

# Re-descubriendo tres esculturas en barro cocido atribuidas a Lorenzo Mercadante de Bretaña

RE-DISCOVERING THREE TERRACOTTA SCULPTURES  
ATTRIBUTED TO LORENZO MERCADANTE DE BRETaña



TERESA LAGUNA PAÚL

Universidad de Sevilla

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3266-5552>

RECIBIDO: 21-09-24 / ACEPTADO: 17-12-24

**RESUMEN:** Investigación centrada en la historia material, intervenciones, copias y réplicas de tres esculturas de terracota atribuidas a Lorenzo Mercadante de Bretaña (doc. 1446-1448 / 1453-1468). Aporta fuentes documentales y gráficas inéditas del siglo XIX del san Jerónimo del monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla) y de la Virgen con el Niño de la parroquia sevillana de San Lorenzo, adscribe la Virgen con el Niño (antes Santa Ana con la Virgen niña) de la colección Gómez-Moreno al escultor Adolfo López Rodríguez.

**PALABRAS CLAVE:** Lorenzo Mercadante de Bretaña, escultura barro cocido, terracota, escultura gótica Andalucía, monasterio San Isidoro del Campo, parroquia San Lorenzo de Sevilla, Alcazar de Sevilla, Colección Gómez-Moreno.

**ABSTRACT:** Research focused on the material history, interventions, copies and replicas of three terracotta sculptures attributed to Lorenzo Mercadante of Brittany. It provides unpublished documentary and graphic sources from the 19th century of Saint Jerome from the monastery of San Isidoro del Campo (Santiponce, Seville) and of the Virgin and Child from the Seville church of San Lorenzo. It attributes the Virgin and Child (previously Saint Anne with the Virgin as a child) from the Gómez-Moreno collection to the sculptor Adolfo López Rodríguez.

**KEY WORDS:** Lorenzo Mercadante de Bretaña, terracotta sculpture, Gothic sculpture in Andalusia, San Isidoro del Campo monastery, San Lorenzo church in Seville, Alcazar of Seville, Gómez-Moreno Collection.

Las noticias conocidas señalan a Lorenzo Mercadante de Bretaña como el primer escultor con trabajos continuados en la catedral de Sevilla, desde que fue requerido para llevar a cabo el monumento funerario del cardenal Juan de Cervantes († 1453). Los vacíos documentales de los archivos del arzobispado y de la catedral impiden conocer los nombres de los escultores que esculpieron los túmulos de los arzobispos Juan Sánchez († 1349), fray Alonso de Toledo y Vargas († 1366) o de Gonzalo de Mena y Roelas (†1401) entre otros que abandonarían la ciudad al cumplir su

contrato y llevar a cabo el montaje de éstos; los dos últimos tallados con relieves y yacente de alabastro, los reinstalaron después en la capilla de Santiago del edificio gótico cuando las obras de la nueva fábrica cubrieron las capillas de la mitad N-W del templo a mediados del siglo XV.<sup>1</sup>

El diseño, construcción y ornato icónico de la catedral gótica de Sevilla necesitó maestros de cantería extranjeros con trayectoria afianzada en varias diócesis peninsulares para proyectar y comenzar los primeros derribos sistemáticos de la primitiva seo en 1433-1434, la mezquita consagrada y adaptada continuamente a las necesidades del culto cristiano desde 1248. El cabildo, el alto clero hispalense y los arzobispos establecieron los contactos pertinentes para hacer llegar a dos experimentados maestros internacionales Jean Isambart y maestre Carlin (Charles Gautier de Rouan). El primero había trabajado para Luis de Orleans en el castillo de Pierrefonds en 1399, después participó como cantero y escultor en la catedral de Lérida en 1410, labró la capilla de los Corporales de Daroca (1417-1424), contrató la capilla de San Agustín de la seo zaragozana, ocupó el cargo de maestro mayor en la catedral de San Antolín de Palencia (1424), y fue nombrado cantero mayor de Juan II en 1432, antes de venir a Sevilla donde le atribuyen las trazas del edificio gótico. Charles Gautier de Rouan (doc. 1378-1448?), maestre Carlo o Carlin, había proyectado la fachada de la catedral de Barcelona en 1408, dirigió la de Lérida entre 1410 y 1427 donde coincidió con el anterior y está documentado como maestro mayor de la de Sevilla desde la primavera de 1435 hasta septiembre de 1447.<sup>2</sup> También fue necesario contar con entalladores para la decoración arquitectónica y maestros para la escultura monumental de sus portadas, cuyos accesos occidentales fue imperioso dejar expeditos para dar servicio, poco a poco, a las capillas perimetrales y proceder al traslado de la capilla mayor a las naves centrales de la parte gótica a mediados de la sexta década del siglo XV.<sup>3</sup>

A comienzos de 1447, antes de la marcha de Carlin, el avance de la obra y las necesidades de la empresa gótica determinaron solicitar la presencia del reputado arquitecto y escultor de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (Cervera, doc. 1435-Valencia 1453) quien inspeccionó el estado de las obras, realizó algunas muestras durante el primer semestre de 1447, y debió solventar aspectos del ornato relacionados con la

<sup>1</sup> La autora desea dedicar este trabajo al profesor Alfredo J. Morales Martínez. LAGUNA PAÚL, Teresa. "Memoria funeraria del arzobispo Gonzalo de Mena y Roelas († 1401). Avatares, mudanzas e intervenciones en su mausoleo gótico", en *Arte y mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales españolas*, M<sup>a</sup> V. Herráez, D. Teijeira, C. Cosmen y Jv. Castiñeiras (coord.). Madrid: CSIC, 2025, pp. 273-292.

<sup>2</sup> JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. "El replanteo de la Catedral de Sevilla". *Revista de Historia de la construcción*, 2022, t. 105/318-319, pp. 235-267.

<sup>3</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa. "Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la Catedral de Sevilla en la Baja Edad Media I". *Anuario de la Iglesia andaluza*, n.º 12, 2019, pp. 203-230. LAGUNA PAÚL, Teresa. "El Cristo del Millón y las vigas de imaginería de la catedral de Sevilla" en *Crux Triumphalis: calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*, E. Escuredo, D. Olivares, P. J. Pomar (coord.). León: Universidad de León, 2023, pp. 154-156.

fachada principal y su cantería moldada que modificarían el proyecto inicial de maestro Carlin.<sup>4</sup> Las primeras referencias de éste atañen a su formación con el catalán Pere Johan y su participación en la predela del retablo mayor de la catedral de Zaragoza, empresa del arzobispo Dalmau de Mur, desde 1435 hasta 1440 cuando volvió a la ciudad del Turia para continuar su carrera profesional, sin perder sus relaciones con la catedral del Ebro. Su taller fue una auténtica escuela de formación para otros escultores de la segunda mitad del siglo XV quienes a su muerte trabajaron en distintas poblaciones de la Corona de Aragón y en 1449 declinó el ofrecimiento del cardenal Cervantes y de la catedral de Sevilla para ocupar el cargo de maestro mayor de la fábrica gótica.<sup>5</sup> Durante estos años la documentación sevillana registra una febril actividad y numerosos pagos de piezas de cantería labrada para arcos, ventanas y, entre otras, los “bolsos” o dovelas para los tabernáculos del tímpano de la “puerta que está cerca del caracol”, identificada con la puerta del Baptisterio de la fachada principal donde existen algunas relaciones con la primitiva portada de los pies de la catedral de Valencia, desmantelada al realizar la fachada barroca y traslada al acceso actual de la capilla del Santo Cáliz.<sup>6</sup>

El proyecto de la fachada principal de la catedral gótica de Sevilla dispuso tres accesos en el muro de poniente, en eje con las naves procesionales, con una calculada simetría en la ordenación de las portadas que alojan el programa escultórico, seguramente establecido al encargar la cantería moldada: tres tabernáculos acogen los temas de los tímpanos completados iconográficamente con las esculturas de las arquivoltas y las de las jambas alojadas en sus correspondientes edículos. Necesidades funcionales y culturales incentivaron los accesos laterales, y la cantería de la central o del “Perdón nueva” quedó concluida en 1481, cuando estaban terminadas las capillas de la mitad occidental y en sus naves centrales habían trasladado y organizado temporalmente la capilla mayor y coro en 1467.<sup>7</sup> Los pagos de cantería moldada en 1449 confirman

<sup>4</sup> JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. “La Catedral de Sevilla y el gótico mediterráneo”, en *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Begoña Alonso, Fernando Villaseñor (coord.). Santander: Universidad de Cantabria, 2014, pp. 187-189.

<sup>5</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 1997-1998, IX-X, pp. 91-105; actualizado en *El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (1435-1453)*, [https://www.academia.edu/11010998/EL\\_MAESTRO\\_DE\\_LA\\_CATEDRAL\\_DE\\_VALENCIA\\_ANTONI\\_DALMAU\\_ACT\\_1435\\_1453\\_](https://www.academia.edu/11010998/EL_MAESTRO_DE_LA_CATEDRAL_DE_VALENCIA_ANTONI_DALMAU_ACT_1435_1453_) (consulta 18-11-2010). ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ FERRER LOZANO, Mercedes. *Escultura gótica valenciana*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2024, pp. 159-173.

<sup>6</sup> JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. “Palabras de piedra”, en *Las Horas, las palabras y del facistol. Aula Hernán Ruiz 21*, Al. Jiménez (coord.). Sevilla: Taller Dereção, 2014, t. I, p. 38. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y DOMÍNGUEZ MONTERO, Diego. “Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (Doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV”. *Artigrama: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2015, n.º 30, pp. 184-185.

<sup>7</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa. “De la línea al volumen. Génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Bretaña” en *Copia e invención. Modelos réplicas, series y citas en*

labores en las portadas laterales pero los vacíos documentales de 1450-1453, 1455-1457 y 1459-1461 dificultan establecer con precisión el año de inicio del programa iconográfico en las portadas del Baptisterio y del Nacimiento realizado en barro cocido, incluso los siete profetas y los dos ángeles de las arquivoltas de la primera cuya tosquedad hizo suponer a Florentino Pérez Embid eran anteriores a la llegada de Mercadante de Bretaña e, incluso, obra de un cantero anónimo.<sup>8</sup> Para acometer el proyecto figurativo de las portadas de la catedral era necesario encontrar la piedra apropiada en alguna cantera cercana y sin problemas de aprovisionamiento durante bastante tiempo; la piedra del Puerto de Santa María de la cantería moldada de los accesos occidentales carecía de la calidad adecuada, y la inestabilidad de la frontera con el Reino de Granada hacía inviable un suministro continuado de los yacimientos de Morón, Osuna, Utrera o Gilena explotados desde tiempo inmemorial, que no pudieron tener nuevos impulsos hasta después de la toma de Málaga (1487) y Granada (1493).<sup>9</sup>

Al optar por esculturas y relieves de barro cocido, el cabildo pudo establecer y programar distintas etapas en el proyecto de sus portadas sin condicionarlo al avance de la obra gótica, ni al suministro de material pétreo. La curia y el cabildo hispalense eran conscientes de las ventajas y posibilidades que ofrecía la escultura monumental en terracota, porque algunos capitulares habían estudiado en Bolonia gracias a las becas del cardenal Gil de Albornoz, y mantenían contactos con otras diócesis y redes de información eclesiástica donde contactar con un escultor que introdujera en tierras del Guadalquivir esta técnica y, además, podría encontrar el horno más idóneo a sus necesidades y contar con la experiencia de los alfareros para la cocción de las esculturas. Esta decisión trascendental posibilitó encargar y unificar técnicamente en distintos momentos las esculturas de todas las portadas de la catedral de Sevilla, iniciadas entonces y concluidas en 1523, y más tarde las de sus cimborrios y trasaltar mayor cuyos escultores acudieron habitualmente a Triana para cocer las figuras en hornos de doble cámara con parrilla central.<sup>10</sup>

*la escultura española. II encuentro nacional de Museos y Colecciones de Escultura (Valladolid 2013).* Valladolid: Museo Nacional de Escultura-Ministerio de Cultura, 2013, CD, pp. 137-150. LAGUNA PAÚL. "El Cristo del Millón ...", pp. 154-156.

<sup>8</sup> PÉREZ EMBID, Florentino. *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. Madrid: CSIC, 1973, pp. 43-44; esta opinión hizo pensar en la puerta del Baptisterio como la primera en recibir la iconografía y determinar el cambio de materiales del programa escultórico.

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial, 1998, pp. 87-89 y 114-122.

<sup>10</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa. "Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla" en 1514: *arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Begoña Alonso y Juan Clemente Rodríguez Estévez (coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 31-48. MEDINA, Pedro de. *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Alcalá de Henares: Pedro de Robles, 1566, cap. XLV, ff. LII: "[...] En este lugar de Triana se haze mucha y buena loça de Malaga blanca y amarilla, y de todas las maneras y suertes. Ay casi cinquenta casas donde se haze, y de donde se lleva para muchas partes. Assi mismo se haze azulejo muy polido de muchas diferencias, labores y colores. Y assi mismo hermosos bultos

En 1446 la vuelta a Sevilla del cardenal Juan de Cervantes y Bocanegra (Lora del Río, Sevilla 1382 – Sevilla 1453) y su nombramiento como administrador apostólico de la diócesis en marzo de 1449 influyó notablemente en la construcción de la catedral. Miembro de la curia pontificia, dedicado durante la mayor parte de su vida a la diplomacia y política internacional, solicitó la dispensa necesaria para redactar su testamento, dar continuidad a sus inquietudes sociales fundando el hospital de San Hermenegildo y dejar por heredera a la fábrica de la catedral de Sevilla donde deseaba ser enterrado en la capilla de San Hermenegildo que había fundado en 1451. Cuando falleció el 23 de noviembre de 1453 las obras de la capilla, que había sufragado, estaban prácticamente terminadas pero quedaban pendientes el altar, la reja, el ornato pictórico, y su monumento funerario que asumió inmediatamente la catedral como su heredera y gestionaron sus albaceas testamentarios.<sup>11</sup>

El monumento funerario del cardenal Cervantes contratado al escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña fue realizado en dos etapas a tenor de la documentación conocida. El 16 de enero de 1454 el escultor recibió un pago a cuenta de los 15.000 maravedís acordados por el busto del cardenal y una Virgen de alabastro concluidos administrativamente el 24 de diciembre de 1454, cuando había percibido 13.230 maravedís en doce abonos, y el 23 de marzo otros 600 maravedís en concepto del coste de su viaje “porque vino por su llamada desde Francia por una carta suya para que labrase en la iglesia”. El cabildo abonó siempre los desplazamientos de los maestros y escultores foráneos al contratar sus servicios y, en esta ocasión como en otras, lo demoró para asegurar su vuelta y permanencia porque antes de este año recibió una gratificación a cuenta de 1.770 maravedís, el 11,8 % de este encargo.<sup>12</sup> Concluido este primer contrato debió continuar en Sevilla aunque las lagunas de la documentación administrativa únicamente permiten constatar que en 1458 realizaba los relieves del túmulo, y tampoco pueden rastrearse otros anteriores a mediados de 1464 cuando recibió gratificaciones por “ymágenes de barro para la iglesia” continuados en 1465 y 1467, cuando era el “maestro de las imágenes”, y formaba parte de los oficiales de este

de hombres y de otras cosas. [...]”. LAFUENTE IBÁÑEZ, Pilar. “La cerámica y los oficios del barro en la Sevilla bajomedieval”, *Demófilo*, 2023, n.º 54, pp. 51-78.

