

Las juntas de distribución de premios de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla en el siglo XVIII: sus participantes y sus obras en la modalidad de pintura y escultura

The Award Distribution Boards of the School of the Three Noble Arts of Seville in the 18th Century: their Participants and Works in the Fields of Painting and Sculpture

RAFAEL GALLARDO MONTESINOS

Investigador independiente

rafagalla_93@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-0209-527X

Recibido/Received: 28/03/2025 – Aceptado/Accepted: 25/06/2025

Cómo citar/How to cite: Gallardo Montesinos, Rafael: “Las juntas de distribución de premios de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla en el siglo XVIII: sus participantes y sus obras en la modalidad de pintura y escultura”, *BSAA arte*, 91 (2025): 187-210. DOI: <https://doi.org/10.24197/xqfder56>

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: Este estudio aborda las juntas de distribución de premios de 1778 y 1782 de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, centrándose en sus participantes y las obras presentadas. Destaca la influencia de la escultura clásica promovida por la Real Academia de San Fernando como modelo educativo, aunque Francisco de Bruna optó por mantener la tradición barroca local en la organización de los certámenes. Finalmente, se reflexiona sobre la escasa valoración historiográfica que ha recibido la producción artística del siglo XVIII, evidenciada en las obras aquí estudiadas, subrayando la necesidad de su revalorización y conservación.

Palabras clave: Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla; pintura; escultura; Barroco; Academicismo

Abstract: This study examines the award distribution boards of 1778 and 1782 at the School of the Three Noble Arts of Seville, focusing on the participants and the works presented. It highlights the influence of classical sculpture, promoted by the Royal Academic of San Fernando as an educational model, although Francisco de Bruna chose to uphold the local Baroque tradition in organizing the competitions. Finally, the study reflects on the limited historiographical recognition

that eighteenth-century artistic production has received, as evidenced by the works analysed here, emphasizing the need for its reassessment and preservation.

Keywords: School of the Three Noble Arts of Seville; painting; sculpture; Baroque; Academicism

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XVIII la escuela sevillana de escultura y pintura seguía las normas establecidas por la Escuela de las Tres Nobles Artes, destacando la influencia de sus docentes, quienes eran las figuras más representativas del panorama artístico local. Estos se formaron en un entorno profundamente barroco, pero al integrarse como profesores en dicha institución, adoptaron gradualmente la estética clásica de vertiente académica, promovida por la Real Academia de San Fernando de Madrid. No obstante, mantuvieron siempre una estrecha conexión con los modelos pictóricos y escultóricos tradicionales de Sevilla.

Este estudio no pretende recapitular nuevamente la historia y evolución de esta escuela ilustrada, tema que ha sido ampliamente abordado en diversas aportaciones.¹ Sin embargo, nos detendremos en la colección de antigüedades, yesos y grabados que constituían una fuente de referencia tanto para los profesores como para los alumnos, instrumentos que resultan fundamentales para analizar los concursos celebrados en 1778 y 1782.

1. LA DOCENCIA ENTRE LA ESTATUARIA CLÁSICA Y LA ESCUELA SEVILLANA

Durante el reinado de Carlos III, en 1775, se aprobó oficialmente la fundación de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla. El monarca asignó a esta institución los salones bajos del Palacio Gótico y la galería del Patio de María de Padilla, como espacios destinados a la enseñanza. En estas dependencias se fueron reuniendo las esculturas adquiridas por don Francisco de Bruna y Ahumada, mecenas y protector de la escuela, quien denominó este conjunto como “Colección de estatuas, inscripciones y antigüedades de la Bética”.²

Este repertorio se enriqueció progresivamente con esculturas procedentes de las excavaciones realizadas de la cercana Itálica. Aunque los primeros hallazgos se hicieron a mediados del siglo XVIII, los descubrimientos más significativos se produjeron durante la década de 1780.³ En 1781, se desenterró en el cerro conocido como “Los Palacios” la parte inferior de una estatua imperial thoracata,

¹ Sobre la historia de esta institución sevillana véanse: Muro Orejón (1961); Ollero Lobato (2004); Recio Mir (2007): 135-156; Cabezas García (2012); Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 99-139.

² Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 117.

³ Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 107 y 111.

de época adrianea.⁴ Al año siguiente, el 30 de noviembre, el *Correo de Sevilla* anunció el hallazgo de dos esculturas en piedra: una figura masculina desnuda y otra femenina vestida, identificadas posteriormente como el Mercurio y la Diana cazadora que hoy pertenecen al Museo Arqueológico, que fueron depositadas en la escuela.⁵ Hacia el final de la década, en 1788, se localizaron las estatuas de Trajano y Adriano cerca del monasterio de los jerónimos. Dado que las esculturas se encontraban en terrenos pertenecientes al monasterio, los religiosos intentaron negociar un buen precio con Francisco de Bruna. Ante esta situación, el protector de la escuela envió una misiva al conde de Floridablanca solicitando que las esculturas fueran trasladadas de inmediato a la escuela para su estudio y conservación, lo que finalmente se llevó a cabo.⁶ La última gran incorporación a la colección ocurrió en 1789, cuando se integraron una serie de inscripciones y estatuas antiguas provenientes de la colección de Juan de Córdoba y Centurión.⁷

Además del repertorio de estatuaria clásica, la escuela recibió una serie de copias en yeso de esculturas antiguas. Estas piezas, que originalmente pertenecieron al pintor Anton Raphael Mengs, fueron cedidas por él a la Academia de San Fernando de Madrid. Posteriormente, en 1780, según se desprende de una correspondencia entre Francisco de Bruna y el marqués de Montehermoso, la academia envió estas copias a la escuela sevillana con el propósito de instruir a profesores y alumnos en los principios del clasicismo. Para supervisar su instalación en el Alcázar, se trasladó a Sevilla José Panucci, vaciador de la academia madrileña.⁸

De acuerdo con la correspondencia de Bruna, las esculturas enviadas eran catorce: el Laoconte con sus hijos, el Apolo del Belvedere, el Hermes del mismo lugar (entonces identificado erróneamente como Antinoo), el galo moribundo, los luchadores de la Galleria degli Uffizi de Florencia, el Apollino de la misma colección, la Venus del British Museum, un Fauno grande y joven, una escultura identificada como “Zenón del Campidoglio”, una musa sentada, el “Camilo” (posiblemente un acólito romano), “el germánico de Fontainebleau”, una anatomía de un caballo y una pequeña Venus vestida.⁹ Es posible que la escuela ya contara con otros yesos de época anterior, como sugiere una serie de dibujos conservados. Estas piezas podrían corresponder a las solicitadas en 1767 a Felipe de Castro por un grupo de artistas, entre ellos Juan de Espinal, Antonio de Molina, Cayetano de Acosta, Francisco Miguel Ximénez y Benito de Hita y Castillo.¹⁰ Asimismo, en el inventario realizado en 1807, tras el fallecimiento de Francisco

⁴ Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 119-120.

⁵ Universidad de Castilla-La Mancha, Fondo Antiguo, *Correo de Sevilla*, nº 5, 1781, p. 34.

⁶ Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 120-122.

⁷ Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 123-124.

⁸ Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 130-131.

⁹ Beltrán Fortes / Salas Álvarez (2018): 129.

