes de Sevilla se opuso a la construcción de las monumentales torres, argumentando que le restarían importancia a la Giralda.



Fig. 10. *Torre sur*. Foto: el autor.

dricas con cúpula y linterna. El 3.º está decorado con pilastras revestidas de cerámica policroma; alberga en el centro ventanas bíforas en los frentes norte y sur. El 4.º muestra tres vanos en cada frente con arcos semicirculares, flanqueados por cuatro columnas de mármol blanco. En la torre norte figura aquí una estructura decorativa tripartita de ladrillo, decorada con columnas corintias acanaladas. En el centro hay una orla de laurel que envuelve un busto de hombre barbado. Sobre él la inscripción «HERNANDO RUIZ» y el blasón municipal. En los laterales, a su izquierda hay una maqueta del alminar almohade, con la fecha 1198-1554; a la derecha figura la torre renacentista, con la fecha 1568. El resto de los alzados de este frente muestran un óculo tetralobulado, de ascendencia de Leonardo de Figueroa. El 5.º cuerpo tiene una terraza sobre la que se elevan unos contrafuertes de ladrillo, a modo de aletones de refuerzo, que recuerdan los existentes en la cúpula de la iglesia de la Anunciación, reconstruidos seguramente por Van der Borcht tras el terremoto de 1755. Este cuerpo muestra un vano central adintelado. El 6.º es ya cilíndrico, con vanos en los frentes norte y sur decorados con pilastras. El 7.º es un remate cupuliforme, revestido de azulejos policromos, sobre el que se eleva el lucernario con columnas, asimismo con azulejos policromos. El conjunto se remata en un alto vástago. Los revestimientos cerámicos procedían de la fábrica Mensaque Rodríguez y Cía. (Mora Piris, 2018; Graciani y Langa, 2019).

## 6. CONCLUSIONES

Las plazas de España surgieron de forma espontánea a lo largo de todo el país a partir de 1929, sin que hubiera ningún decreto gubernamental. Muestran una serie de rasgos comunes, a pesar de que tuvieron su origen por diversos motivos: Feria Universal e Iberoamericana, Centenario del *Quijote*, las Cortes de Cádiz o la guerra civil española. En todas ellas se alude al concepto de unidad entre los pueblos, a través de los ríos, el mar, el idioma, la literatura, la historia, o al doloroso pasado de la guerra civil. A causa del marco histórico en que surgieron, durante la dictadura de Primo de Rivera, en muchos casos los arquitectos bebieron de las fuentes tradicionales, construyéndose a base de ladrillo, cerámica y armaduras de estilo mudéjar, así como siguiendo modelos históricos del Renacimiento, del Barroco y del Modernismo. La plaza de España de Sevilla fue un proyecto utópico surgido en uno de los momentos críticos del país. En la actualidad es uno de los monumentos más visitados de la ciudad, convirtiéndose en un referente de sus espacios lúdicos y recreativos, además de un gran escenario para todo tipo de acontecimientos y marco excepcional para producciones cinematográficas.

RECIBIDO: 9/6/2025; ACEPTADO: 26/6/2025



## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2005). *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Tomo I. Sevilla: Diputación provincial de Cádiz.
- AGUADO, A. (2002). *La modernización de España (1917-1930)*. Madrid: Editorial Síntesis.
- ALBENDEA RUZ, E. (2013). «El Palacio de las Dueñas de Sevilla: las techumbres de la época de Catalina de Ribera». *Laboratorio de Arte* 25. I, 219-234.
- ALLEN HEREDIA, J. y CASTRO BORREGO, F. (2008). *La modernidad y la vanguardia en Canarias (1900-1930)*. Madrid: Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deporte.
- ANASAGASTI ALGÁN, T. e INURRIA, M. (1915). *Memoria explicativa del proyecto de erección de un monumento a Miguel de Cervantes Saavedra en la Plaza de España de esta Corte*. Madrid: Juan Pueyo.
- BARRIOS PITARQUE, M. (1980). *Aniceto Marinas y su época*. Segovia: Diputación provincial.
- BIDAGOR, P. (1963). «D. Modesto López Otero». *Revista Nacional de Arquitectura*. 45, 6-7.
- BONET CORREA, A. (1984). *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BRAOJOS GARRIDO, A. (1987). «La Exposición iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX». *Andalucía y América en el siglo XX*. Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- BRAOJOS GARRIDO, A. (1992). *Alfonso XIII y la Exposición iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- CABEZA, A. (2010). *Edifici i monuments*. Barcelona: Ayuntamiento.
- CASASSAS YMBER, J. (1983). «La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1939)». *Ideas y textos* 2. Barcelona: Anthropos.
- CIAURRIZ, N. (1929). *Orígenes y primeros trabajos de la Exposición Ibero-Americana*. Sevilla: Tipografía Española.
- FABRE, J., HUERTAS, J.M. y BOHIGAS, P. (1984). *Monuments de Barcelona*. Barcelona: L'Avenç.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1986). «Arquitectura». En *Universidad de Sevilla. Patrimonio Monumental y Artístico*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1999). «El monasterio en la Edad Moderna y Contemporánea», en *El Real Monasterio de San Clemente. Historia, tradición y Liturgia*. Córdoba: Cajasur, 264-275.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2003). *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Fundación Aparejadores.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2012). *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Maratania.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2005). *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria (1923-1930)*. Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ CHAVES, C.M. (2017). *La Plaza de España, vestíbulo de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Propuestas y proyectos urbanísticos en el siglo XX*. Tenerife: Universidad de La Laguna.
- GONZÁLEZ SERRANO, A. (2014). «Aníbal González Álvarez Ossorio, arquitecto», en AA. VV: *La cenámica en la Plaza de España de Sevilla*. Sevilla: EMASESA, 39-43.
- GRACIANI GARCÍA, A. y LANGA NUÑO, C. (coords.) (2019). *La Exposición Iberoamericana de Sevilla. Aportaciones desde la Historia, oportunidades, intereses, perspectivas, estudios, procesos, estrategias y experiencias*. Sevilla: Editorial Universidad.



- GRANDES, C. (1988). *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*. San Feliú del Vallés: Els llibres de la Frontera.
- GUICHOT Y SIERRA, A. (1928). *Desde Diego de Riaño hasta Anibal González. Constitución de la Escuela de Estilo Arquitectónico sevillano*. Sevilla: Imprenta Álvarez y Rodríguez.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. (1977). «Jerónimo Quijano, un artista del renacimiento español». *Goya: Revista de arte*, (139), 2-11.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2002). *Tenerife. Patrimonio Histórico y Cultural*. Madrid: Editorial Rueda.
- JIMÉNEZ MATA, J. y MALO DE MOLINA, J. (1995). *Guía de Arquitectura de Cádiz*. Cádiz: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía y Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Demarcación de Cádiz.
- KUBLER, G. (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (vol. 14, Ars Hispaniae). Madrid: Plus-Ultra.
- LECEER, I., FABRE, J., GRANDE, HUERTAS, C., REMESAR, A. y SOBRECIVÉS, J. (2009). *Art públic de Barcelona*. Barcelona: Ayuntamiento y Àmbit Serveis Editorials.
- LEMUS LÓPEZ, E. (1987). *La Exposición iberoamericana de Sevilla a través de la prensa (1923-1929)*. Colección Nuestra Sevilla. Sevilla: E.M. Mercasevilla.
- LEMUS LÓPEZ, E. (1988). *Canarias y la Exposición Ibero-Americana de 1929*. Las Palmas de Gran Canaria: Caja Canarias.
- LIBRERO PAJUELO, A. (2014a). «El edificio y sus revestimientos», en AA. VV. *La Cerámica en la Plaza de España*. Sevilla: EMASESA, 49-50.
- LIBRERO PAJUELO, A. (2014b). «Héroes en Ciencias, Armas y Letras», en AA. VV. *La cerámica en la Plaza de España*. Sevilla: EMASESA, 81-90.
- MARTON, P., WUNDRAM, M. y PAPE, T. (2009). *Palladio. Obra arquitectónica completa*. Madrid: Taschen.
- MILLON, H. y LAMPUGNANI, V.M. (1994). *Rinascimento de Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'Architettura*. Milano: Bompiano.
- MOLINA MORAL, J.C. (2023). «El encargo del cartel de la magna Exposición Iberoamericana de 1929 realizado por el artista gibraltareño Gustavo Bacarissas» (1). *Almoraima. Revista de Estudios Campogibraltareños* 58, abril 2023, 159-165.
- MORA CARBONELL, V. (1980). *Plaza de España. Madrid*. Tomo V. Madrid: Espasa Calpe.
- MORA IRIS, P. (2018). *Idea, lenguaje y simbolismos en la Plaza de España de Sevilla*. Sevilla: Punto Rojo.
- MUÑOZ LORENTE, G. (2022). *La Dictadura de Primo de Rivera. Los seis años que le costaron el trono a Alfonso XIII*. Córdoba: Almuzara.
- NIETO CUMPLIDO, M. (1998). *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Obra Social y Cultural de Cajasur.
- PALLADIO, A. (1570). *I quattro libri dell'architettura, ne' quali, dopo un breve trattato de con que ordini e di quelli auertimenti, che sono piu necessari nel fabricare, si tratta delle case private, delle vie, delle piazze, de i xisti et de'tem*. Venecia: Imp. Domenico de Franceschi.
- PALOMO GARCÍA, M.C. (2014). «Índice onomástico de autores (Ceramistas) y fábricas de cerámica», en AA. VV. *La cerámica de la Plaza de España*. Sevilla: EMASESA, 127-131.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (1973, 2.ª ed. 1975). *Anibal González. Arte Hispalense* 4. Sevilla: Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (1981). «Sevilla y Barcelona. Las Exposiciones de 1929 en España». *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas María Y. Buschiazzo* 27/28, 219-234.



- PÉREZ ESCOLANO, V. (1985). «La Plaza de España». *Aparejadores* 17. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 23-30.
- RODRÍGUEZ BERNAL, E. (1994). *Historia de la Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento.
- RODRÍGUEZ BERNAL, E. (2007). *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.
- ROMANO, J. (1929). «El monumento erigido en la Plaza de España a Miguel de Cervantes, el inmortal autor del *Quijote*. Una entrevista con Coullaut Varela». *La Esfera* 18 de marzo de 1929. Madrid: Prensa Gráfica.
- SOLÍS BURGOS, J.A. (2000a). «La Plaza de España de la Exposición iberoamericana de Sevilla. El proceso de ejecución». En *Actas del Tercer Congreso Nacional de la Construcción*, Sevilla, 1057-1068.
- SOLÍS BURGOS, J.A. (2000b). *La Plaza de España de la Exposición iberoamericana de Sevilla*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad. Facultad de Geografía e Historia.
- TORMO, E. y SÁINZ DE ROBLES, R. (1977). «La Plaza de España. Apuntes para un estudio de su historia entre 1900 y 1952». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 1, I-II, 7-65.
- TRILLO DE LEYVA, M. (1980). *La Exposición iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento.
- VÁZQUEZ, J.A. (1930). «Aníbal González. El credo artístico del insigne artífice sevillano». En *El Libro de Oro Iberoamericano. Catálogo Oficial y monumental de la Exposición de Sevilla*. Santander: Aldus.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla: Diputación provincial.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (1987). «Historicismo y vanguardia en la arquitectura de la Exposición Iberoamericana», en *Andalucía y América en el siglo XX*. Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (2014). «Génesis y programa de la Plaza de España», en AA. VV. *La cerámica en la Plaza de España*. Sevilla: EMASESA.
- YESTE NAVARRO, I. (2019). «Plazas de España en España. Un apunte a su contextualización histórica e ideológica». *Asri. Arte y sociedad. Revista de Investigación* 16, 179-194.







