

EL LEGADO DEL PRESBITERO JOSÉ MARÍA GÓMEZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS A LA CATEDRAL DE SEVILLA, EN 1879

THE LEGACY OF THE PRESBYTER JOSÉ MARÍA GÓMEZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS TO THE CATHEDRAL OF SEVILLE IN 1879

JUAN CARLOS HERNÁNDEZ NÚÑEZ
Universidad de Sevilla

El día 25 de diciembre de 1879 moría en La Algaba el presbítero José María Gómez Espinosa de los Monteros, dejando a la Catedral de Sevilla uno de los más importantes legados del siglo XIX, no solo por la calidad de algunas obras, sino también por su volumen, 28 pinturas en total. En el presente trabajo se realiza la identificación de las mismas en la actual colección catedralicia. Entre las obras donadas se encuentran *San Pedro liberado por el Ángel* de Valdés Leal, *Abraham y los tres ángeles* de Diepenbeek o *Jacob bendiciendo a sus hijos* de van Lint. Por último, también se ha identificado otra pintura donada por el canónigo Celestino Mateos del Parque, en 1881, la *Virgen con Santo Domingo y San Francisco* de Llanos Valdés.

Palabras claves: Catedral de Sevilla. Colección de pinturas. Testamento. José María Gómez Espinosa de los Monteros. Alonso Cano. Juan de Valdés Leal. Abraham van Diepenbeek. Pieter van Lint. Celestino Mateos del Parque. Sebastián de Llanos Valdés.

The presbyter José María Gómez Espinosa de los Monteros died on 25th December 1879 in La Algaba, leaving the Cathedral of Seville one of the most important bequests of the 19th century, not only in terms of the quality of some of the works, but also on account of its volume, consisting of 28 paintings in total. The present paper completes the identification of these paintings in today's cathedral collection. Among the works bequeathed, we find *Saint Peter freed by the Angel* by Valdés Leal, *Abraham and the Three Angels* by Diepenbeek or *Jacob blessing his Children* by van Lint. In addition, this paper also identifies another painting, *The Virgin with St Dominic and St Francis* by Llanos Valdés, donated by the Canon Celestino Mateos del Parque in 1881.

Keywords: Seville Cathedral. Collection of paintings. Testament. José María Gómez Espinosa de los Monteros. Alonso Cano. Juan de Valdés Leal. Abraham van Diepenbeek. Pieter van Lint. Celestino Mateos del Parque. Sebastián de Llanos Valdés.

El día 25 de diciembre de 1879 moría en su casa de la plaza Alfonso XII, actual de España, de la población de La Algaba, el presbítero José María Gómez Espinosa de los Monteros¹. Dicho personaje ha pasado desapercibido a eruditos e historiadores

1 Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.). Secretaría, Autos Capitulares. Años 1877 – 1880. Leg. 221. Fol. 263.

a pesar de ser el responsable uno de los legados pictóricos más importantes que recibe la Catedral de Sevilla en el siglo XIX, veintiocho de los cuadros que formaban parte de su colección particular. Las pocas referencias que se tienen sobre su vida son las proporcionadas por su testamento, otorgado en la misma población, el mismo día a “primera hora”, y las noticias correspondientes a su carrera eclesiástica². Nació en Sevilla, el 31 de diciembre de 1808, posiblemente en la collación de San Lorenzo, pues en esta parroquia fue bautizado el 4 de enero de 1809, con el nombre de José María Manuel Juan Silvestre Eduardo de la Santísima Trinidad³. Era hijo legítimo de Juan Antonio Gómez Reina y Gertrudis Espinosa de los Monteros y Rivera, ambos naturales y vecinos de Sevilla⁴. El 17 y 18 de diciembre de 1830 obtuvo el grado de Subdiácono, alcanzando el de Diácono a fines de febrero del año siguiente y el de Presbítero el 1 y 2 de marzo de 1833. Durante esos años estuvo adscrito a la parroquia de Santa Marina, viviendo en el domicilio familiar. A su muerte contaba con 71 años de edad, siendo su única familia directa, según se desprende del testamento, su hermano, Francisco de Paula, al que nombró albacea.

Desconocemos asimismo el origen de su fortuna, aunque esta pudo estar relacionada con la herencia familiar, si tenemos en cuenta el apellido especialmente de la madre, perteneciente a una de las ramas nobiliarias con más raigambre de Sevilla. A pesar de ello, ésta tuvo que incrementarse a lo largo de su vida, pues las disposiciones que aparecen en su testamento con respecto a la misma, nos muestran al Presbítero como una persona con una gran capacidad e inteligencia para los negocios. El total de su fortuna tampoco nos la revela ni el testamento ni el inventario de los bienes que se hizo tras su muerte, detallándose entre ambos documentos solamente los bienes raíces, el dinero prestado y algunas alhajas de plata⁵. En el primero, su testamento,

2 Archivo Histórico Provincial de Sevilla. (A.H.P.S.) Protocolos Notariales. Leg. 3049 PB. Fols. 1057 – 1070 vto. El testamento, que no está firmado “por espresar no poder escribir”, fue redactado por el escribano público José María Agudo, actuando como testigos los vecinos Diego Carbonel Herrera, Francisco Arena Carmona y Juan Antonio Aguilera Bencano. Tras analizar los Libros de Ordenes Sagradas, desde 1800 a 1879, sólo se ha localizado a un José María Gómez Montero, que tras contrastar los datos que aparecen en su expediente con los del testamento, lo identificamos con José María Gómez Espinosa de los Monteros. Según hemos podido ver, en algunos de estos expedientes no aparece el nombre completo, dato que posteriormente era corregido o se dejaba sin enmendar. Archivo Palacio Arzobispal de Sevilla. (A.P.A.S.) Gobierno. Ordenes Sagradas. Libros de Registro de Órdenes. Libro, 26. Años 1826 – 1834. Fols. 71 vto; 127 y 143 vto. Expedientes, en el mismo archivo: Gobierno. Ordenes Sagradas. Ordenes mayores y menores. Leg. 1035 (01076). Exp. 25. y Leg. 1044 (01085). S/n.

3 Archivo Parroquial de San Lorenzo de Sevilla. (A.P.S.L.S.) Libro de Bautismo. Nº. 18. Fol. 5.

4 Dichos nombres aparecen en el testamento, mientras que en los expedientes de las Ordenes Sagradas aparecen citados como Juan Gómez y Gertrudis Montero o Gertrudis de los Monteros, indistintamente. A.H.P.S. Protocolos Notariales. Leg. 3049 PB. Fol. 1057. A.P.A.S. Gobierno. Ordenes Sagradas. Ordenes mayores y menores. Leg. 1035 (01076). Exp. 25. y Leg. 1044 (01085). S/n.