¹⁰ González Isidoro (1986): 51-52.

de Bruna, se hace referencia a varios cuadernos de estampas que contenían esculturas antiguas.¹¹

No obstante, Bruna, en su discurso del concurso de 1778, destacó a una serie de escultores y pintores que habían trabajado en Sevilla durante los siglos XVI y XVII, recomendándolos como referentes para la formación y enseñanza de profesores y alumnos. Entre los imagineros mencionados se encontraban Pietro Torrigiano, Jerónimo Hernández, Gaspar Núñez Delgado (al que se le denominó erróneamente Pedro Delgado), Juan Martínez Montañés, Alonso Cano, Alfonso Martínez, Pedro Roldán, Luisa Roldán y Francisco Ruiz Gijón (identificado como Pedro Guijón). Por su parte, entre los pintores citó a Pedro Villegas, Luis de Vargas, Pedro de Campaña, Pablo de Roelas, Juan del Castillo, Francisco Pacheco, Francisco de Herrera el viejo, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Francisco de Herrera el Mozo, Bartolomé Esteban Murillo, Cornelio Schult, Pedro Núñez de Villavicencio, Ignacio de Iriarte y Pedro Camprobín.¹² En su mayoría, Bruna seleccionó artistas profundamente vinculados en la tradición barroca sevillana, lo que contrarresta los intentos de la academia madrileña por imponer el arte clásico en Sevilla. Como resultado, el academicismo tuvo una influencia muy limitada en la escuela sevillana.

2. LA PRIMERA JUNTA DE DISTRIBUCIÓN DE PREMIOS DE 1778

El primer concurso tuvo lugar el 14 de julio de 1778 y comenzó con un discurso de Francisco de Bruna, titulado: *Los grandes ejemplos del pasado como referentes obligados para la pintura del presente*. En su intervención, destacó la importancia de los grandes ejemplos del pasado, especialmente de la escultura clásica de Grecia y Roma, como referentes esenciales para la pintura contemporánea. Sin embargo, también subrayó el legado de los destacados artistas que florecieron en la ciudad de la Giralda, desde la llegada de Pietro Torrigiano en 1516, pasando por los pintores formados en Italia como Luis de Vargas, Pedro Villegas y Pedro de Campaña. Bruna continuó su exposición recorriendo las obras de grandes maestros sevillanos del siglo XVII, culminando en la escuela de Murillo, fundada en 1660, y exaltando a los escultores de aquel siglo, entre ellos Juan Martínez Montañés y Francisco Ruiz Gijón.¹³

Meses antes se establecieron las bases del concurso. En la categoría de pintura, se propuso representar la escena de "Hernán Cortes con sus principales caudillos en la Marina de Veracruz, viendo ejecutar su orden de echar a pique la nao que había conducido el ejército a la conquista del reino de México". El primer premio consistía en una medalla de oro, mientras que el segundo galardón incluía una de plata y un doblón de a ocho. En la especialidad de escultura, se solicitó

¹¹ Ollero Lobato (2004): 475.

¹² Cabezas García (2012): 42.

¹³ Cabezas García (2012): 41-42.

modelar en barro el siguiente tema: “Hernán Cortés, acompañado de sus capitanes, traído a su presencia al emperador Moctezuma, mandando a echarle unos grillos, y éste asistido de sus criados, asombrado del arrojo”. Los premios en esta categoría eran idénticos a los otorgados en pintura.¹⁴



Fig. 1. *Hernán Cortés llegando a México*. Vicente Alanís. 1778.
© Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía: Pepe Morón

El 10 de abril, al observar la alta participación y la calidad de los trabajos presentados, Bruna y la junta de profesores decidieron proponer nuevos temas. Los pintores que aspiraban al premio de pintura debían dibujar, en un plazo de dos horas, “la acción del Emperador Carlos V de levantar del suelo el pincel con que lo retrataba Ticiano, y, este sorprendido de acción tan inusitada”. Por su parte, los escultores debían modelar una cabeza en barro en el mismo tiempo estipulado para la pintura.¹⁵

Finalmente, el 14 de julio se anunciaron los ganadores. Este importante evento fue registrado en los *Anales eclesiásticos y seculares* de Justino Matute. En la categoría de pintura, el primer premio recayó en Vicente Alanís, mientras

¹⁴ Muro Orejón (1961): 19-20; Cabezas García (2012): 48 y 75.

¹⁵ Muro Orejón (1961): 20.

que el segundo en Juan de Dios Fernández. En escultura, el ganador fue Antonio de Molina, y la medalla de plata se otorgó a Juan de Montalvo.¹⁶



Fig. 2. *Hernán Cortés llegando a México*. Juan de Dios Fernández. 1778.
© Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía: Pepe Morón

Los galardonados en la sección de pintura, Vicente Alanís (1730-1806) y Juan de Dios Fernández (1745-1800), fueron dos de los pintores más destacados de la Sevilla de finales del setecientos.¹⁷ Alanís comenzó su formación con su padre Francisco y posteriormente trabajó junto a Pedro Tortolero en la decoración de la iglesia de San Nicolás de Bari (1760-1762) y en la capilla sacramental de Santa Catalina (1767), obra que completó en solitario tras la muerte repentina de Tortolero.¹⁸ Las figuras de Alanís son de una suavidad y ligereza que evocan el espíritu rococó en el que se formó. Desde los primeros momentos de la escuela, estuvo estrechamente vinculado a ella, aunque no como profesor, sino como diputado, cargo en el que cuidaba de los materiales, la vigilancia del edificio y mantener el orden entre los alumnos durante las clases.¹⁹

¹⁶ Matute y Gaviria (1887): vol. 2, 293-294; Muro Orejón (1961): 20; Cabezas García (2012): 48 y 76.

¹⁷ Sobre estos dos pintores véanse: Valdivieso González (2002): 344-348 y 360; (2018): 359-364; Cabezas García (2011); González Gómez / Rojas-Marcos González (2015).

¹⁸ Valdivieso González (2016): 175-180.

¹⁹ Valdivieso González (2002): 334-348; Cabezas García (2011): 45-59.

Por su parte, Fernández recibió su formación en el seno de la escuela, bajo la dirección de Juan de Espinal y Francisco Miguel Ximénez, siendo alumno de la institución desde 1775 hasta 1783. En este último año, tras la muerte de Espinal, ocupó el puesto de teniente en la sección de pintura, y diez años después, con la muerte de Ximénez, asumió el cargo de director. Su carrera profesional y artística se vio truncada por su prematura muerte en 1800 debido a la epidemia de fiebre amarilla que asoló a Sevilla en ese año.²⁰

Ambas obras con las que participaron en el concurso se conservan, aunque no los dibujos que se establecieron posteriormente el día 10 de abril. Como bien comenta José Fernández López, estos lienzos representan el precedente de la pintura de historia sevillana.²¹ Ambas obras parecen basarse en algún grabado o estampa, ya que presentan casi la misma composición. Hernán Cortes se encuentra en la zona izquierda de los lienzos, acompañado por sus soldados, señalando hacia los barcos. Como fondo, se muestra un paisaje agreste y montañoso con las tiendas de campaña. En el lado derecho de la escena, se representa el mar, donde tiene lugar el hundimiento de los barcos. En ambas composiciones se observan dos embarcaciones: una se aleja de los buques y la otra está arrimada a la playa, donde varios marineros descargan las provisiones.²²

La obra de Alanís (fig. 1) pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Aunque en 1972 fue depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares, actualmente ha vuelto a los fondos del Bellas Artes.²³ En esta pintura, Alanís incurre en un anacronismo al representar a Hernán Cortes con un tricornio y a sus soldados con vestimentas más propias del siglo XVII que del XVI. El pintor utiliza una paleta de tonalidades terrosas tanto en las figuras como para el paisaje, reservando un tono más claro y amable para el cielo.