# EL MONASTERIO JERÓNIMO DE SAN JUAN DE AZNALFARACHE (SEVILLA): EL ÚLTIMO DESEO INCUMPLIDO DEL CONDE-DUQUE DE OLIVARES

José Manuel Ortega Jiménez

*E-mail:* [joseoj@ual.es](mailto:joseoj@ual.es)

Universidad de Almería-España

## RESUMEN

Uno de los últimos deseos de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, fue construir un convento jerónimo en la villa sevillana de San Juan de Aznalfarache. De forma repentina, y por testamento, el que fuera valido de Felipe IV mandó establecer el panteón de los duques de Sanlúcar la Mayor en la nueva fundación en detrimento del convento dominico de Loeches (Madrid). Aunque finalmente la acción no se llevaría a cabo, esta decisión nos permite estudiar la que sería la última gran fundación de los Olivares en sus tierras sevillanas en el contexto de la amplia política de patronazgos de edificios religiosos que llevó a cabo uno de los personajes más importantes de la historia de España durante la Edad Moderna.

**PALABRAS CLAVE:** conde-duque de Olivares, San Juan de Aznalfarache, patronazgo, siglo XVII.

THE JERÓNIMOS MONASTERY OF SAN JUAN DE  
AZNALFARACHE: THE UNFULFILLED LAST WISH  
OF THE COUNT-DUKE OF OLIVARES

## ABSTRACT

One of the last wishes of Gaspar de Guzmán, Count-Duke of Olivares was to build a Jerónimos monastery in San Juan de Aznalfarache, a village near to Seville. The ministry of Philip IV ordered to build in there the pantheon of the Dukes of Sanlúcar la Mayor. However, this new foundation entailed the detriment of the Dominican convent of Loeches (Madrid). Although this foundation was not established, this decision allows us to know the last great building of the Olivares lineage. In addition, we can study the extensive policy of patronage undertook by one of the most important historical figures of Modern Ages.

**KEYWORDS:** Count-Duke of Olivares, San Juan de Aznalfarache, patronage, 17th.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 87-100; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



## 1. EL MONASTERIO JERÓNIMO DE SAN JUAN DE AZNALFARACHE (SEVILLA): UN BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

Primeramente que el día q[ue] n[uest]ro señor fuere serbido de llevarme siendo en Palaçio si fuere possible antes de moverme se abra mi cuerpo y las entrañas se lleven secretamente al Collegio de santo Thomas de la orden de santo Domingo de Madrid mi Patronazgo i el cuerpo se a de depositar en el monasterio de la conception Dominica de mi Villa de lueches que he fundado y a de estar allí en deposito hasta que este acavado el entierro que tengo dispuesto fundar en san Juan de Alfaraçe de frayles Geronimos, y lo mismo ha de ser de los cuerpos de mis Padres i mis hijos e nieta porque todos juntos quiero que esten en d[ic]ho monasterio de Lueches (AHPM, 6233, ff. 718-719)<sup>1</sup>.

Con estas palabras el conde-duque de Olivares dejó establecido en su testamento que deseaba ser enterrado en la nueva fundación jerónima que se localizaría en su villa sevillana de San Juan de Aznalfarache o Alfaraçe, como aparecía escrito en los documentos de la época. Desechaba, de manera fulminante, la decisión que había tomado años atrás en la que elegía el monasterio dominico de Loeches (Madrid) como el lugar en el que ubicaría el panteón de la Casa de Sanlúcar la Mayor. No era extraño que el valido cambiara de opinión, pues era conocido su fuerte e inestable carácter (Elliott, 2010, p. 12). Sin embargo, y en esta ocasión, sería Inés de Zúñiga la que se negaría a cumplir una de las últimas voluntades de su esposo, como veremos en su momento. Este último motivo paralizó cualquier posibilidad de llevar a cabo las obras de este conjunto jerónimo y, por ende, que no se haya prestado demasiada atención a dicha fundación por parte de la historiografía contemporánea.

Debemos esperar hasta 1935 para que Gregorio Marañón, uno de los grandes estudiosos de la figura del conde-duque de Olivares, haga referencia al convento de San Juan de Aznalfarache. Curiosamente, el valido decidió trasladar allí algunos de los libros que formaban parte de su extensa biblioteca, los cuales deberían guardarse en los Reales Alcázares de la capital hispalense hasta que el conjunto estuviese concluido (Marañón, 1935, p. 688). Tan solo un año después, en 1936, Marañón publicó su célebre estudio sobre el ministro de Felipe IV. Se trata de una obra imprescindible para todos aquellos que quieran abordar la figura de Gaspar de Guzmán y la época en la que desarrolla su valimiento (Marañón, 1936)<sup>2</sup>. Sin embargo, no encontramos referencia a este patronazgo, a pesar de que el mismo autor lo citase un año antes (Marañón 1935, p. 688).

Durante las siguientes décadas carecemos de trabajos científicos que mencionen dicho patronazgo. De hecho, es relevante que no se cite en el estudio de Pineda Novo sobre *La historia de San Juan de Aznalfarache*, donde sí que se hace una escueta alusión a la compra de la villa por parte del conde-duque (Pineda

<sup>1</sup> AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid). Este documento fue transcrito por primera vez por Matilla Tascón (1987).

<sup>2</sup> Cuando hagamos referencia a esta obra citaremos la versión publicada en 1980.

Novo, 1980, p. 114). Será Herrera García quien vuelva a prestar atención a esta fundación en su libro sobre el Estado de Olivares, un trabajo que aborda la evolución de la economía del mayorazgo familiar y en el que aporta numerosa documentación inédita sobre el linaje (Herrera García, 1990, p. 186).

Pero, sin duda, el estudio más destacado sobre la relación de los condes de Olivares y las fundaciones religiosas lo realizó Blanco Mozo en su obra sobre el arquitecto Alonso de Carbonel. El resultado de su tesis doctoral dio lugar a un magnífico trabajo donde, por primera vez de forma global, se analizó la labor de patronazgo de Gaspar de Guzmán y su esposa, Inés de Zúñiga (Blanco Mozo, 2007). Son pocas las líneas dedicadas al convento de San Juan de Aznalfarache, pues finalmente tan solo fue un deseo que no se ejecutó.

Es precisamente esta última afirmación la que ha dado lugar al planteamiento del presente trabajo. Si bien entendemos que el desinterés de llevar a cabo las obras del convento partió de la condesa-duquesa, creemos necesario analizar los posibles motivos por los que la noble evitó cumplir la última voluntad de su marido. Asimismo, resulta interesante apuntar las causas que condujeron a Olivares a trasladar la localización del panteón de los duques de Sanlúcar la Mayor, establecido hasta 1642 en el convento dominico de Loeches (Madrid). Una decisión que suponía un cambio brusco en la historia de su linaje.

## 2. GASPAR DE GUZMÁN Y SU VINCULACIÓN CON SEVILLA

Corría el año 1627 cuando el conde-duque, movido por la buena situación económica de la que gozaba el linaje, decidió ampliar el mayorazgo que había fundado en 1563 su abuelo Pedro de Guzmán, I conde de Olivares (Herrera García, 1990, p. 60), incorporando las villas sevillanas de Aznalcóllar, Tomares y San Juan de Aznalfarache (Herrera García, 1990, p. 159). No se trató de una adquisición casual, principalmente si atendemos a los dos últimos núcleos urbanos, pues se sitúan anexos a la capital andaluza (figs. 1 y 2). Creemos que, para ensalzar su figura y dejar constancia de sus dominios, mandó realizar al cartógrafo Miguel de Ovando *las plantas de la villa de Tomares y de San Juan de Alfarache* (Reguera Rodríguez, 2010, p. 453; De Cea García, 2017, p. 332). Miguel de Ovando llegó a ocupar el puesto de geógrafo del rey y, por tanto, Olivares debió de tener una relación fluida con este. De hecho, sabemos que Ovando realizó un plano, hoy desaparecido, de Velilla de San Antonio, núcleo urbano comprado por el conde-duque en 1627 y que se localiza al este de la actual provincia de Madrid (Encrucijada de mundos: Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos, s/f).

Si bien es cierto que la última visita del valido a sus dominios sería en 1624, acompañando al rey Felipe IV, Olivares fue consciente del peso de su persona y de su linaje en la ciudad del Guadalquivir. Un poder basado en una presencia casi alegórica en la que su nombre estaba ligado a su título de alcaide de los Reales Alcázares y a ser «señor del Aljarafe». Por ello, vincularía su imagen a Sevilla hasta el final de sus días. Si nos fijamos en el plano antes mencionado, Ovando hace visible el nombre del conde-duque en la cabecera del documento, aclarando que estos núcleos urbanos





Fig. 1. El Aljarafe sevillano en la provincia de Sevilla. Mapa realizado por el autor.

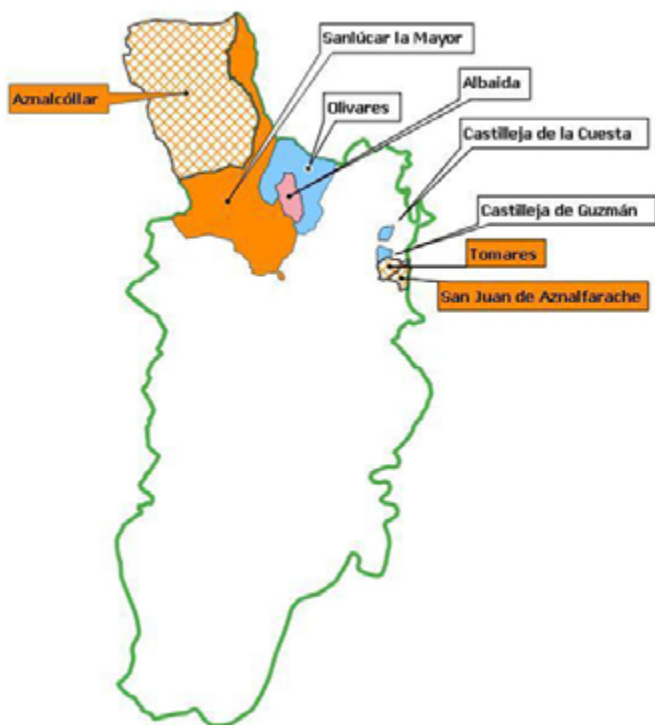


Fig. 2. Aznalcóllar, Tomares y San Juan de Aznalfarache en el Aljarafe sevillano (líneas naranjas). Mapa realizado por el autor.

