

Una desconocida pintura mural sevillana de mediados del siglo XVIII. Del convento de concepcionistas de San Juan de la Palma al Museo de Bellas Artes de Sevilla *

An Unknown Sevillian Mural Painting from the Middle of the 18th Century. From the Convent of Conceptionists of San Juan de la Palma to the Museum of Fine Arts of Seville

ENRIQUE MUÑOZ NIETO

Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Calle de Doña María de Padilla, s/n. 41004 Sevilla

enriquemunoz@us.es

ORCID: 0000-0002-5888-2080

ROCÍO IZQUIERDO MORENO

Museo de Bellas Artes de Sevilla. Plaza del Museo, 9. 41001 Sevilla

rocio.izquierdo@juntadeandalucia.es

ORCID: 0000-0003-3949-5496

Recibido: 06/03/2020. Aceptado: 10/11/2020

Cómo citar: Muñoz Nieto, Enrique / Izquierdo Moreno, Rocío: “Una desconocida pintura mural sevillana de mediados del siglo XVIII. Del convento de concepcionistas de San Juan de la Palma al Museo de Bellas Artes de Sevilla”, *BSAA arte*, 86 (2020): 307-321.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.307-321>

Resumen: Este artículo presenta los resultados de la investigación sobre la historia material de un conjunto pictórico mural de escuela sevillana realizado a mediados del siglo XVIII. Dicho bien perteneció a la clausura del desaparecido convento sevillano de la Concepción de San Juan de la Palma. Tras numerosas vicisitudes fue extraído de su emplazamiento original, formando parte actualmente de los fondos que integran la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Palabras clave: pintura sevillana; pintura barroca; convento de concepcionistas de San Juan de la Palma; Andrés de Rubira; Pedro Tortolero; siglo XVIII; Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Abstract: This article presents the results of the research on the material history of an ensemble of paintings by the Sevillian School of the middle of the 18th century. This work belonged to now

* Por lo que respecta al primero de los autores, este trabajo ha sido realizado gracias a un contrato de formación predoctoral (Personal Investigador en Formación P.I.F.) del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

disappeared enclosed convent of the Concepción of San Juan de la Palma, in Seville. After many vicissitudes it was extracted from its original location, and is currently among the collections of the Museum of Fine Arts of Seville.

Keywords: Sevillian painting; Baroque painting; convent of Conceptionists of San Juan de la Palma; Andrés de Rubira; Pedro Tortolero; 18th century; Museum of Fine Arts of Seville.

1. SOBRE EL CONVENTO DE CONCEPCIONISTAS DE SAN JUAN DE LA PALMA

Los emparedamientos eran lugares donde solían recogerse las damas doncellas o viudas de la nobleza que deseaban vivir en clausura, recibiendo dicha denominación a causa de que, para poder presenciar los Oficios Divinos, se hacían casas colindantes a los templos parroquiales ya existentes y a los cuales tenían acceso a través de unos vanos denominados tribunas, que hacían las veces de “coro particular” de dichos emparedamientos.

Entre los existentes en Sevilla a mediados del siglo XV nos encontramos con el que se originó junto a la parroquia de San Juan Bautista, popularmente conocida como de la Palma. Su fundación se debió a una hija de Fernando de Santillán, caballero veinticuatro y fiel ejecutor de Sevilla, Ana de Santillán, viuda de Pedro Ortiz. Esta noble y rica dama, deseosa de una perfecta vida espiritual, se recogió en este emparedamiento en el que permaneció hasta el año 1473, cuando salió del mismo para fundar el sevillano monasterio de Santa Paula, siendo enterrada en su coro, como fundadora y primera abadesa.¹

A la renuncia de Santillán como madre gobernadora del emparedamiento, donde se profesaba la Regla de la Tercera Orden de San Francisco, queda en su lugar Leonor de Ribera, de ilustre familia. Pronto logró transformar dicho emparedamiento en convento, aunque continuaron observando las mismas reglas. En el año 1511, el papa Julio II le concede la advocación y título de “Convento de la Concepción de Nuestra Señora”, y lo sujeta a la jurisdicción ordinaria, autorizando a cambiar las reglas franciscanas por las de la Religión Concepcionista, *Ordo Immaculatae Conceptionis*, O.I.C., fundada en Toledo en el año 1489 por santa Beatriz de Silva.²

En el transcurso de los años el pueblo fue añadiendo al primitivo título conventual las denominaciones de “San Juan”, agregándole posteriormente “de la Palma” por denominarse así la iglesia parroquial adyacente al mismo.