La obra de Juan de Dios Fernández (fig. 2) se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, aunque no está expuesta al público. Las figuras muestran un dibujo más preciso y descriptivo, mientras que el colorido, caracterizado por tonalidades claras, refleja el frío estilo academista. Este enfoque dota a las figuras de una mayor rigidez, aportando quietud a la escena representada.²⁴ A diferencia de Alanís, Fernández parece representar a los personajes con vestimentas del siglo XVI, aunque más propias del reinado de Felipe II. Hernán Cortés, por ejemplo, luce una golilla y una gorra con pluma, mientras que uno de sus generales lleva un bonete similar a Felipe II. Sin embargo, los soldados que rodean a las figuras principales portan sombreros de ala ancha, lo que introduce cierta variación en la indumentaria.

²⁰ Valdivieso González (2002): 360; (2018): 363; González Gómez / Rojas-Marcos González (2015): 44-56.

²¹ Fernández López (1985): 45 y 65-66.

²² Cabezas García (2011): 66-68; González Gómez / Rojas-Marcos González (2015): 60-63.

²³ Cabezas García (2011): 67; Cano Rivero (2015): 64-65.

²⁴ González Gómez / Rojas-Marcos González (2015): 56-58.

Lamentablemente no se han conservado los ejemplares premiados en la categoría de escultura, lo que impide analizar y valorar la obra de estos dos escultores poco conocidos de finales del siglo XVIII.

Antonio de Molina aparece registrado en el libro de matrículas de la escuela desde 1777 hasta 1785. En este último año se anota que era hijo de Antonio y Josefa Bravo, natural de Sevilla.²⁵ Prieto Gordillo proporciona las primeras referencias sobre el escultor. En 1771, alquiló una casa en la calle de las Veneras, actualmente conocida como José Gestoso, cerca de la parroquia de San Andrés. Al año siguiente, se trasladó a la collación de San Martín, a la calle Cañavería. Desde 1776 fijó su residencia en la calle Ancha de la Feria, en la collación de Omnium Sanctorum.²⁶ Ros González lo ubica aún en Omnium Sanctorum en 1782, residiendo en unas casas pertenecientes al convento del Espíritu Santo. Meses después, al actuar como fiador de Cipriano Moreno, sirviente de don Francisco Chacón, para arrendar una vivienda, se especifica su domicilio: “en el barrio de la Feria, al sitio de la Cruz de Caravaca”.²⁷ No tenemos constancia documental de ninguna obra realizada hasta el momento.

Las referencias sobre Juan de Montalvo son igualmente escasas. No aparece registrado en el libro de matrícula de la escuela. Se sabe que además de escultor también ejerció como pintor. En 1782 consta como vecino en la calle de las Siete Revueltas, en la collación del Salvador, habitando unas casas pertenecientes a la catedral durante tres años, con un alquiler mensual de 70 reales y medio de vellón. En 1785 renovó el arrendamiento por otros tres años, lo mismo ocurrió en 1788, momento en que declara ser “escultor en barro”. En 1791, sin embargo, solo alquiló la vivienda por un año.²⁸ Falleció en 1792 y fue enterrado el 14 de julio en la colegial del Salvador. Estaba casado con Ana Romero.²⁹ La única referencia conocida hasta ahora de su trabajo figura en un comprobante de cuentas de mayordomía de la Hermandad del Santo Entierro de 1782, donde se detalla lo siguiente:

[...] treientos setenta reales de vellón por el pintado de veinte y siete pares de alas con más de tres estofados, tarjetas de las sibilas, gallardetes de las mismas, banderas de trompetas, banderitas de los ángeles, un modelado para los sarmientos del paso del Señor y veinte y cuatro lágrimas grandes y chicas para la Virgen, Magdalena y Marías.³⁰

²⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (ARASIHS), *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 1, 1775-1789, s/f.

²⁶ Prieto Gordillo (1995): 128-129.

²⁷ Ros González (1999): 513-514.

²⁸ Ros González (1999): 534.

²⁹ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Fondo Parroquia del Salvador, Administración, Libro 12 de defunciones (1782-1796), fol. 209r-v.

³⁰ Illán / Valdivieso González (2006): 121.

Al parecer restauró el misterio del Duelo, aunque esta obra no ha llegado hasta nuestros días, ya que las imágenes se perdieron durante la invasión francesa. Posteriormente, Juan de Astorga realizó nuevas esculturas entre 1829-1830.³¹

Los ejemplares premiados en el concurso de 1778 fueron enviados a la Real Academia de San Fernando de Madrid.³² Allí, el escultor Juan de Mena y el pintor Antonio González Ruiz las evaluaron, señalando “justo, arreglado y conforme al estado de aprovechamiento que tienen las obras de aquellos profesores”.³³

2. LA SEGUNDA JUNTA DE DISTRIBUCIÓN DE PREMIOS DE 1782

El segundo concurso tuvo lugar el 21 de noviembre de 1782, poco después del inicio del curso académico, que solía comenzar alrededor del 4 de noviembre, coincidiendo con la festividad de san Carlos Borromeo y la onomástica del rey Carlos III. Bruna tituló su discurso *Antiguos y nuevos caminos a transitar para la escuela sevillana de escultura*. En esta ocasión, únicamente anunciaron los temas que debían representar los participantes, ya que las obras serían enviadas a la academia madrileña, encargada de seleccionar a los premiados y posteriormente presentarlas al rey.³⁴

En el momento de la celebración de este segundo concurso, la academia sevillana disponía de un importante conjunto de esculturas antiguas, tanto las réplicas en yeso enviadas en 1780 como los dos originales procedentes de la cercana Itálica, mencionados anteriormente. No obstante, se decidió tomar como referencia ejemplos de artistas barrocos locales principalmente.

En la categoría de pintura, se solicitó a los concursantes que reprodujeran “el dibujo y la dulzura del colorido” de Murillo, tomando como referencia sus lienzos ubicados en el hospital de la Santa Caridad, el convento de Capuchinos, el claustro chico del convento Casa Grande de San Francisco, y otras dos obras - sin especificar temática- que formaban parte de las colecciones del marqués del Pedroso y del conde del Águila. También se permitió como modelo un cuadro de Zurbarán que se encontraba en la celda prioral de la cartuja de Sevilla.³⁵

En cuanto a la escultura, también se optó por ejemplos barrocos: el santo Domingo de Portacoeli y el san Juan Bautista del convento de monjas de San Miguel, ambas obras del célebre Juan Martínez Montañés. Sin embargo, el tercer modelo propuesto se inclinaba más hacia el clasicismo: las tres virtudes que adornaban la puerta del Hospital de la Sangre,³⁶ una obra del siglo XVI atribuida a Juan Bautista Vázquez el Viejo.

³¹ Ruiz Alcañiz (1986): 56-58; Iglesias Cumplido (2023): 174-178.

³² Cabezas García (2012): 76.

³³ Recio Mir (2007): 141.

³⁴ Cabezas García (2012): 77-79.

³⁵ Cabezas García (2012): 84.

³⁶ Cabezas García (2012): 84.