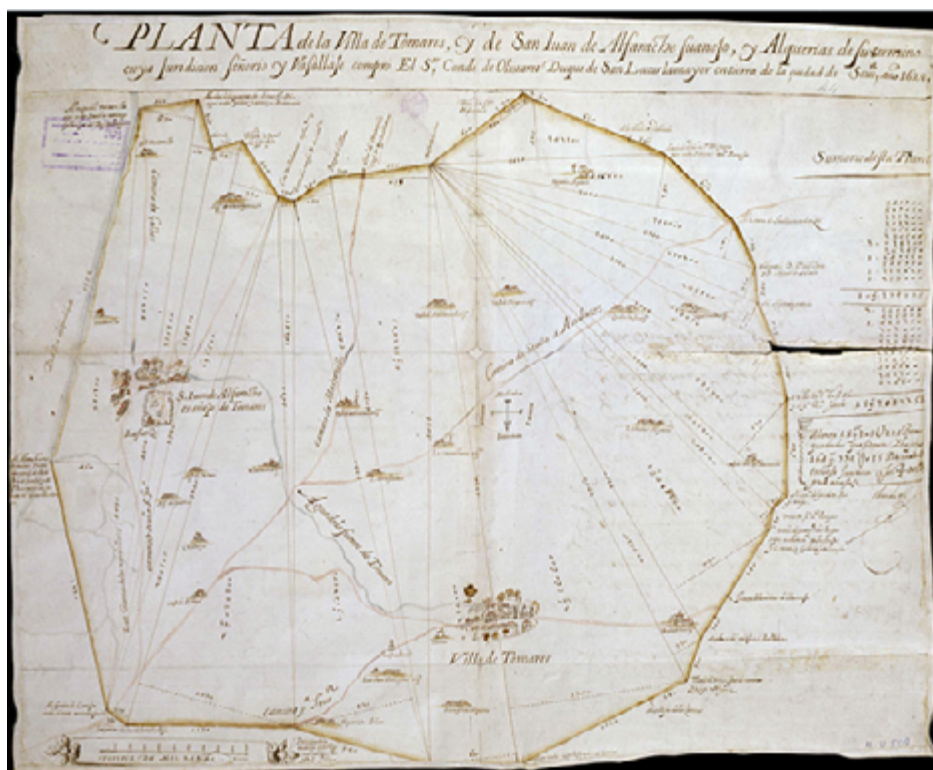


Fig. 3. Miguel de Ovando, *Planta de la villa de Tomares, y de San Juan de Alfarache suanejo, y Alquerias de su término [...]*, 1628. Biblioteca Nacional de España (MR/43/44).

están bajo su «juridic[c]ion, señorio y vasallaje» (fig. 3). Con ello seguía los pasos de su padre, Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, quien mostró gran interés en asociar a su familia con la próspera urbe andaluza. Esto se puede observar en alguna de las varias vistas que nos han llegado de la Sevilla del siglo xvi. En 1585 Ambrosio Brambilla realiza una bella estampa donde podemos ver el blasón del linaje de los Olivares en la esquina superior derecha junto con el escudo real en el centro y el del Reino de Sevilla en la esquina superior izquierda. Además, se inserta una inscripción en latín en honor al II conde de Olivares, quien ejercía el cargo de embajador ante la Santa Sede. Vista similar es la realizada en 1587 por George Braun y Franz Hogenberg, aunque en este caso no se incluyen dedicatorias (figs. 4 y 5).

Pues bien, a pesar de los visos de crisis económica que se dejaron sentir en las primeras décadas del siglo xvii en el conjunto de la actual Andalucía (Contreras Gay, 2000, pp. 211-226), Sevilla continuaba siendo un foco cultural de gran prestigio y poder (Lleó Cañal, 1979). De hecho, entre 1607 y 1615, el recién nombrado III conde de Olivares, Gaspar de Guzmán, decidió establecerse junto a su esposa,





Fig. 4. Ambrosio Brambilla, *Vista de la ciudad de Sevilla*, 1585.  
Biblioteca Nacional de España (Invent/19628 bis).

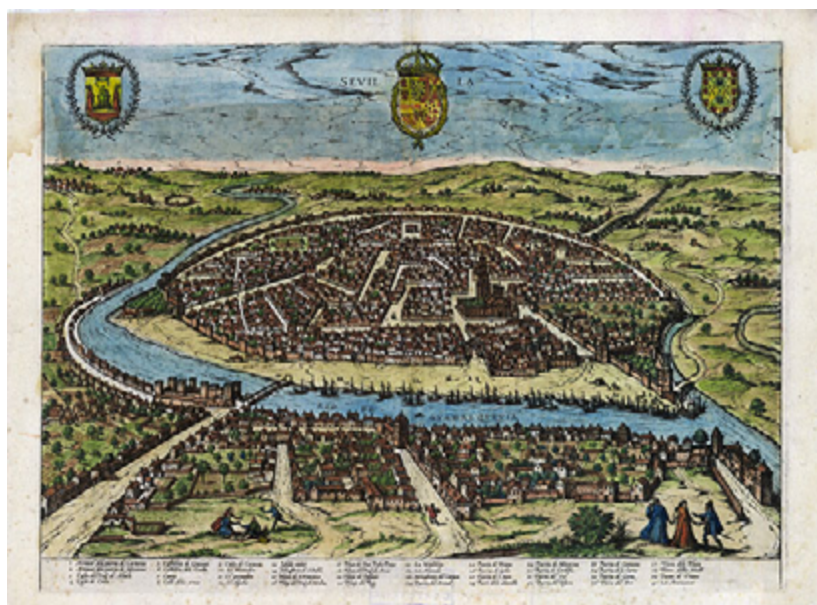


Fig. 5. George Braun y Franz Hogenberg, *Vista de la ciudad de Sevilla*, 1588.  
Instituto Geográfico Nacional (11-J-23|S2-34-20-7|).



Inés de Zúñiga, en la capital hispalense. La historiografía contemporánea ha apuntado de forma reiterada los fuertes lazos que el noble mantuvo con los círculos culturales durante los años en los que vivió allí (Montero Delgado, 2012, pp. 16-19).

Aunque no hay evidencias documentales de su presencia en los cenáculos que preparaba el duque de Alcalá en la Huerta del Rey o, incluso, en los que celebraba el propio Olivares en los jardines de los Reales Alcázares (Lleó Cañal, 1979, pp. 86-87), lo cierto es que no sería ilógico pensar que fuera algo habitual en su manera de actuar. Tenemos constancia de su relación con literatos como Rodrigo Caro, Juan de Jáuregui o Francisco de Rioja (Lleó Cañal, 2011, pp. 47-69), muchos de los cuales conseguirán importantes cargos en la corte durante los años del valimiento de Gaspar de Guzmán. En cuanto a los pintores, sabemos que mantuvo una estrecha relación profesional con Pacheco que se extendió a lo largo de varias décadas. Este último realizó un retrato del conde alrededor de 1610, hoy perdido, siendo el primer trabajo para el noble (Fitz-James Stuart y Falcó, 1924, pp. 23-24). Años después, se le contratará para la realización de la policromía de la Virgen de la O, talla encargada por los condes de Olivares y ubicada actualmente en la iglesia de Santiago de Castilleja de la Cuesta (Amores Martínez, 2002, pp. 437-443). Por su parte, el maestro de Velázquez le regalará al conde un ejemplar de su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Asensio, 1886, p. 39). Quedaba claro que el acercamiento al círculo artístico de la ciudad del Guadalquivir posibilitaba aumentar su visibilidad social, permitiéndole legitimar su posición, no solo como heredero del condado de Olivares, sino también como un pilar fundamental en el ámbito cultural. Años después, siendo ya ministro de Felipe IV, repitió la misma estrategia, en este caso en la corte, al convertirse en patrón de la Academia de Pintores de Madrid (Carducho, 1633, p. 158). En todo caso, tanto en Sevilla como en la villa del Manzanares, se sirvió de las herramientas que tenía a su alcance para crear una imagen de poder de su persona, primero como miembro de un linaje cuya influencia iba aumentando considerablemente en el seno de la nobleza castellana y, más tarde, como ministro de Felipe IV.

Similar función tenía la protección de edificios religiosos, pues no solo permitía afianzar su prestigio y el de su familia ante sus semejantes, siendo un perfecto escaparate para hacer visible su fe, sino que, además, le ofrecía numerosos espacios para su enterramiento (Atienza López, 2008a). A lo largo de su vida, los condesduques protegieron más de una docena de conjuntos religiosos de distintas órdenes, sobresaliendo, entre ellas, la franciscana y la dominica. Una protección que conllevaba, asimismo, el interés de los patronos en donar numerosos bienes muebles como esculturas, pinturas, tapices o piezas de orfebrería para el equipamiento de estos conjuntos religiosos. Por tanto, la fundación del monasterio de San Juan de Aznalfarache debe inscribirse en esta prolífica política de patronazgo. Ahora bien, cabría preguntarse cuál fue el motivo que le llevó a encomendar este conjunto a los monjes jerónimos. Lo que parece claro es que el deseo de Olivares de patrocinar un monasterio de la orden en la ciudad de Sevilla se remontaba a algunos años antes.



### 3. EL CONVENTO JERÓNIMO DE SAN JUAN DE AZNALFARACHE: EL ORIGEN DE UN DESEO INCUMPLIDO

Declaro que yo assente i capitulo con el Prior i combento de san Geronimo de buena vista de la çiudad de sevilla que se me diera el Patronazgo y yo me obligaba a darle çierta cantida de Renta sobre que se otorgo escritura en esta Villa de Madrid i despues consenti que algunos Religiosos havian hecho una protesta, y luego que lo entendi me desisti de aquel Patronazgo, porque yo no quiero ni he querido sobre esta ni otra materia embarazo ni pleyto, mando que no se trate mas del d[ic]ho Patronazgo ni yo le quiero (AHPM, 6233, f. 720).

El conde-duque de Olivares declara que, después de un acuerdo con el prior del convento Jerónimo de Buenavista de Sevilla, se convirtió en el patrono de dicho conjunto. Por el momento no hemos localizado las escrituras de patronazgo, aunque, como podemos confirmar por las palabras del valido, se firmaron en la villa de Madrid. Desconocemos la fecha en la que se llevó a cabo dicho documento, pues no ha sido localizado por el momento. Creemos que, dado que lo menciona en el testamento como un acontecimiento reciente, podríamos establecerlo entre 1635 y 1640, años en los que adquiere el patronazgo de otros conventos en la ciudad hispalense y alrededores de Sevilla –El Tardón en Aznalcóllar (1634), Cartuja en Sevilla (1635) y San José en Sanlúcar la Mayor (1640)–. Sin embargo, muchos de los monjes no vieron con buenos ojos la intervención del valido en el convento, lo que condujo a una serie de protestas que conllevaron la anulación de la escritura. Esto último no era algo extraño, pues, si bien muchos edificios religiosos lograron mantenerse gracias a la ayuda de la nobleza, no es menos cierto afirmar que, en algunos casos, podía ser visto como una apropiación por parte de las élites, pues restaba poder e identidad a la comunidad (Atienza, 2008b, pp. 79-116).

Dado el fuerte carácter de Gaspar de Guzmán, creemos que este conflicto le afectaría de manera considerable, máxime si tenemos en cuenta que el convento de Buenavista era uno de los conjuntos religiosos más prestigiosos de Sevilla desde su fundación en el siglo xv (Sancho Corbacho, 1949, p. 126; García-Tapial, 1992). Destacaban su magnífico claustro y sus valiosos bienes muebles, entre los que se encontraba la talla de san Jerónimo, realizada por el escultor Torrigiano, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Ladero Quesada, 1986, p. 422).

Según tradición popular, ya demostró su fuerte temperamento en la villa madrileña de Loeches con un caso similar, aunque con tintes de leyenda. El rechazo de las monjas carmelitas llevó a Olivares a construir, justo en frente, un convento mucho más grande que dominaría todo el entorno (Marañón, 1980, p. 364). Por tanto, es posible que actuara de la misma manera y, a modo de venganza, decidiera fundar un conjunto jerónimo y asociar su linaje con dicha orden para la eternidad, disponiendo allí su panteón familiar. Una comunidad con un fuerte arraigo en Sevilla, pues aparte del convento de Buenavista, la rama femenina tenía su representación en el monasterio de Santa Paula (Guijo Pérez, 2023). Además, su vinculación con la nobleza era habitual, destacando el caso del monasterio de San Jerónimo de Granada, cuyo patronazgo recayó en la figura de María Manrique, garante de per-

petuar la memoria del linaje y de Gonzalo Fernández de Córdoba, su marido (Martínez Jiménez, 2015, pp. 40-50).

No obstante, y desde nuestro punto de vista, creemos que la decisión del conde-duque no fue producto de su vehemente personalidad, sino, más bien, estaría premeditada y, sobre todo, correspondería a los intereses del noble. Unos intereses que, siempre, solían tener una doble lectura.