<sup>11</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa. “Memoria funeraria y patronazgo de Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla. Mercadante de Bretaña y las obras de la capilla de san Hermenegildo”, en *Obispos y catedrales: arte en la Castilla bajomedieval*, M<sup>a</sup> V. Herráez Ortega, C. Cosmen, M<sup>a</sup> D. Teijeira, y J. Alb. Morais (coord.). Berna: Peter Lang, 2018, pp. 75-120. LAGUNA PAÚL, Teresa. “Un escultor para un cardenal. Lorenzo Mercadante de Bretaña y el sepulcro de Juan de Cervantes: nuevas lecturas documentales”, *De Arte*, 2017, n.º 16, pp. 14-26.

<sup>12</sup> ARCHIVO CATEDRAL DE SEVILLA [ACS], sec. IV, libro 9344(10), f. 41r. LAGUNA PAÚL, Teresa. “Un escultor para un cardenal...”, pp. 14-26. LAGUNA PAÚL, Teresa. “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”. *Bienes Culturales. Revista del Patrimonio Histórico Español*, n.º 1, 2002, pp. 90-92. REINA GIRÁLDEZ, Francisco. “Llegada y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 1987, n.º 215, pp. 143-151.

templo. Debió permanecer en esta ciudad hasta una fecha indeterminada, ya que la contabilidad administrativa desde 1468 hasta 1486 no está localizada.<sup>13</sup> La documentación notarial de Sevilla tampoco permite clarificar otros encargos efectuados con varias órdenes religiosas, templos parroquiales, demandas particulares del clero o de la nobleza para sus oratorios y fundaciones en la diócesis de Sevilla y área de influencia durante la segunda mitad del siglo XV, donde esta clientela le permitió establecer su taller y, sin duda, contar con algún oficial que aprendió sus técnicas y continuó sus estilemas hasta finales de esta centuria.

Al contratar el sepulcro era un escultor reconocido en la península Ibérica que, como otros maestros itinerantes de origen ultrapirenaico, llegó atraído por mejorar sus expectativas laborales. Desconocemos dónde o en qué taller llevó a cabo su formación aunque, seguramente, realizara el aprendizaje en Bretaña y área francoflamenca cuyo lenguaje escultórico de las primeras décadas del 1400 introdujo, un poco fuera de época, a mediados de este siglo en Andalucía junto con los primeros atisbos de la influencia flamenca.<sup>14</sup> Su presencia en la Corona de Aragón está constatada en abril de 1446 cuando firmó en Zaragoza un contrato de colaboración con el escultor bearnés Fontaner de Usesques que le permitió, como a otros canteros y escultores foráneos, solventar la rígida reglamentación gremial para desarrollar su oficio allí. Durante dos años participaría en los retablos de alabastro, esculturas y relieves de piedra contratados por el escultor bearnés. Concluido este compromiso estaba capacitado para contratar individualmente, y sus habilidades las conocían los talleres activos en esta diócesis. Desconocemos cuanto tiempo permaneció en la capital del Ebro, si marchó a otros lugares como otros maestros extranjeros que continuaron su vida laboral en la península, o excepcionalmente acudió puntualmente a Francia por algún compromiso pendiente hasta su llegada a Sevilla en 1453.<sup>15</sup> En estos años todas sus noticias indican trabajos en piedra o en alabastro, y desconocemos si realizó esculturas en barro cocido antes de concertar el sepulcro del cardenal y conocer otras expectativas laborales en la catedral hispalense.

En el transcurso del siglo XV la escultura monumental en barro cocido experimentó un gran auge, porque sus posibilidades materiales se adaptaban perfectamente a

<sup>13</sup> ACS, Sec. IV, libro 9344(10), f. 41r; libro 9345(11)39v; libro 9347(13), f. 13v y 42r.

<sup>14</sup> ARA GIL, Julia Clementina. "El siglo XV: influencia europea y singularidad castellana", en *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla*, A. García Simón (ed.). Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, vol. II, pp. 163-171, 178-182 y 191-192.

<sup>15</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa. "Lorenzo Mercadante de Bretaña (documentado 1446-1468)" en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz: el ciclo humanista: desde el último gótico al fin del barroco. Escultores*, Clotilde Lechuga (coord.). Coruña: Publicaciones comunitarias, 2011, Vol. XXXVIII/1, pp. 302-315. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y DOMÍNGUEZ MONTERO. "Antes de Sevilla...", pp. 291-325. JENNINGS, Nicola. "Lorenzo Mercadante, primus inter pares of northern European sculptors in fifteenth-century Castile", en *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin*. Madrid: Coll-Cortes. 2016, pp. 30-31.

los programas de las fachadas de los edificios, a las necesidades icónicas y devocionales de los altares en las regiones italianas de la Emilia-Romaña, Lombardía, Umbría y Toscana, donde los trabajos de Nicolo dell'Arca, Michele da Firenze o los hermanos della Robbia, entre otros, alcanzaron gran prestigio. En los territorios de habla alemana la terracota fue habitual en proyectos escultóricos de mediados del siglo XV en el Alto Palatinado, Franconia, Suabia y Austria con buenos ejemplos conservados en Ratisbona, Straubing, Landshut y Múnich. En las regiones del Loira central constan algunas obras góticas conservadas y también Michael Colombe (h. 1430-1515) hizo en terracota una Virgen (102 x 40 cm) para el portal de la capilla del castillo de La Carte en Baillant-Mire, cerca de Tours.<sup>16</sup> En varias ciudades del Imperio y en Utrech hubo talleres especializados en realizar imágenes de tamaño académico como la Virgen de la abadía de Eberbach (h. 1415, 102 cm alto, Louvre RF 1343) y retablos con escenas de pequeño formato modelados en tierra de pipa y moldes que facilitó su exportación y circulación por toda la geografía europea como, por ejemplo, los tres regalados por Enrique IV al convento de Santo Domingo el Real de Segovia en 1462 realizados en Utrech.<sup>17</sup> En la Corona de Aragón son varias las obras de terracota conservadas del siglo XV, como la Virgen de la Misericordia del monasterio de Vallbona de les Monges (h. 1425-1430) atribuida a Pere Joan. También el italiano Julià Florenti o Julià Nofri fue el autor de la escultura de santa Eulalia (1431-1432) de barro cocido para la portada del claustro de la catedral de Barcelona, que modeló después de tallar los relieves de alabastro del trancoro de la catedral de Valencia (1418-1422) y antes de volver a Florencia.<sup>18</sup> La escultura de esta mártir, patrona de Barcelona, está mencionada en el contrato firmado por Antonio Claperós para las esculturas de la portada de los Apóstoles de la catedral de Gerona (1458-1460) terminadas por sus hijos Juan (h. 1435-1468) y Antonio (h. 1438-1460), quienes también fueron los autores de las piezas escultóricas seriadas de aplicación arquitectónica en terracota para varios edificios civiles barceloneses a mediados del siglo XV.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> SARNECKA, Zuzanna y DZILI, Agnieszka (Ed.). *The materiality of terracotta sculpture in early modern Europe*. New York: Routledge, 2023. Bresch-Bautier, Geneviève. "Michel Colombe. Vierge à l'Enfant", en *France 1500. Entre Moyen Age et renaissance, Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 oct. 2010 – 10 janvier 2011*, Paris: RNM, 2010, cat. 60, pp. 152-154.

<sup>17</sup> FRANCO MATA, Ángela. "Escultura gótica en cerámica policromada de la escuela de Utrech en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1996, n.º 174, pp. 119-129. Tierra de pipa: pasta dura de color arena o blanca empleada sin barniz en bizcocho; semiloza, loza fina; <https://tesauros.cultura.gob.es/tesauros/ceramica/1010291.html>.

<sup>18</sup> VALERO MOLINA, Joan. "Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV", en *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red. XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), Palma de Mallorca, 20-23 octubre, 2004*. Palma de Mallorca: CEHA – Universidad Islas Baleares, 2008, t. I, pp. 202-206.

<sup>19</sup> ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "La escultura tardogótica en la Corona de Aragón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre, 1999* (coord. Joaquín Yarza y Alberto Ibáñez). Burgos: Institución Fernán González, 2001, pp. 292-293. FREIXAS i CAMPS, Pere. *Girona. La porta dels apòstols*. Girona: Ajuntament de Girona, 2015.

Desde mediados del siglo XV y hasta principios del XVI, la catedral de Sevilla efectuó varios encargos escultóricos para las portadas laterales de la fachada occidental no bien reflejados en la documentación conocida de estos años, aunque su análisis evidencia trabajos diferenciados de varios escultores influenciados por las obras de Lorenzo Mercadante de Bretaña, el único documentado, y de Pedro Millán que firmó dos profetas de la portada del Baptisterio. José Gestoso identificó la firma del último y por extensión le atribuyó todo el programa escultórico de ambos accesos, porque su admiración e investigaciones por éste le limitaba valorar equitativamente los trabajos de Mercadante a quien incomprensiblemente omitió en su *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII* (1899-1909), pese a tener constancia de los pagos realizados por la catedral, y de algunos publicados anteriormente por Juan Agustín Ceán Bermúdez.<sup>20</sup> Manuel Gómez-Moreno Martínez (Granada 1870 – Madrid 1970) fue el primero en destacarle, en varias cartas desde 1886, las afinidades existentes entre las imágenes realizadas por el escultor bretón en las portadas de la catedral, en la Virgen del Madroño y en el sepulcro del cardenal; Gestoso finalmente aceptó sus análisis y valoraciones en 1909 incorporándolas a su *Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas*, publicada un año antes que el granadino enviara a imprenta sus investigaciones al respecto.<sup>21</sup> Desde entonces, Diego Angulo y la historiografía posterior identifican los pagos realizados en 1464, 1465 y 1467 por las imágenes de barro con los abonados al “maestro Lorenço Mercader”, pero es difícil determinar el límite cronológico de sus trabajos y los de otros escultores tardogóticos en la catedral porque, lamentablemente, no están localizados los libros de contabilidad y secretaría desde 1468 hasta 1487, y de 1488 a 1496.<sup>22</sup>

Los pagos de la catedral de Sevilla confirman su presencia en la ciudad, al menos, durante catorce años cuando debió convertirse en referente para otros artistas y contar con algún ayudante o aprendiz en su taller, donde atender la demanda creciente de esculturas en barro cocido. La impronta de sus creaciones dejó huella en la escultura

<sup>20</sup> GESTOSO Y PÉREZ, José. *Pedro Millán: ensayo biográfico crítico*. Sevilla: s.n. 1884. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1890, t. 2, pp. 80-81. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta Vda. Ibarra, 1800, t. III, pp. 133-134.

<sup>21</sup> GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas*. Cádiz: imp. Manuel Álvarez Rodríguez, 1910, pp. 42-43 y 56-58. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. “Joosken de Utrech, arquitecto y escultor?”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, vol. V, Madrid, 1911, pp. 63-66. BIBLIOTECA CAPITULAR Y COLOMBINA, SEVILLA [BCC], *Fondo Gestoso*, Cartas vol. 6, n.º 143 (Granada 18-17-1896); cartas vol. 6, n.º 274 (Sevilla, 29-12-1897); cartas vol. 12 n.º 101 (Granada 17-3-1909). INSTITUTO GÓMEZ-MORENO, Granada [IG-M], *Legado Gómez Moreno*, M 5180 (Sevilla, 12-11-1897); M 8220 (Sevilla, 27-3-1909); M 8221 (Sevilla, 17-6-1909).

<sup>22</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *La escultura en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1927, t. I, cuaderno V. LAGUNA PAÚL, Teresa. “Lorenzo Mercadante de Bretaña (doc. 1446-1468)”, pp. 315-324.

sevillana de la segunda mitad del siglo XV hasta que las obras de Pedro Millán (doc. 1485-1508) impusieron un nuevo referente estético y formal hispanoflamenco. La historiografía del siglo XX le atribuye un catálogo significativo de obras, que corroboran encargos de monasterios, parroquias, clientela eclesiástica y capillas privadas, pero la documentación apenas permite indagar en las circunstancias que rodearon estos encargos. No obstante, en su obra atribuida es menester diferenciar las esculturas más personales, como el san Miguel originario del monasterio de San Miguel de los Ángeles en Sanlúcar la Mayor (Sevilla), de otras esculturas de taller o de algún anónimo seguidor entre las que se encontraría otro san Miguel procedente de Fregenal de la Sierra, que perteneció a la colección de Lluís Plandiura y Pou (Barcelona, 1886-1956) (Museo Nacional Arte Cataluña, Inv. 004367-000). También las restauraciones desde finales del siglo XIX hasta el segundo tercio del siglo XX incorporaron cabezas, manos e incluso algún Niño en varias obras que necesitan una revisión para decantar su catálogo mediante análisis en profundidad con fotografías históricas, estudios técnicos y científicos interdisciplinares.

# 1. RE-DESCUBRIENDO EL SAN JERÓNIMO DEL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO (SANTIPONCE, SEVILLA). LA FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DE DON JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ

La fotografía histórica constituye una fuente capital en las investigaciones de Historia del Arte desde los orígenes de esta disciplina a finales del siglo XIX, cuando los institutos de investigación, los museos, las universidades organizaron sus primeras fototecas y sistemáticamente programaron campañas para documentar obras y acrecentar sus fondos. Para los historiadores contar con este material constituye una necesidad prioritaria desde mediados del 1800 cuando fueron incorporados a los catálogos monumentales, a los inventarios de los fondos museísticos y colecciones, y en el transcurso del siglo XX las universidades integraron la Historia y técnica de la fotografía en los contenidos curriculares de sus planes de estudio.