Los ejemplos fueron recibidos en la Real Academia de San Fernando el 3 de julio de 1784, acompañados de una carta de Francisco de Bruna. En ella se detallaba el envío de seis pinturas: *La Sagrada Familia* de José de Rubira; *Santo Tomás de Villanueva* de José Gutiérrez; *San Antonio de Padua* de Juan de Dios Fernández; *El pobre de la piscina* de José Suárez; *La historia de las aguas de Moisés* de Joaquín Cano y otra versión de esta última obra realizada por Francisco Ximénez. Junto a estas, se remitieron otras pinturas que, al ser consideradas de menor calidad, no fueron registradas.³⁷

En cuanto a las esculturas, se incluyeron dos copias de un san Juan Bautista realizadas por Blas Molner y Sebastián Morera, así como una cabeza de san Juan Bautista en un plato, obra de Cristóbal Ramos. Los académicos madrileños señalaron que, dado que no habían visto los originales, no podían determinar cuál de las tres piezas representaba una mejor copia del modelo original.³⁸

Los resultados se anunciaron en Sevilla durante la junta del 27 de agosto de 1785. El primer premio de pintura fue para José de Rubira, mientras que el segundo recayó en José Gutiérrez. En escultura, el primer premio fue para Sebastián Morera, y el segundo quedó desierto.³⁹ Esto sugiere que los académicos de Madrid no estaban en sintonía con las obras de Molner y Ramos, dos de los principales exponentes de la escultura sevillana de finales del siglo XVIII, o bien que no las consideraron como copias fieles del original.

A diferencia de Vicente Alanís y Juan de Dios Fernández, los galardonados en la sección de pintura de este año fueron figuras muy discretas y poco conocidas. La biografía de José de Rubira (1747-1787) se conoce principalmente a través del *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* de Ceán Bermúdez.⁴⁰ Se formó con su padre Andrés, pero quedó huérfano a los trece años. Se especializó en copiar con destreza los cuadros de Murillo, lo que le permitió atraer el interés del cardenal Francisco de Solís y Folch de Cardona, quien intentó llevarlo a Roma en 1769, cuando fue elegido papa Clemente XIV. Sin embargo, Rubira declinó la oferta. Simultáneamente, se dedicó al género del retrato, conservándose dos representaciones del cardenal Solís, uno en el monasterio de Santa Paula (1774) y otro en el Palacio Arzobispal. También realizó otros temas de pequeño formato, tanto al temple como al pastel. Aunque incursionó en la escultura, no destacó en este campo.⁴¹ Su carácter inquieto fue señalado por Francisco de Bruna en una carta a Floridablanca en 1785, mencionando que abandonó la pintura y apenas asistía a las clases de la escuela, aunque aun así lo animó a participar en el concurso de 1782. Al año

³⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (ARABASFM), Signatura 2-39-15, Secretario general, Enseñanza, Escuelas de dibujo, Sevilla (1770-1864), s/p.

³⁸ Recio Mir (2007): 142.

³⁹ Muro Orejón (1961): 22.

⁴⁰ Ceán Bermúdez (1800): vol. 4, 277-278.

⁴¹ Ceán Bermúdez (1800): vol. 4, 277-278; Valdivieso González (2002): 348.

siguiente, Rubira intentó optar por el puesto vacante tras la muerte de Juan de Espinal, pero Bruna no lo aceptó debido a su escasa asistencia a la escuela en los últimos años. Finalmente, Rubira abrió un taller de fábricas de coches, pero tras una grave enfermedad, que Álvaro Cabezas sugiere que pudo haber sido resultado de su agotamiento e inestabilidad emocional, se vio obligado a abandonar Sevilla y se trasladó a la región de Granada en busca de alivio, falleciendo en Guadix el 12 de noviembre de 1787.⁴²



Fig. 3. *Sagrada Familia*.
José de Rubira. 1782.
© Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Fotografía: Pepe Morón

Según relata Ceán Bermúdez, Rubira realizó para la academia dibujos al natural y copias de Murillo, y aunque asistió al menos a seis lecciones, no hemos localizado su nombre en el libro de matrícula, ni se conserva ningún dibujo firmado por él. Su obra más destacada es la que presentó al concurso, *La Sagrada Familia* o *La Doble Trinidad* (fig. 3), una copia del original de Bartolomé Estaban Murillo (fig. 4), esta última datada entre 1675-1682. La obra, que en su tiempo fue propiedad del marqués del Pedroso, se exhibe actualmente en la National

⁴² Cabezas García (2024): 230, nota 19.

Gallery de Londres. La copia de Rubira la contempló Ceán Bermúdez en la residencia de Francisco de Bruna, quien comentó que en otros tiempos se confundiría con el original.⁴³ En 1807, después de la muerte de Bruna, se realizó un inventario de los objetos de la escuela que se encontraban en su vivienda, con el fin de separarlos de los bienes personales de Bruna. En dicho inventario, se registró este cuadro de la siguiente manera: “copiado por don José Rubira del original de Murillo del señor marqués del Pedroso”.⁴⁴



Fig. 4. *La Trinidad Celeste y Terrenal*.

Bartolomé Esteban Murillo.
Ca. 1680-82.

Donado por Sir William H.
Gregory (1891).

© The National Gallery.
London

Con respecto al segundo premio, se menciona que la obra de José Gutiérrez consistió en una copia de parte del original de Murillo del Santo Tomás de Villanueva de los capuchinos de Sevilla.⁴⁵ Es posible que este “José Gutiérrez” se refiera a un miembro de la estirpe de los Gutiérrez de la Vega, conocidos grabadores de la ciudad de Sevilla. El patriarca de esta familia, José Gutiérrez de

⁴³ Ceán Bermúdez (1800): vol. 4, 277-278.

⁴⁴ Ollero Lobato (2004): 474.

⁴⁵ Aranda Bernal / Quiles García (2000): 129.

la Vega, originario de Santander, se estableció en Sevilla y se casó con Isabel de Carrio en 1735. De este matrimonio nacieron tres hijos: Gabriel (1736), grabador y tallista, quien realizó el paso de Nuestra Señora de Todos los Santos de Omnium Sanctorum; José (1745), arcabucero, grabador y tallista; y Dionisio (1747). Gabriel se desposó con Ana Donoso en 1757 y tuvo dos hijos: Salvador (c. 1758) y José (1766), quienes continuaron la tradición familiar en el grabado y la talla. Este último José se casó con Antonia Bocanegra en 1788 y tuvo un hijo, José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra, nacido en 1791. Por lo tanto, es plausible que este José Gutiérrez que participó en el concurso de 1782 fuera el padre de este pintor decimonónico, quien más tarde, hacia 1800-1803, incorporó a su hijo en la Escuela de las Tres Nobles Artes.⁴⁶ En la Universidad de Sevilla se conservan varios dibujos de anatomía de aquella escuela ilustrada, uno de los cuales lleva la firma “Gutiérrez” y representa a un hombre desnudo y sentado de espalda, evocando los desnudos de la capilla Sixtina de Miguel Ángel. Este dibujo podría corresponder al José Gutiérrez que participó en el concurso de 1782 y no al pintor del siglo XIX.⁴⁷

Solo hemos podido localizar la primera obra premiada de José de Rubira, la cual reproduce con gran fidelidad la composición del original de Murillo, aunque introduce variaciones en la gama cromática de las vestimentas. La obra presenta una inscripción en la roca sobre la que se sitúa el Niño Jesús, en la que indica la autoría de José de Rubira.