Es de sobra conocido el fuerte vínculo entre la orden de los jerónimos y la Casa de Austria, siendo, como señala Campos y Fernández de Sevilla, una relación sólida e institucional (2008, p. 1). Recordemos que se trataba de una comunidad muy importante desde la época de los Reyes Católicos y, por ello, estos favorecieron sus monasterios con objetos artísticos y donaciones (Herguedas Vela, 2021). Uno de los casos más importantes es el del conjunto de San Jerónimo el Real de Madrid, que, aunque tiene su origen con Enrique IV de Castilla, fueron Isabel y Fernando los que en 1502 decidieron trasladarlo al Prado Viejo y unirlo al devenir histórico de la monarquía (Díaz Moreno, 2017, pp. 489). A partir de ese momento se convertiría en el epicentro de acontecimientos de gran calado, destacando, entre otros, los juramentos de los príncipes de Asturias (Herguedas Vela, 2021, pp. 260-261). Precisamente, en 1608, Gaspar de Guzmán asistiría al juramento del pequeño Felipe entre otros muchos nobles y sin destacar especialmente (Simón Díaz, 1982, p. 52). Trece años después, en ese mismo lugar y durante las honras fúnebres del recién fallecido Felipe III, sería el encargado de llevar la falda a ese príncipe convertido ya en rey (Almansa y Mendoza, 1621, p. 1).

Unir su imagen con la del monarca fue uno de los objetivos de Olivares durante los años en los que ostentó el poder, lo que dio lugar a una fuerte complicidad entre ambos. Esto no estuvo exento de polémica, ya que para muchos cortesanos el conde-duque consiguió anular la voluntad de Felipe IV mediante numerosos hechizos que llevaba a cabo el diablillo que vivía en su muleta (Alberona, 2015, p. 572). Más allá de esta anécdota, lo cierto es que Gaspar de Guzmán actuó de la misma manera en que años antes lo había hecho el duque de Lerma, ya que el cargo de valido conllevaba, precisamente, ser la sombra del rey.

Como es lógico, Olivares se sirvió de aquellos elementos que le permitían legitimar su imagen y sus políticas. Así, se hizo retratar en varias ocasiones por Velázquez adoptando elementos iconográficos asociados comúnmente al monarca. Del mismo modo, durante el bautismo del príncipe Baltasar Carlos, celebrado en 1629, portó una vestimenta que era considerada una insignia de la Casa de Austria, formada por

un ropon o sobre vesta del oficio que hizo en este acto. Era la sobre vesta de la tela de oro blanca hasta los pies, y sobre ella el cuello un tafetan encarnado con punta de oro, que no le faltaba honrada ocupación (De Quirós, 1629).

Desde nuestro punto de vista, establecer el panteón familiar en el convento jerónimo de San Juan de Aznalfarache lo acercaría, de nuevo, a la institución monárquica. Al igual que la familia real en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Olivares y su linaje serían protegidos «eternamente» por los jerónimos, la orden favorecida de los monarcas. Si tomamos en consideración lo anteriormente dicho,



vemos cómo su decisión fue fruto de una sólida reflexión que favorecía sus intereses. Además, de esta manera, el conde-duque retornaría a sus dominios, ligando, de nuevo, su imagen a la ciudad hispalense, pues son escasos los kilómetros que separan ambos núcleos urbanos.

La mayor parte de la información que tenemos acerca del conjunto religioso de San Juan de Aznalfarache nos lo proporciona el testamento del valido, firmado en mayo de 1642 ante el escribano Bernardo de Santiago Villota (AHPM, 6233, ff. 717-763). Pese a que en el momento de la ejecución del documento no se habían realizado las escrituras de fundación del convento, Gaspar de Guzmán señala que se edificaría en «lo alto de s[an] Juan de Alfarache en el sitio que tengo señalado». Desconocemos la ubicación exacta, aunque es posible que esté haciendo referencia al cerro donde hoy se localiza el monumento al Sagrado Corazón, el lugar más elevado de la población. Desde allí podemos ver una bella panorámica de la ciudad hispalense, un mirador que señalaba, de forma alegórica, que esa era la puerta al mayorazgo de los Olivares, un estado que se extendía hasta Aznalcóllar y donde se situaría el panteón del «señor del Aljarafe».

Como ya se ha comentado, no hemos localizado por el momento las escrituras de fundación. En todo caso, y si se llegaron a ejecutar, creemos que compartirían aspectos con otros conventos protegidos por los Olivares. Una vez acordado el monto total de dinero que se iba a donar de forma anual, se procedería a establecer el número de misas y fiestas en honor a los señores. Pero, sin duda, lo más interesante para este trabajo serían los aspectos relacionados con la fábrica. En este tipo de escrituras no suelen hacerse grandes referencias a la construcción, salvo a la capilla mayor. Dicho espacio se reservaría para los enterramientos de los patronos y de sus sucesores, una capilla cerrada con reja en la que probablemente se mandarían colocar varios escudos familiares y una tribuna.

El conde-duque era consciente de la imposibilidad de que su deseo se pudiese llevar a cabo de forma inmediata, por lo que deja escrito que, tras su muerte, se debían entregar para la fundación y dotación del convento 150 000 ducados «libres de toda carga», así como una parte del monto total de lo obtenido en la almoneda pública de sus bienes para atender al pago de los protectores y administradores. Hasta que «este acavado el entierro que tengo dispuesto fundar», Gaspar de Guzmán permitía que sus restos mortales se enterrasen en Loeches de forma provisional.

Una vez concluido el panteón en San Juan de Aznalfarache:

Se han de llevar y trasladar mis guesos i tambien ha de servir de entierro para el cuerpo de la Condesa mi muger, para que el de Alonso Perez de Guzman mi hijo unico i par Doña Maria de Guzman mi hija i para mi nieta i para Doña Ines de Guzman mi segunda hija i si Ramiro Phelipez de Guzman mi yerno a quien yo he donado el Ducado de Medina de las Torres quisiere enterrarse en el d[ic]ho Conbento es mi boluntad que tambien lo pueda hazer (AHPM, 6233, f. 720).

Asimismo, quería trasladar los cuerpos de sus padres, que descansaban en la cripta de la Colegiata de Olivares. No era este el caso de sus abuelos, los fundadores del linaje, siendo esta acción, de nuevo, una estrategia del valido. En 1626 muere María de Guzmán, única hija de los condes-duques. La falta de heredero legítimo conllevó

la lucha entre los numerosos descendientes de la familia por el reparto de los territorios. Sin embargo, en 1642, Gaspar de Guzmán reconoce a Enrique Felípez como hijo legítimo, siendo esta una decisión inesperada (Marañón, 1980, pp. 289-294). En este clima de descontento, por testamento, el valido decidió dividir su mayorazgo en las distintas casas que lo integraban –Olivares, Sanlúcar la Mayor, Vaciamadrid-Velilla y Medina de las Torres– (Herrera García, 1990, p. 184).

Sin entrar en detalles específicos de esta partición y centrándonos en las dos primeras ramas, nombró a su sobrino Luis de Haro sucesor de la casa de Olivares, pues esta solo podía ser continuada por un hijo nacido en el seno del matrimonio, algo que no cumplía Enrique Felípez. Por su parte, este último pasará a ser el heredero de la casa de Sanlúcar la Mayor, villa adquirida en 1623 y de la que dependerán poblaciones como Camas, Coria, Tomares o San Juan de Aznalfarache. Parecía claro que el conde-duque quería marcar la diferencia entre ambas casas y, por ello, decidió dividir, también, los panteones. No se trataba de renegar de la casa primigenia, pero sí de marcar la diferencia y dejar claro que él había fundado una nueva rama que podía ser independiente a la de los Olivares si así se preciaba. No obstante, el hecho de trasladar a sus padres al panteón de San Juan de Aznalfarache subrayaría, de forma metafórica, la perpetua vinculación entre el condado de Olivares y el ducado de Sanlúcar la Mayor.

#### 4. EL FINAL DE LA FUNDACIÓN

No tenemos constancia de trazas ni condiciones de fábrica, por lo que podemos suponer que esta fundación fue, simplemente, un deseo plasmado en su testamento. Hay que tener en cuenta que, en enero de 1643, tan solo ocho meses después de firmar sus últimas voluntades, Felipe IV pidió a su valido que abandonase para siempre la corte, poniendo fin a dos décadas de valimiento (Elliott, 2010, p. 709). Olivares pasó los últimos años de su vida en Toro (Zamora), apartado del foco público y lejos de su mayorazgo, por lo que la idea de llevar a cabo la fundación jerónima se iría disipando de su memoria poco a poco. Antes de morir en julio de 1645, el noble dio poder a su esposa para que actuara en su nombre. Inés de Zúñiga, desconociendo que su marido había dispuesto testamento en 1642, otorgó una nueva escritura donde no se hacía referencia alguna a la fundación del convento de San Juan de Aznalfarache (Herrera García, 1990, p. 190). Sin embargo, en 1647, a través de unos codicilos, la condesa-duquesa reconoce la existencia de ese primer testamento, aunque alega que lo «desconocía» porque se encontraba entre otros papeles, por lo que pide que se respeten las cláusulas dispuestas por su marido (Herrera García, 1990, p. 190). A pesar de ello, ya no hay referencias al conjunto jerónimo a partir de este momento.

Es difícil creer que Inés de Zúñiga no fuera consciente de que su marido había otorgado sus últimas voluntades en 1642, máxime si tenemos en cuenta los problemas sucesorios que acarreaba el reconocimiento de Enrique Felípez como hijo legítimo. Bien por razones personales, bien por los gastos económicos que la nueva fundación acarrearía, la condesa-duquesa optó por continuar con la idea de estable-



cer el panteón familiar en el conjunto dominico de Loeches sin mencionar en ningún momento el convento de San Juan de Aznalfarache. Desde nuestro punto de vista, no se trató de rehuir la decisión de su marido, sino de pensar de forma coherente. De hecho, la noble había participado de forma activa en la política de patronazgos religiosos junto a su marido. Cabe señalar que es conocida la intervención de la condesa-duquesa en las decisiones sobre la obra del convento de Loeches, además de su relación con algunos de los maestros que participaron en la fábrica (Blanco Mozo, 2007, pp. 289-298). En este sentido, Inés de Zúñiga continuaba la estela de otras que llevaron a cabo una intensa labor de matronazgo en la Edad Moderna, como es el caso de Juana de Austria o María de Hungría (Cortés López, 2008, pp. 61-69; Bellido Pérez, 2020, pp. 67-88).

No obstante, el rencor social de la sociedad hacia la figura de Gaspar de Guzmán por ser considerado el culpable de los males de la monarquía (Colás Latorre, 2004, pp. 508-511), además de los numerosos gastos que estaban acarreado los litigios por la herencia del mayorazgo, no permitían llevar a cabo una fundación de esas características. La solución más sencilla era mantener el panteón de la Casa de Sanlúcar la Mayor en Loeches y evitar estar, de nuevo, en la primera línea de las críticas. Más allá de estas hipótesis, lo cierto es que Inés de Zúñiga no desobedeció la orden de su marido, pues Olivares dejó escrito que, una vez fundado el convento sevillano «se han de llevar y trasladar mis guesos», fundación, esta última, que nunca hizo realidad.

## 5. CONCLUSIONES

Durante más de 20 años, el todopoderoso Gaspar de Guzmán dirigió la política de la monarquía más importante del mundo. Para legitimar su imagen ante otros nobles utilizó las herramientas de poder que tenía a su alcance, entre otras, la protección de instituciones religiosas. Cuando todo parecía indicar que, entre la docena de fundaciones patrocinadas, el convento dominico de Loeches (Madrid) era el lugar elegido para establecer el panteón de la Casa de Sanlúcar la Mayor, Olivares expresó, mediante su testamento, el interés de trasladarlo a una nueva fundación que se llevaría a cabo en la villa sevillana de San Juan de Aznalfarache.

Creemos que, bien por interés personal de la condesa-duquesa, que sentía un gran apego por el convento de Loeches, bien para evitar más críticas por parte de la nobleza, lo cierto es que este patronazgo no dejó de ser un deseo de Gaspar de Guzmán que nunca se cumpliría. Una idea que no fue más allá de unas últimas voluntades y de la que no tenemos constancia de que existan escrituras de fundación ni trazas. Es por ello por lo que la historiografía moderna no ha prestado la suficiente atención a esta fundación, mencionándola de manera superficial. No obstante, a nosotros nos parecía importante dedicar unas líneas al convento de San Juan de Aznalfarache, una quimera de Olivares que, en el caso de haberse realizado, se hubiese convertido en el lugar en el que descansaría eternamente el valido de Felipe IV.