El interés de José Gestoso por recabar y conseguir fotografías, dibujos e imágenes del estado de los edificios y bienes muebles, para documentar sus trabajos e investigaciones, para dejar constancia de los montajes de las exposiciones donde colaboró y de las características del nuevo mobiliario de archivos donde participó, queda manifiesto en los fondos de su archivo personal junto con sus “papeletas”, fichas y apuntes que explican su metodología investigadora, y son objeto de tesis doctorales, jornadas monográficas y otros estudios.<sup>23</sup> En su fondo archivístico hay fotografías de los monumentos

<sup>23</sup> CÓMEZ RAMOS, Pedro. *Catálogo de los tomos de Manuscritos (Papeles varios) del fondo documental José Gestoso existentes en la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla*. Memoria de licenciatura, inédita. Universidad de Sevilla, 1975. CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria. *José Gestoso y*

funerarios del cardenal Juan de Cervantes, de don Gonzalo de Mena y del prior Pedro Vázquez con las que ilustró su *Sevilla artística y monumental* (T. II, 1890) y su *Noticia de esculturas vidriadas italianas y andaluzas* (1909), de varias pilas bautismales de terracota vidriada publicadas en 1899 y en su *Historia de los barro vidriados sevillanos* (1904).<sup>24</sup> Otras fotografías de la Virgen de la Cinta y de la Virgen del Madroño de la catedral de Sevilla no las publicó pero las compartió con algunos investigadores. Manuel Gómez-Moreno Martínez tuvo gran interés en la de la Virgen del Madroño que le envió en 1887,<sup>25</sup> y el arquitecto Adolfo Fernández Casanova, con quien colaboró en numerosas ocasiones, utilizó un positivo de la misma en su *Catálogo monumental de España, Provincia de Sevilla* (1907-1908).<sup>26</sup> En otras ocasiones consiguió de amigos, colegas y anticuarios otras de su interés y, por ejemplo, José Ramón Mélida cuando elaboró su *Catálogo monumental de Badajoz* (1907) le gestionó las de la Virgen de los Remedios de Fregenal de la Sierra.<sup>27</sup> No obstante, algunas de su archivo permanecen inéditas y son importantes para analizar la historia material de dos esculturas de Mercadante de Bretaña porque muestran el estado del san Jerónimo del monasterio de San Isidoro del Campo antes de los destrozos y pérdidas causados en 1868 durante la *Revolución de la Gloriosa*, y de la Virgen con el Niño de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla después de su descubrimiento y restauración en 1911. (Lám. 1 y 7)

Como investigador, documentalista y miembro de la Comisión de Provincial de Monumentos de Sevilla desde 1878, conoció perfectamente el deterioro y abandono que sufría el monasterio de San Isidoro del Campo después de la exclaustación de

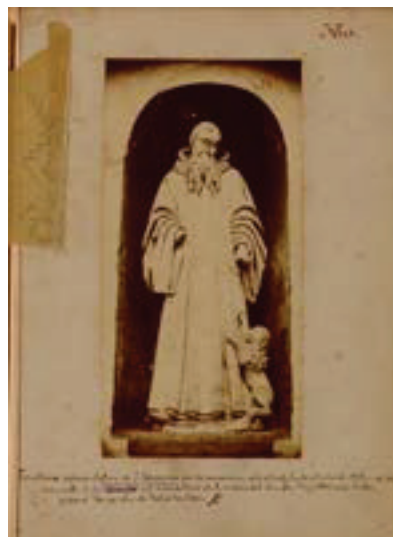
Sevilla. *Biografía de una pasión*. Sevilla: ICAS, 2016, pp. 133-165. CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria: "El Fondo Gestoso de la Biblioteca Capitular y Colombina: historia y descripción", *Isidorianum*, 2017, n.º 51-52. PP. 315-361. TENA RAMÍREZ, Carmen de. *Conocer para conservar: las investigaciones históricas de don José Gestoso y su contribución a la preservación del patrimonio artístico sevillano*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 230-316, <https://idus.us.es/handle/11441/76407>; publicada en *José Gestoso y su labor de estudio y protección del patrimonio histórico sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial, 2020. PLEGUEZUELO, Alfonso y TENA RAMÍREZ, Carmen de (coord.). *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla: Diputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2020.

<sup>24</sup> GESTOSO Y PÉREZ, José. "Pilas bautismales", *La Ilustración artística*, 1899, n.º 915, pp. 454-455.

<sup>25</sup> BCC, *Fondo Gestoso*, Cartas vol. 6, n.º 143 (Granada 18-17-1896); cartas vol. 6, n.º 274 (Sevilla, 29-12-1897); cartas vol. 12 (Granada 17-3-1909). IG-M, *Legado Gómez Moreno*, M 5180 (Sevilla, 12-11-1897); M 8220 (Sevilla, 27-3-1909 portadas), M 8221 (17-6-1909 portadas). Para las relaciones entre ambos investigadores véase: TENA RAMÍREZ, Carmen de, "El epistolario de José Gestoso (1852-1917) como fuente para el estudio de la historiografía artística española: índice de autores", *Ars Longa*, 2018, n.º 27, pp. 171-181. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. "Gestoso y sus colegas de profesión", en *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla: Diputación Provincial y Universidad de Sevilla, 2020, pp. 295-298, 30-304.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo. *Catálogo monumental de España. Provincia de Sevilla*, 1907-1909, Atlas t. I, lám. 99; Texto T.I-2, pp. 308; manuscrito conservado en la Biblioteca Tomas Navarro Tomas del CSIC, [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_sevilla.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_sevilla.html).

<sup>27</sup> TENA RAMÍREZ, Carmen de. "Noticias sobre los catálogos monumentales de España en el epistolario de José Gestoso (1852-1917)", *Accedere. Revista de Historia del Arte*, 2021, n.º 1, pp. 58-60, y 65-66. <https://www.ull.es/revistas/index.php/accadere/article/view/2454/1805>.



Lám. 1.- Biblioteca Catedral de Sevilla, Fondo Gestoso: fotografía de San Jerónimo del monasterio de San Isidoro del Campo anterior a 1868. © Cabildo Catedral de Sevilla.

1835, paulatinamente arruinado con pérdidas de algunas dependencias, y las consecuencias del pillaje de la *Revolución de la Gloriosa* de 1868, que denunció en varios artículos en *La Andalucía* (1878) y *La Época* (1879). En septiembre de 1868 una cuadrilla revolucionaria destruyó la escultura de san Jerónimo de barro cocido, que estaba en el patio de los Evangelistas o de la Hospedería dentro de “una gran hornacina en el muro de los pies de la iglesia”, cuya ubicación había dibujado Valentín de Carderera después de la desamortización del monasterio.<sup>28</sup>

Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880), miembro de la *Comisión Central de Monumentos* desde 1845 y uno de los pioneros en la protección del patrimonio cultural en España, recorrió gran parte de la península Ibérica en viajes de reconocimiento artístico y estuvo en Santiponce en 1848 cuando realizó un dibujo a mano alzada del claustro de los Evangelistas, conservado en la Biblioteca Nacional de España (Dib/18/1/7772).<sup>29</sup> El dibujo muestra la escultura de san Jerónimo en el interior de una hornacina, abierta en el muro de poniente de la iglesia, aproximadamente a 1,20 m del pavimento, inmediata a la puerta Reglar de comunicación con el patio de los Muertos, que nos confirma su ubicación en el exterior de la fachada occidental de la iglesia, en la crujía oriental del claustro de los Evangelistas o de la Hospedería donde

<sup>28</sup> GESTOSO y PÉREZ, José. “San Isidoro del Campo. Monumentos artísticos”, *La Andalucía* 6-10-1878. “Monasterio de San Isidoro del Campo”, *La Época*, 9-6-1879 y 16-6-1879. BCC, *Fondo Gestoso*, Papeles varios, t. II, pp. 208-209 y 215-219. GESTOSO y PÉREZ, *Sevilla Monumental...*, t. 3, p. 595.

<sup>29</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Dibujos* DIB/18/1/7772. GARCÍA-TORRANO, M<sup>a</sup> Isabel, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro et al.: *Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XIX*. Barcelona y Madrid: Fundación Arquia y Biblioteca Nacional España, 2018, t. III/vol. 1, pp. 152-153.



Lám. 2.- Valentín Carderera y Solano. Dibujo del patio de los Evangelistas del monasterio de San Isidoro del Campo. © Biblioteca Nacional de España.

estaba la portería y el atrio de la iglesia. Un recinto de marcado carácter representativo rodeado por los paneles de pinturas murales con lacerías mudéjares, santos e iconografía de la orden jerónima del segundo tercio del siglo XV y los escudos de Enrique de Guzmán (1396-1436), segundo conde de Niebla y patrono del monasterio quien consiguió una bula de Nicolás V que permitió a los jerónimos reformados de fray Lope de Olmedo instalarse en el primitivo monasterio cisterciense en 1431. Las fuentes de época moderna aluden a esta misma localización, y recientemente se considera que, en algún momento, pudo ocupar una hornacina alta en la cerca de entrada al recinto, como estuvo el san Miguel combatiendo al demonio en la portada barroca del cercado monástico jerónimo de San Miguel de los Ángeles (Sanlúcar la Mayor, Sevilla).<sup>30</sup> (Lám. 2)

Una fotografía de este san Jerónimo de la *Fototeca del Laboratorio de Arte* de la Universidad de Sevilla (n.º 055487) documenta los daños sufridos en 1868 cuando quedó acéfala, con una fractura profunda y diagonal desde el codo derecho hasta la rodilla opuesta, una pata del león encaramado en su costado izquierdo, y un fragmento suelto depositado en el suelo del mismo hueco arquitectónico. Después de estos acontecimientos la *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla* denunció al Estado el abandono y hurtos continuos en el recinto, consiguió fondos en 1871 para una actuación de protección y elaboró un *Inventario de objetos artísticos que contiene la iglesia de San Isidoro del Campo, en la inmediata villa de Santiponce y estado general del edificio* que omite los restos de esta escultura porque la relación “solo comprende

<sup>30</sup> RESPALDIZA LAMA, Pedro. “La conformación de San Isidoro del Campo” y “San Isidoro del Campo 1301-2002. Fortaleza de espiritualidad y santuario de poder” *Actas del Simposio “San Isidoro del Campo 1301-2002”*. Sevilla: Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2004, pp. 173-174 y 255.



Lám. 3.- Escultura de san Jerónimo del monasterio de San Isidoro del Campo, comienzos del siglo XX. © Fototeca de la Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte.

los objetos de carácter puramente artístico dignos de especial vigilancia y cuidado”.<sup>31</sup> La declaración de Monumento Nacional en abril de 1872 tampoco logró subsanar el estado de abandono pese a las actuaciones de protección o a las primeras campañas de restauración de las pinturas medievales y de otros paños descubiertos, documentados en varios informes. Desde 1956 y hasta 1978 una reducida comunidad jerónima volvió al cenobio y cuando marcharon al monasterio de Yuste llevaron consigo el fragmento situado en la parte inferior de la fotografía, junto con otros trozos de escayola tallada por un monje artesano que intentó recuperar las partes perdidas, y una porción pequeña de terracota de la cabeza.<sup>32</sup> En fecha imprecisa colocaron el san Jerónimo en el claustro de los Muertos, en el hueco de una puerta cegada que originariamente comunicaba con la sala capitular e inmediata al altar de San Jerónimo penitente, donde continuaba cuando la Junta de Andalucía firmó el convenio de cesión con la Fundación Casa Álvarez de Toledo y Mencos en 1989, que dieron paso a los trabajos de rehabilitación y restauración del recinto medieval, de sus pinturas murales y bienes muebles expuestos en 2002. (Lám. 3).

José Amador de los Ríos en su *Sevilla pintoresca* (1844) valoró esta imagen de barro cocido como un testimonio de la etapa fundacional del monasterio jerónimo (1431-1433) o inmediatamente posterior e interesante para apreciar “los primeros

<sup>31</sup> ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, leg. 52-1 bis /2 publicado por MATEO GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO, Amelia y RUIZ HERMANDO, J. Antonio. “El monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla)”, *Temas de Estética y Arte*, 1977, n.º 11, pp. 144-152. MARTÍN PRADAS, Antonio. “El monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla). Parcelas de la historia (1868-1878)”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2015, n.º 17, pp. 129-134.

<sup>32</sup> Debo y agradezco esta información a Pedro Respaldiza Lama.

pasos” de la escultura en esta región, mientras José Gestoso la atribuyó a Pedro Millán en su *Sevilla monumental* y en la anotación manuscrita que acompaña la fotografía de su fondo: “Escultura representativa de S. Jerónimo que se conservó en este estado hasta el año 1869 en el Patio llamado de los Muertos (tachado) Evangelistas o del Noviciado del monasterio de San Isidoro del Campo. Hoy (1893) está hecha pedazos. Parece obra de Pedro Millán. JG”.<sup>33</sup> Lamentablemente omite cómo consiguió la fotografía o quien la realizó cuando ya había perdido ambas manos, pero consideramos sería algún fotógrafo activo en Sevilla a mediados del siglo XIX, o de los extranjeros documentados en este período como Luis León Masson establecido en esta ciudad entre 1854 y 1872, Francisco de Leygonier y Haubert (Sevilla, 1812-1882) el primero en comercializar sus documentos, y Vicente Mamerto Casajús y Espinosa (Sevilla, 1802-1864) quien introdujo en Sevilla la litografía (1838) y el daguerrotipo (1840). Este último nunca comercializó sus trabajos, era funcionario de la Casa de la Moneda y tuvo un papel destacado en el panorama cultural de la ciudad donde formó parte de la llamada Comisión de Monumentos y Edificios, órgano consultor de la Sociedad Económica de Amigos del País, y llegó a ser secretario del Museo de Bellas Artes sevillano.<sup>34</sup> (Lám. 1)

Antonio Torrejón Díaz fue el primero en considerar el cuerpo conservado como una obra de Mercadante de Bretaña de mediados del siglo XV, por sus paralelismos con algunas esculturas de la portada del Nacimiento de la catedral cuando relacionó el resto de su barba con la del san Lucas, el modelado vigoroso con el del san Mateo y el cuerpo troncocónico con el de san Hermenegildo.<sup>35</sup> Esta atribución podemos corroborarla con el análisis de esta fotografía que proporciona los rasgos del rostro con la expresión de profundo recogimiento y severidad melancólica presente en los santos obispos de la puerta del Baptisterio y en la cabeza del san Antonio abad de la colección Gómez-Moreno; modelos reiterados en su producción tomados del natural donde las arrugas de expresión individualizadas con profundas incisiones en el barro, el entrecejo, y los globos oculares marcan una mirada profunda y personalizan los rostros. El poblado y rizado bigote prácticamente oculta el labio superior, y rodea los cuatro mechones de la barba, que cae hasta el pecho y también esculpió en el san Pablo del basamento funerario del monumento del cardenal Juan de Cervantes. La cabeza tonsurada y levemente inclinada dirige su mirada hacia al león rampante, enganchado en su rodilla izquierda, e imprime cierto realismo a la composición escultórica, dominada por su cuerpo troncocónico vestido con el hábito marrón con capucha y sin escapulario de

<sup>33</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla: imp. Francisco Álvarez y C<sup>ª</sup>, 1844, pp. 332. BCC, *Fondo Gestoso*, Apuntes t. II, p. 380. GESTOSO Y PÉREZ. *Sevilla Monumental* [...], t. 3, p. 595.

<sup>34</sup> YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel. *Historia de la fotografía documental en Sevilla*. Sevilla: ABC, 2002, pp. 31-71.

<sup>35</sup> TORREJÓN DÍAZ, Antonio. “San Jerónimo. Medios del siglo XV”, en catálogo exposición *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Pedro Respaldiza (coord.). Sevilla: Junta de Andalucía, 2002, n.º 55, pp. 330-331.

Lám. 4.- Mercadante de Bretaña. Detalle de la cabeza de san Leandro de la portada del Baptisterio de la Catedral de Sevilla y del san Antón de la colección Gómez Moreno. © Teresa Laguna y Fundación pública andaluza Rodríguez-Acosta.