Las obras premiadas en 1782 fueron integradas en los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla tras constituirse la Real Academia de Bellas Artes en 1849, institución heredera de aquella escuela ilustrada. José Gestoso y Pérez en su *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (1912) ubica la pintura de Rubira en la sala de juntas de la academia y ofrece una breve descripción de la obra:

La Virgen y San José, sentados, extiende sus manos derecha e izquierda respectivamente, sobre las cuales apoya las suyas el Niño Jesús, que está de pie sobre una piedra. En el tercio superior la Santísima Trinidad, con ángeles niños y el Espíritu Santo, que descende sobre la cabeza de Nuestro Salvador.⁴⁸

Por su parte, José Cascales Muñoz, en su obra *Las bellas artes plásticas en Sevilla: la pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días* (1929), menciona erróneamente a José “Rovira” entre los pintores del siglo XIX y señala que la pintura se encontraba en las galerías del museo.⁴⁹

⁴⁶ Gestoso y Pérez (1909): vol. 1, 284.

⁴⁷ Universidad de Sevilla, Patrimonio Histórico-Artístico, Colección Dibujos Académicos, nº catálogo 0115-01-DEC-DIB.

⁴⁸ Gestoso y Pérez (1912): 77.

⁴⁹ Cascales Muñoz (1929): vol. 1, 34.

Posteriormente, José Hernández Díaz, en su catálogo del *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla* (1967), sitúa el lienzo en la planta principal junto a obras de Lucas Valdés, Francisco Varela, Bernardo Llorente Germán, Clemente Torres y otros.⁵⁰

Con la renovación del museo en los años 70, la pintura fue trasladada a la Delegación del Gobierno de Sevilla, donde permaneció hasta que hace unos años retornó al Museo de Bellas Artes debido a su pésimo estado de conservación.⁵¹

Por el contrario, el paradero actual de la obra de José Gutiérrez es desconocido. Dado que los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla eran ya muy extensos, algunas obras fueron depositadas en otras instituciones.

Otras posibles pinturas que pudieron haber participado en este concurso, aunque no fueron premiadas, son: *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, que lleva en su ángulo inferior la inscripción “Copia de Murillo por Juan de Dios Fernz”. La obra original formaba parte de la serie que Murillo realizó para el claustro chico del convento Casa Grande de San Francisco, uno de los lugares mencionados en las bases del concurso. En 1903 pasó del Museo de Bellas Artes de Sevilla a la Casa de la Provincia.⁵² También se conserva *La vuelta del hijo pródigo* de Vicente Alanís, que Hernández Díaz la recoge depositada en la parroquia de Omnium Sanctorum y Álvaro Cabezas la fecha hacia 1780.⁵³ El original de Murillo se encontraba en el hospital de la Caridad, otro de los lugares citados en las bases del certamen. Finalmente, se registra una copia de tres ángeles mancebos de Murillo por Juan de Escacena,⁵⁴ quien estuvo matriculado en la escuela entre los años de 1775 a 1777, y nuevamente en 1781.⁵⁵

Sebastián Morera, el galardonado en la categoría de escultura, es también un escultor poco conocido. Las escasas referencias sobre él provienen de Ceán Bermúdez, quien menciona su origen sevillano y su habilidad para realizar “con mucha gracia estatuitas de barro”, lo que llevó al infante don Luis a encargarle varias imágenes.⁵⁶ Aunque es probable que se formara con su suegro, el escultor en barro Manuel de Medina, más tarde ingresó en la Escuela de las Tres Nobles Artes, donde estudió desde 1782 hasta 1785. Se casó con Catalina de Medina y Olivero, con quien tuvo un hijo, Santiago, quien también se matriculó en la misma institución en 1785.⁵⁷ Su carrera profesional se vio truncada por su fallecimiento, el cual, según Ceán Bermúdez, tuvo lugar el 6 de enero de 1788 y fue registrado el día 8 de ese mismo mes y año en la colegial del Salvador, donde vivía con su

⁵⁰ Hernández Díaz (1967): 84.

⁵¹ Valdivieso González (2002): 348.

⁵² González Gómez / Rojas-Marcos González (2015): 70-73.

⁵³ Hernández Díaz (1967): 33; Cabezas García (2011): 69 y 99.

⁵⁴ Hernández Díaz (1967): 34.

⁵⁵ ARASIHS, *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 1, 1775-1789, s/f.

⁵⁶ Ceán Bermúdez (1800): vol. 3, 197.

⁵⁷ ARASIHS, *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 1, 1775-1789, s/f.

familia en la calle Sierpes.⁵⁸ Ros González localizó un contrato de arrendamiento de 1782 para vivir en una casa de la calle Carpintería, en la collación del Salvador,⁵⁹ que en los padrones aparece como un corral denominado del Cardenal. En este arrendamiento, su suegro, Manuel de Medina, actuó como su fiador. Este último fue hermano de la Sacramental de San Martín entre 1777 a 1784.⁶⁰



Fig. 5. *San Juan Bautista*.
Sebastián Morera. 1782.
Museo Provincial. Huelva.
Fotografía del autor



Fig. 6. *San Juan Bautista*.
Juan Martínez Montañés. 1625-1635.
The Metropolitan Museum of New York.
[CC0](#)

La obra premiada de Sebastián Morera (fig. 5) copia con precisión el *San Juan Bautista* de Juan Martínez Montañés, que pertenecía al convento de las monjas concepcionistas de San Miguel (fig. 6), datado hacia 1625-1635.

⁵⁸ AGAS, Fondo Parroquia del Salvador, Administración, Libro 12 de defunciones (1782-1796), fol. 116v.

⁵⁹ Ros González (1999): 541-542.

⁶⁰ Archivo de la Hermandad de la Sagrada Lanzada de Sevilla, Fondo Hermandad Sacramental de San Martín, *Libro de entrada de hermanos de la Hermandad Sacramental de San Martín*, fol. 211r.

Actualmente, esta escultura se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. En ambas obras, el precursor de Cristo se representa de pie, apoyando su brazo izquierdo sobre una roca y con el derecho extendido, como si estuviera sujetando el cayado con el Agnus Dei, aunque en sendas esculturas falta. La pierna izquierda está adelantada y elevada sobre una piedra, lo que genera un escorzo que da lugar a una serie de pliegues de su túnica de piel de camello, apreciable en los ribetes de la túnica, las mangas y el cuello; mientras que el manto cae sobre su hombro derecho y espalda. Morera introduce algunas variaciones, como el giro de la cabeza del Bautista hacia la derecha, a diferencia de la posición frontal de la figura de Montañés. Bajo la roca la que apoya sus pies, se encuentra la firma de Morera, que hoy en día está casi perdida, pero aún es posible distinguir “Sebastián Morera”. Según Gestoso, se sabe que la figura tenía una tabla de madera en la que figuraba la inscripción: “Copiado por Sebastián Morera, Año de 1782”.⁶¹ La calidad y el virtuosismo del modelado remiten a las obras de su maestro Cristóbal Ramos, reconocido por su habilidad en la creación de figuras en barro cocido de pequeño formato. Morera muestra una minuciosa atención al detalle, como se aprecia en cada hebra del cabello y la perilla, así como en la textura de la túnica de piel de camello. El modelado de los labios es correcto y perfecto, y logra representar con gran fidelidad los músculos y venas de la figura, al igual que Ramos en sus trabajos. Por ello, planteamos que Morera estuvo más influido por las enseñanzas de Ramos que por las de Blas Molner, otro de los docentes de la escuela.

Es previsible que esta imagen de san Juan Bautista de Morera fuera presentada en la corte, donde llegó a conocimiento del infante Luis Antonio de Borbón, un gran amante del coleccionismo y las artes. A raíz de ello, el infante le encargó varias figuras en barro, que se ubicaron probablemente entre el palacio de Arenas de San Pedro y el de Boadilla del Monte. Desconocemos si alguna de estas piezas mencionadas por Ceán Bermúdez se conserva actualmente. En cuanto a Sevilla, no tenemos constancia de otras obras documentadas de Morera, aunque este san Juan Bautista podría permitir futuras atribuciones.