No sería este el único cenobio de la orden en Sevilla, ciudad de conventos en tiempos de la Edad Moderna. Dada la pujanza de la comunidad de San Juan de la Palma, sabemos que habría una segunda fundación concepcionista en 1587. Hablamos del también desaparecido convento “de Nuestra Señora y

¹ Morgado (1587): 153-154; Fraga Iribarne (1993): 183-203.

² Arana de Valflora (1766): 34; Pérez Cano (1995): 194.

Santas Vírgenes Justa y Rufina”, conocido como “de las Vírgenes”, que estaba emplazado junto a la parroquia de San Nicolás.³

Delimitaba el emparedamiento que estudiamos, desde su fundación hasta el siglo XVII (figs. 1-2), la plaza de San Juan Bautista –vulgo de la Palma–, la plazuela del señor Fuentes, Real de la Iglesia, la calle de los laneros o sayaleros, la plaza de las monjas de la Concepción –que daba acceso al edificio–, y la barreduela de los Ángeles, con su típico arquillo.⁴ En la Revolución de 1868 el convento fue desamortizado y las monjas trasladadas a Santa Inés. El edificio fue entonces dedicado a escuela para párvulos, a la que curiosamente acudieron los hermanos Machado.

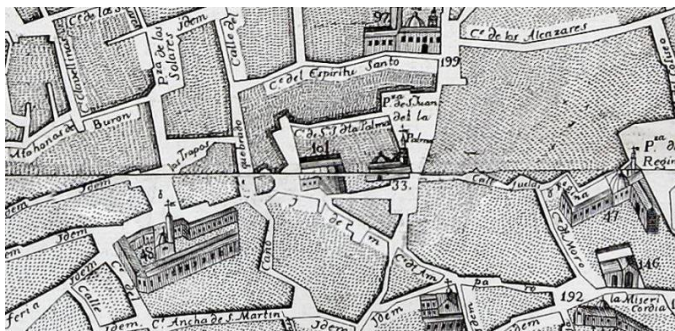


Fig. 1. Detalle del Plano de Olavide: “101. Convento de monjas de la Concepción, junto a San Juan”. Francisco Manuel Coelho y José Amat. 1771. Biblioteca de la Universidad de Sevilla

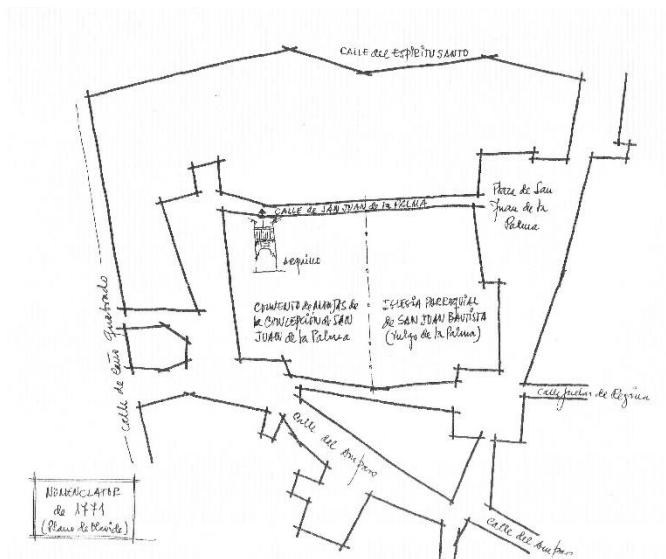


Fig. 2. Planimetría de la manzana del desaparecido convento de concepcionistas de San Juan de la Palma según el nomenclátor del Plano de Olavide. Rafael Manzano Martos. Antes de 1970. Archivo del Museo de Bellas Artes de Sevilla

³ Arana de Valflora (1766): 36; Pérez Cano (1995): 194. Podríamos hablar también de una tercera fundación: las religiosas concepcionistas del Socorro, que abandonaron la ciudad en octubre de 2018 debido a la elevada edad de muchas de sus integrantes.

⁴ La toponimia de Menjíbar hace alusión a una batalla ganada durante la Guerra de la Independencia, v. Montoto (1990): 321.