Lám. 5.- Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla). Mercadante de Bretaña: cuerpo del san Jerónimo ermitaño con el hábito de los jerónimos reformados de Lope de Olmedo. © Teresa Laguna.



los jerónimos observantes de fray Lope de Olmedo, “los isidros”, que los diferenciaba del blanco con escapulario marrón adoptado por la orden jerónima. El amplio hábito de grandes pliegues con caídas tubulares libres y mangas inmensas recogidas con profundas arrugas fue modelado con gruesas planchas y pellas de barro, sobre un soporte interno eliminado después al vaciar su interior, y evoca perfectamente la ropa y cabeza del san Jerónimo dictando la regla, representado en la pintura mural del claustro de los Evangelistas y el de la sala capitular de este monasterio.<sup>36</sup> (Lám. 4 y 5)

La escultura acéfala de tamaño natural mide 140 cm de altura, 59 cm de ancho máximo y 31 cm de fondo, carece de la tapa posterior y en origen debió tener 177 cm de altura, y 59 de ancho máximo. El león de unos 64 cm de alto fue modelado por separado y su melena, cuerpo y garras recuerdan los del zócalo del monumento funerario del

<sup>36</sup> Para estas pinturas: RESPALDIZA LAMA, Pedro. “Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo”, *Laboratorio de Arte* 1998, n.º 11, pp. 69-100.

cardenal Juan de Cervantes que Mercadante todavía tallaba en 1458. El barro cocido de la escultura presenta unas paredes gruesas de seis centímetros en su mayor parte, fue perfectamente vaciada antes de la cocción, y en su estado actual no apreciamos los tres cortes horizontales realizados para su cochura, que tienen las figuras de las portadas catedralicias. El grosor del barro y la ausencia de estas secciones parecen indicar que este san Jerónimo debió cocerse entero, en el centro de un horno de doble cámara con parrilla central y con la colaboración de un ceramista profesional, como alguna de las grandes tinajas para aceite o vino, y con las manos desmontadas porque la amplitud de las mangas permitiría liberar los gases durante el proceso. Las características del modelado y su cocción hacen pensar en una cronología anterior a las esculturas de las portadas catedralicias, cuando permaneció en Sevilla y atendería encargos de figuras de terracota de otras personas relacionadas con la catedral y albaceas testamentarios del cardenal: el canónigo y mayordomo Alfonso Enríquez, fray Hernando de Torres prior de la cartuja de Santa María de las Cuevas, fray Pedro de Illescas monje jerónimo de San Isidoro del Campo, su sobrino el arcediano Gonzalo de Cervantes y su secretario Juan González de Piñera. Las demandas de los jerónimos observantes de fray Lope de Olmedo para los monasterios de San Isidoro del Campo y de San Miguel de los Ángeles, la Virgen de las Cuevas realizada para la cartuja homónima y la Virgen de la Cinta de la catedral de Sevilla que, entre otros, dieron continuidad y estabilidad a su taller durante más de una década.

## 2. PROCEDENCIA, INTERVENCIONES Y REPLICANTES DE LA VIRGEN CON EL NIÑO DE LA PARROQUIA DE SAN LORENZO DE SEVILLA

La Virgen con el Niño de barro cocido de la parroquia de San Lorenzo es una escultura atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña apenas mencionada por la historiografía debido, sin duda, a los avatares de su compleja historia material.

A mediados del siglo XX, antes de 1957, Joaquín Romero Murube (1904-1969) intelectual estrechamente vinculado a la Hermandad de la Soledad establecida canónicamente en este templo y conservador municipal del Real Alcázar de Sevilla desde 1934 hasta 1969, la trasladó a esta residencia real donde fue colocada en una hornacina alta del patinillo de la puerta del León.<sup>37</sup> (Lám. 6)

La insistencia e interés del párroco Rafael Pabón García (1972-1995) consiguió su restitución, publicó su fotografía en el boletín parroquial de enero de 1976 y la instaló

<sup>37</sup> ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN LORENZO DE SEVILLA [APSLsv], Caja 133, n.º 8: *Inventario General de la Parroquia de 1957*, firmado por don Andrés Galindo el 30-6-1957, no recoge esta obra por lo que documenta su traslado en años anteriores. Para una aproximación al perfil biográfico véase MAESTRE MORENO, Claudio. “Joaquín Romero Murube”, en *Diccionario Bibliográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/5158/joaquin-romero-murube> (consulta abril 2024).



Lám. 6.- Virgen con el Niño de la parroquia de san Lorenzo en la hornacina del patinillo de la puerta del León del Alcázar de Sevilla hacia 1974. © Carlos Sánchez García.

en una “capilla-museo” del templo.<sup>38</sup> Antes de la devolución hicieron una copia para el indicado nicho del Alcázar donde todavía permanece, pero la existencia de ambas esculturas y la falta de información generó incertidumbre respecto a la autenticidad de la escultura laurentina. La llamada “capilla-museo” de la parroquia de San Lorenzo fue organizada en 1973 en la capilla de la Concepción, abierta en el siglo XVII en el lado evangelio del presbiterio, con acceso restringido para visitar el retablo de la Inmaculada de Francisco Pacheco encargado por Isabel de Montemayor en diciembre de 1623, un san Joaquín del segundo tercio del siglo XVIII dispuesto sobre un pedestal, esta Virgen y una vitrina con algunas piezas del ajuar litúrgico.<sup>39</sup> El profesor Alfredo J. Morales las analizó y catalogó esta escultura de terracota como una obra atribuida a Mercadante de Bretaña cuya iconografía sigue los modelos del siglo XV, aunque “parece que la imagen es una copia del original, actualmente en paradero desconocido”; opinión compartida por el párroco Juan Manuel García-Junco en 2004.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> APSLSv, *La parroquia de San Lorenzo*, n.º 27, enero 1976, p. 1: “Maravillosa imagen de la Virgen con el Niño en barro cocido, atribuible a Lorenzo Mercadante de Bretaña. Se conserva en la capilla-museo de nuestra parroquia”.

<sup>39</sup> Hace unos años, la parroquia trasladó este retablo de la Concepción de Pacheco a la nave de la epístola, junto a la puerta norte del templo, y la capilla actualmente está cerrada. Para la ubicación actual de los bienes muebles en la parroquia véase CAÑIZARES JAPÓN, Ramón. *San Lorenzo. Guía de una iglesia Sevilla*. Sevilla: Parroquia de San Lorenzo, 2024.

<sup>40</sup> MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.. *La iglesia de san Lorenzo de Sevilla*, Valladolid: el autor, 1981, p. 43. GARCÍA-JUNCO CABALLERO, Juan Manuel. *Inventario, historia y arte de la iglesia*

El “museo” parroquial tuvo una vida corta. Las necesidades convirtieron la capilla de la Concepción en un almacén de enseres diversos en convivencia con las obras, y la Virgen finalmente pasó a una dependencia privada de la parroquia, oculta a la feligresía.<sup>41</sup> En diciembre de 2008, presidió los cultos navideños del altar mayor y despertó el interés de Jesús López Alfonso quien la consideró original de Mercadante, la denominó “Santa María del Alcázar”, y señaló que la copia expuesta en el Alcázar sevillano era de “yeso” pintado en color terracota y realizada a partir de un vaciado en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.<sup>42</sup> Meses más tarde, el párroco Francisco de los Reyes Rodríguez López (2010-2023) dispuso su instalación en una repisa alta de la pared del lado de la epístola (derecho), entre el presbiterio y el acceso a la capilla Sacramental, a la vista del público y veneración de los fieles.

En otoño de 2018, cuando esta imagen formó parte de la exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario del traslado de la Hermandad de la Soledad a esta parroquia laurentina, Ramón Cañizares Japón le confirió la advocación de la “Virgen de la Cinta” al documentar un altar con esta denominación en el lateral del lado evangelio de la capilla mayor de esta parroquia, por el ajuar de plata de una imagen con esta advocación inventariado desde 1715 hasta 1749, y por su semejanza con la Virgen de la Cinta de la catedral de Sevilla.<sup>43</sup> La documentación conocida y los inventarios localizados omiten las características y factura de esta imagen, y a finales del siglo XIX en este

*parroquial de san Lorenzo de Sevilla*. Sevilla: Parroquia de san Lorenzo, 2004, p. 292: 2.1.3. Virgen de terracota, lám. 173.

<sup>41</sup> APSLSv: *Inventario de la parroquia de san Lorenzo, octubre 1987*, pp. 65 recoge las mismas obras en el apartado “IX. Museo” y la fotografía publicada en 1976 con la anotación manuscrita: “Imagen de la Stma. Virgen con el Niño de terracotta, al parecer de Mercadante. En nuestro museo”. Debo y agradezco al profesor Morales el conocimiento de numerosos enseres guardados entonces en esta capilla.

<sup>42</sup> RECIO LAMATA, Juan Pedro. “La Virgen de Mercadante preside la parroquia de san Lorenzo”, *ABC. Pasión en Sevilla*, 31-21-2009; [https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-291208-la-virgen-de-mercadante-preside-san-lorenzo-200812310259\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-291208-la-virgen-de-mercadante-preside-san-lorenzo-200812310259_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F). LÓPEZ ALFONSO, Jesús. “Nuestra Señora del Alcázar y su réplica”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 2009, n.º 601, pp. 198-199; reed. en “Nuestra Señora del Alcázar. Parroquia de San Lorenzo (Sevilla)”: <https://www.lahornacina.com/articulossevilla5.htm> (consulta abril 2014). MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla de Gran Canaria*. La Esperanza, Tenerife: Asphodel, 2009, pp. 302-305.

<sup>43</sup> CAÑIZARES JAPÓN, Ramón. “Virgen de la Cinta”, en Cañizares Japón, R. (Coord.) *Soledad 150 años. De San Miguel a San Lorenzo. Catálogo de la exposición conmemorativa de la llegada de la Hermandad de la Soledad a la parroquia de San Lorenzo (1868-2018)*. Sevilla: Hermandad Sacramental de la Soledad, 2018, pp. 82-83. APSLSv, *Secc. Inventarios (I)*, Inventario de Joyas, alhajas y bienes 1715-1755, caja 132, inv. 4, f. 10v: “Iten dos coronas de plata imperiales una pequeña y otra grande que sirven a Ntra. Sra. de la Zinta y el niño que tiene en los brazos. Están al 1715 [...] están al 1748, faltan la corona del niño al de 1749; están al 1755”. Debo y agradezco esta documentación a R. Cañizares Japón.



Lám. 7.- Virgen con el Niño de la parroquia de San Lorenzo. © Teresa Laguna.



Lam. 8.- Biblioteca Catedral de Sevilla, Fondo Gestoso, Apuntes t. I: Virgen con el Niño de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla hacia 1911. © Cabildo Catedral de Sevilla.

altar colateral de la Cinta estaba la Virgen del Rosario, procedente del desamortizado monasterio de San Juan de Acre.<sup>44</sup> (Lám. 7)

Estas informaciones incrementaron nuestro interés por desentrañar la historia material de ambas esculturas, ya que las primeras noticias de la Virgen de san Lorenzo las localicé en una fotografía del Fondo José Gestoso, conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de la catedral de Sevilla, con una nota autógrafa relativa a su posible procedencia y al escultor que la restauró a comienzos del siglo XX: “Esta imagen de barro cocido fue encontrada en la iglesia de S. Lorenzo de esta ciudad hecha pedazos, detrás de un altar, el año de 1911 con motivo de las obras de restauración de dicho templo. La cabeza del Niño, y la mano derecha de la Virgen que faltaban han sido hechas por el escultor D. Adolfo López el cual me ha dicho que la cree procedente de la iglesia de San

<sup>44</sup> APSLSv, *Secc. Inventarios*, Inventario s.f., caja 132, n.º 6, f. 10v: “[...] al lado derecho del altar dos altares colaterales pertenecen al inventario de san Miguel exceptuando las siguientes imágenes Ntra. Sra. del Carmen [...], la virgen del Rosario procedente de Mendizábal, santa Bárbara [...]”. Al margen: “la Virgen del Rosario procedente de san Juan de Acre, que después depositada en san Francisco de Paula con el título de la Esperanza. La condujo a la iglesia don Joaquín del Castillo”.

Juan de Acre. Mide 1 m. 50 de alto”<sup>45</sup> La investigación apenas deparó información de este hallazgo, aunque consta que la parroquia permaneció cerrada al culto por obras desde mediados de 1876 hasta octubre de 1877 y después de la reapertura hubo otras intervenciones e, incluso, “otra restauración general de la parroquia” en 1911. En el transcurso de esta última realizaron una actuación importante en el presbiterio donde eliminaron los altares colaterales del presbiterio cuyo zócalo forraron con paños de azulejos de Manuel Pérez de Tudela, modificaron el altar mayor revistiéndolo con un frontal de azulejos del mismo ceramista y Adolfo López restauró las pinturas del presbiterio.<sup>46</sup> (Lám. 8)

La ocultación de esta Virgen con pérdidas significativas hace pensar que el escultor Adolfo López obtuviera del clero parroquial la información de su posible procedencia del extinto monasterio de San Juan de Acre, desde donde llegaría con otras obras desamortizadas a mediados del siglo XIX cuando pasaron a esta parroquia los objetos pertenecientes a la suprimida jurisdicción de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén o de Malta, y los de la hermandad sacramental establecida en aquel templo fusionada con la parroquial laurentina en 1842.<sup>47</sup>

El monasterio de San Juan de Acre, dependiente jurídicamente del priorato de esta orden, ocupó un amplio espacio intramuros del sector noroeste de la ciudad, otorgado en el repartimiento de Sevilla (1253) a la orden del Hospital de San Juan de Jerusalén o de Malta: tres aranzadas (aprox. 13.000 m<sup>2</sup>) próximas a los terrenos concedidos a las órdenes de Calatrava y Santiago con el fin de reforzar la defensa de esta parte de ciudad apenas poblada, e inmediata a la ribera del Guadalquivir. Al monasterio delimitado por un cerramiento de ladrillos almenado, se accedía por dos puertas, y la inmediata al río fue la de San Juan o del Ingenio, por la grúa para la carga y descarga de los barcos, que dio acceso al compás donde estaba la iglesia parroquial, la ermita de San Roque o de los lenceros que en origen fue del hospital del mismo nombre y después se denominó de la Estrella, las casas priorales, la capilla de San Juan de la hermandad penitencial del Stmo. Cristo de la Sangre, Nuestra Sra. de la Candelaria y san Juan, y la cruz del humilladero. La primera era un templo del siglo XV reconstruido en 1526, de dos naves separadas por una arquería sobre pilares y cubiertas con techumbre de madera, y una torre a los pies descritas en varios libros de visitas desde 1556.<sup>48</sup> El altar

<sup>45</sup> BCC, *Fondo Gestoso, Apuntes*, t. I, p. 327.

<sup>46</sup> GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla y su provincia para 1878. Año XIV*, Sevilla: imprenta y litografía José Ariza, 1878, p. 206. GÓMEZ ZARZUELA, Vicente, *Guía de Sevilla y su provincia para 1896. Año XXXII*, Sevilla: Imprenta Enrique Bergali, 1896, p. 223. GESTOSO y PÉREZ. *Sevilla monumental ...*, t. I, 1889, pp. 239 y 244. GUICHOT y SIERRA, Alejandro. *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes (Compendio histórico de vulgarización*. Sevilla, s.n., 1925, t. I, p. 66. RETABLO CERÁMICO, *Iglesia de san Lorenzo de Sevilla*. <https://retabloceramico.org/obras/?poblacion=sevilla&conjunto=sevilla-iglesia-de-san-lorenzo> (consulta mayo 2024).

