

En peines y clausuras: nuevas aportaciones al catálogo de pintores sevillanos del siglo XVIII

In Racks and Cloisters: New Contributions to the Catalogue of Sevillian Painters of the 18th Century

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

Recibido/Received: 31/05/2024 – Aceptado/Accepted: 02/09/2024

Cómo citar/How to cite: Muñoz Nieto, Enrique: “En peines y clausuras: nuevas aportaciones al catálogo de pintores sevillanos del siglo XVIII”, *BSAA arte*, 90 (2024): 187-204. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.187-204>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#).

Resumen: Esta investigación recoge una serie de propuestas en torno a cuatro pinturas actualmente conservadas tanto en la zona de reserva de museos estatales como en un convento de clausura madrileño. Comparten todas ellas, por lo tanto, la condición de estar fuera del ámbito sevillano y permanecer de algún modo ocultas, fuera de la vista habitual del público. Es el caso de un *San Agustín* y un *San Norberto* del Museo Nacional de Escultura –atribuidos a Domingo Martínez (1688-1749)–, un *San Juan Nepomuceno* del Museo del Greco –identificado como obra de Juan de Espinal (1714-1783)– y una *Santa Gertrudis la Magna* en el convento madrileño de las benedictinas San Plácido –que adscribimos al catálogo de Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)–.

Palabras clave: pintura sevillana; pintura barroca sevillana; Domingo Martínez; Juan de Espinal; Alonso Miguel de Tovar.

Abstract: This research presents a series of proposals regarding four paintings currently preserved both in the reserve area of state museums and in a cloistered convent in Madrid. These paintings, therefore, share the condition of being outside the Sevillian context and remaining in some way hidden, out of the public knowledge. This is the case of a *Saint Augustine* and a *Saint Norbert* in the National Sculpture Museum –attributed to Domingo Martínez (1688-1749)–, a *Saint John Nepomucene* in the El Greco Museum –identified as the work by Juan de Espinal (1714-1783)–, and a *Saint Gertrude the Great* in the Benedictine convent of San Plácido of Madrid –which we ascribe to the catalogue of Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)–.

Keywords: Sevillian painting; Sevillian Baroque painting; Domingo Martínez; Juan de Espinal; Alonso Miguel de Tovar.

Frente al interés que han despertado en la historiografía figuras de la pintura sevillana como Bartolomé E. Murillo (1617-1682) o Juan de Valdés Leal (1622-1690), no ha sido hasta fechas relativamente recientes cuando el estudio de la pintura sevillana del siglo XVIII ha comenzado a recibir la atención oportuna. En este sentido, no fue hasta el año 1955 –momento en que Guerrero Lovillo publicó un artículo en la revista *Archivo Hispalense*– cuando este campo del conocimiento recibió un renovado interés por parte de la academia.¹

El conocimiento de la pintura sevillana del siglo XVIII estuvo condicionado por el juicio peyorativo que de ella se hizo a partir de los años finales de aquella centuria, situación que vendría continuada durante el siglo XIX y primera mitad del XX. Este escenario fue debido en gran medida a los textos de Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez, en el ámbito nacional, sin olvidar la labor de José Gestoso en el local. Ponz llegó a referirse a obras sevillanas realizadas en este periodo en los siguientes términos: “tuvieron la mala suerte [*de ser realizadas*] en malísimo tiempo para las Artes”.²

Por ello, los primeros estudios razonados dedicados a la pintura sevillana del siglo XVIII no llegaron hasta la segunda mitad del siglo XX, como ya se apuntó con anterioridad. Desde entonces han sido mucho los historiadores del arte que, de un modo u otro, se han acercado a este ámbito de estudio, debiéndose significar algunas de las muchas aportaciones de Enrique Valdivieso.³ De estas parten, en gran medida, las distintas monografías o catálogos de exposiciones dedicados a pintores del siglo XVIII, con un especial interés en artistas como Domingo Martínez (1688-1749), Juan de Espinal (1714-1783) o Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), a quienes se dedican los distintos apartados de esta investigación.⁴

Diversas investigaciones han permitido que tengamos conocimiento de un conjunto de pinturas que, con las características comunes señaladas en el resumen, no habían sido oportunamente estudiadas. Pretendemos ahora remediar esta situación.

1. DOMINGO MARTÍNEZ EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

Fue en el catálogo de la exposición monográfica dedicada a Domingo Martínez en el año 2004 cuando por primera vez se recogía, de manera escueta, la siguiente información con respecto a una *Apoteosis de san Agustín* que se atribuía entonces al pintor sevillano:

¹ Guerrero Lovillo (1955).

² Esta cuestión ha sido estudiada en Muñoz Nieto (2021a): t. 1, 53-55.

³ Sobresalen, por su especial relevancia para con esta investigación, las siguientes: Valdivieso (2003); (2018).

⁴ De Martínez destacamos la monografía realizada por Soro Cañas (1982), así como el catálogo de la exposición que se le dedicó en el año 2004, Pleguezuelo Hernández (ed.) (2004). De Espinal dirigimos a Perales Piqueres (1981). Sobre Tovar, véanse Quiles (2005) y Hermoso Romero (coord.) (2006).