Como hemos señalado, los dos profesores de la institución también participaron en el concurso, aunque no obtuvieron premios. Blas Molner y Zamora (1738-1812) era oriundo de Valencia, aunque sus padres, según consta en la partida bautismal de su hijo Mariano, procedían de diferentes localidades: Jaime Molner de la “Villa de Alcober en el campo de Tarragona en Cataluña”, y su mujer, “Phelipa Samora”, de la ciudad de Zaragoza.⁶² Molner entró en el taller de Tomás Llorens en 1755, y es posible que más tarde completara su formación en la Academia de Santa Bárbara de la misma ciudad. Se casó con la valenciana Mariana Pérez, y llegaron a Sevilla alrededor de 1766, acompañados por su

⁶¹ Gestoso y Pérez (1912): 146.

⁶² Archivo de la Real Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla (ARPSMMS), Fondo Parroquia de San Miguel, Libro 9 de bautismos (1762-1809), fols. 60v-61r.

suegro, el tintorero Luis Pérez.⁶³ Desde su llegada a Sevilla mostró un gran interés por la formación artística y la docencia, lo que lo llevó en 1769 a alquilar un local junto a su suegro con ese propósito. Finalmente, Francisco de Bruna lo designó director de la sección de escultura en 1775.⁶⁴ Tuvo varios hijos, entre ellos Mariano (1773), Vicente Ferrer (1775) y Blas Tiburcio (1776), estos bautizados en la parroquia de San Miguel de Sevilla.⁶⁵ Sus obras reflejan su formación barroca levantina, marcada por un fuerte expresionismo y dramatismo, aunque con el tiempo fue suavizando su estilo siguiendo los preceptos académicos.

El san Juan Bautista de Blas Molner (fig. 7) es una copia reinterpretada de la obra realizada por Gaspar Núñez Delgado para el monasterio de monjas cistercienses de San Clemente de Sevilla (fig. 8), fechada en 1606. Esto queda constatado en la inscripción conservada en la tabla: “Copia de Pedro Delgado; por Blas Molner, N.¹ (natural) de V^a (Valencia)”. Cabe señalar que durante mucho tiempo se confundió el nombre del escultor Gaspar Núñez Delgado con el del rejero Pedro Delgado.

Molner, más alineado con la estética académica, reinterpretó la escultura desde una perspectiva más clásica. Aunque mantiene la disposición de los pies idéntica a la obra original -con la pierna izquierda adelantada y la derecha atrás-, introduce cambios significativos en la colocación del manto. Mientras que Núñez Delgado opta por cubrir la mayor parte del torso, dejando al descubierto solo una pequeña porción del cuerpo, Molner deja el pecho y torso completamente al descubierto. Sin embargo, ambos comparten la caída del paño en ángulo, separando las piernas de manera similar.

La disposición de los brazos también presenta diferencias notables. En la obra de Molner, uno de los brazos se encuentra en ángulo -aunque hoy está perdido-, protegiendo al cordero, del que aún se conservan algunos dedos del santo sobre el animal, mientras que el otro brazo parece abrazarlo por detrás. Debajo del cordero se encuentra la filacteria con el texto “ECZE AGNU”. Por otro lado, la monumental peña de la obra original, que sostiene al cordero en lo alto, es reducida por Molner a una roca más sencilla y de menor altura.

La mayor diferencia entre ambas esculturas radica en el tratamiento de la cabeza. Núñez Delgado representa a san Juan Bautista barbado, con una larga cabellera rizada que cae sobre los hombros. En cambio, Molner adopta un modelo inspirado en esculturas clásicas, probablemente romanas o griegas. Es posible que haya tomado como referencia los vaciados en yeso disponibles en la escuela. Entre las esculturas clásicas que podrían haber influido en su diseño destaca la cabeza del Hermes del Belvedere, anteriormente identificada como Antínoo. El san Juan de Molner muestra un cuello robusto, con una disposición angulada de

⁶³ Escudero Marchante (2009a): 125-128; (2009b): 205.

⁶⁴ Escudero Marchante (2009b): 201-203.

⁶⁵ ARPSMMS, Fondo Parroquia de San Miguel, Libro 9 de bautismos (1762-1809), fols. 60v-61r., 68v y 78r.

la yugular, una cabeza ancha y una cabellera corta y rizada, características que evocan las figuras de atletas griegos. También guarda cierta similitud con las figuras de los hijos del Laocoonte y con los gladiadores del museo florentino citados anteriormente.



Fig. 7. *San Juan Bautista*.
Blas Molner. 1782.
Museo Provincial. Huelva.
Fotografía del autor



Fig. 8. *San Juan Bautista*.
Pedro Núñez Delgado. 1606.
Monasterio de San Clemente. Sevilla.
Fotografía del autor

Un dibujo firmado por Molner, que representa un Hermes sentado, refuerza la idea de que tomó este prototipo clásico como inspiración para su san Juan. Estos cambios sustanciales en la figura del santo parecen responder al deseo de Molner de congraciarse con la Real Academia de San Fernando de Madrid, presentando una obra que combinara elementos barrocos y clásicos. Este esfuerzo podría tener como objetivo obtener el nombramiento como académico de la institución madrileña, como ya intentó conseguir en 1775 y 1776.⁶⁶

⁶⁶ Escudero Marchante (2009b): 202-203.

En lo que respecta a Cristóbal Ramos (1725-1799), era natural de Sevilla, recibió su formación con su padre Juan Isidoro Ramos en el oficio de barrista, logrando superar a este en destreza y dominio del modelado.⁶⁷ No obstante, sus primeras obras y la temática de su producción posterior parecen estar influenciadas por el escultor en barro Pedro Gaitán, quien en 1729 contrajo matrimonio con una mujer llamada Mariana Ramos.⁶⁸ Es posible que el joven Cristóbal haya estado en contacto con Gaitán entre 1744 y 1750, periodo en el que desaparece del hogar familiar de la calle Cerrajería, collación del Salvador.⁶⁹

Su primera relación con la Escuela de las Tres Nobles Artes se anota en 1770, cuando, junto con otros escultores y pintores, envió a la academia madrileña dos figuras en barro, un Mercurio y una figura sentada, ambas copiaban unas esculturas que pertenecían al duque de Medinaceli y se conservaban en la Casa de Pilatos de Sevilla.⁷⁰ La consagración de su fama llegó en 1772 con la hechura de la Virgen de las Aguas para la hermandad penitencial del Museo, lo que consolidó su prestigio gracias a la devoción que suscitaban sus imágenes. Entre sus creaciones más destacadas se encuentran Nacimientos, Dolorosas, Vírgenes de Gloria, Niños Jesús y diversas figuras de santos. Su experiencia como docente en la escuela influyó en la evolución de su obra, dejando atrás la intensidad dramática del barroco de las facciones de sus imágenes para adoptar un lenguaje académico, caracterizado por un sufrimiento contenido, gestos sosegados y miradas abstraídas.⁷¹

Gracias a su reconocimiento, Bruna lo nombró en 1775 teniente en la rama de escultura de la institución,⁷² donde su labor en el modelado en yeso resultó crucial para la enseñanza y práctica de las futuras generaciones de escultores. Entre sus discípulos más notables se encuentran su sobrino Cesáreo Ramos (1768-1850), quien estuvo matriculado en la escuela entre 1775 y 1785, y Juan de Astorga (1777-1849), inscrito en las clases entre 1793 a 1795, año en que la institución cerró debido a la falta de recursos.⁷³

En el concurso de 1778 Ramos no presentó ninguna obra, aunque, según una carta de Bruna dirigida a Antonio Ponz, remitió junto con las otras piezas un boceto de fray Jesús Sebastián Sillero. Este fraile, cuya causa de beatificación se inició en la década de 1770 por iniciativa del rey Carlos III, había dejado una

⁶⁷ Sobre este escultor véanse: Montesinos Montesinos (1986); Roda Peña (2014a): 93-94; (2014b): 179-181; (2022): 10-37; Gallardo Montesinos (2022): 364-369; (2023): 73-98.