RECIBIDO: 16/6/2025; ACEPTADO: 24/7/2025



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBEROLA, E.L. (2015). «El conde-duque de Olivares: magia y política en la corte de Felipe IV», en *Studia Aurea*, n.º 9, pp. 565-593.
- ALMANSA Y MENDOZA, A. (1621). *Carta segunda, que escrivio un cavallero desta Corte a un su amigo*. Madrid.
- AMORES MARTÍNEZ, F. (2002). «Una obra de Francisco Pacheco para la condesa de Olivares», en VV. AA *Symposium Internacional Alonso Cano y su época, Granada, 14-17 de febrero de 2002*. Granada: Consejería de Cultura, pp. 437-443.
- ASENSIO, J.M.<sup>a</sup> (1886). *Francisco Pacheco: sus obras artísticas. introducción e historia del libro de descripción de verdaderos retratos y memorables varones que dejó inédito*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- ATIENZA LÓPEZ, Á. (2008a). *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*. Madrid: Marcial Pons.
- ATIENZA LÓPEZ, Á. (2008b). «La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna», en *Investigaciones Históricas*, n.º 28, pp. 79-116.
- BELLIDO PÉREZ, E. (2020). «El patronazgo como estrategia propagandística en los Habsburgo: las intenciones de poder de María de Hungría a través del arte», en García Pérez, N. y Soler Maratón, M. (coords.) *María de Hungría y Juana de Austria. El patronazgo artístico femenino en las cortes del Renacimiento en Europa*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.
- BLANCO MOZO, J.L. (2007). *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (2008). «Los reyes de España y la orden de San Jerónimo en los siglos XV-XVI», en *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 1-32.
- CARDUCHO, V. (1633). *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esse[n]cia, definicion, modos y diferencias*. Madrid.
- COLÁS LATORRE, G. (2004). «Felipe IV y Olivares. el fracaso del reformismo», en Floristán, A. (coord.) *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona: Ariel, pp. 487-538.
- CONTRERAS GAY, J. (2000). «Penuria, desorden y orden social en la Andalucía del siglo XVII», en Martínez San Pedro, M.<sup>a</sup>D. (coord.) *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 211-226.
- CORTÉS LÓPEZ, M.<sup>a</sup>F. (2008). «El patronato artístico de Juana de Austria: estado de la cuestión», en *Imafronte*, n.º 19-20, pp. 61-69.
- DE CEA GARCÍA, J.I. (2017). *Análisis cartográfico y representativo del plano urbano de Córdoba de 1811. Plano de los franceses: de la ciudad conocida a la ciudad representadas* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DE QUIRÓS, F.B. (1629). *Relacion verdadera de las grandiosas fiestas que se hizieron en Madrid al bautismo del principe nuestro señor*. Madrid.
- DÍAZ MORENO, F. (2017). «El claustro barroco de san Jerónimo el Real de Madrid, legado arquitectónico de fray Lorenzo de San Nicolás», en *Recollectio: annuarium historicum augustinianum*, n.º 40, pp. 487-509.
- ELLIOTT, J.H. (2010). *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica.







- FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, J. (1924). *Discursos del señor Duque de Berwick y de Alba leído en su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- GARCÍA-TAPIAL Y LEÓN, J. (1992). *El monasterio de San Jerónimo de Buenavista*. Sevilla: Arte Hispalense.
- GUIJO PÉREZ, S. (2023). *El monasterio de Santa Paula de Sevilla. Domus romana amplissima. Notas histórico-artísticas del monasterio y su iglesia*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Sevilla.
- HERGUEDAS VELA, M. (2021). *Patronazgo real en los monasterios jerónimos de la Corona de Castilla. Arte y arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- HERRERA GARCÍA, A. (1990). *El estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- LADERO QUESADA, M.Á. (1986). «Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los jerónimos (siglos xv y xvi)», en *Príncipe de Viana*, n.º 2-3, pp. 409-439.
- LLEÓ CAÑAL, V. (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- LLEÓ CAÑAL, V. (2011). «El círculo sevillano de Olivares», en Noble Wood, O., Roe, J. y Lawrance, J. (coord.) *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, pp. 47-69.
- MARAÑÓN, G. (1935). «La biblioteca del conde-duque», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 107, pp. 677-692.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2015). «María Manrique de Lara. La duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada», en *Atrio*, n.º 21, pp. 40-53.
- MATILLA TASCÓN, A. (1987). *Catálogo de documentos notariales de Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MONTERO DELGADO, J. (2012). «Olivares y los ingenios andaluces. Sobre el mecenazgo literario del conde-duque», en *AH: Andalucía en la Historia*, n.º 36, pp. 16-19.
- PINEDA NOVO, D. (1980). *Historia de San Juan de Aznalfarache*. Coria del Río: Ayuntamiento de San Juan de Aznalfarache.
- REGUERA RODRÍGUEZ, A.T. (2010). *Los geógrafos del rey*. León: Universidad de León.
- SANCHO CORBACHO, A. (1949). «El monasterio de San Jerónimo de Buenavista», en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n.º 34, pp. 125-169.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1982). *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

## WEBGRAFÍA

- ENCRUCIJADA DE MUNDOS: identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en tiempos modernos. (s.f.). *Las plantas de las villas de Peñaflor (1628) y San Juan de Aznalfarache y Tomares (1628) de Miguel de Obando*. Universidad de Sevilla. Recuperado el 6 de junio de 2025 en <https://grupo.us.es/encrucijada/las-plantas-de-las-villas-de-penaflor-1628-y-san-juan-de-aznalfarache-y-tomares-1628-de-miguel-de-obando/>.

# NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE ALGODONALES: ACERCAMIENTO A UNA OBRA DEL ESCULTOR CRISTÓBAL RAMOS Y A SU POLICROMÍA

José Manuel Moreno Arana

E-mail: [morenoarana@gmail.com](mailto:morenoarana@gmail.com)

Universidad de Sevilla-España

## RESUMEN

Estudio documental y formal de la escultura de *Nuestra Señora del Rosario* de la parroquia de Santa Ana de Algodonales, obra del sevillano Cristóbal Ramos (1725-1799). Junto a diferentes aspectos relacionados con la realización de esta obra y su evolución histórica, se plantea la hipótesis de la autoría de Diego Suárez sobre la policromía aplicada en esta pieza y en otras del referido escultor.

PALABRAS CLAVE: escultura, policromía, siglo XVIII, Sevilla, Algodonales.

OUR LADY OF THE ROSARY OF ALGODONALES:  
APPROACH TO A WORK BY CRISTÓBAL RAMOS  
AND ITS POLYCHROMY

## ABSTRACT

This is a documentary and formal work about the sculpture of Our Lady of the Rosary in the parochial church of Santa Ana in Algodonales, a sculpture by Sevillian artist Cristóbal Ramos (1725-1799). Along with several aspects related to the creation of this piece and its historical evolution, the authorship of Diego Suárez in the polychromy of this and other pieces by the aforementioned sculptor could be considered.

KEYWORDS: sculpture, polychromy, 18th century, Seville, Algodonales.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.06>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 101-118; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



## 1. INTRODUCCIÓN

La imagen de *Nuestra Señora del Rosario* de la parroquia de Santa Ana de Algodonales (Cádiz) es una de las pocas obras documentadas de su autor, Cristóbal Ramos (1725-1799), artista que se encuentra entre los mejores imagineros hispalenses de la segunda mitad del siglo XVIII (Montesinos Montesinos, 1986; Dobado Fernández, 2022). Con motivo de su reciente restauración<sup>1</sup>, llevamos a cabo un estudio histórico-artístico que se ha tomado como base para este artículo.

En este texto, tras contextualizar la realización de esta pieza escultórica y aproximarnos a la autoría y fecha de la luna de plata que completa el conjunto, documentaremos distintas intervenciones o restauraciones. Seguidamente, se hará un análisis formal, el cual nos llevará al último apartado, donde, a propósito de la policromía de la escultura, reflexionaremos sobre la posible participación del pintor y dorador Diego Suárez en esta y otras creaciones de Ramos.

## 2. LA VIRGEN DEL ROSARIO DE ALGODONALES Y SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

La actual iglesia parroquial de Algodonales comienza su construcción en 1777 y se inaugura en 1784. Para los trabajos de decoración, que otorgarían al interior un aspecto bastante unitario, se contó mayoritariamente con artistas hispalenses, como es el caso del autor de la propia imagen, Cristóbal Ramos (Falcón Márquez, 1983, pp. 169-171; Montesinos Montesinos, 1986, pp. 39, 45-46 y 50; Hernández González, 2006). Muchos de estos datos los conocemos por un documento hoy conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Jerez. Se trata de un escrito que recoge la mayoría de las obras artísticas que se hacen con motivo de la reedificación de la iglesia hasta 1786, año en el que está fechado el documento<sup>2</sup>.

La intervención de Cristóbal Ramos en la imaginería conservada en el templo puede juzgarse como abundante, pudiéndose atribuir a su taller un buen número de piezas (Moreno Arana, 2019, pp. 50-55). Sin embargo, solo tres son las citadas como suyas en el referido escrito: la *Virgen del Rosario*, el *relieve de las Ánimas del Purgatorio* y el *San Nicolás de Bari* del retablo de San Antonio. En relación con la escultura mariana, se sabe que la hermandad de Nuestra Señora del Rosario

---

<sup>1</sup> La restauración fue efectuada en 2023 por la doctora Paz Barbero García, a quien agradecemos la cesión de parte de las fotografías que se incluyen en este trabajo.

<sup>2</sup> Archivo Histórico Diocesano de Jerez (en adelante: AHDJ), Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos y papeles pertenecientes a las diferentes erecciones de Yglesia» (año 1786).

costeó la hermosísima imagen que en su altar se venera de pasta y de estatura natural, en la misma disposición que se hacen las de talla, la cual se hizo por Don Cristóbal Ramos celeberrimo artífice de la ciudad de Sevilla<sup>3</sup>.

Además, se afirma que costó más de 100 pesos y que fue «la primera imagen que se colocó en la iglesia»<sup>4</sup>. Esto último permitiría plantear que ya estaría hecha en 1784, cuando se inaugura el nuevo edificio, ocupando un altar provisional.

Sea como fuere, queda claro que ya existía en 1786, año en el que además se diseña y contrata el retablo donde sigue aún hoy recibiendo veneración. El aludido documento nos asegura que sería costeado por Francisco Cortés Amado y Luis Galbán Tardido, apuntándose que «está hecho plano por el insigne maestro del dibujo y primer director de la Real Academia de las Bellas Artes de la dicha ciudad (de Sevilla) Don Francisco Ximénez»<sup>5</sup>. El contrato para su realización se firma el 30 de diciembre de ese año entre Diego Meléndez, retablista hispalense, y el doctor Manuel Hiráldez de Acosta, capellán del Real Colegio Seminario de San Telmo de Sevilla, en nombre de Luis García Galbán, vecino de Algodonales y que debe identificarse con uno de los mencionados mecenas o promotores del retablo. En la escritura se establece que tenía que ser «semejante en todo a el de Ánimas que está en frente de dicho sitio del crucero a excepción de que a este retablo se la ha de hacer el camarín y peana de la Virgen que no tiene el otro»<sup>6</sup>. Efectivamente, está también constatada la intervención de Ximénez y Meléndez en dicho retablo de Ánimas y la ejecución previa del relieve que lo preside por el propio Ramos, como hemos dicho, siendo colocado asimismo provisionalmente en la iglesia<sup>7</sup>.