Se trata de una obra realizada según los esquemas iconográficos habituales en este tipo de temas y claramente adjudicable a la tarea de Martínez según se comprueba por el tono general de su ejecución y los tipos físicos de los ángeles que portan los atributos. Publicada como obra anónima, ha sido identificada por Valdivieso y aportada a este catálogo. Se ignoran las circunstancias de este encargo.⁵

Por algún motivo, la atribución no venía acompañada de fotografía de la obra, aunque sí se indicaba el estar ubicada en el convento de las salesas de Valladolid. Dentro de un interés investigador relativo al panorama artístico de la pintura sevillana dieciochesca, nos pusimos en contacto con la citada comunidad de religiosas. La superiora nos indicó que dicha pintura no pertenecía a aquella institución, sino que se trataba de un depósito del Museo Nacional de Escultura, autorizado por Real Orden de 5 de abril de 1862, si bien no se llevó a cabo hasta 1866. Sin embargo, ya para el año en que se celebró la exposición de Martínez el lienzo no se encontraba en dicho recinto, pues había sido devuelto al museo vallisoletano en diciembre del año 2001, a petición de la comunidad de religiosas.⁶

Dando entonces traslado de esta cuestión al equipo de conservadores del Museo Nacional de Escultura, pudimos conocer que aquella que representaba a *San Agustín* (fig. 1) formaba pareja con otra, de similares dimensiones e idénticas características formales, que representaba a *San Norberto* (fig. 2).⁷ Aparecen mencionadas por primera vez en el inventario de los bienes recogidos en 1836 de la iglesia del convento premostratense de San Norberto de Valladolid, en los siguientes términos: “Lienzos [...] 1 de dos varas y vara y media de ancho. Sn. Norberto (de Diego Pérez) [...] 1 de dos varas y vara y media de ancho Sn. Agustín”.⁸

⁵ Pleguezuelo Hernández (ed.) (2004): 286-287. Valdivieso conocía dicha obra gracias a Martín González / Plaza Santiago (1987): 202, apareciendo ahí reproducida en blanco y negro (lám. CCLI, núm. 764).

⁶ Archivo del Convento de la Visitación de María, Instituto de San Francisco de Sales, de Valladolid, acta de levantamiento de depósito, 10 de diciembre de 2001. Firman, por parte de la comunidad, sor Elena Prieto, mientras que por parte del museo recibe las obras el por entonces director, Jesús Urrea Fernández. Más allá del *San Agustín*, se señalan otras tres pinturas: *Santa Catalina de Siena* (CE0623), *Sagrada Familia* (CE0625) y *Santo Domingo* (CE0626).

⁷ Óleo sobre lienzo; *San Agustín* (CE0627), 161 x 125 cm; *San Norberto* (CE1366), 162,5 x 126 cm. Ambas obras se encuentran en zonas de reserva del museo. Nos comunican las religiosas que el *San Agustín* estuvo en el coro bajo. La ubicación de esta pintura aparece igualmente recogida en Martín González / Plaza Santiago (1987): 202. Agradecemos a Alfonso Pleguezuelo su opinión, en comunicación personal, con respecto a la atribución de ambas obras a Martínez.

⁸ Archivo del Museo Nacional de Escultura (en lo sucesivo, AMNE), inventario de obras recogidas del convento premostratense de San Norberto, 1836. Referencia facilitada por Miguel Ángel Marcos Villán, conservador del museo, a quien agradecemos su atención, más allá de las referencias a estas pinturas en inventarios no publicados de dicha colección que nos ha proporcionado. Fernández del Hoyo (1998): 614. Quedaron fuera de la exposición que el Museo Nacional de Escultura, en fechas recientes, ha dedicado a la pintura en sus colecciones. *Pintura...* (2001).



Fig. 1. *San Agustín*. Domingo Martínez. Ca. 1720-1730.
Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Foto: © Museo Nacional de Escultura (autores: Javier Muñoz y Paz Pastor)



Fig. 2. *San Norberto*. Domingo Martínez (aquí atribuido). Ca. 1720-1730.
Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Foto: © Museo Nacional de Escultura (autores: Javier Muñoz y Paz Pastor)

Más allá de la correspondencia de medidas, interesa el hecho de que se señale a “Diego Pérez” como autor. Se trata de un pintor vallisoletano (1750-1811) que fue profesor de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Su catálogo de obra conocida es actualmente bastante reducido, contando con un conjunto de doce santos premostratenses realizados para un convento en Ciudad Rodrigo, un *Retrato de Carlos III* en la citada academia o pinturas para el retablo de la derribada capilla de la Universidad de Valladolid, conservadas actualmente en el Museo de la Universidad de Valladolid.⁹

La atribución a Diego Pérez, mantenida hasta la fecha en las fichas catalográficas de dichas piezas, nos parece del todo desacertada, debiéndose atribuir al quehacer temprano del pintor sevillano Domingo Martínez (1688-1749). Artista polifacético, distinguido ya por sus coetáneos, resulta un personaje realmente indispensable para conocer los derroteros de la pintura sevillana tras la muerte de Murillo. Tuvo una marcada relevancia durante el Lustró Real (1729-1733), periodo en que entró en contacto con pintores cortesanos internacionales que de algún modo condicionarían su modo de hacer a partir de ese momento. Otro de los acontecimientos a destacar dentro de su trayectoria es el haber sido maestro de una nutrida generación de pintores, entre los que se encuentra Juan de Espinal, a quien se dedica el segundo apartado de esta investigación.¹⁰

Las pinturas aquí estudiadas pertenecen a su primera etapa, anterior al Lustró Real, momento en que alcanzaría su madurez pictórica. Desde un punto de vista formal, es evidente su primera formación como miniaturista, información en la que reparó el conde del Águila.¹¹ El carácter tormentoso de la atmósfera, con sombras acusadas, acentúa el modelado pictórico de las figuras, especialmente en el caso de los angelotes. A pesar de que uno de los lienzos evidencia un delicado estado de conservación, el otro refleja un aspecto bastante cercano al que ambas pudieron ofrecer en origen.