5 A.H.P.S. Protocolos Notariales. Leg. 3049 PB. Fols. 1081-1084 vto. El inventario se comenzó dos días después de su muerte, el 27 de diciembre, siendo redactado por el mismo escribano, José

tras las consabidas disposiciones sobre su cuerpo, funeral y obras pías acostumbradas, se hace una declaración de los bienes inmuebles que posee. Estos consistían en una hacienda de olivar, conocida con el nombre de “El Nevero”, situada entre los términos municipales de Alcalá de Guadaíra y Dos Hermanas; un caserío, en parte ruinoso, y unos viñedos, –21 aranzadas–, con tres casas, –una de recreo, otra para el capataz y la tercera para un trabajador– en el de La Algaba; una huerta de naranjos y granadas con caserío, pozos y norias en el de La Rinconada, y unas 511 aranzadas de tierra sin cultivar, en el de Salteras. También eran de su propiedad una casa en Sevilla, otra en Osuna, diez más en La Algaba y un solar sin construir en la misma población⁶. Según el inventario, en el momento de su muerte, en su casa había 750 pesetas en moneda de oro y 383 en moneda de plata, y documentos de créditos por un valor de 324.443 reales, lo que transformados en pesetas son 81.110 con 75 céntimos. Además en diferentes graneros tenía almacenados 1.679 fanegas de trigo, 1.202 de cebada, 830 de habas y 566 de maíz. Por lo que respecta a las denominadas como “alhajas” de plata, la constituían una cubertería; dos platos, uno de ellos labrado; una copa; un jarrón; una caja para puros; dos candelabros de tres brazos y dos mecheros⁷. Éstas se completaban con dos relicarios, uno de San José y otro del Lignum Crucis. Sus descripciones en el inventario son muy someras, sin embargo, en el testamento se ofrecen ciertos detalles. El de San José consistía en un pedazo de su capa, mientras que el segundo era rectangular, aproximadamente de 10 x 8 cm, con labores de oro en su centro, en las que se encontraban además de la Santa Cruz, las reliquias de San Pedro, San Pablo, San Andrés y San Simón. Ambas estaban autenticadas, especificándose que del último era una bula dada en Roma con su sello de lacre⁸.

Como albaceas testamentarios nombra a su hermano Francisco de Paula, médico de profesión, y al abogado sevillano Bonifacio García Pego, quienes designaran a su muerte a los nuevos albaceas⁹. Éstos debían inventariar todos sus bienes para poder venderlos, excepto los bienes inmuebles. Con el dinero resultante se pagarían los legados testamentarios y el sobrante se invertiría en comprar tierras sin cultivar en los términos municipales de La Algaba, Santiponce, Camas o Triana. El usufructo de estos bienes

María Agudo, ante el abogado sevillano Bonifacio García Pego, que también había sido nombrado albacea testamentario, Manuel Montero Santos como representante de su hermano Francisco, y los vecinos de La Albaga, los hermanos José y Juan José Herrera. Aunque se expresa retomarlos en otro momento más oportuno, su continuación no aparece recogida en los protocolos ni de ese año ni de los dos siguientes.

6 Ídem. Fol. 1058 vto. – 1061.

7 La cubertería estaba formada por un cuchillo y un tenedor de trinchar, dos cucharones, una docena de cuchillos, otra de tenedores y otra de cucharas y seis cucharillas para el café. Los candelabros medían tres cuartas de alto, unos 63 cm, y los mecheros “como de una cuarta”, unos 21 cm. Ídem. Fol. 1081 vto – 1082.

8 Ídem. Fols. 1065 y 1065 vto. – 1066 respectivamente.

9 La profesión de Francisco de Paula Gómez Espinosa de los Monteros se conoce gracias a las noticias sobre un pleito en el año 1900. *Boletín de la revista general de legislación y jurisprudencia: periódico oficial del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid*. Vol. 88, 1900. Págs. 574.

pasaría a manos de su hermano Francisco de Paula y, tras la muerte de éste, a las del abogado Bonifacio. Una vez que ambos murieran, se les daba la facultad de designar a otros albaceas con las mismas prerrogativas. A pesar de ello, la intención del presbítero era crear con el legado una institución benéfica en Sevilla, ya fuese hospital, asilo, casa de maternidad, escuela o colegio, “donde solo se dé enseñanza católica, u otra formación análoga que su Santidad el Soberano Pontífice que ocupe la silla apostólica se digne designar”. En dicha institución debían “ser acogidos, asistidos o enseñados” todos sus parientes sin exigirles retribución alguna. En el caso de que las rentas lo permitiesen, los mismos beneficios serían aplicados a los hijos pobres de Sevilla y de La Algaba, si bien, se establecía una proporción de tres por uno favorable a la capital. De no ser posible, todos los bienes serían enajenados y el dinero depositado en el Banco de Londres, “u otro que respire seguridad”, a “disposición, orden y voluntad del soberano pontífice que a la razón ocupe la Santa Sede Católica Apostólica Romana”. Si tampoco ello fuera posible, se designa como beneficiarios a todos los pobres enfermos que se encontraran en los hospitales y casas particulares de Sevilla, siendo el Papa el que elegiría a un sevillano para la administración de los bienes, “pues no quiero que por título o motivo alguno se apoderen o incaute el gobierno del Estado o administración pública de mis bienes ni de sus productos”¹⁰. Desconocemos el desenlace de la voluntad del presbítero, lo cierto es que en el año 1900 seguía el legado en manos de los albaceas testamentarios¹¹.

Entre las diferentes mandas a familiares, empleados y conocidos, existen cinco destinadas a instituciones religiosas. A la parroquia de La Algaba le lega un cáliz de plata con la obligación de que el prelado de la misma debía regalar uno de los existentes a otra iglesia mucho más pobre¹². A la misma fábrica, también le hace donación de “todas las ropas y albas, corporales y purificadores”, mientras que a su Hermandad del Santísimo Sacramento le regala “los manteles y candeleros del altar del Patriarca y los manteles toallas del comulgatorio y candelabros de metal”¹³. Al convento del Espíritu Santo de Sevilla, además de 8.000 reales, le hacía donación del relicario de San José y de los dos candelabros de plata, y a la Hermandad de Nuestra Señora de la Salud de la parroquia sevillana de San Isidoro, el relicario del Lignum Crucis¹⁴. Pero, la más beneficiada de todas era la Catedral de Sevilla, pues tras hacerse un inventario de su colección particular de pinturas, una comisión nombrada por el Cabildo tenía que

10 A.H.P.S. Protocolos Notariales. Leg. 3049 PB. Fols. 1061 – 1064.

11 En ese año de 1900 existía un pleito sobre unos terrenos comprados por José María Gómez Espinosa de los Monteros, apareciendo los albaceas Francisco de Paula y Bonifacio García como parte implicada. *Boletín de la revista general de legislación y jurisprudencia...* Ob. Cit. págs. 574-578.