<sup>47</sup> FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. “Patrimonio artístico de las órdenes militares que existieron en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, 2005-2006, n.º 267-272, pp. 323-338.

<sup>48</sup> GONZÁLEZ CARBALLO, José. “La Orden de San Juan en Sevilla”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 2002, n.º 29, pp. 163-186.

mayor con un retablo de imágenes pintadas estaba en la cabecera de la nave derecha, su sagrario en el lateral del lado evangelio fue trasladado por indicación de los visitantes de esta orden a un altar de la nave lateral después de 1648, para seguir las normativas del concilio de Trento y favorecer el culto de los fieles al Santísimo Sacramento. A fines del siglo XVII y principios del XVIII la fundación de una hermandad de la Virgen del Rosario dio culto a una imagen de esta advocación en otro altar localizado a los pies de esta nave derecha. A la entrada de la nave izquierda o del evangelio se encontraba la pila bautismal y en la cabecera el altar de san Juan Bautista con las imágenes de la Virgen, san Antonio Abad y la del santo titular, que era de barro cocido según el registro de enterramiento del prior Sebastián de Sosa en 1733.<sup>49</sup>

A mediados del siglo XVIII, ante el deterioro y amenaza de ruina del templo trasladaron los cultos a la ermita de la Estrella, que desde 1688 estaba integrada en la parroquia de San Lorenzo bajo la autoridad episcopal. En 1792 derribaron algunas partes del templo, y en 1804 el espacio ocupado por los restos de la iglesia y de las casas del priorato las cedieron en tributo perpetuo a don Marcelo Santana quien derribó las partes restantes. El conde de Cibera, en representación del gran prior de la orden de San Juan, autorizó el traslado de todos los objetos de culto, bienes y libros parroquiales a esta ermita donde continuaron hasta la desamortización de Mendizábal en 1836, y tres décadas después demolieron todo el compás y la capilla de la Estrella.<sup>50</sup>

Las investigaciones del patrimonio desamortizado del priorato de San Juan de Acre en Sevilla trasladado a la parroquia de San Lorenzo aportan escasa información relacionada con esta Virgen de barro cocido, porque el *Inventario de los objetos pertenecientes a la suprimida jurisdicción de San Juan de Acre*, certificado por el notario Juan Antonio de Olaerota el 25 de abril de 1839, omite la naturaleza de las obras y dificulta su identificación.<sup>51</sup> El traslado de los enseres tuvo varias etapas, apenas reflejadas en la documentación conocida: el gobernador eclesiástico ordenó al párroco de San Lorenzo entregar dos de las tres aras a la parroquia de Almensilla en septiembre de 1839, y el 6 de abril de 1842 la *Comisión Provincial de arbitrios de desamortización de la provincia de Sevilla* indicó que “hay varias efigies que se encuentran en muy buen estado y por ello capaces de exponerse a la pública veneración” y ordenó su traslado a otro local.

<sup>49</sup> RODRÍGUEZ AZOGUE, Araceli y LÓPEZ ALFONSO, Jesús. “Espacios de culto e imágenes de devoción”, en Rodríguez Azogue, Araceli y Aycart Luengo, Vicente. *San Juan de Acre. La historia recuperada de un barrio de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla – EMVISESA, 2008, pp. 157-170.

<sup>50</sup> AYCART LUENGO, Vicente. “La Orden de San Juan en Sevilla. La configuración de un barrio”, en Araceli Rodríguez Azogue y Vicente Aycart Luengo (coord.), *San Juan de Acre. Historia de un barrio de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, EMVISESA, 2007, pp. 75-76.

<sup>51</sup> ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA [AGAS], *Fondo san Juan de Acre*, caja 5266, n.º 4: Inventario de objetos y ornamentos de la iglesia de san Juan de Acre de Sevilla y correspondencia posterior con destino de estos objetos, 1852-1865. El inventario de 25-4-1839 está firmado por Antonio Lucena como párroco de san Lorenzo, Nicolás García Gallardo fiscal comisionado y el notario Juan de Mata Redondo. FERNÁNDEZ ROJAS, “Patrimonio artístico ...”, 2005-2006, n.º 267-272, pp. 329-330.

También existió cierta demora en la entrega de algunos bienes patrimoniales, pues en noviembre de 1847 mandaron entregar el crucificado de la capilla de Ntra. Sra. de la Estrella a la Hermandad de la Lanzada, en febrero de 1865 el párroco reclamó a las monjas del convento de Santa Clara la Virgen del Rosario que estaba en la sacristía de este cenobio para entregarla al párroco de San Francisco de Paula en calidad de depósito, y después de su traslado a esta parroquia fue colocada en el citado altar colateral de la Cinta.<sup>52</sup> En 1858 llevaron al archivo del Arzobispado de Sevilla y a la parroquia de San Lorenzo la documentación parroquial y del priorato que el Concordato de 1851 dejó sin jurisdicción.<sup>53</sup>

La Virgen con el Niño que restauró Adolfo López pudo llegar a esta parroquia a mediados del siglo XIX con otros bienes muebles, libros y documentación de este monasterio de San Juan de Acre, donde hubo otras esculturas de barro cocido cuya materialidad silencian los libros de visita de la Orden e inventarios. En el transcurso de la excavación realizada en el solar de este priorato (2003-2004) afloraron un crucificado de terracota del siglo XVII, un fragmento pequeño del brazo y manto de una Virgen sujetando el pie del Niño de factura sencilla, y varios fragmentos de una escultura de san Juan Bautista. Los restos de la última, encontrados en una zanja del expolio de un edificio de notables dimensiones, corresponden a la imagen titular del altar de la nave del evangelio de este templo, según el registro de enterramiento del prior Sebastián de Sosa (1733): el modelado de la mano y dedos del Bautista sosteniendo el libro, el fragmento de la túnica de piel de camello, y otro de un paño con restos de policromía roja presentan unas características, volúmenes y técnica próximos a los trabajos del tímpano de la portada del Baptisterio de la catedral de Sevilla, atribuidos genéricamente a Lorenzo Mercadante de Breña y Diego Angulo valoró acertadamente como la obra de un artista inferior.<sup>54</sup> En este altar, la escultura del Bautista estaba flanqueada por un san Antonio de Padua y una Virgen sin que haya constancia de sus características y técnica artística.

Las fuentes documentales y la anotación de la fotografía del fondo José Gestoso hacen pensar que esta escultura quizás proceda de otro templo, de otro convento desamortizado o, incluso, de la propia parroquia de San Lorenzo de Sevilla, reconstruida en el siglo XIV y ampliada a comienzos del siglo XVII, donde consta existieron en la capilla mayor los altares colaterales de santa Bárbara y de la Cinta desmontados en 1911. Circunstancias desconocidas o el deterioro de la imagen hicieron inviable su culto y

<sup>52</sup> Véase nota n.º 47.

<sup>53</sup> AGAS, *Fondo san Juan de Acre*, caja 5266, n.º 4; *Sec. Justicia*, caja 16392, n.º 7, *Inventario por orden del Sr. Provisor se entrega al Archivero del Palacio, de los pleitos y expedientes judiciales y matrimoniales que se encuentran en la cárcel eclesiástica del palacio Arzobispal pertenecientes a la antigua jurisdicción del Priorato de San Juan de Acre igualmente se entregan al cura de la parroquia de san Lorenzo los libros sacramentales de casamiento*.

<sup>54</sup> RODRÍGUEZ AZOGUE y LÓPEZ ALFONSO, "Espacios de culto...", pp. 166-170, lám. 4. STEGMANN, Hans y ANGULO, Diego. *La escultura en occidente*. Barcelona: Labor, 1936, p. 184.

fue necesario salvaguardar su carácter sacro depositándola, en una fecha imprecisa, en el relleno del altar mayor o en alguno de estos colaterales donde estuvo la citada Virgen del Rosario procedente de San Juan de Acre, que explicaría la confusión o imprecisión de Adolfo López relativa a su procedencia, recogida en la anotación manuscrita de la fotografía de José Gestoso.

La iglesia católica suele guardar, enterrar o emparedar imágenes y algunos enseres retirados de culto y, en otras ocasiones, la realización de una nueva imagen puede mantener en su interior los restos de la primitiva por diverso motivo. Las esculturas de la fachada principal y los restos del coro alto de la catedral de Nôtre Dame de Paris enterrados bajo el pavimento de la plaza y de la nave central descubiertos en las intervenciones llevadas a cabo en la década de 1970 y después del incendio de 2019.<sup>55</sup> Otros trabajos de restauración han recuperado imágenes medievales emparedadas o bien ocultas caso, por ejemplo, del Cristo atado a la columna atribuido a Pedro Millán que, en origen, estuvo en un altar del lado evangelio del altar mayor de la parroquia de Santa Ana de Sevilla y en 1971 encontraron bajo el altar de santa Justa y Rufina partido en ciento sesenta y ocho trozos, que recompuso y restauró Francisco Peláez del Espino (Sevilla, 1932-2002) (Museo de Bellas Artes de Sevilla, DO0144E).<sup>56</sup> Otro ejemplo de emparedamiento son las esculturas de san Antonio de Padua, san Martín y san Miguel con los restos de su tabernáculo del siglo XIV encontrados en el hueco de una ventana cegada de la iglesia de San Martín de Gáceta (Álava) en 2005.<sup>57</sup> En febrero de 1973 un incendio en la capilla de la Hermandad del Cristo de la Expiración de Sevilla redujo la Virgen del Patrocinio, atribuida a Cristóbal Ramos (Sevilla, 1725-1799), a madera calcinada cuyos restos incorporaron al interior de la nueva titular tallada por Luis Álvarez Duarte (1974). En el año 2019, al restaurar la imagen titular de la Hermandad de Ntra. Sra. de Villaviciosa de la parroquia de San Lorenzo de Córdoba, realizada por Antonio Rubio en 1996, hallaron dentro de ella la talla anterior del siglo XVI junto a la documentación del encargo del siglo XX.<sup>58</sup>

En la restauración de 1911, Adolfo López mantuvo “los pedazos” del cuerpo de terracota encontrados y modeló las partes perdidas con criterio diferenciador en la cabeza y manos de la Virgen, y el cuerpo de su Hijo, pero las medidas actuales de 116

<sup>55</sup> Museo Cluny: *Faire parler les pierres. Sculptures médiévales de Notre-Dame. 19 novembre 2024 – 16 mars 2025*. <https://www.musee-moyenage.fr/activites/expositions/expositions-en-cours-.html> (consulta 2-12-2024)

<sup>56</sup> PÉREZ EMBID, *Pedro Millán...*, pp. 62-64. RODA PEÑA, José: “Imágenes de devoción”, en Amparo Rodríguez Babío (coord.), *Santa Ana de Triana*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2016, pp. 457-458. ABC Sevilla: “Importante hallazgo artístico en la iglesia de santa Ana”, Sevilla, 1971-07-03.

<sup>57</sup> MORILLO RODRÍGUEZ, Francisco M. y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Retablo de Gáceta. En Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla. 11/38*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2021. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/46029>.

<sup>58</sup> Agradezco esta información al profesor Alberto Villar Movellán. *ABC Córdoba*, 26-8-2019: [https://www.abc.es/espana/andalucia/cordoba/semana-santa/sevi-virgen-villaviciosa-vuelve-estar-expuesta-despues-restauracion-201908261739\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/andalucia/cordoba/semana-santa/sevi-virgen-villaviciosa-vuelve-estar-expuesta-despues-restauracion-201908261739_noticia.html). <https://www.virgendevillaviciosa.es/gallery>.

cm de alto y 41 cm largo difieren del 1,50 m de altura anotada en la fotografía por José Gestoso. El modelado, la posición del cuerpo, la disposición del manto, el volumen de los pliegues y caídas de la túnica recuerdan con leves diferencias a las de la escultura de la Virgen de la Cinta de la catedral de Sevilla (127 cm x 43 cm x 30 cm), atribuida a Mercadante de Bretaña. El manto recogido por debajo del antebrazo derecho presenta el mismo pliegue en *W* de marcado pinzamiento, y cae abierto a ambos lados plegado en zigzag, ribeteado con un orfre o galón de oro decorado por una red romboidal marcada a punzón con trazo menos profundo al de la misma imagen de la catedral o al de la Virgen de las Cuevas (Museo Bellas Artes Sevilla CO0141E), entre otras. Viste la característica túnica francoflamenca de comienzos del siglo XV, de tejido grueso y escote en *V* que, sobre una camisa cerrada al cuello, queda ceñida por un cinturón de cuero con aplicaciones de piedras en cabujón, con pliegues voluminosos de caída libre hasta replegarse en ángulos y contra ángulos antes de desplegarse en el suelo, donde el tejido forma una composición de ondas dobles replegadas y tendidas mostrando el forro de la túnica y el extremo del zapato derecho. El tratamiento de estos repliegues amplía la base de la escultura con el mismo juego de volúmenes que en la Virgen de la Cinta, en la santa Justa de la portada del Baptisterio (178 cm alto) o, incluso, en la Virgen de la Fuensanta de Córdoba (62 cm alto). (Lám. 7 y 10)

El cuerpo presenta el característico contraposto de la escultura francoflamenca de principios del siglo XV acentuado mediante el volumen de los paños, la posición avanzada de la cabeza de la Virgen con el zapato derecho emergiendo bajo la túnica, y el Niño apoyado en su cadera izquierda. Concebida para recibir culto en un altar, dentro una hornacina o de un tabernáculo, tiene la parte posterior plana y vertical para estabilizar la escultura como otras del maestro bretón que mantienen la tapa posterior: Virgen de la Cinta, Virgen de las Cuevas, Virgen del Buen Fin o el san Miguel del monasterio de San Miguel de los Ángeles de Sanlúcar la Mayor. La terminación de la superficie del barro está trabajada con espátulas dentadas de púas o puntas más abiertas que las empleadas en la Virgen de las Cuevas o en la santa Justa de la portada de la catedral de Sevilla; un paletillado con huellas menos compactas y más separadas, que puede indicar la mano de otro escultor cercano al maestro bretón o, más bien, la actuación de algún restaurador posterior para ligar y unificar algunas zonas o “pedazos” encontrados en 1911, cuyas características podrían detectarse perfectamente mediante técnicas de análisis de imagen por tomografía computarizada (TAC), microscopia óptica y electrónica (SEM-EDX) y radiografías (RX), ya que tampoco son perceptibles las huellas de las fracturas que observamos en la fotografía realizada en el Alcázar hacia 1975.<sup>59</sup> (Lám. 6, 9 y 10)

<sup>59</sup> CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha. “Proceso de intervención de las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la Catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales*, 2002, n.º 1, pp. 101-111. ÁLVAREZ DELGADO, Carmen. “La restauración”, en AA.VV. *Lorenzo Mercadante de Bretaña. La escultura del arcángel san Miguel. Sanlúcar la Mayor, Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 85-94. ILLÁN, Adelina y ROMERO, Rafael. “Analysis of production techniques in two



Lám. 9.- Virgen con el Niño de la parroquia de San Lorenzo, vistas laterales y posterior. © Teresa Laguna.