Desde un punto de vista estilístico, habría que relacionarlos con otras pinturas de caballete del periodo inicial de Martínez, como la *Ascensión de Cristo* conservada en la parroquia de Nuestra Señora Belén de Gines (Sevilla) o algunos de los rostros infantiles presentes en distintos lienzos que ejecutó para la capilla

⁹ Martín González (1994): 70-79. Véase la biografía del artista en el Portal de Archivos Españoles (PARES), <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/8635/impimir> (consultado el 27 de mayo de 2024). Sería quizá ciertas similitudes entre una de las pinturas del retablo de la Universidad de Valladolid, el *San Ambrosio*, para con las pinturas aquí analizadas las que habrían llevado a dicho error en cuanto a identificación. Agradecemos al personal del Museo de la Universidad de Valladolid el habernos proporcionados imágenes de buena calidad de las obras de Pérez. La mera comparación con el *San Nicolás* de dicho conjunto, obra firmada, evidencia lo erróneo de dicha atribución. Entendemos oportuno señalar que Urrea / Valdivieso (2017) no ofrecen dato alguno sobre dicho artista.

¹⁰ En lo relativo a la formación de ambos artistas y el modo en que componían sus obras, véase Muñoz Nieto (2024).

¹¹ Carriazo y Arroquia (1929): 181.

del Colegio de San Telmo de Sevilla, obras documentadas. Además, habría que señalar la relación compositiva entre el angelote que sostiene el tintero del *San Agustín* para con el que aparece en la zona inferior de un dibujo de Martínez conservado en la Kunsthalle de Hamburgo.¹²

San Agustín (fig. 1), representado como obispo –con mitra, báculo y cruz patriarcal–, nació en Tagaste, ciudad del norte de África, en 354. Tras una conversión tardía, en el año 387, fue consagrado obispo de Hipona en el año 395. Precisamente en esta ciudad escribió algunas de sus obras más conocidas, como *La ciudad de Dios* o *La Trinidad*, por señalar algunos ejemplos. A su faceta como escritor alude la pintura, mostrándolo en el acto de mojar la pluma en el tintero.

Esta cuestión incide en la motivación de su presencia dentro del recinto del que procede en origen. Más allá de ser uno de los padres de la Iglesia latina, la regla de san Agustín fue adoptada por diversas comunidades religiosas, como los antonianos, servitas, trinitarios, mercedarios o las órdenes de santa Brígida, pero también por los premostratenses, orden a la que, recordemos, pertenecía el convento de San Norberto de Valladolid. Con relación al corazón, suele ser uno de sus atributos habituales, aludiendo a uno de sus escritos.¹³

La representación de *San Norberto* (fig. 2) sigue también la tipología habitual, apareciendo como obispo, con la mitra y el báculo. Fundador de la orden premostratense, san Norberto de Magdeburgo nació hacia 1080 en Xanten, en el seno de una familia aristocrática. Como si de Pablo de Tarso se tratase, fue desmontado de su caballo por un rayo, durante una fuerte tormenta. Escuchó entonces una voz que le ordenó redirigir su vida. Decidió vender sus posesiones, entregando el dinero a los necesitados, a la par que inició una peregrinación a Saint-Gilles-du-Gard para confesar sus pecados. Cerca de Laon fundó la abadía de Prémontré, llamada así porque el Señor se la había mostrado previamente en una visión. En 1126 fue nombrado arzobispo de Magdeburgo. Tras su muerte, fue canonizado por Gregorio XIII en el año 1582.¹⁴

A diferencia de otras órdenes religiosas suprimidas en la desamortización de Mendizábal (1835), los premostratenses no volvieron a ser restaurados dentro de las fronteras peninsulares. Con relación a su presencia dentro de estos territorios, la mayoría de sus fundaciones tuvieron lugar en Castilla en los siglos XII y XIII, no habiendo presencia en el sur peninsular, ámbito al que perteneció el pintor Domingo Martínez. A pesar de que el convento vallisoletano no se vio

¹² Inv. 38568, 210 x 203 mm. Matilla / Carlos Varona (coords.) (2014): 220-221, núm. 101 (ficha catalográfica realizada por Jens Hoffmann-Samland). Se señala que el dibujo sería de hacia 1730-1740, datación cercana a la propuesta ahora para las dos pinturas que se estudian. Encontramos oportuno señalar que, diez años antes de esta referencia bibliográfica, Pérez Sánchez (2004): 45, rechazó dicha atribución. Manifestamos nuestra oposición a dicho juicio. La conexión que ahora presentamos así lo atestigua.

¹³ Réau (1997a): 36-38. “Sagittaveras tu cor memum charitate tua”. De ello habla en el libro IX de sus *Confesiones*: “Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor”.