12 A.H.P.S. Protocolos Notariales. Leg. 3049 PB. Fol. 1065 vto.

13 Ídem. Fol. 1067 vto.

14 Ídem. Fols. 1065 y 1065 vto – 1066, respectivamente. Actualmente, no se conservan ninguno de los dos relicarios.

elegir aquellas “que pudieran servir para devoción”. Las seleccionadas pasarían a ser propiedad de la fábrica, debiéndose recoger su entrega en las actas capitulares¹⁵.

En las dos semanas siguientes se realizaría el inventario de las pinturas, –que no ha llegado hasta nosotros–, pues el 15 de enero de 1880, los albaceas se dirigen al Cabildo para comunicándole la muerte de José María Gómez Espinosa de los Monteros y su última voluntad. Cuatro días más tarde, los capitulares aceptan de buen grado el legado, encargándole a la Comisión de Arte la elección de los mismos¹⁶. A finales del mes siguiente, exactamente el 26 de febrero, se da a conocer la lista de los cuadros seleccionados, que había sido elaborada por la comisión con la ayuda del restaurador de la Catedral Manuel Lucena. Tras aprobar las gestiones realizadas, el Cabildo acuerda que se les dé las gracias a los albaceas, se paguen al Estado los derechos del legado y se incluyan los cuadros en el acta capitular de ese día¹⁷.

El listado de cuadros está recogido al final del auto capitular, bajo el nombre “Nota de los cuadros que se citan en el auto de este día” y, en el margen, “Nota de los cuadros con sus aprecio de los cuadros donados”¹⁸. Son 28 obras, designándose cada uno de ellos por el nombre del personaje o la escena que se representa. La información se completa con el nombre del autor o la escuela a la que pertenece, las medidas en varas y su apreciación económica, aunque no se especifica si son reales o pesetas. En cuatro casos no se mencionan las medidas y, en cinco, se hace referencia al soporte, cobre o tabla, lo que hace suponer que el resto estaban realizados en lienzo. La mayoría pertenecen a pintores sevillanos, aunque también existen lienzos de otras escuelas como la granadina, madrileña, italiana o flamenca. Por lo que respecta a las tasaciones económicas, son los primeros siete asientos los que adquieren un mayor valor, desde los 6000 a 1000. Ello nos habla de la calidad que tienen estas obras, siendo la mejor valorada el registro tercero, titulado *Hospedaje de Abraham*, atribuido a van Dyck. Le sigue el quinto, *San Pedro Advíncula* de Valdés Leal, con 5000, el primero y el cuarto, respectivamente, *San José* de la escuela de Murillo y *Bendición de Jacob* de la flamenca, con 2000. Los valorados con 1000 corresponden a los asientos segundo, *Virgen de Belén*, copia de Alonso Cano, sexto, *Calle de la Amargura* de la escuela sevillana, y séptimo, *Concepción* de Varela. Los veintiún cuadros restantes están avaluados entre 650 y 60, siendo los que adquieren mayor cantidad los registros diecisiete, *Calvario* de la escuela sevillana, y dieciocho, *Descendimiento* en tabla de la escuela italiana. El de menor cuantía es el asiento veinticuatro, *San Cayetano* de la escuela sevillana, de solo 60, valor que no sólo vendría dado por su poca calidad sino también por su pequeño tamaño, a penas 30 cm

15 Ídem. Fols. 1065 vto.

16 A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Años 1877 – 1880. Leg. 221. Fol. 263 – 263 vto. La comisión había sido elegida el día 9 de enero de ese año y estaba constituida por los dos Mayordomos de Fábrica y el Arcediano. Ídem. Fol. 260 vto.

17 Ídem. Leg. 221. Fol. 267 – 267 vto.

18 Ídem. Leg. 221. Fol. 268 – 268 vto.

Como se observa, la descripción dada en el listado es mínima por lo que ha resultado, en algunas casos, bastante complicado su identificación. Para esta tarea se ha trabajado con dos inventarios realizados por Enrique Valdivieso. El primero fue publicado en 1978 bajo el título *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*¹⁹. En el mismo se recogen un total de 544 pinturas. El segundo es el resultado de la colaboración entre el Cabildo de la Catedral y el Servicio de Protección de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, de la Junta de Andalucía, designándose a Valdivieso como responsable del quipo de catalogación de la colección pictórica²⁰. En esta ocasión se registraron 811 pinturas. Hay que advertir que por lo que respecta a las medidas de las obras recogidas en uno y en otro trabajo, éstas varían algunos centímetros y sólo en el segundo, la mayoría de las veces, se incluyen dos, la del soporte propiamente dicho y la de la obra con el marco. Asimismo, algunos cuadros que fueron recogidos en el catálogo, no aparecen inventariados en el segundo, por lo que su paradero se desconoce.

Una vez identificadas las obras, el siguiente paso fue comprobar que éstas no se encontraban en la Catedral antes de 1880. Para ello se ha recurrido a dos fuentes diferentes. Por un lado a la obra de Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, publicada en 1804, y por otro, a un listado de cuadros que se realizó en la Catedral en 1869²¹. Verificadas que tales obras no se hallaban en la Catedral en tales fechas, se consultó las obras de Gestoso, *Sevilla monumental y artística*, el tomo II, dedicado a la catedral hispalense, y *Una requisa de cuadros en la Catedral de Sevilla*, publicados respectivamente en 1890 y 1909, para todo lo contrario, probar su existencia en el recinto de la Catedral a finales del siglo XIX o principios del XX²². Tanto la obra de Ceán como la de Gestoso, *Sevilla monumental y artística*, presentan el mismo problema, no son exhaustivas. Se limitan, además de la arquitectura, a la descripción de retablos y, en contadas ocasiones, a señalar alguna de las pinturas repartidas por el

19 VALDIVIESO, E.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978. A partir de ahora se citará como *Catálogo*, seguido del número asignado a cada una de las obras.