La iglesia fue el primer elemento en desaparecer, por no ser útil como vivienda. El claustro principal, otro denominado “mudéjar”, y demás dependencias interiores pervivieron –no sin grandes reformas– hasta principios de la década de los setenta, convertidas en casa de vecindad.⁵ Según informe técnico fechado en diciembre de 1964, el edificio fue declarado ruina.⁶ Dos años después se produjeron las adjudicaciones de nuevas viviendas a aquellos que iban a ser desahuciados.⁷ Debido a la dificultad que entrañaba la gran demanda de vivienda existente en la época, los vecinos tendrían que esperar.⁸ Aunque desconocemos en qué momento se ejecutó el desahucio de las familias, gracias a la hemeroteca sabemos que el edificio todavía seguía en pie en diciembre de 1969, por lo que el derribo tuvo que ser acometido con posterioridad.⁹ En la actualidad no queda vestigio arquitectónico alguno del que fuese cenobio concepcionista.

La iglesia sería de mediano tamaño, con una sola nave dividida por rejas para dar lugar al coro, espacio de obligatoria presencia atendiendo a la regla concepcionista. La capilla mayor, cubierta con cúpula de media naranja, estaba separada del resto de la iglesia por un gran arco.¹⁰ En la misma encontraríamos el retablo mayor, realizado por Felipe de Ribas y Francisco de Terrón, que se ocuparían respectivamente de la arquitectura y escultura el primero, mientras que el segundo realizaría las pinturas.¹¹ El retablo, que estaba presidido por una magnífica Inmaculada, fue contratado en 1638, sustituyendo entonces al realizado en 1575 por Juan de Oviedo “El Viejo”, Gaspar de Aguilar y Antonio Alfíán, sobre el que no tenemos más datos. Del resto de altares solo dos se nombran por los autores que la describen: los dedicados a los Santos Juanes Bautista y Evangelista. Este último realizado por Juan Martínez Montañés, que “hará la talla y la escultura y ensamblaje”, encargándose Vasco Pereira del dorado y el estofado.¹²

A pesar de las noticias que hablan del derrumbe acontecido en la iglesia el 4 de agosto de 1840, esta no debió sufrir graves daños.¹³ Tras la clausura de este

⁵ En 1947 el marqués de San José de Serra indica que el que fuese claustro del convento de concepcionistas continúa todavía en uso por parte de diferentes vecinos, v. *ABC de Sevilla*, 1 de febrero de 1947, p. 11.

⁶ *ABC de Sevilla*, 30 de julio de 1966, p. 42 (referencias a la declaración de ruina).

⁷ *ABC de Sevilla*, 30 de julio de 1966, p. 42 (se adjudican viviendas a diez vecinos).

⁸ *ABC de Sevilla*, 21 de octubre de 1967, p. 63 (debido al estado de ruina, se evacúa con carácter de urgencia a una de las familias que vivían en el corral); *ABC de Sevilla*, 16 de julio de 1968, p. 61 (es necesario aplazar los desahucios, dado que los refugios y albergues están llenos).

⁹ *ABC de Sevilla*, 14 de diciembre de 1969, pp. 59-60.

¹⁰ González de León (1844): 215-216.

¹¹ González de León (1844): 215-216.

¹² López Martínez (1932): 130.

¹³ González de León (1844): 227, señala que la iglesia quedó en alberca, por lo que suponemos que el derrumbe no afectó a la capilla mayor, sino a la nave. En caso contrario, el retablo mayor hubiese quedado bastante dañado.

convento la comunidad se integró en la casa concepcionista de Arcos de la Frontera, llevando consigo parte de su patrimonio. Se conserva una fotografía, fechada en 1907, en la que aparece el retablo instalado en la iglesia conventual de Arcos.¹⁴ Tras el cierre del cenobio arcense, la comunidad se traslada a Lebrija. Algunos de los relieves, que formaron parte de la exposición Mariana celebrada en Sevilla en el año 1929, fueron vendidos a la colección March. En la actualidad, dos de los mismos han pasado al comercio de arte barcelonés. Distinta suerte siguió la arquitectura del retablo que, desprovisto de sus relieves, se halla ubicado en el presbiterio de la iglesia parroquial de Prado del Rey, Cádiz. Los espacios destinados a estos se encuentran completados con lienzos, readaptados a medios puntos en sus zonas superiores.

2. SOBRE EL CONJUNTO MURAL. ESTUDIO, ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y ESTILÍSTICO

Como ya hemos señalado en la introducción, el objetivo principal de este artículo es dar a conocer un conjunto pictórico mural, parcialmente conservado, que perteneció al techo de la sacristía del desaparecido convento de las franciscanas concepcionistas de San Juan de la Palma.