¹⁴ Réau (1997b): 446-447; Barbastro Gil (2019): 22-25 y 27.

afectado por la exclaustación de Fernando VII en 1809, sí llegó a ser disuelto con los liberales de Riego en 1820. Habiendo sido reactivado en 1823, en octubre de 1835 las casas premostratenses quedaron desiertas, pasando a propiedad del gobierno, que vendió los bienes inmuebles en 1842.¹⁵

La comunidad de San Norberto de Valladolid tuvo su origen en el año 1630, cuando consiguieron el permiso oportuno, que llevaban varios años solicitando. Entonces comenzaron un proceso de compra de distintos solares ubicados en la calle de Teresa Gil. Pasando por momentos de incertidumbre, la situación para finales del siglo XVII era muy positiva, llegando a trasladarse incluso, ya en 1754, el estudio de Teología de la orden que hasta entonces existía en Ávila. Para 1752 contaban con 17 religiosos. Desde 1717 hasta 1740 se hicieron muchas obras en el convento, construyéndose una portería nueva, así como estancias para diferentes usos.¹⁶ Es precisamente en la década de 1720 cuando las pinturas habrían sido realizadas, dentro de ese momento de gran solvencia económica.¹⁷

Si bien la primera referencia a dichas pinturas es de 1836, como apuntamos previamente, dos años después se realizó el inventario de objetos artísticos depositados en las salas de la academia, señalándose en aquel documento que de los premostratenses procedían el *San Norberto*, con marco dorado, y el *San Agustín*, con marco negro.¹⁸ Volverían a aparecer en el inventario de 1851, no publicado, dentro de la sala séptima: “45 a 48. Lienzo. En el techo cuatro cuadros que representan el Padre Eterno, San Norberto, San Agustín y San Juan. Por Diego Pérez. Alto: 5 pies. Ancho: 4 pies”.¹⁹ Gracias a esta información podemos señalar que también fueron recogidos en el inventario publicado de 1843, en la misma sala, aunque incorrectamente identificados: “cuatro cuadros, que representan los cuatro evangelistas, pintados por Diego Pérez”.²⁰

Como el depósito del *San Agustín* se llevó a cabo en 1866, el inventario no publicado de 1915 recoge dicha situación, señalándose asimismo que el *San Norberto* estaba en almacenes.²¹

Desgraciadamente, ignoramos la casuística relativa al encargo, siendo llamativo el hecho de la lejanía de los premostratenses del sur peninsular. A falta de documentación que lo atestigüe, podría tratarse de la dádiva de algún

¹⁵ Aldea Vaquero *et alii* (dirs.) (1973): 2021-2023.

¹⁶ Fernández del Hoyo (1998): 591-593 y 600.

¹⁷ No ha sido posible localizar ninguna información acerca de la primitiva ubicación de ambas pinturas dentro del recinto conventual.

¹⁸ Fernández del Hoyo (1998): 594-596 y 614. Por lo que respecta al edificio, tuvo varios usos tras la exclaustación, principalmente relacionados con la docencia. El templo sirvió primero como almacén de grano y, desde 1842, como depósito de bienes, siendo cedido a los jesuitas en 1860. Finalmente fue derribado en el año 1916.

¹⁹ AMNE, inventario no publicado de 1851. Se desconoce el paradero de las otras dos pinturas, por lo que no es posible emitir juicio alguno al respecto.

²⁰ *Compendio...* (1843): 68.

²¹ AMNE, inventario no publicado de 1915.

importante personaje que tuviese relación con ambas ciudades, quizás el arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona (1667-1741), vallisoletano, cuyas relaciones artísticas con Martínez han sido ya estudiadas.²² En cualquier caso, es notoria la presencia de obras del pintor sevillano en distintas ciudades de Castilla y León. Es el caso de Zamora, en cuyo Museo Diocesano encontramos una bellísima *Virgen de Belén*, con aparatoso marco.²³ Igualmente, en la iglesia de San Francisco de Soria se conserva un *Niño Jesús Pasionario*.²⁴ Para ambos casos se desconoce la motivación de su presencia en tierras lejanas de la jurisdicción del reino de Sevilla.

Antes de pasar al siguiente apartado, aunque para algunos lectores la información pueda parecer obvia, encontramos oportuno hacer una breve síntesis del porqué de la pertenencia de ambos lienzos a las colecciones del Museo Nacional de Escultura. Dicha institución, que tiene sus orígenes en la comisión encargada de seleccionar obras procedentes de la desamortización de 1835, abrió sus puertas en el año 1842. Por ello, si bien siempre destacaron cualitativamente sus fondos escultóricos, sus colecciones también reflejan otras manifestaciones artísticas, como la pintura. Fue precisamente esa primacía de la escultura lo que originó que en 1933 recibiese el reconocimiento de Museo Nacional de Escultura.²⁵

A partir de dicho año pasaría el *San Norberto* de los almacenes del Colegio de Santa Cruz a los del Colegio de San Gregorio. Por lo que respecta al *San Agustín*, desde su vuelta al museo en el año 2001 se encuentra igualmente en los almacenes.²⁶

2. JUAN DE ESPINAL EN EL MUSEO DEL GRECO

A la colección del Museo del Greco de Toledo pertenece una pintura que representa a *San Juan Nepomuceno* (fig. 3), catalogada por la institución como “anónimo madrileño de hacia 1670-1690”.²⁷ El conocimiento actual de la pintura

²² Morales Martínez (1982).

²³ Pleguezuelo Hernández (ed.) (2004): 172-173 (ficha catalográfica realizada por Inmaculada Rodríguez).

²⁴ Pleguezuelo Hernández (ed.) (2004): 295. Se sabe que anteriormente estuvo en la iglesia de San Nicolás, en la misma localidad.

²⁵ Nieto Gallo (1966): 11-14; Arias Martínez / Luna (1995): 13-15. Para el momento en que se realizó el depósito de ambos lienzos en el convento de las Salesas, año 1862, era director de la institución, aunque con carácter interino, Agapito López de San Román. Pocos años después se realizaría la publicación de uno de los catálogos históricos más relevantes del museo, Martí y Monsó (1874), en el que no se recoge referencia alguna sobre dichos lienzos.