20 El Inventario de Patrimonio Mueble de la Iglesia Catedral de Santa María de Sevilla fue iniciado en 1997. En el mismo intervienen varios equipos de catalogación bajo la responsabilidad de profesores universitarios. En este caso, Enrique Valdivieso fue el responsable del equipo que hizo el inventario de la colección de pinturas que se conservan en la catedral, realizándose entre los años 2002 – 2004. El proyecto general es coordinado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, donde actualmente puede ser consultado. Queremos agradecer a Juan Arenillas Torrejón su disponibilidad y rapidez en facilitarnos los registros necesarios para la identificación de los cuadros legados. A partir de ahora se citará como *Inventario*, seguido del número correspondiente al código de cada pintura.

21 CEAN BERMUDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804. Queremos dar las gracias a Teresa Laguna por la información facilitada sobre el listado de 1869. Sobre el mismo, véase, LAGUNA, T.: “Inventarios y movimientos de bienes muebles en la Catedral de Sevilla en el siglo XIX”. (En prensa).

22 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y artística*. Tomo II. Sevilla, 1890. Ed. Fac.: Sevilla, 1984. Del mismo autor: *Una requisa de cuadros de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1909.

templo. Mucho más interesante, para los fines que se persiguen, son el listado de 1869 y la segunda obra de Gestoso, *Una requisa de cuadros en la Catedral de Sevilla*. Aunque en ésta última solo aparecen señalados los cuadros y pinturas que son cambiados de ubicación ese año, que por ser obras de mayor calidad necesitaban una mayor luz y mejores lugares para ser apreciadas.

Los resultados de la identificación se han dividido en tres grupos, continuándose en cada uno de ellos la numeración y orden de las obras dadas en el listado del acta capitular de 1880. En el primer grupo se incluyen los cuadros que se encuentran perfectamente identificados, al coincidir las características de los mismos con la descripción que aparecen en los asientos del listado de la donación y que no se encontraban en la catedral antes de 1869. No obstante, señalar que, en el listado de 1880, las medidas aparecen en varas castellanas, utilizándose la vara como unidad y las proporciones, en quebrados, correspondientes a codos, pies y palmos²³. La única medida reflejada en los asientos corresponde a la altura del lienzo, pero ésta se realizó a groso modo, no utilizándose unidades de medidas más pequeñas, por lo que se han dado por válidas aquellas en las que existen una diferencia de hasta 10 cm. entre las que tiene el cuadro actual y la expresada en el listado. En el segundo grupo aparecen recogidos los asientos que se corresponden con obras existentes en la catedral, y que no estaban recogidos en el listado de 1869, pero entre los que existe una gran diferencia en cuanto a las dimensiones. En el último se reflejan aquellos asientos que han sido imposibles de identificar, ya sea por que los temas representados y sus características no se corresponden con ninguna de las obras de la catedral, o, por el contrario, por existir varias posibilidades para cada registro, independientemente de que la descripción dada coincida en todo o en parte con cuadros actuales.

1. CUADROS IDENTIFICADOS

Asiento 5: “San Pedro Advíncula, Valdés, 2 $\frac{1}{4}$ varas, 5000”. (1,88 m). Tanto por el tema, como por el autor, la medida y por su tasación, la segunda más elevada, ha de corresponderse con una de las grandes obras maestras que se conservan en la Catedral de Sevilla. Sin duda alguna, se trata del lienzo de *San Pedro liberado por el ángel* de Juan de Valdés Leal, realizado en torno a 1656 y 1659²⁴. Dicha obra ha sido considerada como una de las composiciones más logradas y de mayor calidad de toda la producción del pintor sevillano²⁵. En el listado de 1869 se citan dos obras con el mismo tema, uno perteneciente a la escuela italiana y otro atribuido a Murillo. De los dos sólo se

23 Las equivalencias que se han utilizado son 1 vara, 83,50 cm; $\frac{1}{2}$ vara, un codo, 41,75 cm; $\frac{1}{3}$ vara, un pié, 27,83 cm, y $\frac{1}{4}$ vara, un palmo, 20,87 cm

24 *Catálogo*. Nº. 419. Medidas: 1,87 x 2,20 m *Inventario*. Código: 4109101110838.000. Medidas: 1,95 x 2,30 m, no se especifica si en la misma se incluye o no el marco.

25 Sobre esta obra puede verse VALDIVIESO, E.: *Valdés Leal (exposición)*. Sevilla, 1991. Págs. 136 – 139. Del mismo autor: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1992. Pág. 268 y *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003. pág. 442.

conserva el italiano, catalogado como escuela boloñesa y cercano al estilo del pintor Alexandro Tiarini²⁶. El de Valdés Leal es citado por Gestoso en 1890 y 1909, en la sacristía de los Cálices²⁷.

Asiento 12: “San Francisco de Paula, escuela de Murillo, 1 vara, 200”. (83,50 cm) De los tres cuadros que se conservan en la Catedral con la representación del santo, el que mejor se adapta a la descripción dada en el registro es el *San Francisco de Paula* que a finales de la década de los años setenta se encontraba en el vestuario de los canónigos y en el 2004 en el depósito de San Miguel²⁸. Existe una leve diferencia en cuanto a sus medidas, resultando el de la catedral unos 4 cm más que la dada en la descripción, 87 x 68 cm Se trata de una copia del mismo tema del cuadro de Murillo, realizada por uno de sus seguidores entre 1680 y 1700. No aparece en el listado de 1869, ni tampoco aparece citado por Gestoso, posiblemente al considerarla una obra de segunda fila.

Asiento 14. “San Antonio Abad, escuela granadina, 1 vara, 160”. (83,50 cm.) Se trata del *San Antonio Abad* que se encuentra en la capilla de San Francisco, realizado en el segundo tercio del siglo XVIII. Está catalogado actualmente como una obra de la escuela española²⁹. Al igual que sucede con el registro anterior, existe una diferencia, de casi diez centímetros, entre la dada en el listado y el lienzo con el que se ha identificado, 74,5 x 60,5 cm. sin marco. No aparece en el listado de 1869 y, al considerarla una obra menor, no es citada por Gestoso.

Asiento 15. “Un cobre, Milagro de pan y peces, escuela flamenca, 200”. (Sin medidas) Tanto en éste como en el siguiente se señala el soporte en el que están realizados, el cobre. Se ha identificado con el de la *Multiplicación de los panes y los peces*, obra flamenca de la segunda mitad del siglo XVIII³⁰. Es el único cuadro que con este tema y con este soporte que se encuentra hoy día en la Catedral. Tampoco está recogido en el listado de 1869.