Gracias a un documento fotográfico de buena calidad, perteneciente a los fondos de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, podemos conocer el conjunto en su ubicación original (fig. 3).¹⁵ Interesa ahora detenemos en el análisis de la composición perimetral de manifiesta calidad, que circunda la escena central. Los diferentes personajes, alusivos a la orden concepcionista, así como al propio cenobio, quedan inscritos en medallones de formas tipo *Rollwerk*. A su vez, estos son rodeados por lazos, motivos vegetales, serafines y angelotes, que se relacionan con los otros elementos compositivos.

Desconocemos los personajes representados, si bien, dos de ellos recogen figuras femeninas con hábito conventual, mientras que otro, a los pies de la composición, parece representar una figura infantil. Una de las monjas podría ser María Jesús de Ágreda, escritora y mística concepcionista. Con respecto al infante, podría tratarse de San Juan Bautista niño, por la vinculación de cercanía con la homónima iglesia, paredaña al complejo conventual. Podríamos incluso pensar en la presencia del evangelista en el lado contrario, haciendo *pendant*, al igual que ocurría en la iglesia con los retablos. Esta doble presencia de los santos juanes suele ser habitual en ámbitos conventuales femeninos de Sevilla. Advertimos en el perímetro la forma cóncava, por lo que serviría esta orla perimetral como transición entre el plano vertical y el horizontal.

¹⁴ Romero de Torres (1907-09): fot. 329.

¹⁵ Agradecemos a su director, D. Ángel Justo Estebanz, así como al técnico responsable, D. Alfonso Ojeda Barrera, las facilidades brindadas en el trabajo con dicho fondo fotográfico.



Fig. 3. Foto histórica del techo de la sacristía del desaparecido convento de concepcionistas de San Juan de la Palma (Plaza de Menjibar, 8). Alberto Palau. 1959. Laboratorio de Arte, Ref. 3-9196

Suponemos que algún mentor, por ahora desconocido –posiblemente una de las abadesas del momento, o quizás el confesor–, realizó un programa visual que recogiese las figuras principales de la orden, que las hermanas debían tener como ejemplos a seguir, a la vez que contuviese algún guiño a la propia comunidad, escenificado por la aparición del San Juan Bautista;¹⁶ todo dentro de la corriente contrarreformista llevada a cabo en el siglo XVIII, mediante la cual las órdenes religiosas encargaban series pictóricas que recogiesen escenas de la vida de su santo fundador, o bien, galerías de retratos con la representación de sus más destacados miembros.



Fig. 4. *Instauración de la Orden Concepcionista*. Andrés de Rubira y taller. Hacia 1750-1760. Techo de la sacristía del desaparecido convento de concepcionistas de San Juan de la Palma. Sevilla. Foto: Enrique Muñoz a partir de foto histórica de Alberto Palau

La escena central, circunscrita a un fingido marco rectilíneo, recoge la aparición de la Inmaculada, san Francisco y san Antonio de Padua con el Niño, a santa Beatriz de Silva que se encuentra arrodillada en un plano inferior (fig. 4).

¹⁶ Similar relación encontraríamos en la pintura mural del presbiterio de Santa Rosalía, en la que, entre otras escenas, aparecen San Lorenzo y San Vicente al ser estos los titulares de los templos entre los que se encontraba el convento de capuchinas.

Esta última con el hábito de su orden: túnica y escapulario blancos, toca, medallón con la imagen de la Inmaculada sobre el pecho, cordón franciscano ceñido a la cintura, capa azul y velo negro, contempla con devoción la visión celestial. En el pergamino que le entrega un angelote podemos leer: “AD MAYOREM / DEI GLORIAM / ET IMMACULA / TAE CONCEPTIO / NIS VIRGINIS / MATRIS”, por lo que deducimos se trata de la aparición divina a Beatriz de Silva y entrega de las reglas para la creación de la Orden de la Inmaculada Concepción, de monjas de estricta clausura, dedicadas a la oración contemplativa. En el registro superior aparece la Inmaculada, siguiendo los dictámenes de Pacheco en el *Arte de la Pintura*.¹⁷ El ampuloso manto desplegado al viento establece una diagonal con la figura de la santa lo que dota de enorme dinamismo la escena.

Lamentablemente la fotografía no permite conocer el colorido, pero igualmente podemos realizar un acercamiento a su historia material a través de sus formas. Con respecto al fingido marco mixtilíneo, del que ya hemos hablado, debe ser puesto en relación con el formato utilizado en las historias de santos jesuitas que aparecen en los distintos retablos de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, realizados por Domingo Martínez y taller entre 1743 y 1750.¹⁸ Encontramos también marcos mixtilíneos similares en las escenas eucarísticas representadas por Martínez en la sacristía de la que fuese Escuela de Mareantes.