²⁶ Información aportada por Miguel Ángel Marcos Villán, conservador del Museo Nacional de Escultura.

²⁷ Óleo sobre lienzo (CE00075); bastidor 82 x 62 cm; marco 102,70 x 83,30 cm. Agradecemos a dicho museo estatal las facilidades dadas para esta investigación, especialmente a Pablo Blanco Chust y a Carolina Tobella Arredondo.

sevillana del siglo XVIII permite identificarla como obra de Juan de Espinal (1714-1783). Formado con Domingo Martínez, de quien heredaría el taller, es considerado como el mejor pintor sevillano de la segunda mitad de aquella centuria.²⁸ En ningún caso habría que considerarlo como pintor de categoría secundaria, provinciano, sino que su producción lo acredita como uno de los mejores pintores españoles del siglo XVIII.²⁹



Fig. 3. *San Juan Nepomuceno*. Juan de Espinal (aquí atribuido). Ca. 1770-1780. Museo del Greco. Toledo. Foto: © Museo del Greco (autora: Rebeca García Merino)

²⁸ A pesar de los esfuerzos de Perales Piqueres (1981) o de Valdivieso (2003): 553-577; (2018): 319-332, por destacar algunos, la figura de Espinal sigue estando necesitada de una mayor atención por parte de los especialistas y de reconocimiento por parte del público en general. Por la propia relevancia de su figura artística, el interés manifiesto de su producción y ser pieza singular entre dos mundos –el barroco tardío y el academicismo incipiente– reclamamos desde estas líneas la necesidad de que el Museo de Bellas Artes de Sevilla le dedique una exposición monográfica, a la que consideramos que tendríamos mucho que aportar.

²⁹ Perales Piqueres (1981): 13.

No es la primera vez que una obra suya es identificada como perteneciente a la escuela madrileña. Fue el caso de, por ejemplo, dos versiones de la *Inmaculada del Zodiaco*, una en colección del del Museo Lázaro Galdiano y otra en una colección particular madrileña, presentadas inicialmente como obras de Luis Paret y Alcázar (1746-1799).³⁰

La pintura representa a san Juan de Nepomuk, que nació en 1340 en esta localidad cercana a Pilsen, en Bohemia. Fue canónigo regular de San Agustín en la catedral de San Vito de Praga y vicario general de su arzobispado. El rey Wenceslao IV, a quien Juan reprochó su carácter impío, lo hizo encarcelar, llevándolo a quemar con una antorcha, intimándolo a que guardase silencio sobre sus actitudes. Finalmente, el 20 de mayo de 1393 lo hizo arrojar desde lo alto de un puente de Praga al río Moldava, atado de pies y manos. Durante la noche un misterioso fulgor brilló encima del cadáver, que flotaba sobre las aguas. La leyenda aseguraba que había sido martirizado por negarse a violar el secreto de confesión de la reina Juana. Beatificado en 1721, sería canonizado pocos años después, en 1729. Su culto se extendió entonces gracias, entre otros, a los jesuitas, que lo glorificaron como protomártir del sacramento de la confesión, adoptándolo en 1731 como patrón secundario.³¹ Es a este contexto al que pertenece la pintura, que por su formato bien podría ser considerada como destinada a la devoción particular.

Espinal representó a san Juan Nepomuceno de cuerpo entero, en hábito de canónigo, vestido con sobrepelliz y muceta. Para aludir al secreto de confesión que le costó la vida, el angelote que aparece junto a él se lleva un dedo a los labios. El nimbo de cinco estrellas sobre su cabeza recuerda el misterioso fulgor que brillaba sobre su cadáver cuando flotaba sobre el río Moldava, permitiendo que sus restos fuesen encontrados. Utilizando el recurso pictórico de la narración continua, bastante habitual en la pintura sevillana de Edad Moderna, el artista representó nuevamente al santo en segundo término: difunto, sobre las aguas del río, apareciendo igualmente las estrellas sobre su cabeza—que en esta ocasión sí aparece tocada con birreta—. Más arriba, encima del puente, un grupo de personajes contempla el sobrenatural acontecimiento.

El tratamiento del celaje, compuesto a partir de grandes manchas de colores, es similar al de la *Alegoría de la Pintura Sevillana* (1770-1772) conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid o al del *San Miguel Arcángel* de colección particular sevillana.³² En cuanto al rostro, presenta grandes similitudes con el *Cristo Crucificado* que formase parte del disperso programa pictórico realizado para la escalera del palacio arzobispal de Sevilla. Comparte además similar postura y expresión. Compositivamente sigue esquemas habituales dentro de su producción: la figura principal aparece representada en el centro de la

³⁰ Salas (1977): 276-277. Correctamente identificadas su autoría por Valdivieso / Perales (1980).

³¹ Réau (1997b): 200-201.

³² El número de inventario de la primera obra es 0131. Sobre la segunda, véase Montes González (2012): 6-7.

composición, de cuerpo entero. La línea de horizonte se muestra ciertamente baja, agigantando al personaje en primer plano. Un episodio representativo del protagonista es recogido en segundo plano. Ejemplo de ello sería la pareja de obras en que representó a los santos Dionisio y Nicolás de Bari, en el comercio de arte nacional.³³ Para el caso que ahora se estudia, se trata de una obra de madurez, de hacia 1770-1780, como lo evidencian las muchas analogías estilísticas para con muchos de los lienzos realizados para la escalera del palacio arzobispal de Sevilla (1776-1781).