Asiento 16. “Otro, Bodas de Canaan, ídem, (escuela flamenca) 400”. (Sin medidas). Al igual que el anterior, coincide en temática y soporte con el único existente en la Catedral de estas características. Se trata de *Las Bodas de Cana* de la escuela flamenca,

26 *Catálogo*. Nº 500. Sin medidas. *Inventario*. Código: 4109101110744.000. Medidas: 1,15 x 1,28 m

27 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental...* Ob. Cit. Pág. 517. Del mismo autor: *Una requisa...*, Ob. Cit. Pág. 16. Véase también, del mismo autor: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1916. Págs. 184-185, Figura 8.

28 *Catálogo*. Nº. 258. Medidas: 91 x 70 cm Aparece como obra anónima, “de mediana calidad y fechable a mediados del siglo XVIII”. *Inventario*. Código: 410910111100.000. Medidas: 87 x 68 cm sin marco. En este inventario se recoge como un seguidor de Murillo, entre 1680 – 1700, y se señala el ser la copia del cuadro original del maestro sevillano.

29 *Catálogo*. Nº. 259. Las medidas han sido corregidas con bolígrafo en el ejemplar consultado, apareciendo la misma que en el Inventario. *Inventario*. Código: 4109101110710.000. Medidas: 74,5 x 60,5 cm sin marco.

30 *Catálogo*. Nº. 465. Medidas: 68 x 65 cm *Inventario*. Código: 4109101110847.001. Medidas: 68 x 65 cms, no se especifica si se incluye o no el marco.

fechado en torno a la segunda mitad del siglo XVII³¹. En la lista de cuadros de 1869 se recoge una pintura con el mismo tema, pero por las medidas, casi 1,50 mts, ha de referirse al lienzo de Frans Francken II³². Tampoco es citado por Gestoso.

Asiento 18. “Descendimiento en tabla, escuela italiana, ½ vara, 640”. (41,5 cm). En muchas ocasiones bajo el título del “Descendimiento” se incorporan otras escenas del mismo proceso, como puede ser la representación de Cristo en el suelo, rodeado por las Tres María, la Virgen, San Juan, Nicodemo y José de Arimatea. Esta escena también es conocida como “La Piedad”. La tabla con la que identificamos el asiento es un claro ejemplo de ello, apareciendo en el *Catálogo* como *Descendimiento* y en el *Inventario* como *La Piedad*. Se trata de una tabla de la segunda mitad del siglo XV que hoy es catalogada como de escuela sevillana, con claras influencias flamencas, cuyas medidas son 43 x 31 cms³³. Como se observa no coincide en escuela con el asiento, que se consideró italiana, pero creemos que fue un error por parte de la Comisión. Según Valdivieso tuvo que formar parte de un antiguo retablo de la segunda mitad del siglo XV, siendo sus compañeras las tablas de la *Flagelación* y la *Resurrección*, éste último identificado con el asiento 27. Sin embargo, ello no parece ser probable, ya que las tres pinturas presentan medidas diferentes y, tanto la del *Descendimiento* como la de la *Resurrección* no quedan recogidas en el listado de 1869.

Asiento 20: “Pastora, Tobar, 1 vara, 320”. (83,50 cms). En la Catedral solo se conserva un lienzo con este tema, la *Divina Pastora*, hoy en el depósito de San Miguel y anteriormente en la sacristía mayor³⁴. Es una obra fechable en el primer tercio del siglo XVIII, donde se sigue el modelo creado por Alonso Miguel de Tovar, según la tradición en 1703, para el capuchino fray Isidoro de Sevilla. Posiblemente, es éste el motivo por el que los miembros de la comisión atribuyeron erróneamente el lienzo a Tovar. A pesar de ello, no lo tuvieron que considerar de gran calidad, como se refleja en la tasación que hacen del mismo. Actualmente es considerada una obra de un pintor anónimo sevillano. Hay que señalar una diferencia de casi diez centímetros entre las dimensiones del cuadro, 93 x 62 cm, y las dadas en el asiento. No consta en el listado de 1869.

Asiento 21: “Ecce Homo, escuela de Valdés, ¾ varas, 120”. (62,62 cm). Un *Ecce Homo* con las mismas características se encuentra en el depósito de San Miguel³⁵.

31 *Catálogo*. Nº. 464. Medidas: 68 x 85 cm *Inventario*. Código: 4109101110847.000. Medidas: 68 x 85 cm, no se especifica si se incluye o no el marco.

32 *Catálogo*. Nº. 484. Medidas: 1,48 x 2,26 m *Inventario*. Código: 4109101110811.000. Medidas: 1,48 x 2,27 m

33 *Catálogo*, Nº. 4. Medidas: 36 x 27 cm *Inventario*. Código: 4109101110929.000.

34 *Catálogo*. Nº. 247. Medidas: 93 x 62 cm *Inventario*. Código: 4109101111108.000. Medidas: 93 x 62 cm sin marco. Sobre este pintor y las Divinas Pastoras puede consultarse *Exposición antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*. Sevilla, 1981; GIRÓN MARÍA, F.: *Alonso Miguel de Tovar, el pintor de la Divina Pastora*. Huelva, 1988, o QUILES, F.: *Alonso Miguel de Tovar, (1678 – 1752)*. Sevilla, 2005.

35 *Catálogo*. Nº. 205. Medidas: 59 x 47 cm *Inventario*. Código: 4109101111140.000. Medidas: 60 x 47 cm sin marco.

Es una de las muchas obras que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVII, de carácter devocional, por un pintor de segunda fila influenciado por el estilo de Valdés Leal, de ahí la atribución y la tasación dada por la comisión. Sus medidas prácticamente coinciden con las del asiento. Son varios *Ecce Homo* los que aparecen en el listado de 1869, algunos de la escuela sevillana, pero no coinciden en medidas con la obra identificada.

Asiento 23: “San Francisco Javier, ídem (escuela sevillana), 1 1/3 varas, 160”. (1,11 mts). En el depósito de San Miguel se halla una obra de cierto interés con la representación *San Francisco Javier*, realizado en las postrimerías del siglo XVII y cuyas medidas coinciden con la del asiento³⁶. Se trata de una copia del cuadro con el mismo tema que realizó Bartolomé Esteban Murillo para el hospital sevillano de la Caridad. No está recogido en el listado de 1869.