Sobre la posible autoría, hay que manifestar el delicado estado de conservación en que se encontraba la pintura en el momento en que fue realizada la fotografía. A ello habría que sumar la existencia de repintes (localizados principalmente en la escena central). De todos modos, podemos realizar una aproximación a las distintas autorías –advertimos la participación de varios pinceles– que pudieron haber tomado parte de esta creación.

Uno de los autores que bien pudo trabajar en este mural es Andrés de Rubira († 1760), basándonos en el dibujo, así como en características morfológicas –especialmente advertidas en el San Antonio con el Niño–.¹⁹ Concretamente, la figura del divino infante puede ser relacionada con algunas de las figuras pueriles que aparecen en las escenas de la serie sobre la vida de la Virgen y San José, que aunque realizadas para el Desierto de San José de la Isla de carmelitas descalzos, se encuentran actualmente en la Basílica de Begoña (fig. 5).²⁰ Apoyaría esta autoría la manifiesta relación existente entre este mural y el *San Antonio con el Niño* de la iglesia lisboeta del Menino Deus, firmada y fechada por Rubira en

¹⁷ Pacheco (1649): 482-483.

¹⁸ Soro Cañas (1982): 85-89.

¹⁹ Valdivieso (2003): 548-550; (2018): 333-346.

²⁰ Morente Luque (2000): 481-492; Muñiz Petralanda *et alii* (2013): 128-134; Valdivieso (2018): 333-337.

1733.²¹ Por lo que respecta a la *Inmaculada*, por formas y composición la relacionamos con la que recientemente ha aparecido en el mercado de arte vienés, con acertada atribución a Rubira.²²



Fig. 5. *El sueño de San José*. Andrés de Rubira y taller. Hacia 1750. Basílica de Begoña. Bilbao. Foto: Raúl Esteban

Sin embargo, en la franja que circunda la escena central, observamos características de otro pintor, que también perteneciese a ese primer círculo de artistas en torno a Domingo Martínez: Pedro Tortolero († 1767). Destacamos, por ejemplo, la alta calidad técnica del angelote que aparece en el medallón central del lado derecho de la composición. Claras concomitancias presentan con el que aparece sosteniendo un báculo en la pintura mural del presbiterio de San Isidoro, realizado en 1752.²³

No queremos decir que sean simplemente estos dos artistas quienes pudiesen estar detrás de esta pintura, que datamos en los años centrales del siglo XVIII, momento en el que los miembros que integrasen el taller de Domingo Martínez siguen realizando pinturas murales para el conjunto de capillas e iglesias que en ese momento están renovando su decoración. Sirvan como ejemplo la capilla Sacramental del Salvador, de la que sabemos, estuvo

²¹ Quiles García (2017): 67.

²² Dorotheum, Old Master Paintings, 11 de diciembre de 2018, lote 184, v <http://www.flipmag.com/swf/NDMDiKdfgR> (consultado el 1 de junio de 2020). La obra se encuentra actualmente en el comercio de arte madrileño.

²³ Aranda Bernal (1992): 111-116.

completamente policromada, con murales atribuidos a Rubira. El mismo autor también realizaría los dos lienzos que se encontraban sobre sendas puertas laterales.²⁴ Aunque tampoco se conserva, Matute atribuyó a Rubira las pinturas murales de la capilla de San Francisco de Sales del desaparecido convento trianero de la Victoria.²⁵

Ese grupo de artistas formados con Domingo Martínez († 1749) copó el panorama pictórico sevillano en las décadas posteriores a la muerte del maestro, si bien, solo Juan de Espinal merece ser incluido en un escalafón superior, a la altura de otros pintores españoles de primer nivel para esa época, permaneciendo el resto –salvo contados ejemplos–, dentro de un panorama artístico más discreto.