⁶⁸ Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales, Leg. 16.463, fol. 331r.

⁶⁹ AGAS, Fondo Parroquia del Salvador, Gobierno, Padrones, Caja 4 (1729-1748), Padrón segundo de 1744.

⁷⁰ ARABASFM, Signatura 3-616, *Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando* (1804), p. 196; Aranda Bernal / Quiles García (2000): 126.

⁷¹ Gallardo Montesinos (2023): 73.

⁷² Muro Orejón (1961): 9.

⁷³ ARASIHS, *Libro de matrícula de los estudios elementales*, n° 1, 1775-1789, s/f.; n° 2, 1789-1795, s/f.

profunda impresión en el monarca durante su estancia en Sevilla, donde destacó por su bondad y santidad.⁷⁴ Es probable que el prelado hispalense encargara a Ramos la realización del relieve principal de un retablo destinado a la capilla de la Vera Cruz del convento Casa Grande de San Francisco, lugar donde reposaban los restos del venerable fraile.

Por el contrario, en el concurso de 1782 Ramos sí decidió participar, posiblemente debido a la escasa concurrencia de escultores en la convocatoria. Presentó una cabeza de san Juan Bautista colocada en un plato (fig. 9), todo modelado en barro. Sin embargo, en lugar de seguir los modelos establecidos en las bases del certamen, optó por inspirarse en la cabeza cercenada de san Juan Bautista que Juan de Mesa talló hacia 1625 para el convento hispalense de Santa Clara (fig. 10). En el siglo XVIII esta obra se consideraba de Juan Martínez Montañés. Actualmente se atesora en la catedral de Sevilla con su correcta autoría.⁷⁵

Esta elección nos permite apreciar la influencia que ejercieron en Ramos los imagineros de la primera mitad del siglo XVII, lo que, a su vez, esta obra facilita la identificación de otras posibles esculturas suyas hasta ahora desconocidas. Entre ellas, destacan los *Ecce Homo* de la parroquia y del convento sevillano de San Vicente y de Santa Ana respectivamente, el Nazareno del Gran Poder de Huévar del Aljarafe, datado según las mandas de visita en 1795, así como otro Nazareno que fue el antiguo titular de la Hermandad de Pasión de Huelva. También podrían formar parte de su producción los Crucificados de la Vera Cruz de Mairena del Alcor y Algodonales, el Cristo del Amor del convento sevillano de Santa Ana y el de la Hermandad Sacramental de Bormujos, imágenes que serán analizadas con mayor profundidad en un estudio más extenso.

Ramos imita con gran precisión la forma de la moña de la cabellera, aunque trata con mayor libertad la melena que discurre por los laterales. No obstante, deja su impronta personal en la boca entreabierta y en la barba. Esto se aprecia, por ejemplo, en el modelado del labio superior, donde resalta el marcado arco de cupido que deja entrever los dientes en la parte superior. Del mismo modo, su estilo distintivo se manifiesta en la barba, modelada con trazos sinuosos que culminan en una característica forma bífida.

Los tres ejemplos de escultura que participaron en el concurso regresaron a la escuela y fueron empleados en las clases de modelado, al igual que el relieve de fray Sebastián de Jesús Sillero. Según las bases de un concurso celebrado el 23 de noviembre de 1815, se solicitaba a los alumnos modelar en barro cocido “una copia de la cabeza del Bautista de la Escuela”.⁷⁶ Estas obras, tras incorporarse a la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1849, pasaron

⁷⁴ ARABASFM, Signatura 2 39-15, Secretario general, Enseñanza, Escuelas de dibujo, Sevilla (1770-1864), s/f.

⁷⁵ Hernández Díaz (1984): 291.

⁷⁶ Muro Orejón (1961): 22.

al olvido. José Gestoso y Pérez las recoge en su catálogo, proporcionando una breve descripción, especificando el material y las dimensiones; sin embargo, la cabeza del Bautista de Ramos la incluye en el apartado de piezas anónimas, dado que el plato donde figuraba la firma había desaparecido.⁷⁷



Fig. 9. *Cabeza de san Juan Bautista.*
Cristóbal Ramos. 1782.
Museo Provincial. Huelva.
Fotografía del autor

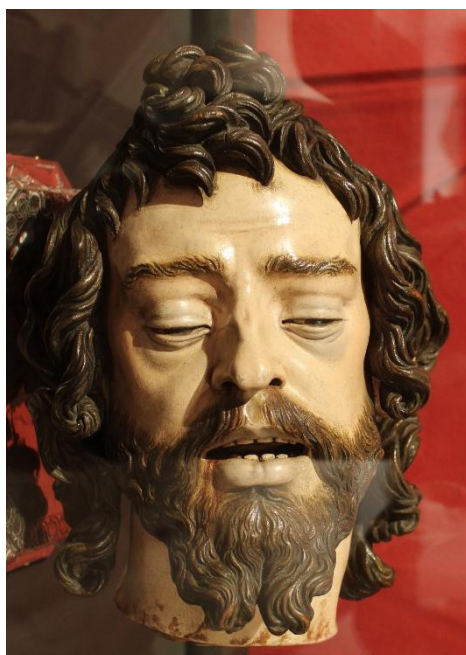


Fig. 10. *Cabeza de san Juan Bautista.*
Juan de Mesa. 1625.
Catedral. Sevilla.
Fotografía del autor

Por su parte, José Cascales omite la obra de Sebastián Morera, pero menciona el san Juan Bautista de Molner, que se encontraba expuesta en el museo.⁷⁸ En su catálogo, José Hernández Díaz no tiene en cuenta las publicaciones previas; tanto el san Juan Bautista de Morera como la cabeza modelada por Ramos aparecen entre las obras anónimas (lo que indica que la tabla de la pieza de Sebastián Morera había desaparecido también), y el san Juan Bautista de Blas Molner es erróneamente documentado como de Blas Martínez. En ese momento las tres piezas se encontraban en la sala dedicada al escritor y dibujante Joaquín Guichot.⁷⁹ Finalmente, el 8 de octubre de 1973, las tres esculturas, junto con el relieve del fraile, fueron depositadas en el recién

⁷⁷ Gestoso y Pérez (1912): 145-146 y 150.

⁷⁸ Cascales Muñoz (1929): vol. 2, 38.

⁷⁹ Hernández Díaz (1967): 140.

inaugurado Museo de Huelva. Actualmente, las obras de Morera y Molner están expuestas con el relieve de fray Jesús Sillero de Ramos, mientras que la cabeza de san Juan Bautista de este último, catalogada como anónima y del siglo XIX, permanece en los fondos del museo.⁸⁰

CONCLUSIONES

La pintura y la escultura sevillana del siglo XVIII, a pesar a su innegable calidad artística y de su significativa aportación al panorama cultural de la época, han sido relegadas a un segundo plano. La historiografía decimonónica y posterior, centrada en exaltar el esplendor del barroco sevillano del siglo XVII, desatendió en gran medida la producción escultórica y pictórica del setecientos, considerándola un reflejo tardío y menor de aquellos maestros. Esta falta de reconocimiento no solo ha afectado al estudio y la valoración de los artistas y sus obras, sino que también ha tenido repercusiones en la conservación y la poca visibilidad e impacto de sus obras.