Asiento 25. “Castillo de Emaus, Bayeu, 1 vara, 400”. (83,5 cms). A lo largo de los siglos XVIII y XIX se designaba con este título el tema iconográfico conocido actualmente como la “La cena en Emaús”. Son muchas las noticias que se tienen sobre los “castillos de Emaús” colocados en los refectorios conventuales. Sirvan de ejemplo, los que se encontraban en los monasterios madrileños de San Agustín, donde el cuadro de Mateo Cerezo presidía dicha estancia, o el que se estaba en el de San Martín, obra de Fray Juan Andrés Ricci³⁷. Asimismo, ya con carácter devocional, Ponz señala dos más en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, ambos de Bartolomé Esteban Murillo, uno en el cuarto del rey y otro en el despacho de las estancias reales³⁸. Todos aluden a Emaús como un castillo, si bien el término era empleado correctamente pues aludía a las murallas que rodeaban y servían de defensa a la población³⁹. El asiento ha de referirse al lienzo que se conserva en la catedral de *La cena en Emaús*, que no aparece recogido en el inventario de 1869, pero que ya se encontraba en las dependencias catedralicias en 1909, cuando Gestoso la atribuye a Maella⁴⁰. Actualmente, se cataloga como una obra anónima del círculo del pintor Francesco de Mura⁴¹. Hay una diferencia de casi 10 cm. en altura entre las medidas del asiento y las del lienzo, 74 x 61 cm.

36 *Catálogo*. Nº. 379. Medidas: 1,09 x 0,67 m *Inventario*. Código: 4109101111098.000. Medidas: 1,10 x 0,68 m sin marco.

37 PONZ, A.: *Viaje de España*. Tomo V. Madrid, 1793. Ed. Madrid, 1988. V. 2. Págs. 49-50 y 131. También Palomino alude al cuadro de Cerezo del monasterio madrileño, PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Museo pictórico y escala óptica*. Tomo II. Madrid, 1797. Págs. 232-233.

38 PONZ, A.: *Viaje...* Ob. Cit. Tomo X. Madrid, 1787. Ed. Madrid. 1988. V. 3. Págs. 288 y 291.

39 Emaús fue fortificada en el año 161 a. C. por Báquides, general de Antioco IV Epifanes. I Macabeos, 9, 50. El designar a Emaús como castillo, también fue habitual en los libros de carácter devocional o histórico de la época. Como ejemplo pueden verse, COISET, J.: *Año cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año*. Madrid, 1771. Pág. 34. PEZRON, P.: *Historia evangélica: confirmada por la judaica y romana*. Madrid, 1852. Pág. 336.

40 GESTOSO, J.: *Una requisa...* Ob. Cit. Pág. 13.

41 *Catálogo*. Nº. 515. Medidas: 74 x 61 cm *Inventario*. Código: 4109101110783.000. Medidas: 74 x 61 cm sin marco.

Asiento 26: “Santa Rosalía, escuela sevillana, $\frac{3}{4}$ varas, 120”. (62,62 cm) No existe ningún cuadro en la Catedral con la representación de esta santa. Sin embargo, en el depósito de San Miguel se conserva un lienzo de *Santa Rosa de Lima* que coincide en medidas y en autoría con la descripción del asiento⁴². La confusión entre las dos santas puede deberse a la forma de representarse, ya que generalmente santa Rosa viste con hábito dominico, aunque puede llevar túnica seglar, corona de espinas o de rosas y un crucifijo o el Niño Jesús, en las manos o a su lado. Por su parte Santa Rosalía aparece siempre con túnica seglar y corona de rosa en la cabeza. Junto a ellas los atributos propios de su vida de anacoreta, crucifijo y calavera⁴³. En el lienzo de la Catedral aparece santa Rosa con una iconografía poco habitual, en medio de un paisaje, vistiendo túnica verdosa con el cabello sobre los hombros y coronada con una diadema de rosas. Su cabeza la inclina hacia el crucifijo y, junto a sus pies, una calavera. Este atributo no es propiamente de la santa, aunque cuando se le representa suele simbolizar su vida de mortificación y de ascetismo místico. Estos aspectos fueron muy resaltados por los biógrafos de la santa, especialmente tras su canonización en 1671. Iconográficamente, el lienzo está inspirado en la estampa que realiza Horacio Marinari, en Roma, con motivo de su beatificación en 1668⁴⁴. No se cita en el listado de 1869.

Asiento 27. “Resurrección en tabla, escuela flamenca, $\frac{1}{2}$ vara, 80”. (41,5 cm). Se trataría de la pintura de la *Resurrección* de estilo hispano-flamenco, realizada por un pintor español en la segunda mitad del siglo XV⁴⁵. Además del soporte coincide prácticamente con las medidas, 45,5 x 34 cm Como se dijo anteriormente, en el asiento 18, para Valdivieso, esta tabla junto con las de la *Flagelación* y el *Descendimiento* pudieron formar parte de un antiguo retablo de la segunda mitad del siglo XV, aunque descartamos la idea, no sólo por las medidas, sino también por no estar incluidas en el listado de 1869⁴⁶.

2. CUADROS DUDOSOS

Asiento nº. 3: “Hospedaje de Abraham, Vandich, 2 $\frac{1}{2}$ varas. 6000”. (2,08 m). En la colección pictórica de la Catedral no existe ningún cuadro con estas dimensiones y con el mismo tema. No obstante, en la capilla de Scalas encontramos un lienzo de *Abraham*

42 *Catálogo*. Nº. 201. Medidas: 63 x 48 cm *Inventario*. Código: 410910111139.000. Medidas: 63 x 48 cm sin marco.

43 FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950. Págs. 240, 242 – 243. GIORGI, R.: *Santos*. 3ª ed. Barcelona, 2005. Págs. 317 – 318.

44 Sobre la canonización de Santa Rosa, bibliografías y estampas, véase entre otros: HAMPA MARTÍNEZ, T.: “El proceso de canonización de Santa Rosa. Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial”. *Hispania Sacra*. Vol. 48, nº. 98, 1996. Págs. 719 – 740 y QUILES, F.: “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”. *La imagen religiosa en la monarquía hispánica, usos y espacios*. Madrid, 2008. Págs. 139 y 141.