Lám. 10.- Mercadante de Bretaña. Virgen de la Cinta de la catedral de Sevilla. Detalles de la Virgen de las Cuevas y santa Justa de la portada del Baptisterio. © Teresa Laguna.

La encarnación bruñida de la cabeza de la Virgen y cuerpo del Niño intentan semejar otras esculturas de barro cocido de Mercadante de Bretaña, pero alejadas de sus tipologías y de otros trabajos de restauración de Adolfo López, quien al modelar ambas cabezas dejó un orificio en sus coronillas para facilitar la salida de gases durante su cocción. El rostro de la Virgen evoca lejanamente modelos del siglo XV, su cabello y toca de escaso volumen recuerdan el rebaje y transformación realizada en la Virgen de la Cinta para colocarle una corona de plata en época barroca; las manos tienen escaso modelado, los párpados apenas volumen, su nariz respingona, los labios menudos carecen de la expresión y sonrisa del maestro bretón. El Niño con el *Libro de la verdad* abierto está inspirado en el de la Virgen de la Cinta, pero sus facciones y el cabello con largos mechones tienen un tratamiento diferente al del siglo XV. Los caracteres plásticos de las

sculptures in polychromed terracota by Lorenzo Mercadante”, en N. Jennings y T. Laguna, *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin*. Madrid: Coll – Cortés, 2016, pp. 82-89.

partes repuestas difieren de los criterios de restauración adoptados en otras intervenciones documentadas de Adolfo López en esculturas de barro cocido donde prevalece la reinterpretación historicista de los maestros tardogóticos y renacentistas: el Santiago el Menor realizado por Pedro Millán para el primer cimborrio de la catedral desplomado en 1511 (1893), las esculturas del apostolado de Miguel Perrin del segundo cimborrio de este templo que completó con los cuatro perdidos en el desplome de 1898, la delicadeza de la nueva mano realizada en su intervención de la Virgen del Reposo en 1893 y, entre otras, el san Jerónimo de Pietro Torrigiano del Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1911.<sup>60</sup>

Adolfo López Rodríguez (Sevilla 1862-1943), formado con Leoncio Baglietto González (1820-1891) y luego con Antonio de las Peñas y León (1815-1886), fue un artista polifacético perteneciente a la llamada *Generación del 98* que trabajó la escultura en madera, en piedra, la talla en marfil, el modelado del barro cocido y también vidriado, realizó pinturas sobre tabla y lienzo, y retablos en azulejería hechos en la Fábrica de cerámica Montalván entre 1916 y 1930.<sup>61</sup> José Gestoso valoró sus obras y restauraciones, recomendó sus trabajos a Francisco de Paula Villalón-Daoiz, vizconde del Parque, para intervenir un san Francisco de Paula de su propiedad en 1909.<sup>62</sup> Formó parte de la *Academia sevillana de Santa Isabel de Hungría* desde 1903, de la *Comisión de Monumentos Históricos de Sevilla* desde 1919, y como otros escultores de su generación dinamizó los modelos regionalistas e historicistas del siglo XIX en los proyectos de terminación de las portadas de la catedral y la fachada del Ayuntamiento sevillanos. En las primeras colaboró con Adolfo Fernández Casanova en la talla de la puerta de San Cristóbal (1890) y con Gonzalo Bilbao en veinte esculturas en barro cocido para la portada de la Concepción (1910-1917). Buen conocedor de la escultura gótica y renacentista modeló en barro cocido las esculturas de la portada de la parroquia de San Esteban de Sevilla (1924) y en terracota vidriada las de la Glorietta de la Virgen de los Reyes en el parque de María Luisa (1921). Otros de sus numerosos trabajos fueron algunos relieves neoplaterecos de la fachada del Ayuntamiento de Sevilla y las esculturas en terracota vidriada de santa Justa y santa Rufina del templete de la Virgen del Carmen en el Puente de Triana del arquitecto Aníbal González (1927).<sup>63</sup>

<sup>60</sup> ABASCAL FUENTES, Juan. “El escultor Adolfo López Rodríguez y su contribución a la imaginería sevillana contemporánea”, *Boletín de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1987. n.º 15, pp. 149-170. LAFITA GORDILLO, M<sup>a</sup> Teresa. “Notas para el estudio del escultor Adolfo López Rodríguez”, *Laboratorio de Arte*, 2008-2009, n.º 21, p. 319, <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2008.i21.15>. LAGUNA PAÚL, Teresa. “Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la catedral de Sevilla. el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de Hontañón”, *Laboratorio de Arte*, 2012, n.º 24/1, pp. 148-152, <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/article/view/18967>.

<sup>61</sup> GUICHOT y SIERRA, A. *El Cicerone de Sevilla...*, t. I, pp. 416-417. LAFITA GORDILLO, M<sup>a</sup> Teresa. “Notas para el estudio...”, pp. 313-333.

<sup>62</sup> BCC, *Fondo Gestoso*, cartas vol. 13, n.º 162.

<sup>63</sup> ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín. “La escultura sevillana durante el primer tercio del siglo XX”, en *Escultores sevillanos del siglo XX*, Pedro Giménez de Aragón Sierra (coord.). Sevilla: Caja Rural del Sur, 2008, pp. 25-28 y 91.

Una reproducción fiel de esta imagen de la parroquia de San Lorenzo la adquirió Juan de Mata Carriazo y Arroquia (Jódar, Jaén, 1899–Sevilla, 1989) en el mercado de arte madrileño en la década de 1970.<sup>64</sup> Esta escultura de barro cocido tiene prácticamente el mismo tamaño (114 cm alto x 40 cm largo x 28 cm fondo), volumen de los paños, terminaciones y cierre posterior que la imagen laurentina, incluso las huellas del paletillado. Estas coincidencias hacen pensar en un anónimo escultor o restaurador que la modeló a partir de un vaciado previo, realizado mientras la imagen estuvo en el Alcázar de Sevilla o antes de su vuelta a la parroquia cuando acordaron realizar una réplica para dejar en este palacio.

Esta escultura de una colección particular sevillana abre nuevos interrogantes respecto a la Virgen con el Niño de la parroquia laurentina y la que actualmente ocupa la hornacina del patinillo de la puerta del León del alcázar sevillano: una escultura de barro cocido recubierta con una capa de yeso fino tintado en color terracota, con dimensiones y variaciones apenas significativas respecto a la de la parroquia y a las noticias que la identifican como la réplica encargada para sustituirla.<sup>65</sup> La escultura de 126 cm de altura, 41 cm de ancho máximo y 29 cm de fondo, presenta los volúmenes y paños de la túnica, los del manto mariano, los rasgos y modelado del Niño como la fotografiada en la década de 1970 en el Alcázar de Sevilla, pero su cabeza obedece a otro modelo. Las manos de la Señora poseen mayor detalle porque la capa de yeso imita la trayectoria de las venas, las uñas cuadradas de las santas de la portada del Baptisterio y su cabeza reproduce a escala el perfil de la santa Justa del mismo acceso. En la parte posterior, un hueco abierto a toda su altura descubre una intervención realizada por un escultor o un restaurador en el último tercio del siglo XX, quien necesitó afianzar el interior de esta imagen con cinco potentes costillares de refuerzo, estribos de mortero de cemento, que podrían ocultar elementos metálicos; tres desde el cuello hasta la base fortalecen el frente y los dos de la espalda actúan de contrafuertes internos para estabilizar partes y unir los fragmentos del cuerpo con fracturas importantes motivadas por una cocción muy deficiente, por una caída o por un accidente fortuito.<sup>66</sup> (Lám. 11 y 12)

<sup>64</sup> CARRIAZO RUBIO, Juan Luis (ed.). *Juan de Mata Carriazo y Arroquia. Perfiles de un centenario (1899-1999)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

<sup>65</sup> Los desconchados actuales de la escultura dejan ver el barro cocido perfectamente. Para los conceptos de copia, plagio, réplica y reinterpretación: MARTÍ VENTO, José Ángel, “Falsificaciones, imitaciones y parecidos razonables. El punto de vista jurídico”, en *La verdad fingida: falsificaciones del patrimonio e identidades espurias. Actas del seminario*. Madrid: Ministerio de Cultura, IPCE, 2024, pp. 118-132. Para la escultura del Alcázar, LÓPEZ ALFONSO, “Nuestra Señora del Alcázar y su réplica...”, p. 198: “Antes de devolverla a su lugar, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla realiza un vaciado de la misma [...] información aportada por doña María Fernanda Morón [...] está realizada en yeso y pintada de color terracota para de ese modo dar la apariencia de estar hecha en este material”; reeditado en <https://www.lahornacina.com/articulossevilla5.htm>.

<sup>66</sup> Debo y agradezco a las conservadoras Isabel Rodríguez Rodríguez y Rocío Campos de Alvear las facilidades y colaboración para estudiar esta escultura en el mes de febrero de 2023.

Las características materiales de esta escultura y el perfil de su rostro plantean otras incógnitas de su factura, origen y reparación antes de que devolvieran la virgen a la parroquia en 1975-1976, cuando Francisco Peláez del Rosal realizaba numerosas intervenciones en el Alcázar de Sevilla. No obstante, las noticias publicadas indican un error en su factura material de “yeso” a partir de “un molde” realizado en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, también es preciso señalar que dicha imagen es un depósito de la Universidad de Sevilla y, por tanto, el trabajo debió realizarse en los departamentos de Restauración y de Modelado de este centro universitario.<sup>67</sup> En aquellas fechas el profesor Francisco Arquillo Torres comenzó la restauración del retablo mayor de la catedral (1976-1979) y se implicó en la conservación de las esculturas de Mercadante de la catedral, cuando el CSIC llevó a cabo los primeros estudios del estado de conservación y de las causas del deterioro de la piedra y figuras de las portadas occidentales de este templo,<sup>68</sup> finalmente restauradas por el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE, 1998-1999 y 2001) y estables desde entonces por los mantenimientos anuales.<sup>69</sup>

En la factura de esta obra, el restaurador partió de un cuerpo muy inestable y deteriorado, con la terracota quebrada, que maquilló y ocultó con la capa de yeso coloreado, por lo que nuestra investigación continúa abierta a otros estudios que permitan diferenciar las partes originales de las intervenciones posteriores mediante los citados estudios fundamentados en la tomografía computarizada (TAC), microscopia óptica y electrónica (SEM-EDX) y radiografías (RX), en las tres esculturas marianas analizadas.<sup>70</sup> Estos análisis de imagen aportarán información relativa a la cronología de los materiales, del modelado y estructura interna de la Virgen de la parroquia laurentina, de su copia adquirida por el profesor Carriazo, y de la Virgen del Alcázar que serán concluyentes con relación al cuerpo medieval de Mercadante de Bretaña encontrado en 1911 en el altar de la parroquia de san Lorenzo de Sevilla.

<sup>67</sup> Debo y agradezco la noticia de este depósito de la Universidad de Sevilla a José María Cabeza Méndez, director-conservador del Alcázar desde 1990 hasta 2008, y a Luis Ramón Méndez Rodríguez, Director General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla. Véase nota n.º 65.

<sup>68</sup> ARQUILLO TORRES, Francisco. “El estado de conservación de las esculturas de Mercadante que decoran las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”, *Atrio*, 1990, n.º 2, pp. 145-158. GUARDIA OLMEDO, J. J., C. MAQUEDA, J. L. PÉREZ RODRÍGUEZ y Ángel JUSTO ERBEZ: “Degradation of ceramic sculptures on the Cathedral of Seville”, en *Mineralogica et petrographica acta*, 1985, n.º 29, pp. 591-598, <http://hdl.handle.net/10261/67229>

<sup>69</sup> CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha. “Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la Catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales. Revista del Patrimonio Histórico Español*, 2002, n.º 1, pp. 101-120. CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha, LAGUNA PAÚL, Teresa, GARCÍA PÉREZ, Ángel Luis. “El mantenimiento de los bienes culturales como garantía para su conservación”. *Ge-conservación*, 2009, n.º 0, pp. 21-30.

<sup>70</sup> GARCÍA PÉREZ, Ana Rosa / MAYANS ZAMORA, Beatriz / BUESO MANZANARES, Mirian: “Verdad o atrevimiento: falsos históricos”, *La verdad fingida: falsificaciones del patrimonio e identidades espurias. Actas del seminario*, A. Gutiérrez Usillos y Mª José Suárez Martínez (coord.). Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección IPCE, 2024, pp. 64-78. CIRUJANO, “Proceso de intervención...”, pp. 101-112. ILLÁN, Adelina y ROMERO, Rafael. “Analysis of production ...”, pp. 81-91.



Lám. 11.- Réplica de la Virgen con el Niño colocada en el Alcázar de Sevilla en 1976.  
© Teresa Laguna.



Lám. 12.- Perfiles de la santa Justa de la puerta del Baptisterio de la Catedral de Sevilla y de la Virgen del Alcázar. © Teresa Laguna.

### 3. SANTA ANA Y LA VIRGEN NIÑA DE TERRACOTA VIDRIADA DEL INSTITUTO GÓMEZ-MORENO, O LA VIRGEN CON EL NIÑO Y EL MONOGRAMA DE ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ

El Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta custodia un importante acervo de obras de arte y arqueología de Manuel Gómez-Moreno Martínez (Granada, 1870 – Madrid, 1970), fruto de las investigaciones, trabajos e inquietudes de su vida. La colección reúne pinturas, esculturas, dibujos, cerámica, vidrio, vasos griegos, esmaltes, textiles, y artes industriales de diversa cronología, junto con su archivo y biblioteca donada por sus hijas en 1972 para evitar su dispersión; un conjunto

de incuestionable valor e interés donde, en ocasiones, pueden detectarse obras de artistas seguidores de grandes maestros y alguna réplica o copia antigua.<sup>71</sup>

El Instituto expone desde la apertura en 1983 una interesante escultura de santa Ana y la Virgen niña de terracota vidriada verde, cuya cronología y factura siempre acaparó ciertas dudas entre los investigadores porque sigue el estilo de Mercadante de Bretaña, pero su vidriado “es posterior”, y presenta en la parte trasera un monograma “indescifrable”,<sup>72</sup> que hemos logrado resolver e identificar en este estudio. Una nota manuscrita de María Elena Gómez-Moreno en el reverso de la fotografía de esta obra indica que procede de la “liquidación” de la marquesa de Bermejillo, por lo que ingresaría a mediados del siglo pasado, y en su correspondencia con Juan de Mata Carriazo en 1977 y 1978 le debió plantear que su iconografía correspondiera a una Virgen con el Niño.<sup>73</sup> Los marqueses de Bermejillo del Rey, Francisco Javier Bermejillo y Martínez-Negrete (1915-1949) y su mujer Julia Schmidtlein y García-Teruel (1873-h. 1930),<sup>74</sup> construyeron un palacete neorrenacentista en la calle Fortuny esquina con el Paseo del Cisne (actual Eduardo Dato 31), frente al de Guillermo de Osma y Scull (1853-1922), según proyecto de Reynolds y Guitar reformado al “estilo Monterrey” por Eladio Ladero (1913-1916). La decoración corrió a cargo de la marquesa que eligió y adquirió en anticuarios desde los artesanos de madera, a las cerámicas de Talavera, las puertas talladas, la rejería, el mobiliario, los tapices, las esculturas, entre otros enseres y pinturas que supervisó personalmente hasta el más mínimo detalle. La coleccionista uruguaya María Bauzá Rodríguez adquirió el palacio en 1932 y lo convirtió en una auténtica casa-museo que habitó hasta su muerte en 1960; el Patrimonio del Estado compró el inmueble en 1964 y desde 1983 es la sede institucional del Defensor del Pueblo de España.<sup>75</sup> (Lám. 13)

<sup>71</sup> GÓMEZ-MORENO [RODRÍGUEZ], M<sup>a</sup> Elena. “Introducción”, en AA.VV. *Instituto Gómez-Moreno* (Catálogo del Museo). Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1992, pp. 9-13. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Maestros de la Historia del Arte. Granada: CEHA, 2016, pp. 133-139.