Dentro de los catálogos de la institución toledana, la pintura aparece citada por primera vez en el publicado por Gómez-Moreno en 1968, indicándose que procede de la testamentaria del marqués de la Vega-Inclán.³⁴ Este hecho es clave para entender la motivación de la presencia de esta pintura dentro de la colección del museo estatal toledano. Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer (1858-1942), vallisoletano de nacimiento y creador de la Comisaría Regia de Turismo, manifestó desde bien joven intereses en el mundo artístico. Hacia 1905 compró en Toledo el inmueble que terminaría siendo conocido como la “Casa del Greco”, a pesar de su nula relación con el artista cretense. Al poco tiempo reveló su interés en convertirlo en museo y donarlo a la nación, junto con la importante colección que había ido reuniendo a lo largo de su vida. La apertura al público llegó el 12 de junio de 1911.³⁵

Al igual que sucede con otras pinturas sevillanas del Museo del Greco, como el *San Judas Tadeo* de Valdés Leal o la *Santa Bárbara* de Juan Simón Gutiérrez (1634-1718),³⁶ el motivo de la presencia del *San Juan Nepomuceno* respondería a uno de sus primeros objetivos: presentar una visión general del panorama pictórico español, contando con obras desde el Greco a Vicente López.³⁷ Aunque no haya documentación que lo atestigüe, la pintura bien pudo ser comprada por el propio Benigno de la Vega-Inclán en Sevilla, ciudad con la que estuvo especialmente unido desde al menos 1888.³⁸ Sería tras su muerte, quizá en un momento cercano a la publicación del catálogo de Gómez-Moreno, cuando le

³³ Presentadas por primera vez en Fernando Durán, 30/11/2011, como dos lotes distintos (212 y 213), no alcanzándose el precio de salida. Presentadas de nuevo en Alcalá Subastas, núm. 68, esta vez como lote único (673), se vendieron por el precio al que se ofrecían. La identificación de la autoría de Espinal se debe a las propias casas de subasta.

³⁴ Gómez-Moreno (1968): 87 y 89, “82. San Juan Nepomuceno [...] Entonación clara, de tonos grises; técnica franca y composición muy barroca, que recuerda al estilo de la escuela de Madrid en el último tercio del siglo XVII, sin que pueda atribuirse a un pintor determinado”. Reproducido en blanco y negro en la lám. LVII. Como el resto de las obras procedentes de dicha testamentaria, sería incorporada en la colección en 1942. Gómez-Moreno (1986): 12.

³⁵ Menéndez Robles (2008): 35-39, 45 y 52.

³⁶ *San Judas Tadeo* (CE00021). Sobre la *Santa Bárbara* (CE00078), cuya autoría ha sido recientemente identificada, véase Muñoz Nieto (2023).

³⁷ *Catálogo...* (1912): 5. A pesar de ser este de 1912 el primer catálogo de la colección, no refleja la totalidad de las obras, sino que se limita a recoger veinticinco pinturas: veinte consideradas del Greco y cinco de otros autores.

³⁸ Muñoz Nieto (2023): 52-54.

habría sido añadida la pequeña cartela que aparece en el travesaño inferior del marco.³⁹

3. ALONSO MIGUEL DE TOVAR EN EL CONVENTO DE LAS BENEDICTINAS DE SAN PLÁCIDO DE MADRID

Tal y como señalamos en el preámbulo, la motivación del último de los apartados de esta investigación responde al interés por dar conocer una pintura que se encuentra en el interior de una clausura madrileña: el convento de las benedictinas de San Plácido. Se trata de un óleo sobre lienzo que representa a *Santa Gertrudis la Magna* (fig. 4) y que desde estas líneas atribuimos a Alonso Miguel de Tovar (1678-1752).⁴⁰ Tuvimos conocimiento de dicha pintura gracias a labores sistemáticas de rastreo en la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).⁴¹

Aunque no llegó a conocer a Murillo, Tovar es uno de los mejores continuadores de su estilo, superando con creces a muchos de sus imitadores. Quiles lo señala como buen dibujante, aplicando los colores con pericia, sabiendo componer.⁴² Estas características se evidencian en el lienzo ahora examinado, a pesar del delicado estado de conservación que presenta.⁴³

Afamada mística, santa Gertrudis nació en 1256, no siendo canonizada hasta 1677. Llegó a ser abadesa del Císter. De ahí que se la represente sosteniendo el báculo con una de sus manos, mientras que con la otra sujeta otro de sus atributos habituales: el corazón inflamado con el Niño Jesús en su centro.⁴⁴ Este haría alusión a una de sus obras más importantes, *Legatus*, texto dominado por el amor a Cristo y a la Eucaristía.⁴⁵ Habría igualmente que resaltar la aparición de una gran corte de angelotes murillescos, a modo de rompimiento de gloria. Uno de ellos sostiene flores, un lirio y claveles, en referencia a la preservada virginidad.⁴⁶

³⁹ “Escuela madrileña del siglo XVII. San Juan Nepomuceno”. A raíz de esta propuesta de atribución entendemos que habría que retirarla, siendo necesaria, no obstante, su conservación como parte de la historia material de la pieza.

⁴⁰ Óleo sobre lienzo; bastidor 110 x 85 cm; marco 122,5 x 97 cm.

⁴¹ Fotografía tomada el 20/04/1940 por Vicente Salgado Llorente, núm. ARB-MP-09279. Incautada el 09/03/1937, estuvo depositada temporalmente en el Museo del Prado. Expediente de devolución SDPAN 141/5. Registro accesible vía internet a través del buscador de la Fototeca del IPCE.

⁴² Quiles (2005): 37-41.