La peana tallada sobre la que se asienta la imagen en su retablo sería, por tanto, obra del referido Diego Meléndez, que hay que suponer que seguiría también en ella las trazas de Francisco Ximénez. Se trata de una estructura troncocónica de sinuoso diseño rococó, acabando en volutas en cada una de sus cuatros esquinas. Debido a su ubicación en la hornacina del retablo, el lado posterior, oculto al espectador, no fue tallado, observándose por el interior el ahuecado de este elemento que sirve de soporte a la liviana escultura mariana. Toda la superficie se muestra dorada, recibiendo los fondos lisos un dibujo inciso mediante una red de rombos que incluyen simplificadas formas vegetales.

Avanzando en el tiempo, consta que la imagen fue víctima del robo de sus coronas durante la Invasión Francesa (Cuevas, 1964, p. 36), por lo que las actuales, en metal dorado y plateado, respectivamente, serían obras posteriores. De plata y clara estética neoclásica es la media luna que se inserta en los pies de la imagen y que también se hace por este tiempo (fig. 1). Posee las siguientes marcas: «NO8DO»

<sup>3</sup> *Ibidem*, f. 210.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Sancho Corbacho, 1933: 108-109.

<sup>7</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos...», f. 210v.





Fig. 1. ¿Miguel Palomino?, media luna de la Virgen del Rosario, 1829, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).



Fig. 2. ¿Miguel Palomino?, media luna de la Virgen del Rosario (marcas de platero), 1829, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

«29» «M. PALO...» (izquierda) (fig. 2) y «NO8DO» «29» «...ALOMINO» (derecha). Parece claro por las dos primeras marcas que esta pieza de orfebrería fue labrada en Sevilla en 1829. En cuanto a la tercera, que haría alusión al propio artífice, si bien está incompleta, el hecho de que se plasme dos veces la misma marca permite vincularla a una importante familia de plateros sevillanos, los Palomino. Aunque el

principal problema a la hora de estudiar a estos artistas es la utilización por parte de distintos miembros de la familia de la marca «M. PALOMINO», por cronología sería posible identificar al autor de esta obra con Miguel Palomino Sánchez, el más relevante de todos ellos, cuya actividad está documentada entre 1777 y ese mismo año de 1829 y que cuenta con un trabajo muy prolífico para toda la archidiócesis de Sevilla (Cruz Valdovinos, 1992, pp. 375-376; Roda Peña, 2015, pp. 227-255; Mena García, 2022, pp. 164-189).

Por otro lado, hay que añadir que nos han llegado testimonios documentales y gráficos de la salida procesional de la Virgen en los siglos XIX y XX<sup>8</sup>, tradición hoy perdida pero que demuestra la gran devoción que llegó a alcanzar la imagen en la localidad. Al respecto, hemos visto que llegó a ser titular de una hermandad con el título de Nuestra Señora del Rosario, que fue la que costeó la escultura. La existencia de esta cofradía, hoy inactiva, está confirmada por documentación conservada en el Archivo Diocesano de Jerez. Por ella se sabe que vivió momentos de altibajos, con sendas reorganizaciones en 1875 y 1940, manteniendo su actividad aún en los años sesenta del pasado siglo<sup>9</sup>. En 1902 se sabe que fue inscrita en el registro de asociaciones religiosas del gobierno civil de la provincia de Cádiz (Rodríguez Díaz, 2016, p. 195).

En cuanto a intervenciones sobre la imagen, previas a la última restauración, llevada a cabo por Paz Barbero García en 2023, hay constancia documental de otras dos a través de las actas de la hermandad del Rosario de Algodonales.

La primera de ellas se produciría en 1884. Años después de la reorganización de 1875, en un cabildo extraordinario celebrado el 11 de mayo de dicho año de 1884 se decide que con el producto de dos cruces de plata de los estandartes y de una lámpara vieja se haga otra lámpara nueva y

atender a la restauración de la imagen de Nuestra Señora del Rosario, que se encuentra en un estado deplorable, así como comprar un manto de tisú y una ráfaga de plata a dicha imagen y un paso para sacarla en procesión, de todo lo cual carecía esta hermandad<sup>10</sup>.

No tenemos más información al respecto, pero suponemos que esta «restauración» se llevaría a cabo porque en un siguiente cabildo (del 5 de octubre de ese año) se habla de la solemnidad con que se había llevado a cabo la procesión, que se instaura o recupera entonces, debiendo de conllevar algún reparo en la frágil y por entonces ya deteriorada escultura para este uso procesional.

---

<sup>8</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Sección Fotografías.

<sup>9</sup> Hemos consultado sobre esta hermandad los siguientes documentos: AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de actas desde 1875. AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de ingresos y gastos (años 1924-1966).

<sup>10</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de actas desde 1875, s/f.





La conveniencia de una nueva actuación sobre la escultura se comienza a plantear en 1924. En el cabildo del 10 de enero se vuelve a hablar de su mal estado de conservación y de la necesidad de «reparar» la imagen. Se insiste en la «necesidad urgente» de su restauración el 14 de julio, por lo que se decide abrir una suscripción y crear una comisión. De lo mismo se vuelve a tratar en el cabildo del 10 de agosto de ese año. Sin embargo, el asunto permanecía sin resolver más de un año después. De este modo, el 10 de diciembre de 1925 se informa a los hermanos de que la Virgen estaba «muy deteriorada», aprobándose para esto una nueva comisión compuesta por Ignacio Domínguez, que finalmente sería el encargado de intervenir sobre ella, y por Francisco Sepúlveda.

En efecto, el 3 de septiembre de 1926 se aclara que se había ejecutado la «restauración» de la imagen, así como de la peana y la ráfaga por Ignacio Domínguez, aclarando que ello lo efectuó «como ya lo hiciera anteriormente otra vez, costeándose también de su peculio particular todo el material invertido»<sup>11</sup>.

Carecemos de información sobre Domínguez y si su anterior actuación sobre la escultura fue la indicada de 1884 u otra intermedia que no hemos localizado.

Junto a ambas intervenciones, en la última restauración se ha podido probar una actuación que podría fecharse en 1961 o a partir de ese año. En este sentido, se podría asegurar que en ese momento se decide reforzar la imagen en su interior mediante la aplicación de papel de periódico. Uno de ellos se ha podido extraer y corresponde con la portada del diario *ABC* de Sevilla del jueves 28 de septiembre de 1961, que recoge la noticia de la visita de Francisco Franco a una exposición dedicada a Francisco de Goya en el Casón del Retiro de Madrid el día anterior<sup>12</sup>.

En cualquier caso, tenemos que indicar que no hemos hallado una alusión a esta intervención en las cuentas de la hermandad, que llegan hasta 1966<sup>13</sup>.

Es posible que al mismo tiempo que se hizo este reforzamiento del soporte se aprovechara para aplicar repintes, como debió de ocurrir en las anteriores intervenciones de 1884 y 1926. Lo cierto es que en su estado previo a la restauración de Barbero García los repintes estaban presentes sobre una parte importante del acabado policromo primigenio. Esto afectó, sobre todo, a la túnica del Niño y al manto, donde el estofado primitivo quedó oculto, así como a las vueltas de las mangas y al cuello de la túnica de la Virgen, en los que se provocó una distorsión cromática por el empleo de pigmentos de tonalidades rosáceas y violetas, ajenos por completo al original.

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Puede consultarse en la siguiente dirección: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19610928.html> (consultado 25/6/2025).

<sup>13</sup> Únicamente debemos advertir que en 1963 se alude a un pago al sacristán por la novena y unos imprecisos «trabajos» relacionados con la Virgen: AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Libro de ingresos y gastos (años 1924-1966), s/f.





Fig. 3. Cristóbal Ramos, Nuestra Señora del Rosario (estado previo a la última restauración), h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

### 3. ANÁLISIS FORMAL DE LA IMAGEN

La escultura representa a María, de pie y en disposición frontal (fig. 3). Se cubre con un manto que cae desde los hombros y se cruza por delante, describiendo sinuosos y amplios pliegues que otorgan cierto movimiento a la composición. En la mano derecha lleva el cetro y porta en su brazo izquierdo el Niño Jesús, que se dispone con mayor dinamismo y naturalidad. Jesús mira levemente hacia la derecha y hace ademán de bendecir. Entre ambos personajes sostienen un rosario. Las dos cabezas, dotadas de ojos de cristal, muestran rasgos carnosos y redondeados, con cejas arqueadas y bocas cerradas que esbozan discretas sonrisas. Los cabellos están tratados en ondulados mechones, particularmente cuidados en la cabeza infantil y más abocetados en la Madre, sobre todo en su parte posterior. De hecho, es en la zona de la espalda donde se percibe con claridad el liviano material del que está constituida la obra, existiendo un peculiar hueco entre la melena de la imagen mariana y la capa, tal vez creado para facilitar el revestimiento con un manto para su función procesional, como prueba la documentación presentada.

La imagen responde a un modelo de Virgen del Rosario creado por su autor. En efecto, Cristóbal Ramos trató esta iconografía en diversas obras (Ramos Suárez,





Fig. 4. Cristóbal Ramos, Niño Jesús de la Virgen del Rosario (detalle), h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz) / Cristóbal Ramos, Niño Jesús de la Virgen de Rosario (detalle), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, capilla de Montserrat, Sevilla.

2005, pp. 616-619; Gallardo Montesinos, 2023). Las más destacadas y que más relación muestran con la escultura de Algodonales son las que pertenecieron a la hermandad del Rosario del antiguo convento de San Pablo de Sevilla y que se conservan hoy en la parroquia de la Magdalena y la capilla de Montserrat de esa ciudad, respectivamente (Ros González, 2001, pp. 34-36). La segunda de las referidas se fecha en 1787, por tanto en una cronología muy cercana a la de la pieza que estamos estudiando. Está también recubierta de telas encoladas, siguiendo una composición muy similar a la de nuestra Virgen con algunas variantes, como el tocado que cubre la cabeza de la imagen sevillana y el plegado más reposado de su manto. La venerada en la parroquia de la Magdalena es una versión prácticamente idéntica a la anterior, pero en este caso de vestir. No obstante, nos interesa de manera especial por el aspecto técnico, ya que en ella Ramos no emplea la terracota, habitual material en su producción, sino la pasta de papel o papelón<sup>14</sup>. Es la misma técnica, que se ha constatado en la escultura algonaleña. Ello conllevó la utilización de moldes, lo que explicaría la repetición de los mismos rostros y manos en el caso de las figuras de María o incluso en las imágenes completas del Niño Jesús. De hecho, aunque en Algodonales el semblante materno presenta algunas diferencias, sí resulta muy reconocible la figura del Niño, siendo evidente cómo se reitera la configuración del cabello infantil, con tres grandes masas de rizados mechones, repartidas en el flequillo y sobre las orejas, formando las mismas líneas (fig. 4).

<sup>14</sup> Porres Benavides usa los términos de *pasta de cartón* y *papier maché* en Porres Benavides, 2022, pp. 72-73.

El tipo de material empleado otorga una gran singularidad a la imagen, pero implica una serie de condicionantes que hay que valorar a la hora de analizarla. Como hemos dicho, Cristóbal Ramos fue un especialista en el barro cocido y las telas encoladas, con los que consigue un gran virtuosismo, de manera particular en piezas de pequeño tamaño. Aquí, sin embargo, combina las telas encoladas de los ropajes con pasta, con la que modela las partes anatómicas visibles. Como es lógico pensar, este modelado tiene que ser más sumario que el que se obtiene mediante el trabajo del barro o la madera. De todas formas, la labor del taller de Ramos no deja de ser apreciable, como ya dejó expresado el autor del mencionado testimonio documental al decir que la ejecutó «en la misma disposición que se hacen las de talla»<sup>15</sup>.