45 *Catálogo*. Nº. 4 a. *Inventario*. Código: 4109101110671.000 Las medidas de la tabla sin el marco han sido tomadas del inventario, ya que en el Catálogo aparecen erróneas: 6 x 34 cm

46 Ver, Asiento 18.

y los tres ángeles, cuyas medidas son 126 x 174 cms⁴⁷. Si se toman como referencia los 126 cm de altura, su equivalente en varas castellanas sería justamente 1 ½ varas, unos 125 cm. Ello nos hace suponer que sea éste el cuadro al que se refiere el asiento y, por tanto, la equivocación en las dimensiones pudo deberse a un error al medirlo o del propio secretario al copiar el listado en las actas capitulares. Por lo que se refiere a la autoría, actualmente se atribuye a Abraham van Diepenbeek, por su relación con la obra del mismo tema del Museo del Prado firmado por este pintor. Los canónigos y el restaurador Lucena pudieron equivocarse su estilo con el de Antoine Van Dyck, ya que ambos son flamencos y coetáneos, por lo que participan de las características generales de la misma escuela. Dicha atribución errónea, así como su excelente calidad, pudo influir a la hora de tasar la obra, siendo el precio de este lienzo el más elevado de todos los cuadros donados. En el listado de 1869 se cita un lienzo con el mismo tema pero de la escuela italiana, por lo que éste podría corresponderse con el existente en la catedral catalogado actualmente como del círculo de Doménico Fiasella⁴⁸. A principios del siglo XX, Gestoso dice que en la capilla de San Francisco fue colocado “los tres ángeles sentados a la mesa de Abraham, precioso lienzo de estilo flamenco”⁴⁹.

Asiento 4. “Bendición de Jacob, escuela flamenca, Ídem (2 ½ varas), 2000”. (2,08 m). Si mantenemos la misma suposición de error en cuanto a las medidas, podemos afirmar que se trata del lienzo *Jacob bendiciendo a sus hijos*, de dimensiones algo más reducidas que el anterior, 1,19 x 1,70 m⁵⁰. Aunque también estuvo atribuido algún tiempo a Abraham van Diepenbeek, actualmente es considerada como obra del pintor flamenco Pieter van Lint⁵¹. No aparece recogido en el listado de 1869, ni tampoco es citado por Gestoso.

3. CUADROS NO LOCALIZADOS

Asiento 1. “San José, escuela de Murillo de 1 3/4 varas, 2000”. (1,46 m). Por la tasación realizada ha de tratarse de una obra de cierta calidad. De las conservadas actualmente en la Catedral sobre este tema, ni en dimensiones ni en calidad coincide con ninguna.

Asiento 2: “Virgen de Belén, copia de Alonso Cano, antigua, 1000”. (Sin medidas). En el listado de 1869 existen dos pinturas de la Virgen de Belén, que a su vez parecen ser copias del lienzo que realizó Alonso Cano para el prebendado músico de

47 *Catálogo*. Nº 480. Medidas: 1,26 x 1,74 m *Inventario*. Código: 4109101110692.000. Medidas: 1,26 x 1,74 m no se especifica si se incluye o no el marco.

48 *Catálogo*. Nº 502. Medidas: 1,20 x 1,46 m *Inventario*. Código: 410910111101.002. Medidas: 1,20 x 1,46 m

49 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Un requisa...* Ob. Cit. Pág. 22.

50 *Catálogo*. Nº 481. Medidas: 1,21 x 1,70 m *Inventario*. Código: 4109101110798.000. Medidas: 1,19 x 1,70 m sin marco.

51 VALDIVIESO, E.: *Catálogo*. Pág. 121. Del mismo autor, “Nuevas obras de Pieter van Lint”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 45, 1979. Pág. 478.

la catedral Andrés Cascante, entre 1635 y 1637. Éste lo donó a la fábrica en 1691 y hoy preside el retablo de la misma advocación en el brazo norte del crucero⁵². El lienzo al que se refiere el asiento sería una tercera copia del mismo cuadro. Actualmente se conservan solo dos, pero al faltar las medidas en el asiento, es imposible proceder a su identificación.

Asiento 6. “Calle de la Amargura, escuela sevillana, 1 $\frac{3}{4}$ varas, 1000”. (1,46 m). Según la tradición cristiana la “Calle de la Amargura” fue el camino que recorrió Cristo con la cruz a cuestas hasta el Monte Calvario. Iconográficamente, bajo esta denominación se agrupan todos los hechos acaecidos durante el trayecto, desde la entrega de la cruz a Jesús, la ayuda del Cirineo, las tres caídas o el encuentro con las Santas Mujeres. Estos asuntos, en la colección pictórica de la Catedral, están representados por los lienzos en los que aparece Cristo con la cruz a cuestas, denominados indistintamente bajo este nombre o como Camino del Calvario, y el Encuentro con su Madre. De los ochos cuadros del primer tema que se recogen en el *Inventario*, el que más se aproxima por dimensiones es un *Camino del Calvario* de 1,34 x 1,82 m, sin marco⁵³. Se considera como una obra de la segunda mitad del siglo XVII de la escuela española. En cambio en el *Catálogo*, aparece recogido un *Cristo camino del Calvario* de 1,43 x 2,10 cm, medidas casi idénticas a la dada en el asiento. Éste era una copia de un grabado inspirado en Rubens, catalogándose en ese momento como anónimo flamenco de finales del siglo XVII. Estaba situado en la capilla de San Francisco⁵⁴. Hay que pensar que estampas y grabados circularon por todos los rincones de Europa dando a conocer obras famosas que rápidamente eran copiadas y repetidas hasta la saciedad. No nos ha de extrañar, que éste sea una de esas reproducciones realizadas por un artista local, cumpliendo los deseos de un mecenas devoto.

Asiento 7. “Concepción, Varela, 2 $\frac{1}{2}$ varas, 1000”. (2,08 m). De Francisco Varela, no se conserva ningún cuadro en la Catedral. De todos los cuadros en los que aparece representado este tema, son dos los que por sus medidas pudieran relacionarse con este asiento, ambos localizados en el depósito de San Miguel. Uno es de un seguidor de Murillo, con lo que queda descartado⁵⁵. El otro es de un pintor anónimo sevillano, del último tercio del siglo XVII, en el que se repiten los modelos estereotipados de la escuela sevillana. Presenta escaso interés por lo que tampoco guardaría relación, si se tiene en cuenta la tasación efectuada en el registro⁵⁶.

52 Original de la *Virgen de Belén* de Alonso Cano: *Catálogo*. Nº. 280. *Inventario*. Código: 4109101110717.001.

53 *Inventario*. Código: 4109101111062.000. Medidas: 1,34 x 1,82 m Actualmente en el depósito de San Miguel. En el *Catálogo*, no está registrado.