<sup>72</sup> GÓMEZ-MORENO [RODRÍGUEZ], M<sup>a</sup> Elena. *El Legado Gómez-Moreno*. Exposición Banco de Granada 1973. Granada: Banco de Granada, 1973, n.º 121 p. 170. SÁNCHEZ MESA, Domingo, GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel y LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Esculturas”, en AA.VV., *Instituto Gómez-Moreno* (Catálogo del Museo). Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1992, p. 170, cat. n.º 121.

<sup>73</sup> Debo y agradezco a Javier Moya Morales estas referencias del Archivo del Instituto Gómez-Moreno: carta sin clasificar de Juan de Mata Carriazo dirigida a M<sup>a</sup> Elena y Encarnación Gómez Moreno: Sevilla, 17 mayo 1978 “acepto que se trata de una Virgen [...]”, cit. MARTÍN SÁNCHEZ, *El imagine-ro...*, pp. 307-308.

<sup>74</sup> La bibliografía indica la defunción de la marquesa en 1912, pero *El Debate* de 28 de enero de 1930 (año XX, n.º 6401, 1930, p. 3) publica una nota con su fotografía para comunicar que la reina Victoria Eugenia la nombra presidenta de la Junta de Damas de la Liga contra el Cáncer por su dedicación a esta causa, y que era Dama de la Orden de María Luisa desde 1928.

<sup>75</sup> FERRANDIS TORRES, José. “Visita a la colección Rodríguez Bausa”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1943, n.º 50, pp. 157-162. IBERNÓN GARCÍA, María. “La sede del Defensor del Pueblo de España: el palacio del Marqués de Bermejillo”, en *El libro del Defensor del Pueblo*, Antonio Mora y M<sup>a</sup> José Imbernón (coord.). Madrid: Defensor del Pueblo, 2003, pp. 139-144, <https://www.>



Lám. 13.- Virgen con el Niño de la colección Gómez-Moreno.  
© Fundación pública andaluza Rodríguez-Acosta.



Lám. 14.- Virgen con el Niño de la colección Gómez-Moreno: detalle de la parte posterior y monograma de Adolfo López. © Fundación pública andaluza Rodríguez-Acosta.

Los rasgos compositivos de esta escultura de 68 cm siguen la estética de varias imágenes documentadas y atribuidas a Lorenzo Mercadante de Bretaña, y ciertos elementos en su factura marcan diferencias respecto a éstas. El correcto modelado de la obra presenta algunas zonas con el barro pulimentado y otras con las huellas de un paletillado de líneas abiertas bajo la espesa capa vidriada, que imprime cierta pérdida en los detalles de las cabezas. La escultura carece de cortes previos a su cocción, fue completamente vaciada antes de introducirla en el horno dejando un amplio hueco en su espalda y orificios en la parte superior de ambas cabezas para facilitar la salida de gases en el horno. Una quebradura en el lateral derecho producida durante la primera cocción quedó sellada durante el proceso del vidriado, que tiene pequeñas lagunas sin cubrir en la parte posterior, y en un momento indeterminado la figura infantil sufrió una fractura a la altura de los hombros reparada de antiguo. En su composición, volúmenes del manto recogido bajo el brazo izquierdo con la doblez en *N*, la túnica flamenca con escote en *V* y los grandes pliegues en tubo ceñidos con cinturón sigue los modelos de la Virgen de la Cinta de la catedral de Sevilla y de la Virgen de San Lorenzo restaurada por Adolfo López en 1911. La figura infantil inspirada en éstas viste una túnica de carácter medieval

[defensordelpueblo.es/wp-content/uploads/2015/06/LDP\\_III\\_palacio.pdf](https://defensordelpueblo.es/wp-content/uploads/2015/06/LDP_III_palacio.pdf) (consulta junio 2024). COBETA, Íñigo y NUERE, Enrique. "Las sedes del Defensor del Pueblo. Estudios histórico-arquitectónicos", en *El Libro del Defensor del Pueblo*, Antonio Mora (coord.). Madrid: El Defensor del Pueblo, 2016, pp. 136-162.

que deja ver una camisa de cuello a la caja cerrada con cuatro botones redondos, fruto de un anacronismo, una reinterpretación historicista realizada hacia el 1900 por un escultor que también modeló y colocó un broche con piedras en el escote de la Virgen ausente en toda la obra de Mercadante. Ambas cabezas recuerdan directamente las realizadas por Adolfo López en la restauración de la Virgen de San Lorenzo, y los mismos orificios en las coronillas para la salida de gases. (Lám. 13, 14 y 8)

En la parte posterior presenta la marca identificativa de un taller, entre dos pliegues y aproximadamente a 11,5 cm de la base: un monograma inciso con partes huecas y otras raspadas de escaso relieve dentro de un escudo entelado, con las puntas descendientes hacia los flancos. Esta seña personalizada de unos cinco o seis centímetros de altura reproduce una A y una L superpuesta en su eje vertical, cuya tipología semeja las del alfabeto de Alberto Durero. La materialidad de esta obra y su monograma permite adscribirla al escultor Adolfo López Rodríguez (Sevilla, 1862 – 1943), de quien ya analicé su restauración de la Virgen de San Lorenzo cuando apareció en 1911, señalé otros trabajos para la Fabrica Montalván entre 1916 y 1930, modelado de la terracota vidriada de la Virgen de los Reyes (1914) para la glorieta del parque de María Luisa y las santas Justa y Rufina para la capillita del puente de Triana en 1927. Entre sus múltiples facetas profesionales y comerciales, también fundó con Bernardino Caro y los pintores José Clemente y José Lafita una *Sociedad decorativa* dedicada desde 1900 a 1907 a intervenir en la restauración de monumentos, suministrar muebles de época, estatuaria clásica, e imágenes devocionales a instituciones, iglesias y particulares como el conde de Aguiar, la condesa de Benavente, los marqueses de Esquivel, y el Archivo de Indias entre otras instituciones y clientela.<sup>76</sup>

La escultura de esta Virgen con el Niño, o santa Ana con la Virgen niña de la colección Gómez-Moreno es una buena muestra de los trabajos de este escultor y su profundo conocimiento técnico de la obra de Mercadante de Bretaña y de la escultura en barro cocido de la etapa bajomedieval en Sevilla. Una pieza altamente representativa de las modas historicistas de comienzos del siglo XX, de los intereses y demandas estéticas de las colecciones formadas entonces donde coexistieron adquisiciones de obras procedentes del mercado artístico posterior a la desamortización con otras réplicas de rasgos medievalizantes y cronologías contemporáneas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Los conservadores municipales del Real Alcázar*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2003.
- ABASCAL FUENTES, Juan. “El escultor Adolfo López Rodríguez y su contribución a la imagerie sevillana contemporánea”, *Boletín de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1987, n.º 15, pp. 149-170.

<sup>76</sup> LAFITA GORDILLO, “Notas para el estudio...”, p. 321.

- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. “La escultura en Sevilla durante el primer tercio del siglo XX”, en *Escultores sevillanos del siglo XX*, Pedro Giménez de Aragón Sierra (coord.). Huelva: Fundación Caja Rural del Sur, 2008, pp. 13-90.
- ÁLVAREZ DELGADO, Carmen. “La restauración”, en AA.VV. *Lorenzo Mercadante de Bretaña. La escultura del arcángel san Miguel. Sanlúcar la Mayor, Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, pp. 65-87.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla: imp. Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>, 1844.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. “Esculturas de las puertas del Bautismo y Nacimiento de la catedral de Sevilla”, “Sepulcro del cardenal Cervantes en la catedral de Sevilla”, *La Escultura en Andalucía*, vol. I, lam. 1-18, 44-58, cuaderno 1 y 5. Sevilla, 1928.
- ARA GIL, Clementina Julia. “Las raíces flamencas de la escultura en el período del gótico tardío”, en *Stella peregrinatum. La Virgen de Prima y su tiempo*, José Manuel García Iglesias y Francisco Galante Gómez (com.). Tenerife: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 2004, pp. 165-205.
- ARQUILLO TORRES, Francisco. “El estado de conservación de las esculturas de Mercadante que decoran las Portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”. *Atrio*, 1990, n.º 2, pp. 145-158.
- ARQUILLO TORRES, Francisco. “Salvemos los Mercadantes de las portadas del Bautismo y del Nacimiento en la catedral de Sevilla”, en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 17 al 20 septiembre de 1992*, Fco. Arquillo Torres (coord.). Madrid: Ministerio de Cultura y Secretaría del Congreso, 1992, pp. 403-421.
- AYCART LUENGO, Vicente. “La Orden de San Juan en Sevilla. La configuración de un barrio”, en Araceli Rodríguez Azogue y Vicente Aycart Luengo (coord.), *San Juan de Acre. Historia de un barrio de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, EMVISESA, 2007, pp. 41-87.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève. “Michel Colombe. Vierge à l’Enfant” en Bresch-Bautier G., Crépín-Leblond Th., Taburet-Delahaye El. y Wolff M. (comisarios) *France 1500, entre Moyen Age et Renaissance*, Paris, Galeries Nationales, Grand Palais, 6 octubre 2010 a 10 enero 2011. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2010, cat. n.º 60, pp. 152-154.
- CANIZARES JAPÓN, Ramón. “Virgen de la Cinta”, en Cañizares Japón, R. (Coord.) *Soledad 150 años. De San Miguel a San Lorenzo. Catálogo de la exposición conmemorativa de la llegada de la Hermandad de la Soledad a la parroquia de San Lorenzo (1868-2018)*. Ayuntamiento de Sevilla. 4 a 19 de octubre de 2018. Sevilla: Hermandad Sacramental de la Soledad, 2018, pp. 82-83.
- CANIZARES JAPÓN, Ramón. *La parroquia de San Lorenzo. Guía de la iglesia diocesana*. Sevilla: parroquia de San Lorenzo, 2024.
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis (ed.). *Juan de Mata Carriazo y Arroquia. Perfiles de un centenario (1899-1999)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.
- CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria. *José Gestoso y Sevilla. Historia de una pasión*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2016.

- CASQUETE DE PRADO SAGRERA, Nuria. "El Fondo Gestoso de la Biblioteca Capitular y Colombina: historia y descripción". *Isidorianum*, 2017, n.º 51-52, pp. 315-361.
- CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta Vda. Ibarra, 1800, t. III
- CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha. "Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la Catedral de Sevilla". *Bienes Culturales. Revista del Patrimonio Histórico Español*, 2002, n.º 1, pp. 101-120.
- CIRUJANO GUTIÉRREZ, Concha, LAGUNA PAÚL, Teresa, GARCÍA PÉREZ, Ángel Luis. "El mantenimiento de los bienes culturales como garantía para su conservación". *Ge-conservación*, 2009, n.º 0, pp. 21-33.
- COBETA, Íñigo y NUERE, Enrique. "Las sedes del Defensor del Pueblo. Estudios histórico-arquitectónicos", en *El Libro del Defensor del Pueblo*, Antonio Mora (coord.). Madrid: El Defensor del Pueblo, 2016, pp. 121-162.
- CÓMEZ RAMOS, Pedro. *Catálogo de los tomos de Manuscritos (Papeles varios) del fondo documental José Gestoso existentes en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla*. Memoria de Licenciatura, inédita. Universidad de Sevilla, 1975.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "La escultura tardogótica en la Corona de Aragón" en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre, 1999*, Joaquín Yarza y Alberto Ibáñez (coord.). Burgos: Institución Fernán González, 2001, pp. 287-333.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Sevilla. 1907-1909*. Manuscrito de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC, [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/index\\_interior\\_sevilla.html](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_sevilla.html).
- FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. "Patrimonio artístico de las órdenes militares que existieron en Sevilla". *Archivo Hispalense*, 2005-2006, n.º 267-272, pp. 297-338.
- FERRANDIS TORRES, José. "Visita a la colección Rodríguez Bauza". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1943, n.º 50, pp. 157-162.
- FRANCO MATA, Ángela. "Escultura gótica en cerámica policromada de la escuela de Utrech en España". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1969, n.º 174, pp. 119-129.
- FREIXAS I CAMPS, Pere. *Girona. La porta dels apòstols*. Girona: Ajuntament de Girona, 2015.
- GARCÍA-JUNCO CABALLERO, Juan Manuel. *Inventario, historia y arte de la iglesia parroquial de san Lorenzo de Sevilla*. Sevilla: Parroquia de san Lorenzo, 2001; 2º ed. 2004.
- GARCÍA PÉREZ, Ana Rosa, MAYANS ZAMORA, Beatriz, BUESO MANZANARES, Mirian: "Verdad o atrevimiento: falsos históricos", en *La verdad fingida: falsificaciones del patrimonio e identidades espurias*. *Actas del seminario*, A. Gutiérrez Usillos y Mª José Suárez Martínez (coord.), Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección IPCE, 2024, pp. 64-78.
- GARCÍA-TORRANO, Mª Isabel y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro et al.. *Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XIX*. Barcelona y Madrid: Fundación Arquia y Biblioteca Nacional, 2018, T. III/1.

- GESTOSO Y PÉREZ, José. "San Isidoro del Campo. Monumentos artísticos". *La Andalucía* 6-10-1878. INSTITUCIÓN COLOMBINA, *Fondo Gestoso*, Papeles varios, T. II, pp. 208-209.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. "Monasterio de San Isidoro del Campo. Recuerdos de Sevilla". *La Época*, 9-6-1879 y 16-6-1879. INSTITUCIÓN COLOMBINA, *Fondo Gestoso*, Papeles varios, T. II, pp. 215-219.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Pedro Millán: ensayo biográfico crítico*. Sevilla: s.n., 1884.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Curiosidades antiguas sevillanas. Estudios arqueológicos*. Sevilla: El Correo de Andalucía, 1885. Reed. 2007
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1889-1892. 3 vol. reed. 1984.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla: Andalucía Moderna, 1899-1909. 3 vols.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. "Pilas bautismales". *La Ilustración artística*, 1899, n.º 915, pp. 454-455.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Historia de los barro vidriados sevillanos. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1903. reed. 1995
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas*. Cádiz: Manuel Álvarez Rodríguez, 1910.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1997-1998, IX-X, pp. 91-105. Actualizado en *El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (1435-1453)*, [https://www.academia.edu/11010998/EL\\_MAESTRO\\_DE\\_LA\\_CATEDRAL\\_DE\\_VALENCIA\\_ANTONI\\_DALMAU\\_ACT\\_1435\\_1453\\_](https://www.academia.edu/11010998/EL_MAESTRO_DE_LA_CATEDRAL_DE_VALENCIA_ANTONI_DALMAU_ACT_1435_1453_) (consulta 18-11-2010).
- GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ], Manuel. "¿Jooskén de Utrech, arquitecto y escultor?". *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones*, 1911, t. V-99, pp. 63-66
- GÓMEZ-MORENO [RODRÍGUEZ], María Elena. *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Dossat, 1951.
- GÓMEZ-MORENO [RODRÍGUEZ], María Elena. *El legado Gómez-Moreno*. Granada: Banco de Granada, 1973,
- GÓMEZ-MORENO [RODRÍGUEZ], María Elena. "Introducción" en *Instituto Gómez-Moreno*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1982, pp. 9-13.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Maestros de la Historia del Arte. Granada: CEHA, 2016.
- GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla y su provincia para 1878. Año XIV*. Sevilla: imprenta y litografía José Ariza, 1878.
- GÓMEZ ZARZUELA, Vicente. *Guía de Sevilla y su provincia para 1896. Año XXXII*. Sevilla: Imprenta Enrique Bergali, 1896.