Nos parece muy probable que la necesidad de edificar *ex novo* el templo parroquial y decorarlo prácticamente en su totalidad de la manera más rápida y barata posible llevó a optar por esta técnica escultórica. De la Virgen del Rosario teníamos ya la explícita información que aportaba el reiterado documento, habiéndose confirmado con la restauración que ahora se presenta esta particularidad técnica. En cualquier caso, el mismo procedimiento se intuye en otras obras de Ramos conservadas en la misma iglesia, como en el relieve de las Ánimas del Purgatorio, donde el modelado, más sumario que en el caso de sus terracotas, y el deterioro que presenta en forma de grandes cuarteados manifiestan la utilización de la pasta de papel en combinación con las telas encoladas. Ya en su día incluso llamamos la atención sobre el parentesco entre este relieve y las imágenes de san Judas Tadeo y san Simón del retablo mayor de la vecina localidad de Zahara de la Sierra, que atribuimos al obrador de Cristóbal Ramos (Moreno Arana, 2019, pp. 57-58). La afinidad también es técnica, pues se constituyen del mismo tipo de pasta y telas encoladas, como se ha podido comprobar en la reciente restauración del primero de los apóstoles mencionados<sup>16</sup>.

#### 4. LA POLICROMÍA: LA POSIBLE INTERVENCIÓN DE DIEGO SUÁREZ SOBRE ESTA Y OTRAS OBRAS DE CRISTÓBAL RAMOS

Del acabado policromo destacan los estofados, que ofrecen labores típicas de la época aún rococó en la que crea esta escultura, donde se mezclan anchas cenefas doradas con rocallas en relieve tratadas con la técnica del cincelado, temas florales a punta de pincel y motivos esgrafiados de roleos vegetales y rocallas.

Tras la última restauración, aunque se ha podido confirmar la existencia de grandes pérdidas en el acabado policromo de la túnica del Niño y del manto de la Virgen, los restos recuperados en este último, aunque algo dañados, nos han permi-

---

<sup>15</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos...», f. 210.

<sup>16</sup> Agradecemos la información suministrada por D. Ismael Rodríguez-Viciano Buzón, quien efectuó la restauración sobre el *San Judas Tadeo* en 2022.





Fig. 5. Diego Suárez (atribución), estofado de la Virgen del Rosario de Algodonales, h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz) / Diego Suárez (atribución), estofado de la Inmaculada de los Canónigos, hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, Catedral, Sevilla.

tido un mejor conocimiento de las labores originales y su comparación con las policromías de otras obras de Cristóbal Ramos.

Tanto en la túnica como en la capa de la Virgen observamos un mismo procedimiento decorativo consistente en esgrafiar, sobre un fondeado de rayas o líneas paralelas, redes de roleos que llegan a adquirir las siluetas zigzagueantes de las rocallas y que en el caso del manto se resaltan con un sombreado o ribeteado con líneas oscuras. La idea aparece de un modo muy semejante en la túnica de la pequeña *Inmaculada de los Canónigos* de la catedral de Sevilla (López Alfonso, 2008) (fig. 5). La gran diferencia con la imagen algodonaleña son los ramilletes florales a punta de pincel que en esta última se esparcen por toda la superficie (fig. 6). Este tipo de composiciones florales aparecen de una manera similar en otras piezas hispalenses de Ramos, como la citada *Virgen del Rosario* de la capilla de Montserrat, la *Virgen de la Salud* del convento de Santa María de Jesús o la *Divina Pastora* del convento de Carmelitas Descalzas (Dobado Fernández, 2022, pp. 51-53).

La autoría de las policromías de Cristóbal Ramos supone una cuestión aún por estudiar más a fondo. Porres Benavides (2022) menciona algunos nombres, como Álvaro de Valdés y Velasco, sus posibles parientes Francisco y Antonio Ramos y José de Aguilar Galeote, dorador que policromó en 1789 parte de las imágenes del retablo mayor de la propia parroquia de Algodonales, donadas por José Bravo, canónigo de la catedral de Sevilla, y que manifiestan el inconfundible estilo de Ramos (Moreno Arana, 2019, pp. 52-54). Aguilar, por tanto, podría haber sido un posible candidato para la autoría de la policromía que estamos estudiando, si no fuera por-



Fig. 6. Diego Suárez (atribución), estofado de la túnica de la Virgen (detalle de ramo), h. 1784, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

que el sobrio estilo ya neoclásico que manifiesta en ellas se sitúa muy distante de lo que vemos en nuestra Virgen. Sin embargo, contamos con otro nombre a tener en cuenta que aparece documentado trabajando para el templo por las mismas fechas en que se realiza la figura mariana. Nos referimos a Diego Suárez<sup>17</sup>.

De este maestro pintor y dorador, también activo en Sevilla en el último cuarto del siglo XVIII, no tenemos muchos datos. Todo parece indicar que fue padre del más conocido José Suárez, pintor sevillano de cierto prestigio en su época. Ambos aparecen juntos como apreciadores en distintos inventarios de pinturas. Aceptando esta identificación, habría que decir que Diego contrajo matrimonio con Juliana de Acosta, hija de otro pintor, Pedro de Acosta. E, igualmente, que fallecería poco antes que su hijo José, muerto en 1800 (Illán Martín, 2001, pp. 272-274). Respecto a su actividad artística, hay que suponer que al menos desde 1760 debió de estar activo, ya que se le localiza ese año como miembro de la hermandad de San Lucas, del gre-

<sup>17</sup> Recientemente se ha relacionado con él también la policromía del grupo de la Visitación del monasterio de Santa Paula de Sevilla, asimismo atribuido a Ramos (Gallardo Montesinos, 2024).



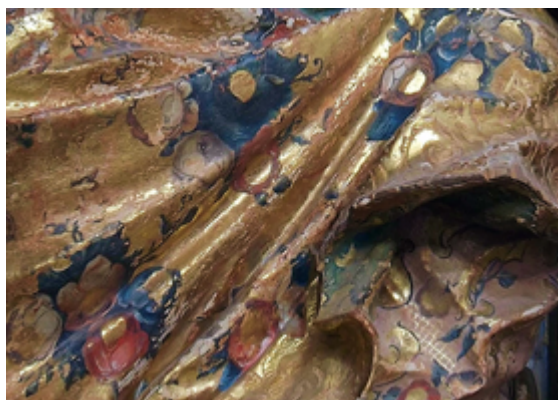


Fig. 7. Diego Suárez, estofado de la *Santa Ana* del retablo mayor, 1785, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

mio sevillano de pintores y doradores (García de la Concha Delgado, 1997, p. 58). Al margen de los trabajos que ejecuta para la parroquia de Algodonales, en los que nos detendremos a continuación, se le documenta policromando en 1783 el órgano de la hispalense parroquia de San Lorenzo, destacando la orla de pintura mural de este instrumento, de una estética rococó muy semejante a la que emplea en los estofados de las esculturas en las que interviene (Martín Pradas, 2002, p. 129). En 1784 policromó una serie de blandones para la capilla de la Veracruz en el desaparecido convento de San Francisco de la misma ciudad (Amores Martínez, 2018, pp. 347-348). Asimismo, en 1793 y 1795 retoca las dos imágenes titulares de la hermandad del Nazareno de Utrera (García de la Concha Delgado, 1997, pp. 57-59; Cabrera Rodríguez, 1997, pp. 104-105)<sup>18</sup>.

Curiosamente, al igual que a su propio hijo, autor de una serie de pinturas para las pechinas del crucero y para dos de los altares laterales (Falcón Márquez, 1983, pp. 170-171), a Diego Suárez lo localizamos trabajando para Santa Ana de Algodonales, en concreto entre 1784 y 1785, es decir, por el mismo tiempo en el que Cristóbal Ramos hace la imagen de la *Virgen del Rosario*. De este modo, el 11 de octubre de 1784 da recibo de 270 reales por el dorado del sagrario bajo y su puerta. Asimismo, el 15 y 18 de febrero de 1785 firma, junto al que sería un oficial, Antonio de Escobar, una serie de recibos por la policromía del grupo de la *Santa Ana y la Virgen Niña*, que preside el templo y que es una obra tallada en 1709 por Antonio Cardoso de Quirós (Caro Quesada, 1992, pp. 57 y 267) (fig. 7). Estas labores

<sup>18</sup> Partiendo del estudio estilístico planteamos la posible autoría de Diego Suárez sobre la policromía del retablo mayor de la iglesia de San Felipe de Carmona y en especial sobre el estofado de la imagen titular.



Fig. 8. Diego Suárez (atribución), estofado de la Virgen del Rosario (motivos de ramos), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, capilla de Montserrat, Sevilla / Diego Suárez (atribución), estofado de la Virgen de la Salud (motivos de ramos), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, convento de Santa María de Jesús, Sevilla.

alcanzaron los 1134 reales, incluyendo 216 reales por la «manutención, casa y asistencia de los oficiales». Llamativamente, para ello se recibió una importante limosna de 800 reales por parte de Manuel de Acosta, cura del Real Seminario de San Telmo de Sevilla, al que ya vimos que se le encomendó la contratación del propio retablo de la Virgen del Rosario en 1786. Por último, por recibos firmados por ambos en las mismas fechas consta el pago de 289 reales por pintar y dorar la pequeña figura de la santa que remata el facistol del coro y de unos ciriales<sup>19</sup>.

Pues bien, si estas circunstancias resultan sugestivas, no lo es menos comprobar que las características formales y técnicas que el taller de Suárez desarrolla en la talla de santa Ana del retablo mayor de Algodonales se corresponden con claridad con algunas policromías de obras de Ramos, como las citadas imágenes sevillanas de la *Virgen del Rosario* de la capilla de Montserrat, la *Virgen de la Salud* del convento de Santa María de Jesús o la *Divina Pastora* del convento de Carmelitas Descalzas (fig. 8). Algunos pormenores, como los fondos de las indumentarias de la *Santa Ana* y la *Virgen Niña* en los que encontramos esgrafiados en forma de mallas, vuelven a repetirse en algunas de estas piezas (fig. 9). Pero, de manera especial, esta afinidad la vemos en los ramos de flores sobre fondos dorados tratados con un rico uso del picado de lustre. Se observan incluso detalles peculiares en estos motivos florales, como un centro circular dorado entre los pétalos pintados a punta de pin-

<sup>19</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Visitas, años 1786-1793, año 1786, pp. 75-77. Parte de la información fue dada a conocer en Moreno Arana, 2019, p. 56.





Fig. 9. Diego Suárez (atribución), estofado de la Divina Pastora (motivo de malla), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, convento de Carmelitas Descalzas, Sevilla / Diego Suárez (atribución), estofado de santa Ana (motivo de malla), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

cel, que igualmente se perciben en el estofado de la *Virgen del Rosario* de Algodonales. Todo ello nos hace suponer que la presencia de Suárez y su taller en este pueblo de la sierra de Cádiz no fue nada casual y estuvo relacionada con su colaboración con Cristóbal Ramos, por lo que lo proponemos como el autor de la policromía de la pieza que nos ocupa.

En el mismo año de 1786 estaban también terminados en la iglesia parroquial de Algodonales el púlpito<sup>20</sup> y la imagen de *San Nicolás de Bari* del ático del retablo de San Antonio de Padua, pieza que la documentación de nuevo asigna a Ramos<sup>21</sup>. En la policromía de ambas piezas se reiteran los característicos ramilletes aplicados con punta de pincel. Así, en el púlpito se advierten sobre fondos profusamente trabajados con picados de lustre, y en la escultura del santo —que suponemos, al igual que la *Virgen del Rosario*, también modelada en pasta— aparecen junto a llamativos motivos esgrafiados de ramas entrelazadas que conforman rombos, recurso que volverá a encontrarse en otras obras atribuibles al escultor. Por ejemplo, en el pequeño grupo de la *Muerte de San José* del convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera (Guijo Pérez, 2023, pp. 57-59) o la *Virgen de la Merced* que ocupa uno de los retablos colaterales de entrada al presbiterio en el templo parroquial de Algo-

<sup>20</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Visitas, años 1786-1793, año 1786, p. 105. Las cuentas hablan de la construcción de la escalera del púlpito por el tallista José Morales Bazán.

<sup>21</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdótico, «Libro de documentos...», ff. 211v-212.