54 *Catálogo*. Nº. 475. Medidas: 1,43 x 2,10 m No la hemos localizado en el *Inventario*.

55 *Catálogo*. Nº. 370. Medidas: 2,08 x 1,25 m *Inventario*. Códigos: 4109101111064.000. Medidas: 2,08 x 1,25 m

56 *Inventario*. Código: 4109101111149.000. Medidas: 2,11 x 1,61mts. Se encuentra en el depósito de San Miguel.

Asiento 8. “Calvario, escuela flamenca, 2 varas. 500”. (1,67 m). No existe ninguna obra en la catedral que coincida con las características del registro.

Asiento 9. “Coronación de espinas, Bazán, 1 1/3 varas, 600”. (1,11 m). Al igual que el anterior, no se conservan en la catedral obras con éstas características.

Asiento 10. “Jesús con la cruz al hombro, escuela sevillana, 2 varas, 400”. (1,67 m). No coincide en medidas con ningún cuadro donde se represente este tema.

Asiento 11: “Ídem, (Jesús con la cruz al hombro), ídem (escuela sevillana), más endeble, Ídem (2 varas), 300”. (1,67 m). Igual que el anterior.

Asiento 13. “Una Piedad, escuela sevillana, 120”. (Sin medidas). Es imposible su identificación al no tener las medidas.

Asiento 17. “Un Calvario, escuela sevillana, ¾ varas, 640”. (62,62 cm). No se encuentran obras similares con estas medidas.

Asiento 19. “Santa Ana en tabla, escuela sevillana, 4/2 varas, 100”. (¿1,67 mts?). Por el título dado en la descripción del registro no se puede saber si en el cuadro solo aparecía Santa Ana o, por si el contrario, en el mismo se representaban más personajes. De cualquier forma, no se conserva ninguna tabla con esta medida, que posiblemente esté equivocada.

Asiento 22. “San Gerónimo, escuela sevillana, 2 varas, 400”. (1,67 mts). Son tres lienzos los que existen en la catedral con el mismo tema, pero ninguno de ellos se adapta a las dimensiones.

Asiento 24. “San Cayetano, escuela sevillana, 1/3 varas, 60”. (27 cm). No se ha localizado ninguna obra con este tema.

Asiento 28. “Virgen del Rosario, Germán, 2 varas, 400”. (1,67 m). El asiento ha de referirse al pintor sevillano Bernardo Lorente Germán, del que tampoco se conserva ninguna obra en la Catedral. Las únicas obras con este tema en la Catedral son de tamaño mucho más pequeño, por lo que tampoco podrían identificarse con algunos de éstos, la *Virgen del Rosario*, de Francisco de Zurbarán, y la *Virgen del Rosario con Santo Domingo*, de un seguidor de Murillo⁵⁷. Valdivieso, en el Catálogo, registra una tercera *Virgen del Rosario*, de la segunda mitad del XVII y de escaso interés⁵⁸.

Aunque no pertenece a la donación que realizó José María Gómez Espinosa de los Monteros, en 1881 ingresa en la Catedral otro lienzo de la *Virgen del Rosario*, de manos de Llanos Valdés. Éste procede del legado testamentario del canónigo Celestino Mateos del Parque⁵⁹. Dicha pintura, hay que identificarla con el catalogado actualmente

57 Respectivamente, *Catálogo*, N.º. 459. Medidas: 1,07 x 2,10 m Se cataloga como obra del taller de Zurbarán. *Inventario*. Código: 4109101110188.000. No tiene medidas. Y *Catálogo*, N.º. 385. Aparece como *Virgen con el niño y Santo Domingo*. Medidas: 44 x 28 cm *Inventario*. Código: 4109101110807.000. El título que se le asigna es *Virgen del Rosario con Santo Domingo*. Medidas: 43 x 27,5 cm

58 *Catálogo*, N.º. 234. Medidas: 58 x 40 cm Se encontraba en la Secretaría General. No se ha localizado en el *Inventario*.

59 A.C.S. Secretaría. Autos Capitulares, 222. Años 1881 – 1886. Fols. 41 – 41 vto. 6 de julio de 1881. La donación la hicieron los albaceas testamentarios del Canónigo. Además del cuadro,

como *Virgen con Santo Domingo y San Francisco*, obra firmada y fechada por Sebastián de Llanos Valdés en 1664⁶⁰. Dicha obra no es recogida en el listado de 1869, siendo, sin embargo, citada por Gestoso, en 1909, al hablar de los cuadros existentes en la Sacristía de los Cálices⁶¹.

Lamentablemente, solo se han podido identificar 12 de los cuadros donados por el presbítero José María Gómez Espinosa de los Monteros, si bien existen 2 más, con las salvedades pertinentes, que se han incluido como dudosos, permaneciendo el resto en el recuerdo de las actas capitulares. No obstante, hay que señalar la importancia de donación, no solo por la calidad de algunos de los cuadros donados, sino también por su cantidad. El no haberse localizado más noticias sobre la vida y la fortuna del presbítero, resulta imposible el saber como pudieron llegar los mismos a formar parte de su colección. Esperemos que investigaciones posteriores puedan arrojar un poco más de luz a la vida de este presbítero y de su colección. De cualquier forma, la identificación de los cuadros legados es de gran valor para trazar la historia de la colección pictórica de la Catedral y de cómo ésta se ha ido incrementado a lo largo de los siglos, no sólo por las obras y encargos realizados por la propia fábrica o los diferentes patronos de las capillas, sino también por las distintas donaciones de personas particulares.

que en esa fecha ya “estaba en la Capilla de los Cálices”, se entregaron 74 volúmenes en pasta y 2 paquetes en rústica de la *Revista de Barcelona* y 34 en pasta de la revista *La Voz de la Religión*. El cabildo mandó colocar la pintura donde mejor “convenga” y los libros se llevasen a la Biblioteca Colombina.

60 *Catálogo*. Nº. 294. Medidas: 2,07 x 1,44 m *Inventario*. Código: 4109101110866.000. Medidas: 2,04 x 1,44 m

61 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Una requisa...* Ob. Cit. Pág. 15.



Asiento 5. *San Pedro liberado por el ángel*. Juan de Valdés Leal.



Asiento 3. *Abraham y los tres ángeles*. Abraham van Diepenbeek.



Asiento 4. *Jacob bendiciendo a sus hijos*. Pieter van Lint.



Virgen con Santo Domingo y San Francisco. Sebastián de Llanos Valdés.
Donación del canónigo Celestino Mateos del Parque, en 1881.