Ejemplo de ello es la situación en la que se encuentran las pinturas y esculturas que aquí se presentan que, a pesar de formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla, han sido expuestas en otras instituciones fuera de la capital hispalense o permanecen almacenadas en sus fondos en un penoso estado de conservación. La escasa atención prestada a este patrimonio ha llevado, en muchos casos, a su deterioro y a una progresiva pérdida de interés por parte del público y de la comunidad académica.

La falta de reconocimiento y de medidas para garantizar su adecuada preservación ponen en riesgo un patrimonio fundamental para comprender la evolución artística de la ciudad de Sevilla en el siglo XVIII. Es imperativo, por tanto, emprender una labor de revalorización de estas obras de arte que implique un estudio riguroso, una restauración metódica y la exhibición en espacios acordes a su importancia. Solo a través de una revisión crítica de la historiografía y una mayor difusión de estas pinturas y esculturas en el ámbito académico y museístico será posible devolverles el reconocimiento que merecen dentro del arte sevillano y del patrimonio cultural andaluz.

En definitiva, el presente artículo ofrece nuevos datos y reflexiones para el conocimiento de los artistas activos en la Sevilla de finales del siglo XVIII, profundizando tanto en los aspectos biográficos como en el análisis de su producción artística. Este estudio se centra particularmente en las piezas presentadas en los concursos de 1778 y 1782, cuya documentación ha permitido, entre otros hallazgos, la localización de una obra inédita de Cristóbal Ramos. Estos aportes contribuyen a perfilar con mayor claridad las dinámicas creativas y culturales del periodo.

⁸⁰ Archivo del Museo Provincial de Huelva, Inventario General, nº 105.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda Bernal, Ana María / Quiles García, Fernando (2000): “Las academias de pintura en Sevilla”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90, 119-138. Disponible en: <https://bit.ly/3KUL4n4> (consultado el 10 de febrero de 2025).
- Beltrán Fortes, José / Salas Álvarez, Jesús (2018): “Arqueología de la Sevilla ilustrada. La figura de Francisco de Bruna”, en José Beltrán Fortes *et alii* (coords.): *Sevilla en el siglo de la Ilustración. Cultura, arte y ciencia en la ciudad del siglo XVIII*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 99-139.
- Cabezas García, Álvaro (2011): *Vicente Alanís (1730-1807)*. Sevilla, Diputación Provincial.
- Cabezas García, Álvaro (2012): *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*. Sevilla, Estípite Ediciones.
- Cabezas García, Álvaro (2024): “La vista de los diseños es por lo común mejor que la de las obras. Un pleito del arte de la seda contra Blas Molner”, *Ucoarte*, 13, 226-244. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v13i.16361>
- Cano Rivero, Ignacio (2015): “Vicente Alanís. *Hernán Cortés llegando a México, 1778*”, en Ignacio Cano Rivero (com.): *Paisajes: Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, pp. 64-65.
- Cascales Muñoz, José (1929): *Las bellas artes plásticas en Sevilla: la pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*, 2 vols. Toledo, Imp., Fot. y Enc. del Colegio de Huérfanos de María Cristina.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra. Disponible en: <https://bit.ly/4agc5Mg> (consultado el 5 de febrero de 2025).
- Escudero Marchante, José María (2009a): “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)”, *Boletín de las Cofradías*, 600, 125-129.
- Escudero Marchante, José María (2009b): “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)”, *Boletín de las Cofradías*, 601, 201-205.
- Fernández López, José (1985): *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Diputación Provincial.
- Gallardo Montesinos, Rafael (2022): “El obrador del escultor Cristóbal Ramos frente al Colegio de San Acacio en 1772”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 760, 364-369. Disponible en: <https://bit.ly/48azai0> (consultado el 15 de febrero de 2025).
- Gallardo Montesinos, Rafael (2023): “La producción de Cristóbal Ramos y su taller en las hermandades del Aljarafe sevillano”, en José Roda Peña (coord.): *XXIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, pp. 73-98. Disponible en: <https://bit.ly/4omYsOE> (consultado el 20 de febrero de 2025).
- Gestoso y Pérez, José (1909): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3 vols. Sevilla, Andalucía Moderna. Disponible en: <https://bit.ly/4oHrpW1> (consultado el 10 de marzo de 2025).
- Gestoso y Pérez, José (1912): *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid, Imprenta de J. Lacoste.

- González Gómez, Juan Miguel / Rojas-Marcos González, Jesús (2015): *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- González Isidoro, José (1986): *Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las hermandades de Sevilla*. Sevilla, Caja de Ahorros San Fernando.
- Hernández Díaz, José (1967): *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Hernández Díaz, José (1984): “Retablos y esculturas”, en Diego Angulo Íñiguez *et alii.*: *La catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, pp. 221-320.
- Iglesias Cumplido, Alicia (2023): *Juan de Astorga. El ideal de belleza en la nueva escultura del siglo XIX*. Sevilla, Editorial dArte.
- Illán, Magdalena / Valdivieso González, Enrique (2006): *Noticias artísticas sevillanas del archivo de Farfán Ramos*. Sevilla, Guadalquivir.
- Matute y Gaviria, Justino (1887): *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, 3 vols. Sevilla, Imp. de E. Rasco.
- Montesinos Montesinos, Carmen (1986): *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla, Diputación Provincial.
- Muro Orejón, Antonio (1961): *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Disponible en: <https://bit.ly/4pwiRCz> (consultado el 7 de marzo de 2025).
- Ollero Lobato, Francisco (2004): *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla, Caja San Fernando.
- Prieto Gordillo, Juan (1995): *Noticias de escultura (1761-1780)*. Sevilla, Guadalquivir.
- Recio Mir, Álvaro (2007): “La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el Ocaso de la Escuela”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 104-105, 135-156. Disponible en: <https://bit.ly/4pFP8h6> (consultado el 5 de marzo de 2025).
- Roda Peña, José (2014a): “La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía Occidental”, *Cuadernos de Estepa*, 4, 84-111. Disponible en: <https://bit.ly/4rwJgBC> (consultado el 17 de marzo de 2025).
- Roda Peña, José (2014b): “La escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente”, *Mirabilia Ars*, 1, 162-218. Disponible en: <https://bit.ly/43XSFrB> (consultado el 12 de marzo de 2025).
- Roda Peña, José (2022): “Miradas sobre el escultor Cristóbal Ramos y sus modelos de Virgen dolorosa”, en Juan Dobado Fernández (coord.): *Cristóbal Ramos. Cuando el barro cobra vida* (catálogo de exposición). Sevilla, Fundación Cajasol, pp. 10-37.
- Ros González, Francisco S. (1999): *Noticias de escultura (1781-1800)*. Sevilla, Guadalquivir.
- Ruiz Alcañiz, José Ignacio (1986): *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla, Diputación Provincial.
- Valdivieso González, Enrique (2002): *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, Guadalquivir.
- Valdivieso González, Enrique (coord.) (2016): *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla, Fundación sevillana Endesa.
- Valdivieso González, Enrique (2018): *La escuela de Murillo: aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.