El desconocimiento documental hasta la fecha sobre la obra presentada trató de ser solventado con trabajos de investigación en el archivo de las concepcionistas, emplazado actualmente en Lebrija. Sin embargo, la búsqueda no tuvo resultados positivos.²⁶

En cuanto a la historia material del conjunto, debemos precisar que la primera referencia escrita es de 1976, si bien para entonces ya se había producido el derribo del edificio.²⁷ D. Alberto Palau, fotógrafo que colaboraba con el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, realizó varias instantáneas del espacio en 1959, pudiendo advertirse zonas ornadas con azulejería, habitaciones techadas con armaduras y, una estancia que, por sus dimensiones, pudo ser la sacristía donde estuvo ubicado el mural que presentamos.²⁸ Debemos aludir a la manifiesta sensibilidad patrimonial de Palau al tomar estas fotografías, con afán

²⁴ González de León (1844): p. 121. En González de León (1844): 189-194 se habla sobre la serie del Carmen Calzado, desaparecida en su mayor parte. En la misma intervinieron Andrés de Rubira, Juan de Uceda, Luis Cansino y Pedro Tortolero. Es en este equipo en el que, con la debida cautela, pensamos a la hora de abordar la autoría de este conjunto.

²⁵ Fernández Rojas (2006): p. 165.

²⁶ Parte del archivo conventual se localiza en la actualidad en el convento de concepcionistas de Lebrija. Agradecemos a su superiora las facilidades dadas para su consulta. Entre las fuentes revisadas destacamos: Archivo del Convento de Concepcionistas de Lebrija, Fondo Convento de la Concepción de San Juan de la Palma, 1/10, *Historia Cronologica de la Fundación de este Convento en la que se da noticia de sus Prinsipios, la vida de su Fundadora y lo que ha podido saver, así de las Preladas como Religiosas que ha tenido. Escribiola la R.ª M.ª Sor María de los Dolores Castro*. Esta crónica fue redactada entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

²⁷ Collantes de Terán Delorme / Gómez Estern (1999): 281. Manejamos la edición de 1999, pero en la primera, de 1976, ya aparece esta referencia. “A través de un zaguán se pasa, directamente, al patio de las columnas con arcos inscritos en alfices en la planta baja, y recortados en tres de los frentes de la superior. La escalera, de dos tramos, cubierta con arcos inscritos en alfices, más pequeño, era de estilo mudéjar, con pilares achaflanados y arcos peraltados inscritos en alfices”. Se ilustra fotografía de la composición aquí analizada como “Il. 554”.

²⁸ En la fototeca de la Universidad de Sevilla encontramos los siguientes negativos correspondientes a dicho espacio: 3-9197, 3-9198, 3-9190, 3-9191, 3-9192, 3-9193, 3-9194, 3-9195 y 3-9196. Las fotos fueron tomadas por D. Alberto Palau el 12 de mayo de 1959.

documentalista. Esa misma voluntad había llevado a D. Francisco Murillo Herrera a crear, en 1907, el Gabinete fotográfico artístico de la Universidad de Sevilla, que con el paso del tiempo fuese llamado Laboratorio de Arte. El fondo gráfico atesorado por esta institución es fuente de obligada consulta para todo estudioso del patrimonio artístico de Sevilla y provincia, si bien sus fondos superan ese límite geográfico.²⁹

No debió ser esta la única pintura mural, pues según describe González de León, “al derribar se han encontrado por muchos sitios las paredes pintadas de bellísimos frescos, que estaban cubiertos y oscurecidos”.³⁰ Suponemos que, al hablar de derribo, siendo la fecha de publicación de su obra 1844, se referiría a las labores efectuadas en la iglesia al verse esta afectada por el terremoto de 1840. Por otro lado, da la pauta de que habían habilitado para el culto exterior un dormitorio del interior de la clausura, abriendo una puerta a la calle.

En lo referente a la técnica pictórica previamente mencionada, la del “fresco”, debemos hacer una apreciación: entre los conjuntos murales sevillanos del siglo XVIII, e incluso incluyendo los de su entorno, no encontramos ninguno que esté realizado siguiendo la técnica de origen italiano, si bien, la historiografía sevillana siempre se ha referido a la pintura mural con ese término, aunque estos están realizados sobre enlucido de yeso, con pintura al temple, retocada al óleo.³¹ En este sentido habría que presentar una idea ofrecida por Gombrich, la de la utilización de la palabra “fresco” con sentido pickwikiano: “cualquier pintura mural o de techo realizada para un interior”.³² Encontraríamos, entre muchos otros, ejemplos sevillanos que siguen esta técnica mixta en el Hospital de los Venerables, el antiguo convento de la Merced Calzada, San Luis de los Franceses, Santa Rosalía, San Clemente o la cúpula del Palacio Arzobispal.