⁴³ Más allá de la perceptible suciedad del barniz, que amarillea y oscurece, tiene desprendimientos puntuales en la capa pictórica y un desgarrón en la parte superior. Analizado por su parte trasera, no presenta inscripción o marca alguna.

⁴⁴ Réau (1997b): 29.

⁴⁵ Leonardi *et alii* (2000): 949-950.

⁴⁶ Amador de los Ríos recogió, en 1844, la atribución a Tovar de una *Santa Gertrudis en éxtasis* que se encontraba en la colección del sevillano José Sáenz. Dicha obra, de la que no se proporcionan medidas, se encuentra en paradero desconocido. Debemos descartar que sea la que ahora se presenta, pues la breve descripción no coincide. Quiles (2005): 103.

Con respecto a las teatrales glorias angélicas, suelen aparecer con bastante frecuencia en muchas de las composiciones de Tovar, tal es el caso de la *Aparición del Niño Jesús a san Antonio* que fuese de la colección Montpensier o del *Santo Domingo confesándose con Cristo* del Museo de Bellas Artes de Sevilla.⁴⁷ En cuanto al tratamiento lumínico de la escena, con grandes contrastes, debería compararse con la *Aparición de la Virgen de la Merced a san Pedro Nolasco*, también en el museo sevillano. La presencia de santa Gertrudis dentro de un monasterio benedictino es habitual, al ser ella una de las principales figuras de la orden cisterciense, teniéndola las benedictinas como modelo a imitar.⁴⁸



Fig. 4. *Santa Gertrudis la Magna*.
Alonso Miguel de Tovar
(aquí atribuido)
Ca. 1723-1734.
Convento
de las benedictinas
de San Plácido. Madrid.
Foto del autor

Si bien en los casos anteriores la ubicación de las obras no se correspondía con el ámbito en que sus respectivos autores se habían desarrollado profesionalmente, esta pintura presenta la singularidad de que Tovar sí estuvo

⁴⁷ Hermoso Romero (coord.) (2006): 21.

⁴⁸ También le está dedicado uno de los retablos laterales de aquella iglesia madrileña.

viviendo en Madrid, trabajando para el rey y su corte, durante gran parte de su vida. A pesar de esto, apenas se conocen pocas obras –en su mayoría retratos– de este periodo, en gran parte por referencias documentales.⁴⁹ Además, estilísticamente coincide con su primera etapa madrileña (ca. 1723-1734), por lo que es muy posible que fuese ejecutada en la capital de España.

La pintura bien hubiese podido llegar por donación de algún devoto del ámbito cortesano que tuviese relación con el pintor. No hay que olvidar que la propia fundación conventual correspondió a un personaje de singular relevancia, el duque de Olivares, en 1622.⁵⁰ Tampoco habría que pasar por alto la posibilidad de que ingresase como parte de la dote de alguna de las religiosas, a cuya distinguida familia hubiese podido pertenecer.⁵¹ En cualquier caso, no sería el único ejemplo de pintura sevillana dieciochesca en instituciones religiosas de la capital de España, desconociéndose igualmente en esos otros casos –desde un punto de vista documental– la vía de ingreso.⁵²

El caso que ahora analizamos es también singular por otra razón. Si bien en julio de 2021, atendiendo amablemente a nuestra solicitud, la comunidad benedictina permitió que estudiásemos la obra, en mayo de 2023 pudimos conocer que el convento cerraba sus puertas, por falta de vocaciones y la elevada edad de muchas de sus habitantes.⁵³ Ello suscitó nuestra inquietud sobre el futuro de la pintura, si bien se nos refiere que hasta el momento continúa en su anterior ubicación.⁵⁴ Sirvan también estas líneas para procurar que dicha obra reciba la atención oportuna tanto por parte de la propiedad como por parte de los responsables de patrimonio autonómicos y/o locales, evitando de esta manera que con los años acabe en “paradero desconocido”.

CONCLUSIONES

Aunque a día de hoy encontramos poco factible que aparezca en cualquier museo estatal español una obra inédita de Murillo o de Valdés Leal, por volver a los artistas señalados en la introducción –casi que igual por lo que respecta a las

⁴⁹ Quiles (2005): 48.

⁵⁰ La condición de conde-duque no le llegaría hasta 1625.

⁵¹ Guerra de la Vega (1996): 184-185. De un monasterio de la provincia de Ávila procede el *San Pascual Bailón* que actualmente se encuentra en el Museo del Prado, inventario P005077.

⁵² Nos referimos a una *Divina Pastora* de Domingo Martínez en la clausura de las trinitarias de San Ildefonso o al *San Miguel triunfante sobre los ángeles rebeldes* de Bernardo L. Lorente Germán que fuese del Colegio de la Asunción (Santa Isabel). Véanse, respectivamente, Quesada Valera (2007) y Muñoz Nieto (2021b): 201-207.

⁵³ Para entonces, según nos comentaron las religiosas, la pintura se encontraba sobre la puerta de una estancia del ámbito del locutorio, en la zona de clausura. Sobre el cierre y traslado de la comunidad, véase <https://madridsecreto.co/cierre-convento-san-placido/> (consultado el 24 de mayo de 2024).