- GONZÁLEZ CARBALLO, José. *La orden de San Juan de Acre en Andalucía (siglos XIII-XVI)*. Tesis Doctoral, Dir. M. González Jiménez, Universidad de Sevilla, 2001.
- GONZÁLEZ CARBALLO, José. *La Orden de San Juan en Andalucía (siglos XIII-XVI). Las encomiendas*. Sevilla: Fundación El Monte, 2002
- GONZÁLEZ CARBALLO, José. “La orden de San Juan en Sevilla”. *Historia, Instituciones, Documentos* 2002, n.º 29, pp. 163-186.
- GUARDIA OLMEDO, J.J. / MAQUEDA, C. / PÉREZ RODRÍGUEZ, J. L. / y JUSTO PÉREZ, A. “Degradation of ceramic sculptures on the Cathedral of Seville”, en *Mineralogica et petrographica acta*, 1985, n.º 29, pp. 591-598, <http://hdl.handle.net/10261/67229>.
- GUICHOT y SIERRA, Alejandro. *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes (Compendio histórico de vulgarización)*. Sevilla: s.n., 1925 (T. I) y 1935 (T. 2); reedición facsímil del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1991.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés y SUÁREZ MARTÍNEZ, María José (coord.). *La verdad fingida: falsificaciones del patrimonio e identidades espurias. Actas del seminario*. Madrid: Ministerio de Cultura, IPCE, 2024.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y DOMÍNGUEZ MONTERO, Diego. “Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (Doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV”. *Artigrama: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2015, n.º 30, pp. 169-191.
- IMBERNÓN GARCÍA, María “La sede del Defensor del Pueblo de España: el palacio del Marqués de Bermejillo”, en *El libro del Defensor del Pueblo*, Antonio Mora (coord.). Madrid: Defensor del Pueblo, 2003, pp. 117-145. [https://www.defensordelpueblo.es/wp-content/uploads/2015/06/LDP\\_III\\_palacio.pdf](https://www.defensordelpueblo.es/wp-content/uploads/2015/06/LDP_III_palacio.pdf)
- ILLÁN, Adelina y ROMERO, Rafael. “Analysis of production techniques in two sculptures in polychromed terracotta by Lorenzo Mercadante”, en N. Jennings y T. Laguna, *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin*. Madrid: Coll – Cortes, 2016, 81-91.
- JENNINGS, Nicola. “Lorenzo Mercadante, primus inter pares of northern European sculptors in fifteenth-century Castille”, en *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin*. Madrid: Coll–Cortes. 2016, pp. 12-44.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. “Palabras de piedra”, en *Las Horas, las palabras y el facistol. Aula Hernán Ruiz 21*, Alfonso Jiménez (coord.). Sevilla: Taller Dereçeo, 2014, T. I, pp. 5-130.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. “La Catedral de Sevilla y el gótico mediterráneo”, en *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Begoña Alonso, Fernando Villaseñor (coord.). Santander: Universidad de Cantabria, 2014, pp. 179-200.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. “El replanteo de la Catedral de Sevilla”. *Revista de Historia de la construcción*, 2022, 105/318-319, pp. 235-267.
- KAHSNITZ, Rainer. “Sculpture in Stone, terracotta, and Wood”, en *Gothic and renaissance Art in Nuremberg. Abril- junio 1986*, Rainer Kahsnitz y William Swixom (com). Munich y New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986, pp. 61-81.

- LAFITA GORDILLO, M<sup>a</sup> Teresa. “Notas para el estudio del escultor Adolfo López Rodríguez”. *Laboratorio de Arte*, 2008-2009, n.º 21, pp. 313-333. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2008.i21.15>.
- LAFUENTE IBÁÑEZ, Pilar. “La cerámica y los oficios del barro en la Sevilla bajomedieval”. *Demófilo, Revista de cultura tradicional andaluza*, 2022, n.º 54, pp. 51-78.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”. *Bienes Culturales. Revista del Patrimonio Histórico Español*, 2002, n.º 1, pp. 83-100.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Lorenzo Mercadante de Bretaña (documentado 1446-1468)” en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz: el ciclo humanista: desde el último gótico al fin del barroco*. Escultores, Clotilde Lechuga (coord.). Coruña: Publicaciones comunitarias, 2011, Vol. XXXVIII/1, pp. 291-325.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “De la línea al volumen. Génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Bretaña” en *Copia e invención. Modelos réplicas, series y citas en la escultura española. II encuentro nacional de Museos y Colecciones de Escultura (Valladolid 2013)*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura–Ministerio de Cultura, 2013, CD, pp. 137-150.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla” en *1514: arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Begoña Alonso y Juan Clemente Rodríguez Estévez (coord.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 31-48.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “The Virgen del Buen Fin in the context of the sculptural oeuvre of Lorenzo Mercadante de Bretaña” en *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin*. Madrid: Coll–Cortes. 2016, pp. 47-79.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Un escultor para un cardenal: Lorenzo Mercadante de Bretaña y el sepulcro de Juan de Cervantes: nuevas lecturas. *De Arte: revista de Historia del Arte*, 2017, n.º 16, pp. 7-30.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Terracotta works in Seville Cathedral. The story of a monumental sculptural complex” en *European cathedrals. The sculptural heritage*. Pisa: Opera della primaziale pisana. 2017, pp. 95-108.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Memoria funeraria y patronazgo de Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla: Mercadante de Bretaña y las obras de la capilla de san Hermenegildo” en *Obispos y catedrales: arte en la Castilla bajomedieval*, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega, M<sup>a</sup> Concepción Cosmen, M<sup>a</sup> Dolores Teijeira, José Alberto Morais (coord.). Berna: Peter Lang, 2018, pp. 75-120.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la Catedral de Sevilla en la Baja Edad Media I”. *Anuario de la Iglesia andaluza*, n.º 12, 2019, pp. 203-230.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. “El Cristo del Millón y las vigas de imaginería de la Catedral de Sevilla” en *Crux Triumphalis: calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*, Elena Escuredo, Diana Olivares, Pablo J. Pomar (coord.). León: Universidad de León, 2023, pp. 149-173.

- LAGUNA PAÚL, Teresa. "Memoria funeraria del arzobispo Gonzalo de Mena y Roelas († 1401). Avatares, mudanzas e intervenciones en su mausoleo gótico", en *Arte y mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales españolas*, M<sup>a</sup> V. Herráez, D. Teijeira, C. Cosmen y Jv. Castiñeiras (coord.). Madrid: CSIC, 2025, pp. 273-292.
- LÓPEZ ALONSO, Jesús. "Nuestra Sra. del Alcázar y su réplica". *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 2009, n.º 601, pp. 198-199; reed. en <https://www.lahornacina.com/articulossevilla5.htm> (consulta abril 2014).
- LÓPEZ ALONSO, Jesús. "La iglesia parroquial de San Juan de Acre". *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 2008, n.º 594, pp. 751-755.
- LÓPEZ ALONSO, Jesús. *La desaparecida imagen de san Juan Bautista del priorato de San Juan de Acre (Sevilla)*. <http://www.lahornacina.com/articuloSevilla13.htm>. (consulta marzo 2012).
- MAESTRE MORENO, Claudio. "Joaquín Romero Murube" en *Diccionario Bibliográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/5158/joaquin-romero-murube> (consulta abril 2024).
- MAQUEDA, Carmen / PÉREZ RODRÍGUEZ, José Luis / y JUSTO ERBEZ, Ángel. "Degradation of ceramic sculptures on the Cathedral of Seville". *Mineralogica et petrographica acta*, 1985, n.º 29, pp. 591-598.
- MATEO GÓMEZ, Isabel / LÓPEZ-YARTO, Amelia / y RUIZ HERMANDO, J. Antonio. "El monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla)". *Temas de Estética y Arte*, 1977, n.º 11, pp. 141-180.
- MARTÍ VENTO, José Ángel. "Falsificaciones, imitaciones y parecidos razonables. El punto de vista jurídico", en *La verdad fingida: falsificaciones del patrimonio e identidades espurias. Actas del seminario*. Madrid: Ministerio de Cultura, IPCE, 2024, pp. 118-132.
- MARTÍN PRADAS, Antonio. "El monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla). Parcelas de la historia (1868-1878)". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2015, n.º 17, pp. 129-134.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla de Gran Canaria*. La Esperanza, Tenerife: Asphodel, 2009.
- MEDINA, Pedro de. *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Juan de Villanueva, 1568. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=404345>
- MENDOZA PONCE, Jesús. "Restauración de las pinturas murales y bienes muebles del monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla) en *Actas del Simposio San Isidoro del Campo 1301-2002*", coord. Carlos Sánchez de las Heras y Pedro Respaldiza Lama. Sevilla: Consejería de Cultura, 2004, pp. 271-285.
- MORALES [MARTÍNEZ], Alfredo J. *La iglesia de san Lorenzo de Sevilla*. Valladolid: el autor, 1980.
- MORILLO RODRÍGUEZ, Francisco M. y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. "Retablo de Gáceta" en *Retablos-tabernáculo de la Baja Edad Media en la Corona de Castilla*. 11/38. Valladolid,

- Universidad de Valladolid, 2021. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/46029>. (consulta enero 2022)
- PÉREZ EMBID, Florentino. *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. Madrid: CSIC, 1973.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. “Gestoso y sus colegas de profesión”, en *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla: Diputación Provincial y Universidad de Sevilla, 2020, pp. 291-316.
- PLEGUEZUELO, Alfonso y TENA RAMÍREZ, Carmen de (coord.). *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla. Diputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2020.
- RECIO LAMATA, Juan Pedro. “La Virgen de Mercadante preside la Parroquia de San Lorenzo”. *ABC. Sevilla*, 31-12-2009. [https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-291208-la-virgen-de-mercadante-preside-san-lorenzo-200812310259\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/sevilla/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-291208-la-virgen-de-mercadante-preside-san-lorenzo-200812310259_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F).
- REINA GIRÁLDEZ, Francisco: “Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 1987, n.º 215, pp. 143-151.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro J. “La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo, su problemática y realizaciones” en *Andalucía Medieval: actas del I Congreso de Historia de Andalucía, diciembre de 1976*. Córdoba: CajaSur Obra Social y Cultural, 1978, vol. 2, pp. 249-260.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro J. “El monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo”. *Laboratorio de Arte*, 1996, n.º 9, pp. 23-47.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro J. “Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo”. *Laboratorio de Arte*, 1998, n.º 11, pp. 69-100.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro J. “La conformación del monasterio de San Isidoro del Campo”, *Actas del Simposio San Isidoro del Campo 1301-2002*, coord. Carlos Sánchez de las Heras y Pedro Respaldiza Lama. Sevilla: Consejería de Cultura, 2004, pp. 169-188.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro J. “San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortalezas de la espiritualidad y santuario del poder”, en *Actas del Simposio San Isidoro del Campo 1301-2002*, coord. Carlos Sánchez de las Heras y Pedro Respaldiza Lama. Sevilla: Consejería de Cultura, 2004, pp. 243-261.
- RETABLO CERÁMICO, *Iglesia de san Lorenzo de Sevilla*. <https://retabloceramico.org/obras/?poblacion=sevilla&conjunto=sevilla-iglesia-de-san-lorenzo>. (consulta mayo 2024).
- RODA PEÑA, José. “Imágenes de devoción” en *Santa Ana de Triana*, Rodríguez Babío, Amparo (coord.). Sevilla: Fundación Cajasol, 2016, pp. 427-462.
- RODRÍGUEZ AZOGUE, Araceli y AYCART LUENGO, Vicente. *San Juan de Acre. Historia de un barrio de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, EMVISESA, 2007.
- RODRÍGUEZ AZOGUE, Araceli y LÓPEZ ALFONSO, Jesús. “Espacios de culto e imágenes de devoción”, en Araceli Rodríguez Azogue y Vicente Aycart Luengo, *San Juan de Acre. Historia de un barrio de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, EMVISESA, 2007, pp. 157-170.

- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente. *Los canteros de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1998.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, GOMÉZ-MORENO CALERA, José Manuel, y LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Esculturas” en *Instituto Gómez-Moreno*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1982, pp. 47-76.
- SARNECKA, Zuzanna y DZILI, Agnieszka (Ed.). *The materiality of terracotta sculpture in early modern Europe*. New York: Routledge, 2023.
- STEGMANN, Hans y ANGULO, Diego. *La escultura en occidente*. Barcelona: Labor, 1936.
- TENA RAMÍREZ, Carmen de. *Conocer para conservar: las investigaciones históricas de don José Gestoso y su contribución a la preservación del patrimonio artístico sevillano*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2018, <https://idus.us.es/handle/11441/76407>. Publicada en: *José Gestoso y su labor de estudio y protección del patrimonio histórico sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial, 2020.
- TENA RAMÍREZ, Carmen de. “El epistolario de José Gestoso (1852-1917) como fuente para el estudio de la historiografía artística española: índice de autores”. *Ars Longa*, 2018, n.º 27, pp. 173-181.
- TENA RAMÍREZ, Carmen de. “Noticias sobre los catálogos monumentales de España en el epistolario de José Gestoso (1852-1917)”. *Accedere. Revista de Historia del Arte* 2021, n.º 1, pp. 49-68. <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2021.01.03>.
- TENA RAMÍREZ, Carmen de y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla: Diputación Provincial y Universidad de Sevilla, 2020.
- TORREJÓN DÍAZ, Antonio. “Cat. 55. San Jerónimo” en Catálogo exposición *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Pedro Respaldiza (coord.). Sevilla, 2002.
- VALERO MOLINA, Juan. “Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV” en *Modelos intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación el XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA), Palma de Mallorca, 20-23 octubre, 2004*. Palma de Mallorca: CEHA – Universidad Islas Baleares, 2008, T. I, pp. 197-207.
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel. *Historia de la fotografía documental en Sevilla*. Sevilla: ABC, 2002.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo y GÓMEZ FERRER LOZANO, Mercedes. *Escultura gótica valenciana*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2024.