Interesa también el dato de ser murales cubiertos. Dado el cambio en el gusto artístico, las formas y creaciones del dieciocho sevillano no fueron vistas con buenos ojos por los estetas y “entendidos” del siglo XIX, lo que llevó a destrozar, u ocultar –en el mejor de los casos–, algunas de estas creaciones. Sirva como ejemplo las recuperadas pinturas de la que fuese iglesia de la Orden Hospitalaria de San Antonio Abad –hoy sede de la Hermandad del Silencio–, realizadas por Domingo Martínez y taller, que fueron encaladas por los franciscanos dieguinos en 1819, después de trasladarse a la mencionada iglesia, una vez suprimida la Orden Antoniana.³³

²⁹ Ojeda Barrera (2018): 58.

³⁰ González de León (1844): 227.

³¹ Cuestión similar sería la presentada por Pacheco: pintura al fresco retocada al seco con temple. El tratadista manifestó su contrariedad ante tal técnica, v. Pacheco (1649): 367.

³² Gombrich (2003): 14. Para una visión holística de la pintura mural sevillana del siglo XVIII, v. Valdivieso *et alii* (2016).

³³ Gestoso y Pérez (1892): 412-415. Sirvan también estas líneas como reconocimiento público a la Hermandad del Silencio de Sevilla por acometer la recuperación de dichas pinturas murales.

3. NOTAS SOBRE EL CONJUNTO PICTÓRICO TRAS EL DERRIBO. INICIOS DE UNA NUEVA CONCIENCIA PATRIMONIAL

Debido al cambio de mentalidad a la hora de abordar cuestiones patrimoniales, si bien hablamos del derribo de un inmueble que a día de hoy contaría con la calificación de Bien de Interés Cultural –recordemos que incluso poseía un claustro mudéjar–, hemos de poner el punto de atención en la voluntad por salvaguardar esta pintura mural.

Con fecha 14 de diciembre de 1969 apareció en el *ABC de Sevilla* una carta al director, firmada por D.^a Dolores Díaz Manzano bajo el epígrafe “Peligra una obra de arte”.³⁴ En el texto, dirigido a los Académicos de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, así como a los componentes de la Comisión de Monumentos, Díaz exponía cómo en una habitación baja de la Plaza Menjíbar, que servía hasta la fecha de carpintería, había una pintura en el techo de la Inmaculada “de buenísima factura”. El mural había aparecido al realizar labores de conservación en la estancia, habiendo estado oculto. Esta llamada a la salvaguarda del patrimonio supone una magnífica representación de la importancia que tiene la implicación de la ciudadanía en la salvaguarda del patrimonio.

En un momento posterior a la carta publicada por la Sra. Díaz, un equipo de restauradores y personas afines al ámbito cultural, coordinados por el arquitecto D. Rafael Manzano, llevó a cabo la extracción de la pintura mural. Manzano, encargado en ese momento de la restauración de gran parte de los monumentos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes –bajo la dirección de D. Florentino Pérez Embid–, había iniciado en el año 1964 la restauración de la iglesia de Santa Marina. Al estar el templo cerrado, y extenderse la intervención durante tantos años, Manzano utilizó puntualmente el templo como almacén de bienes culturales procedentes de distintos espacios. También sería este templo el lugar al que llegase la pintura mural. En 1981, ante el requerimiento del Sr. Cardenal Bueno Monreal, el arquitecto entregó las llaves de la iglesia al Arzobispado.³⁵ Al poco tiempo un grupo de *okupas* logró acceder hasta el interior del edificio, causando un lamentable incendio.³⁶ Desde entonces, la iglesia permaneció en un estado ruinoso, cerrada al culto, y con el mural en su interior, totalmente desprotegido.

En el mes de julio de 1985, iniciadas las obras de restauración que llevarían a la reapertura del templo, personal técnico de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, y el entonces director del museo –D. Enrique Pareja–, reconoció el mural, para realizar un informe sobre el estado en que se encontraba y valorar los gastos derivados de su consolidación (figs. 6-7). En el mes de diciembre de ese

³⁴ *ABC de Sevilla*, 14 de diciembre de 1969, pp. 59-60.

³⁵ Queremos expresar nuestro agradecimiento a D. Rafael Manzano y a D. Rafael Cómez, que nos proporcionaron estos datos. La actuación no fue documentada.

³⁶ Sobre las distintas intervenciones acometidas en la iglesia a lo largo del siglo XX, v. Cómez Ramos (1993): 32, 34, 38-39 y 70.

mismo año, debido al estado en que se encontraba la iglesia, la Delegación Provincial de Cultura acordó depositar el mural en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. A su llegada, y debido a su alto grado de deterioro, el equipo técnico de restauradores del museo efectuó un tratamiento de consolidación con carácter de urgencia.