Fig. 10. Diego Suárez (atribución), estofados del *San Nicolás de Bari* y la *Virgen de la Merced* (motivos de ramos y ramas entrelazadas), hacia la década de los ochenta del siglo XVIII, parroquia de Santa Ana, Algodonales (Cádiz).

donales, por lo que podría suponerse también en ambos la intervención del taller de Suárez (fig. 10).

## 5. CONCLUSIONES

En este artículo se ha buscado documentar la evolución histórica de la imagen de la Virgen del Rosario de Algodonales, una de las pocas creaciones seguras de su autor, Cristóbal Ramos. De este modo, merece la pena citar el añadido en 1829 de la media luna de plata, que puede asignarse al platero hispalense Miguel Palomino Sánchez, o las sucesivas intervenciones, fechadas en 1884, 1926 y hacia 1961.

Por otro lado, además de insistir en su peculiar condición de escultura de pasta y en su reveladora policromía, hemos contextualizado su realización hacia 1784 en el marco de la edificación de la nueva parroquia de la referida localidad de la sierra gaditana. En efecto, en la decoración de este edificio confluyeron diversos artistas activos en Sevilla en la década de los ochenta del siglo XVIII, dando lugar a un conjunto de cierta unidad, dentro de una transición entre las formas rococó y neoclásicas. Así, junto a Ramos intervendrán uno de sus compañeros en la Escuela de Nobles Artes, el pintor Francisco Ximénez, que diseña el retablo donde se venera a la imagen; el retablista Diego Meléndez, autor material del mismo y de la peana donde se asienta la escultura; el pintor José Suárez, que ejecuta distintos lienzos repartidos por el templo; o el padre de este último, el dorador Diego Suárez, el cual lleva a



cabo diversas labores de policromía para dicha parroquia. Todo parece indicar que se trata de un círculo artístico cohesionado que cooperaría en distintos proyectos.

Al respecto, sobre las esculturas algodonañas de *San Nicolás de Bari*, la *Virgen de la Merced* y la propia *Virgen del Rosario* se puede presumir una colaboración entre Cristóbal Ramos y Diego Suárez, policromando el segundo las imágenes modeladas por el primero. No creemos, además, que fueran casos excepcionales, sino fruto de un trabajo conjunto frecuente que, al menos, se produjo en torno a la década de los ochenta del Setecientos y que puede rastrearse en el aludido grupo escultórico jerezano de la *Muerte de San José* y en piezas hispalenses como la *Inmaculada de los Canónigos* de la catedral, la *Virgen del Rosario* de la capilla de Montserrat, la *Virgen de la Salud* del convento de Santa María de Jesús o la *Divina Pastora* del convento de Carmelitas Descalzas. Ello abre nuevas vías de investigación sobre la policromía en la obra de este escultor, de gran relevancia en la Sevilla del último tercio del siglo XVIII.

RECIBIDO: 30/6/2025; ACEPTADO: 31/7/2025



## BIBLIOGRAFÍA

- AMORES MARTÍNEZ, F. (2018). «La renovación neoclásica de la capilla de la Vera Cruz en el convento casa grande de San Francisco de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 30, 341-354.
- CABRERA RODRÍGUEZ, A. (1997). «Otras devociones», en VV. AA. *Jesús Nazareno de Utrera*. Utrera: Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 101-140.
- CRUZ VALDOVINOS, J. (1992). *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- CUEVAS, J. y J. de las (1964). *Algodonales*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- DOBADO FERNÁNDEZ, J. (coord.) (2022). *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida*. Sevilla: Fundación Cajasol.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1983). *Iglesias de la Sierra de Cádiz (estudio documental)*. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz y Monte de Piedad.
- GALLARDO MONTESINOS, R. (2023). «La producción de Cristóbal Ramos y su taller en las hermandades del Aljarafe sevillano», en Roda Peña, J. (coord.), *XXIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 73-98.
- GALLARDO MONTESINOS, R. (2024). «Visitación», en Huerta Hidalgo, D. (coord.). *Non surrexit, 300 años en San Juan de la Palma* [exposición]. Sevilla: Fundación Cajasol y Hermandad Sacramental de la Amargura, 76-77.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. (1997). «La imagen», en VV. AA., *Jesús Nazareno de Utrera*. Utrera: Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 51-62.
- GUIJO PÉREZ, Salvador (2023). «Cinco grupos escultóricos josefinos y un belén atribuidos aquí al escultor sevillano Cristóbal Ramos», *Accadere*, 5, 43-62.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2006). «La iglesia parroquial de Santa Ana de Algodonales en 1850», *Papeles de Historia. Revista de la Asociación Papeles de Historia*, 5, 263-268.
- ILLÁN MARTÍN, M. (2001). «Un artista en la Sevilla de 1800: la figura de José Suárez», *Archivo hispalense*, 84 (256-257), 271-280.
- LÓPEZ ALFONSO, J. (2008). «La Inmaculada Concepción de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 598, 1052-1053.
- MARTÍN PRADAS, A. (2002). «El conjunto coral de la iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir de Sevilla: sillería de coro, facistol y órgano», *Archivo hispalense*, 85 (258), 117-134.
- MENA GARCÍA, J. (2022). «El trono de la Parroquia de Santiago El Mayor, la presencia del taller de los Palomino en Utrera y el ostensorio del Hospital de la Santa Resurrección», en VV. AA., *Cus-todias y Tronos de Plata de Utrera*. Utrera: Consejo de Hermandades y Cofradías de Utrera, 164-189.
- MONTESINOS MONTESINOS, C. (1986). *El escultor sevillano Cristóbal Ramos*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MORENO ARANA, J.M. (2019). «Estudio Histórico-Artístico», en Jiménez López de Eguileta, J.E. (dir.). *Imaginería Recuperada. Estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, La Muela y Zahara de la Sierra*. Jerez de la Frontera: PeripiciasLibros, 47-93.
- PORRES BENAVIDES, J. (2022). «Las técnicas del artista y su plasmación en la obra», en Dobado Fernández, J. (coord.), *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida*. Sevilla: Fundación Cajasol, 72-73.



- RAMOS SUÁREZ, M.A. (2005): «El escultor Cristóbal Ramos y la iconografía rosariana en Sevilla», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 559, 616-619.
- RODA PEÑA, J. (2015) «Orfebrería neoclásica en la Archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla», en Roda Peña, J. (coord.), *XVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 227-255.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, J.M. (2016). *Casinos, sindicatos y cofradías: Un siglo de asociaciones en la provincia de Cádiz (1833-1931)*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- ROS GONZÁLEZ, F. (2001). «Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la hermandad del Rosario de San Pablo», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 509, 34-36.
- SANCHO CORBACHO, H. (1933). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo VII (*Arquitectura sevillana del siglo XVIII*). Sevilla: Laboratorio de Arte.

## FUENTES DOCUMENTALES

- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1786). *Libro de documentos y papeles pertenecientes a las diferentes erecciones de Yglesia* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica, Anecdotario].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1786-1793). *Visitas* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Fábrica].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1875). *Libro de actas de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (1924-1966). *Libro de ingresos y gastos de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario* [Manuscrito, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales, Hermandades].
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JEREZ (s.f.). *Sección fotografías* [Fotografías, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Ana de Algodonales].



## REVISORES Y REVISORAS

GARCÍA-MANSO, Angélica

GIL DÍAZ, Cristo María

GUILLÉN GONZÁLEZ, Zuleyma

GUIJO PÉREZ, Salvador

PETIT-LAURENT CHARPENTIER, Claudio

QUESADA ACOSTA, Ana

RABASCO AGUILAR, José

SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano

SEGOVIA PORTILLO, Mario



### INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 10 (2025)

El equipo de dirección se reunió virtualmente en los meses entre mayo de 2025 y septiembre de 2025 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 10 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 6 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 14.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 6. Rechazados: 7. Retirados: 1.

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 1 mes.

Los y las revisoras varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA ENVÍOS A *ACCADERE. REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE* DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

### ENVÍOS

Para enviar un artículo o reseña a la Revista *ACCADERE* es imprescindible el registro en nuestra revista. El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos. Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado.

### IDIOMAS ACEPTADOS

Castellano, portugués, inglés, italiano.

### TIPOS DE CONTRIBUCIÓN

#### ARTÍCULOS

Manuscritos entre 15-30 páginas (desde el título hasta la última figura, fuente Times New Roman 12, interlineado 1,5).

Artículos más largos (31-55 páginas) deberán fundamentar la extensión con una carta de justificación.

El resumen tendrá un máximo de 200 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Las palabras clave, hasta un máximo de 5, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Se permite la reproducción de hasta 10 imágenes (derechos de autor a cargo del/la autor/a del artículo).

#### NOTA / DOCUMENTOS

Manuscritos de 12 páginas como máximo (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5).

Una figura y una tabla como máximo.

El resumen tendrá un máximo de 150 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Las palabras clave, hasta un máximo de 4, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

#### ENTREVISTA

Contribuciones de entre 10 y 12 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5).

#### RESEÑAS

La extensión será de entre 5 y 7 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5). En el caso de reseñas sobre un conjunto de obras la extensión máxima admitida es de 10 páginas.

En la cabecera figurarán los datos del libro: autor/es (apellidos, nombres), (ed., comp., coord., dir.), título del libro en cursiva, lugar, editorial, año de edición, páginas del libro, y si lleva ilustraciones, etc.

Las reseñas no llevarán bibliografía y si se incluyen algunas notas serán las imprescindibles.

Solo se admitirán reseñas de obras editadas en los tres últimos años.

La revista no se compromete a la publicación de reseñas no solicitadas.

### INSTRUCCIONES GENERALES DE FORMATO

El formato del archivo deberá ser Microsoft Word.

Fuente Times New Roman de tamaño 12 para texto, 10 para notas.

Interlineado 1,5.

Páginas numeradas consecutivamente.

Tamaño de página A4.

Márgenes de 2,5 cm.

El nombre del/la autor/a o autores/as del trabajo no debe aparecer en el texto del artículo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo, y se entregará además en un documento a parte donde constarán Nombres y Apellidos, Filiación Institución, Correo del/la autor/a.

El nombre del archivo que se sube a la plataforma no deberá contener información que permita identificar la autoría del artículo.

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12).

A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirán el Resumen en español y las Palabras clave; y seguidamente título en inglés (versalita), el Abstract y las Keywords.

Las secciones deberán numerarse consecutivamente, por ejemplo 1. Introducción; 2. Estado de la cuestión; 3. Casos representativos; 4. Conclusiones. La bibliografía no se numerará.

Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página.

Asegurarse de que todas las citas se encuentran recogidas en la sección de referencias. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a 40 palabras) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”). Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 12.

Tablas y Figuras además de aparecer en el texto donde corresponda, deberán entregarse en una página a parte y numerarse como sigue: Fig. 1, Fig. 2, etc. En el texto deberá señalizarse su colocación, indicando la posición en paréntesis como sigue: En la pintura de Ciccarelli de 1853 podemos observar... (fig. 1) (figs. 2 y 3).

Es importante entregar todas las fotos en formato jpeg, tiff o EPS en calidad 300 dpi, con pie de foto como se detalla en el ejemplo: Fig. 1. Alessandro Ciccarelli, Vista de Santiago desde Peñalolen, 1853, 85 x 125 cm, Pinacoteca Banco Santander, Santiago, Chile. Fuente: [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)

En una página a parte deberán entregarse los datos de/la autora (nombres y apellido, filiación institucional, mail de contacto)

## INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

### REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por las Normas APA 2020 7.ª edición, cuyos detalles puede consultar [aquí](#).

### LISTADO DE REFERENCIAS

Se presenta al final del texto.

Apellidos y luego iniciales del nombre.

Organización alfabética por apellido del autor, cuando hay más de un trabajo por autor, éstos se listan cronológicamente.

El año de la publicación y el volumen son necesarios para todas las referencias.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.



**Servicio de Publicaciones**  
Universidad de La Laguna