⁵⁴ Información facilitada por sor María Ángeles Villena, representante de las benedictinas de San Plácido, a quien agradecemos su atención.

clausuras religiosas—, como hemos tratado de evidenciar en este trabajo, no ha pasado lo mismo con estas pinturas de tres de los mejores pintores sevillanos del siglo XVIII. Ello evidencia el menor conocimiento —e interés en muchos casos— que todavía se tiene sobre este periodo. Esperamos que, junto al trabajo de otros colegas, dicha situación siga siendo enmendada en próximas fechas: también de ello participa esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldea Vaquero, Quintín *et alii* (dirs.) (1973): *Diccionario de historia eclesiástica de España*, t. 3. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Enrique Flórez.
- Arias Martínez, Manuel / Luna, Luis (1995): *Museo Nacional de Escultura*. Madrid, Tf. Editores.
- Barbastro Gil, Luis (2019): *Los premonstratenses: su presencia en España (1143-1835)*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Carriazo y Arroquia, Juan de Mata (1929): “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 5/14, 157-183.
- Catálogo... (1912): *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*. Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cía.
- Compendio... (1843): *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid, seguido del catálogo de las pinturas y esculturas que ecsisten en el museo de esta ciudad*. Valladolid, Imprenta de D. Julián Pastor. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2392> (consultado el 5 de septiembre de 2024).
- Fernández del Hoyo, María Antonia (1998): *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- Gómez-Moreno, María Elena (1968): *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*. Madrid, Fundaciones Vega-Inclán.
- Guerra de la Vega, Ramón (1996): *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*. Madrid, ed. del autor.
- Guerreiro Lovillo, José (1955): “La pintura sevillana en el siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, 22/69, 15-52.
- Hermoso Romero, Ignacio (coord.) (2006): *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)* (catálogo de exposición). Sevilla, Junta de Andalucía.
- Leonardi, Claudio *et alii* (2000): *Diccionario de los santos*, vol. 1. Madrid, Editorial San Pablo.
- Martí y Monsó, José (1874): *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*. Valladolid, Imprenta de Hijos de Rodríguez.
- Martín González, Juan José (1994): *La colección artística de la Universidad de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín González, Juan José / Plaza Santiago, Francisco Javier de la (1987): *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. 14: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, parte 2. Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Matilla, José Manuel / Carlos Varona, María Cruz de (coords.) (2014): *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo* (catálogo de exposición). Madrid, Meadows

- Museum, Southern Methodist University, Museo Nacional del Prado y Hamburger Kunsthalle.
- Menéndez Robles, María Luisa (2008): *La huella del marqués de la Vega Inclán en Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Montes González, Francisco (2012): “La Divina Pastora de Tovar y el Arcángel san Miguel de Espinal. Dos cuadros inéditos bajo una sola mirada”, *La Gaceta de San Carlos*, 40, 5-7.
- Morales Martínez, Alfredo José (1982): “Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona”, en VV.AA.: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, t. 1. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 471-483.
- Muñoz Nieto, Enrique (2021a): *Programas visuales pictóricos de las órdenes religiosas en la Sevilla del siglo XVIII* (Tesis Doctoral), 2 ts. Universidad de Sevilla. Handle: <https://hdl.handle.net/11441/130464>
- Muñoz Nieto, Enrique (2021b): “Bernardo Lorente Germán al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio: una propuesta a partir de dos obras”, *BSAA arte*, 87, 199-213. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.199-213>
- Muñoz Nieto, Enrique (2023): “Juan Simón Gutiérrez, intérprete de la persuasión murillesca. Sobre la Santa Bárbara del Museo del Greco”, *Liño*, 29, 51-62. DOI: <https://doi.org/10.17811/li.29.2023.51-62>
- Muñoz Nieto, Enrique (2024): “Domingo Martínez y Juan de Espinal. Nuevas contribuciones sobre la influencia de los antecedentes creativos en la pintura sevillana del siglo XVIII”, *Hipogrifo*, 12/1, 685-704. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2024.12.01.40>
- Nieto Gallo, Gratiniano (1966): “El Museo Nacional de Escultura Religiosa”, en Federico Wattenberg: *Museo Nacional de Escultura*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, pp. 9-14.
- Perales Piqueres, Rosa M.^a (1981): *Juan de Espinal*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2004): “Dibujos de Domingo Martínez”, en Alfonso Pleguezuelo Hernández (ed.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla, Fundación El Monte, pp. 40-55.
- Pintura...* (2001): *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII* (catálogo de exposición). S. l., s. e. Disponible en: <https://www.calameo.com/read/0013877065b6f9a447f37> (consultado el 5 de septiembre de 2024).
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (ed.) (2004): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla, Fundación El Monte.
- Quesada Valera, José María (2007): “Divina Pastora”, en Áurea de la Morena Bartolomé (com.): *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños* (catálogo de exposición). Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 182-185. Disponible en: <https://www.madrid.org/bvirtual/BVCM002463.pdf> (consultado el 5 de septiembre de 2024).
- Quiles, Fernando (2005): *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Réau, Louis (1997a): *Iconografía del arte cristiano*, t. 2/3: *Iconografía de los santos A-F*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Réau, Louis (1997b): *Iconografía del arte cristiano*, t. 2/3: *Iconografía de los santos G-O*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

- Salas, Xavier de (1977): “Inéditos de Luis Paret y otras notas sobre el mismo”, *Archivo Español de Arte*, 50/199, 253-278.
- Soro Cañas, Salud (1982): *Domingo Martínez*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Urrea, Jesús / Valdivieso, Enrique (2017): *Pintura barroca vallisoletana*. Sevilla, Universidad de Valladolid y Universidad de Sevilla.
- Valdivieso, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique (2018): *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla, Universidad de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- Valdivieso, E[nrique] / Perales, R[osa] M[aría] (1980): “Algunos problemas de atribución entre Luis Paret y Juan de Espinal”, en *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Comité Español de Historia del Arte, p. 127.