Figs. 6-7. Estado del interior de la iglesia de Santa Marina cuando en 1985 se realizó la inspección por parte de los técnicos de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía. En la imagen inferior se ve la pintura procedente del techo de la sacristía del desaparecido convento de concepcionistas de San Juan de la Palma. Fotos: Rocío Izquierdo, Archivo del Museo de Bellas Artes de Sevilla

En la actualidad forma parte de sus fondos, en calidad de depósito de la Junta de Andalucía, inventariado con el número DJ1514P.³⁷ En el año 2012 se procedió a la última revisión del mural, desmontándolo en varios fragmentos. Debidamente protegidos, aguardan –en los almacenes del museo– una futura intervención que sea capaz de revertir la acción que distintos agentes contrarios a su conservación causaron durante un largo espacio de tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arana de Valflora, Fermín (1766): *Compendio histórico-descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla, metrópoli ínclita de Andalucía*. Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=6908> (consultado el 1 de junio de 2020).
- Aranda Bernal, Ana M.^a (1992): “Pedro Tortolero en las pinturas murales de San Isidoro de Sevilla”, *Atrio*, 4, 111-116. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3352/2608> (consultado el 1 de junio de 2020)
- Collantes De Terán Delorme, Francisco / Gómez Estern, Luis (1999): *Arquitectura civil sevillana*, 3ª ed. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla y Editorial Castillejo.
- Cómez Ramos, Rafael (1993): *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Fernández Rojas, Matilde (2006): “Los mínimos de San Francisco de Paula en Sevilla durante los siglos XVI al XIX”, en Valeriano Sánchez Ramos (ed.): *Los mínimos en Andalucía. IV centenario de la fundación del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Ayuntamiento de Vera y Orden Mínima, pp. 149-186. Disponible en: [http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-MEA-c3/\\$File/MEA-c3.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-MEA-c3/$File/MEA-c3.pdf) (consultado el 1 de junio de 2020).
- Fraga Iribarne, M.^a Luisa (1993): *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir.
- Gestoso y Pérez, José (1892): *Sevilla monumental y artística*, t. 3. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Handle: <https://idus.us.es/handle/11441/75790>
- Gombrich, E. H. (2003): *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona, Debate.
- González de León, Félix (1844): *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos, de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*, t. 1. Sevilla, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=6425> (consultado el 1 de junio de 2020).
- López Martínez, Celestino (1932): *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía.
- Montoto, Santiago (1990): *Las calles de Sevilla*. Sevilla, Librería Anticuaria Los Terceros.

³⁷ Medidas: 285 x 220 cm.

- Morente Luque, Fernando (2000): “Un nuevo ejemplo de pintura barroca importada en Bizkaia. Un ciclo de la vida de San José en la Basílica de Begoña”, *Ondare*, 19, 481-492.
- Morgado, Alonso (1587): *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León. Disponible en: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=452030> (consultado el 1 de junio de 2020).
- Muñiz Petralanda, Jesús *et alii* (2013). *Begoña. Historia, arte y devoción*. Bilbao, Sua Edizioak.
- Queda Barrera, Alfonso (2018): “La fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Un fondo fotográfico pionero en España”, *Cabás*, 20, 57-72. Disponible en: <http://revista.muesca.es/articulos20/444-la-fototeca-del-laboratorio-de-arte-de-la-universidad-de-sevilla> (consultado el 1 de junio de 2020).
- Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la pintura*. Sevilla, Simón Faxardo. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8906> (consultado el 1 de enero de 2020).
- Pérez Cano, María Teresa (1995): *Patrimonio y ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla*. Sevilla, Fondo de Cultura de Sevilla y Universidad de Sevilla.
- Quiles García, Fernando (2017): “La alargada sombra de Murillo (1617-1867)”, en Benito Navarrete Prieto (coord.): *Murillo y su estela en Sevilla* (catálogo de exposición). Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, pp. 43-73.
- Romero de Torres, Enrique (1907-09): *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Cádiz. Fotografías*, t. 4. Ms. Disponible en http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC001359467_V04F/1/LOG_0003/?jsessionid=D08A49B4830A7E14A32FF8E966326885 (consultado el 1 de junio de 2020).
- Soro Cañas, Salud (1982): *Domingo Martínez*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Valdivieso, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique *et alii* (2016): *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla, Fundación Sevillana Endesa.
- Valdivieso, Enrique (2018). *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla.