

A propósito de un reencuentro. Sobre el modelo y procedencia de una pintura atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718)

About a Reunion. On the Model and Provenance of a Painting Attributed to Juan Simón Gutiérrez (1634-1718)

Enrique Muñoz Nieto¹


Resumen: Este trabajo recoge la investigación realizada en torno a una pintura que representa la *Virgen con el Niño en compañía de Santo Domingo y San Francisco*, aquí atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718). Se incide en cuestiones como la repercusión de los modelos pictóricos de Murillo (1617-1682) entre sus discípulos y seguidores. Además, se reconstruye una parte de la procedencia final de la obra, aportando datos documentales que igualmente recalcan en la historia material de la hacienda en la que se encontraba.

Palabras clave: Juan Simón Gutiérrez; Bartolomé Esteban Murillo; pintura sevillana; Barroco; *Hacienda La Prusiana*.

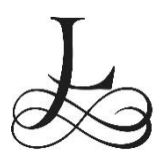
Abstract: This article is about the painting the *Virgin and Child in the company of Saint Dominic and Saint Francis* attributed here to Juan Simón Gutiérrez (1634-1718), which belonged to the Hacienda *La Prusiana* at Mairena de Aljarafe (Sevilla). This research focuses on the repercussion of Murillo's pictorial models (1617-1682) among his disciples and followers, and provides documentary data about its provenance and where was located into the building *La Prusiana*.

Keywords : Juan Simón Gutiérrez ; Bartolomé Esteban Murillo; Sevillian Painting; Baroque; *Hacienda La Prusiana*.

¹ Miembro del grupo de investigación CIHAPA HUM-171 (Centro de investigación de la historia de la arquitectura y del patrimonio artístico andaluz), Universidad de Sevilla.

 <http://orcid.org/0000-0002-5888-2080>

1. Introducción



La Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla supone una valiosísima fuente documental para todo aquel investigador que centre su trabajo en el patrimonio de la Andalucía occidental de la Edad Moderna². El hecho de que la mayoría de los ficheros que integran dicho repositorio hayan sido creados a lo largo del s. XX posibilita distintas vías de acercamiento al patrimonio en él representado. Desde otros estados de conservación —véase la situación de la iglesia del antiguo convento hispalense de Santa Clara, actualmente en restauración, tras ser abandonado por la comunidad de clarisas que lo habitaba—; a la acción de determinado acontecimiento histórico sobre el patrimonio, como la iglesia sevillana de San Julián tras el incendio intencionado de 1932; o conocer bienes patrimoniales desaparecidos, es el caso de la *Divina Pastora* de Santa Olalla del Cala, obra atribuida a Alonso Miguel de Tovar; o simplemente, como testigo de bienes no localizados en la actualidad, tal y como sucedía con la pintura que centra esta investigación.

Labores sistemáticas de revisión en la Fototeca de Arte de la Universidad de Sevilla posibilitaron la localización de un archivo en el que aparecía una pintura de clara filiación murillesca: una *Virgen con el Niño en compañía de Santo Domingo y San Francisco*³. (Fig. 1) La ficha documental con que se acompaña la imagen, en dicho repositorio institucional, apenas indicaba que la fotografía había sido tomada en la *Hacienda La Prusiana*, el diez de junio de 1950⁴. Tras unas primeras indagaciones se pudo conocer que dicho enclave, perteneciente a la localidad de Mairena del Aljarafe, en la provincia de Sevilla, había desaparecido hace algunas décadas, tras el cese de la actividad agraria a la que estaba dedicado. Desde el punto de vista arquitectónico únicamente se conserva la monumental portada por la que se accedía al complejo.

Tras el cierre de *La Prusiana* se desconoce el paradero de la pintura, habiendo podido pasar ésta al mercado de arte. Este hecho, muy posiblemente, llevaría aparejado la consabida pérdida de información sobre su procedencia, y con ello, parte de su identidad. A este aspecto habría que sumar el hecho de que, a pesar de su evidente calidad artística, no había sido recogida dentro de la abundante bibliografía dedicada a aquellos pintores que, de algún modo, son estudiados bajo el prisma de ser discípulos o seguidores de Murillo⁵. Sin embargo, el hallazgo de una nueva fotografía de dicha pintu-

² Para un mayor conocimiento sobre este organismo dirigimos a Alfonso Ojeda Barrera, "La Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Un fondo fotográfico pionero en España", *Cabás*, 20, (2018), pp. 57-72. Gran parte de los fondos de la institución se encuentran disponibles para su consulta en la siguiente dirección web <https://citius.us.es/fototeca/>

³ Se trata de un positivo, con la referencia 002677. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

⁴ Existe en el mismo repositorio otro registro que recoge esta pintura, aunque presenta una calidad inferior a la elegida para ilustrar el texto, el negativo 3-12549. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

⁵ La bibliografía sobre discípulos y seguidores de Murillo es abundante, aunque podríamos destacar algunos trabajos clásicos, como José Guerrero Lovillo, "La pintura sevillana en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, XXII, 69, (1955), pp. 15-52; Enrique Valdivieso, "Aportaciones al conocimiento de discípulos y seguidores



Fig. 1. *Virgen con el Niño, Santo Domingo y San Francisco*, capilla de la *Hacienda La Prusiana*, Mairena de Aljarafe (Sevilla). Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. ©Fotografía: José María González-Nandín

de Murillo”, *Goya*, 169-171, (1982), pp. 75-81; Enrique Valdivieso, “La influencia de Murillo en la pintura sevillana”, en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, comisaria Manuela Mena, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1892), pp. 91-100; Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera Contreras, *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, (Sevilla: Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros San Fernando, 1982). En fechas más recientes han aparecido otras publicaciones que, igualmente, discurren en este sentido: Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003), pp. 362-424, 461-472 y 490-602; Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, (Madrid: Fernando Villaverde, 2006), pp. 97-140 y 173-190; *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Sala de exposiciones Santa Clara, 2017); Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, (Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, 2018).

ra, a color, dio la pista que permitió el estudio directo de aquello que únicamente conocíamos a través de una imagen en blanco y negro, sentando las bases de esta investigación⁶.

2. Modelos iconográficos, y la repercusión del estilo murillesco

La pintura presenta un formato mixtilíneo, y composición triangular, quedando los vértices definidos por la representación del Espíritu Santo en la parte superior y los hábitos de santo Domingo y san Francisco en los extremos inferiores⁷. (Fig. 2) Compositivamente, la pintura viene articulada en dos ámbitos: terrenal y celestial. En el primero de ellos se disponen los santos mendicantes, el perrillo —atributo del santo dominico— y el orbe. En la zona opuesta, a modo de rompimiento de gloria, aparece el Espíritu Santo, junto a la Virgen con el Niño —sosteniendo ambos personajes un rosario—. La figura del niño, que refleja esa gracia infantil presente en muchas de las composiciones de Murillo —después continuada por sus discípulos y seguidores— denota de un modo especial el elevado nivel técnico del artista, tanto en dibujo como en color.

Es preciso referir la notoria relación existente entre este lienzo y una *Virgen del Rosario en compañía de dos personajes*, atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) por Valdivieso⁸. El dibujo del rostro de Cristo presenta claras relaciones entre ambas obras, sin olvidar la idéntica posición de la Virgen, así como el detalle de la postura de su dedo índice, jugueteando con el paño de pureza del hijo.

En este sentido, podría señalarse la manifiesta correspondencia entre los personajes del lienzo que ahora se estudia y aquellos representados en una *Sagrada Familia* que estuvo en la barcelonesa colección Soler, actualmente en colección particular andaluza⁹. Los grafismos de la Virgen se ajustan sobremanera a los presentes en esta composición. Por su parte, el rostro del niño reproduce uno de los tipos infantiles predilectos del autor. Es el caso de la *Gloria de Ángeles* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (inv. n.º DJ14319), que ingresó a la institución a través de una donación particular. A pesar de desconocerse noticias sobre esta pintura, ello no supone ningún impedimento para sostener su atribución a Juan Simón Gutiérrez.

⁶ Rosalía María Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios domésticos y capillas privadas en los siglos XVII y XVIII a través de la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla. (Sevilla: 2016), s.p. No se incide en cuestiones de estilo o autoría, más allá de presentar la ubicación actual de la misma. La pintura ha sido recientemente restaurada por María Bonsón, a quien agradecemos el habernos permitido estudiar la pintura a lo largo de las distintas fases de intervención. Extendemos nuestro reconocimiento a los actuales propietarios de la obra, sin cuya colaboración este estudio jamás hubiese visto la luz. Igualmente, sirvan estas líneas como agradecimiento a Juan Luis Ravé, por compartir con nosotros su valioso tiempo con relación a esta investigación.

⁷ (Óleo sobre lienzo, 206 x 148 cm.; con marco: 236,5 x 178,2 cm), *Hacienda Seixa*, Alcalá de Guadaíra.

⁸ Enrique Valdivieso, "Nuevas aportaciones al catálogo pictórico de Juan Simón Gutiérrez", *Archivo Hispalense*, n.º 297-299, XCVIII, (2015), p. 199. Lámina 8 (b/n). Reproducida a color en Valdivieso, *La escuela de Murillo*, pp. 131-132.

⁹ Esta obra, propiedad de una importante colección andaluza, ha aparecido en los últimos años en dos ocasiones en el mercado de arte nacional. Madrid, Fernando Durán Subastas (8-12- 2020, lot. n.º 1145); y en la misma casa, (30-12- 2021, lot. n.º 499).



Fig. 2. Juan Simón Gutiérrez (atrib.), *Virgen con el Niño, Santo Domingo y San Francisco*, ca. 1700-1718. Alcalá de Guadaíra (Sevilla), colección particular. ©Fotografía: J. F. López Angulo

Otro detalle a destacar es la aparición de una media luna, atributo más propio de la iconografía inmaculista, al menos dentro de la tradición pictórica

sevillana¹⁰. El hecho de que la tela se entrometa entre aquel elemento iconográfico, creando volumen, es algo que ya el propio Murillo recogió en algunas de sus más famosas representaciones, como la *Inmaculada de El Escorial* (inv. n.º P000972) o la *Inmaculada de los Venerables* (inv. n.º P002809), ambas en el Museo del Prado, fechadas entre 1660-1665. Igualmente, es este recurso un aspecto que ya aparece recogido dentro de la producción de Simón Gutiérrez, en una *Inmaculada* conocida únicamente a través de fotografía en blanco y negro¹¹. (Fig. 3)

El mercado artístico de los años posteriores a 1682, fecha del fallecimiento de Murillo, continuó demandando pinturas en la línea estética de su producción, situación que no cesaría hasta bien entrado el siglo XIX. A pesar de que el pintor sevillano no llegase a formar un extenso taller, sí está documentada la presencia de algunos artistas dentro del mismo. Es el caso de Simón Gutiérrez, que natural de la localidad gaditana de Medina Sidonia emigró a Sevilla a temprana edad, realizando su aprendizaje con el propio Murillo. Ejemplifica sus altas destrezas el hecho de que fuese nombrado alamín en el gremio de pintores, encargado del examen de maestría a los jóvenes aspirantes. Una de las características principales de su producción fue la destreza con que supo captar los rasgos infantiles, con naturalidad y gracia, siempre bajo las pautas estéticas marcadas por Murillo¹².

Retomando el análisis formal y estilístico de la pintura, habría que señalar que, con relación al peculiar encuadre, en el que se representa a la Virgen con el Niño, junto a los santos Domingo y Francisco en disposición orantes, no era la primera vez en que éste aparecía dentro del contexto pictórico sevillano. Por ejemplo, en el testamento de uno de los cuñados de Murillo, Juan Agustín de Lagares, redactado entre los meses de octubre y diciembre del año 1656, se menciona: "Ítem una imagen de Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo y San Francisco a los pies, con su guarnición, de poco más de dos varas de largo"¹³.

Igualmente, para la fecha de 1737, en la capilla de la *Hacienda La Palma*, localizada en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), se había realizado una pintura con la:

"Ymajen de Maria santísima con el niño Dios en los brazos, y en la una mano una palma, cuya adovocacion dijo tiene dicha imagen por ser también el de

¹⁰ Sin embargo, advertimos que ya otros pintores, como Lucas Valdés, la dispusieron a los pies de la Virgen en compañía con el Niño. José Fernández López, "Nuevas pinturas de Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 2, (1989), pp. 83-84, (Fig. 6).

¹¹ Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Catálogo crítico*, II, (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), p. 365, n.º 728; Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Láminas*, III (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), lám. 527 (b/n).

¹² Valdivieso, *Escuela de Murillo*, pp. 107-154. Enrique Valdivieso, "Nuevas aportaciones al catálogo pictórico de Juan Simón Gutiérrez", *Archivo Hispalense*, núm. 297-299, (2015), 187-199. Enrique Valdivieso, "Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo", *Ars Magazine*, 25, (2015), pp. 110-119. Fernando Quiles García, "Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez", *Atrio*, 0, (1989), pp. 103-113.

¹³ Pablo Hereza, *Corpus Murillo: Biografía y Documentos*. Tomo I, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), pp. 322-323. Dos varas corresponderían a unos 167 centímetros, aproximadamente.



Fig. 3. Juan Simón Gutiérrez, *Inmaculada Concepción*. Paradero desconocido. Anteriormente colección Barreto Ríos, Houston (Estados Unidos) © E.D. Stewart. Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fondo Angulo, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Focus (Sevilla)

esta Hazienda y quales (___) de Maria Santiasima de la Palma están arrodillados nuestro Padre Santo Domingo, reziviendo el rosario de manos de nuestra Señora y nuestro Padre San Francisco de Asís reziuiendo el cordón del mismo Dios”¹⁴.

A pesar de las diferencias iconográficas, vemos cómo la inclusión de los fundadores de las órdenes dominica y franciscana en pinturas para haciendas, dentro del ámbito sevillano, no era un hecho puntual. La población que acudiese a estas capillas, en el descanso de sus arduas jornadas laborales, encontraría amparo y protección en las miradas de Madre e Hijo. De este aspecto participa, de manera directa, el manifiesto poder de impacto que las figuras provocarían en el espectador, aspecto en el que reparó Navarrete Prieto con relación a Murillo, igualmente aplicable a Simón Gutiérrez en este caso¹⁵.

¹⁴ Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios*, pp. 190-192. Dicho lienzo habría sido realizado por un pintor de Sevilla, no estando aún en la capilla por estar todavía húmeda la pintura, según se manifiesta en dicho documento. A pesar de nuestros intentos por localizar dicha pintura, no ha sido posible, pero queremos dejar constancia de dicha actuación.

¹⁵ Benito Navarrete Prieto, “Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica”, en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), p. 11.

Murillo, cofrade de una de las hermandades del rosario radicadas en Sevilla capital, llevó a cabo la implantación de la naturalidad en el tratamiento de la representación de aquellos santos mendicantes, de considerable presencia dentro de su amplio catálogo. En la mayoría de los casos Madre e Hijo miran directamente al espectador, tratando de arrebatarlo con una cercana ternura, como sucede en la pintura que perteneciese a *La Prusiana*¹⁶.

Tanto la elección de los personajes como del tema representado, de gran sencillez, responde al carácter iletrado del público al que principalmente estaba destinada la pintura, aquellos fieles trabajadores de la desaparecida Hacienda *La Prusiana*. Desde tiempos de la toma de Sevilla por parte de Fernando III "el Santo", fueron franciscanos y dominicos quienes mayor presencia presentaron dentro de los límites del Antiguo Reino de Sevilla, siendo aquellos religiosos muy reputados, entre otras cuestiones por sus célebres prédicas, impartidas de un modo especial durante la Cuaresma, así como en otras fechas destacadas del calendario litúrgico.

Otra cuestión a considerar sería la pésima red de comunicaciones existente entre los distintos núcleos rurales. Esta cuestión quedaría compensada por la autosuficiencia que, en mayor o menor grado, caracterizaba a estos cortijos y haciendas, cuyos habitantes y trabajadores no tenían que acudir de ordinario a otros núcleos poblacionales, bien por víveres, bien por cuestiones religiosas, pudiendo servirse en lo espiritual de estas capillas, lugares en los que la presencia divina se hacía presente, participando de ello los grandes lienzos que presidían los distintos altares¹⁷.

Aunque el esquema compositivo no es exacto, atendiendo a los personajes representados podríamos relacionarla con una pintura aparecida en el mercado de arte madrileño, con atribución a Juan Francisco Garzón, pintor fallecido en 1729¹⁸. Lo mismo sucede con otra obra de gran formato procedente del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla. Tras su cierre, pasó a los fondos artísticos de la Diputación de Sevilla (inv. n.º 1677). Atendiendo a sus características, parece que pudo ser realizada por un anónimo pintor murillesco de similar cronología a la obra ahora analizada¹⁹.

Dentro del contexto sevillano del siglo XVIII no hemos localizado ninguna obra que repita exactamente esta composición, aunque sí conocemos la existencia de algunas obras que se aproximan a la misma, como las dos pinturas que Domingo Martínez realizó con la *Virgen entregando el Rosario a*

¹⁶ Juan Luis Ravé Prieto, "Bartolomé Esteban Murillo, un pintor triunfador. Algunas claves para la interpretación del éxito de su pintura", en *En torno a Murillo: charlas en conmemoración del IV centenario del nacimiento de Murillo*, (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018), p. 33.

¹⁷ Álvaro Recio Mir, "Notas sobre el Cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla", *Laboratorio de Arte*, 14, (2001), pp. 87-88 y 91.

¹⁸ (Óleo sobre lienzo, 142 x 142 cm.; con marco: 163 x 163 cm) Madrid, Subastas Imperio, (4-06-2021, lot. n.º 324709). Con informe de Enrique Valdivieso.

¹⁹ (Óleo sobre lienzo, 285 x 195 cm. Con marco: 300 x 210 cm). Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (En adelante: ADPSe), Francisco del Río García, María José Pérez Jiménez y Pilar Soler Núñez, *Inventario de los bienes de carácter histórico artístico*, Registro 2270. Únicamente conocemos dicha pintura a través de la imagen que acompaña al inventario, por lo que por el momento no podemos profundizar en el análisis de la misma.



Fig. 4. Domingo Martínez, *Virgen del Rosario con el Niño y Santo Domingo*. Paradero desconocido. Antigua colección Charló ©Fotografía: Zitgenossen Münster.

santo Domingo. Una pertenece a Patrimonio Nacional (inv. n.º 10100754), ubicándose en uno de los despachos del Palacio Real de Madrid²⁰, mientras que la otra, que perteneció a la colección Charló, era conocida únicamente a través de una fotografía en blanco y negro. Afortunadamente, ha podido ser identificada en fechas recientes en el comercio de arte alemán, donde figura como anónima de "escuela sevillana, época rococó" ²¹. (Fig. 4)

Similar composición presenta una pintura adscrita al catálogo de Andrés de Rubira, autor fallecido en 1760, propiedad de la parroquia de la Purísima Con-

²⁰ Agradecemos a Roberto Muñoz, conservador de Patrimonio Nacional, las facilidades dadas para estudiar la primera de las pinturas.

²¹ (Óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm). Münster, Zitgenossen subastas, (24-04-2021, lot. n.º 923). En la ficha no se hacía alusión a la procedencia inmediata de la obra, sino a la anterior, la colección de los Condes de Mejorada de Sevilla. Igualmente, se trata de la primera vez en que se publican las medidas de la misma.



Fig. 5. Taller de Murillo, *Virgen del Rosario con el Niño*, ca. 1670. Castillo de Chenonceau. © Fotografía cortesía de Françoise Morier.

cepción de Galaroza (Huelva), en la que en la escena se suma la compañía de san Roque, seguramente en su vertiente de protector contra la peste y otras enfermedades contagiosas²². Por su parte, atendiendo igualmente a cuestiones compositivas, Bernardo L. Lorente Germán (1680-1759), realizó una *Virgen con el Niño entregando el Rosario a Santo Domingo y a Santa Rosa*, actualmente en paradero desconocido²³.

La figura de santo Domingo, desde un punto de vista compositivo, presenta claros débitos con la disposición del santo dominico en sendas pinturas de Murillo, en su etapa joven, pertenecientes al Palacio Arzobispal de Sevilla y a la antigua colección Toreno. En la pintura inédita que ahora presentamos, el rosario de gala —de cuentas y cruz de madera, con borlones de seda roja—, actúa simplemente a modo de atributo.

²² Valdivieso, *Escuela de Murillo*, pp. 341-342.

²³ Quiles García y Cano Rivero, *Bernardo Lorente*, p. 238.



Fig. 6. Esteban Márquez, *Virgen del Rosario con el Niño*. Colección particular sevillana. © Fotografía: M. Castillo, Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fondo Angulo, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Focus.

Uno de los mejores detalles de la obra es el juego de pliegues creados en la parte inferior del hábito del dominico. Juan Simón Gutiérrez firmó en 1710 la *Virgen confortando a Santo Domingo, en compañía de las santas vírgenes*, realizada en medio punto para el coro bajo de la iglesia del desamortizado Convento de San Pablo de Sevilla (inv. n.º CE0489). En dicha composición advertimos el detalle conferido por su autor a las calidades textiles, así como el excelente dibujo con relación a los pliegues. Algo parecido, aunque en hábito carmelita, encontramos en las figuras que aparecen en el primer plano de la *Muerte de Santa Teresa*, realizada por el asidonense para el camarín del convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes (Salamanca), donde todavía se conserva²⁴. Por su parte, el rostro de san Francisco debe ser puesto en consonancia con otra obra de Murillo, en la que el santo franciscano es abrazado por Cristo crucificado, perteneciente a los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla (inv. n.º 0129), procedente del convento de capuchinos de la ciudad hispalense.

²⁴ José Luis Gutiérrez Robledo, "Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes, 1571-2014", *Salamanca, Revista de Estudios*, 59, (2014), p. 256.

En relación directa con la obra que estudiamos deberíamos señalar la existencia de una *Virgen del Rosario con el Niño*, en el Chateau de Madame Menier, Chenonceau (Valle del Loira), presentada por Angulo como copia de taller, anterior a 1670, de un original desconocido²⁵. (Fig. 5) Llama la atención el claro débito entre el modelo murillesco y la parte superior de la composición de Simón Gutiérrez: idéntica posición de los personajes, dedo anular de la madre por fuera del paño que cubre el sexo del niño, misma disposición de las manos para sostener el Rosario, etc. Gran interés presenta, igualmente, otra *Virgen del Rosario con el Niño*, de colección particular sevillana, que, sin embargo, difiere en la posición de la cabeza de la Virgen, girada en sentido contrario²⁶. (Fig. 6)

3. La pintura, y su procedencia. Apuntes sobre la *Hacienda La Prusiana*

La desaparecida *Hacienda La Prusiana*, levantada a comienzos del siglo XVIII, articulaba sus estancias en torno a un gran patio, como solía ser habitual en esa tipología arquitectónica. Tal como señalamos en el comienzo de este texto, cuestión en la que posteriormente incidiremos, hacia 1974 fue derribada. En la portada, que como ya apuntamos todavía pervive, pervive la inscripción de "1772". Desconocemos la efeméride a la que hace relación, pudiendo tratarse de la fecha de conclusión del conjunto, o bien, la data de finalización de una reforma en la cual se interviniese en aquel sector.

El conocimiento que actualmente se posee sobre *La Prusiana* es parcial, ya que no ha sido posible localizar el libro de propiedad —manuscrito que históricamente solían poseer este tipo de edificaciones—. En dicho documento se narraba la historia y principales acontecimientos del edificio, con carácter conmemorativo. Aun así, el hecho de que la hacienda contase con capilla, ornada además con una pintura de gran calidad, nos lleva a reflexionar sobre la cierta importancia que ostentó, pues no todos los cortijos, haciendas y espacios afines poseían este ámbito cultural, para el que se requería de un permiso otorgado por la autoridad religiosa, como recoge Vinuesa Herrera a partir de la normativa dictada por Gregorio XIII:

"El lugar destinado para oratorio tiene que estar bien murado sin pisarse por encima, no tener comunicación ni servir de paso a otras habitaciones y no utilizarse para depositar o guardar otras cosas, más que las destinadas a la celebración del Santo Sacrificio. Debe de estar decentemente adornado con todo el decoro que se requiere y poseer todos los ornamentos necesarios para celebrar misa (cáliz, vinajeras, misal, vestimentas, tanto sacerdotales como

²⁵ Angulo, *Murillo. Catálogo*, II, p. 146, nº 146; Angulo, *Murillo. Láminas*, III, lám. 312. A pesar del tiempo transcurrido desde su publicación cualquier acercamiento al estudio de Murillo y sus discípulos precisa de la consulta y estudio de esta obra clásica de Angulo Íñiguez. Agradecemos a Françoise Morier, asistente de dirección de Chenonceau, el habernos proporcionado una imagen a color de la misma, con la que ilustramos el texto.

²⁶ Angulo, *Murillo. Catálogo*, II, p. 146. Angulo, *Murillo. Láminas*, III, lám. 540. El propio Angulo ya indicó en el tomo II que esta obra "recuerda al estilo de Márquez".

del altar, etc.) limpios y aseados, no debiendo existir en el oratorio ningún desorden y a que (...) todo lo que sirve en el mismo no puede estar colocado de forma caótica o tumultuosa sino con especial bondad, calidad, y esplendor”²⁷.

La pintura que ahora analizamos sigue estas líneas, pues contribuiría en el adorno de la capilla, con decoro, buscando como fin principal el engrandecimiento del culto divino. De entre los escasos conjuntos artísticos dieciochescos conservados de esta tipología podemos destacar la capilla del Cortijo El Algarbejo, en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), en cuyo retablo se disponen dos pinturas realizadas por Bernardo L. Lorente Germán, pintor al que ya hemos aludido en este texto, en 1740²⁸.

Para finales del siglo XIX la propiedad de la *Hacienda La Prusiana* correspondía a Dña. María Dolores Fernández Peñaranda (1880-1959), quien la recibió en herencia al cumplir su mayoría de edad, debido a su doble orfandad desde bien joven. Dña. María Dolores casó con D. Trinidad Benavides y Pérez de Vargas (1880-1976), nacido en la localidad jiennense de Villacarrillo²⁹. Fruto de este matrimonio sería la única descendiente, Dña. Isabel María Benavides y Fernández de Peñaranda, que ingresó en la orden de las Esclavas Concepcionistas, adoptando el nombre reglar de Madre Cristo Rey³⁰.

En lo publicado hasta la fecha con relación a la hacienda aparece referido que la construcción habría sido vendida a la muerte de don Trinidad, acontecida el 29 de marzo de 1976. Sin embargo, los datos procedentes del Archivo Municipal de Mairena del Aljarafe desacreditan tal información. Ha sido localizado el expediente de construcción de las 180 viviendas que se edificaron en el espacio que ocupase la Hacienda, firmado a 30 de diciembre de 1974, en vida, por lo tanto, de D. Trinidad. Lo más interesante del documento sería lo que podemos extraer del punto I. 2.2.: “No se ha realizado levantamiento topográfico al estar ocupado el solar en la actualidad por una edificación en ruina, a la que se está procediendo a demoler”³¹. Para

²⁷ Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios*, p. 50. La normativa vigente para la fecha correspondía a la elaborada durante el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585).

²⁸ Recio Mir, “Notas sobre el Cortijo del Algarbejo”, pp. 91-94.

²⁹ José Sierra Garzón, “La Hacienda *la Prusiana*. Unos años antes de su demolición”, *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 7, (1990), p. 6. Ceferino Durán, “Las Haciendas: puntualizaciones”, *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 8, (1990) pp. 6-7. Pese a que se trata de una revista local de divulgación consideramos oportuno incluirla dentro de esta investigación, a razón de su directa relación para con el tema estudiado. Registro Civil de Villacarrillo (RCV), Libro de nacimientos, año 1880, fol. 27. *Partida de nacimiento de Trinidad Benavides, 1880*. RCV, Libro de defunciones, L. 4576, fol. 555, 1976. *Partida de defunción de Trinidad Benavides*. Agradecemos a Ramón Rubiales García del Valle, miembro de la Asociación histórica de Villacarrillo, las muchas facilidades dadas para consultar dichas partidas.

³⁰ ABC de Sevilla. “Necrológicas”. (En web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1976/03/30/089.html>, consultada: 19 de febrero de 2022), Geneanet. “Isabel María Benavides y Fernández de Peñaranda”. (En web:

<https://gw.geneanet.org/lmwillena?lang=es&pz=x&nz=luis+manuel+de+villena+cabeza&p=x&n=isabel+maria+benavides+y+fernandez+de+penaranda>, consultada: 19 de febrero de 2022).

³¹ Archivo Municipal de Mairena del Aljarafe (En adelante: AMMA), Es-41-270, exp. 3.00 Servicios. 3.01 Obras y Urbanismo, (Leg. en Caja 726. s/p), 1974.



Fig. 7. *Capilla de la Hacienda La Prusiana* . Detalle del retablo. Mairena de Aljarafe (Sevilla). Fotografía tomada el 18 de enero de 1959. Cortesía de Manuel Vela Farfán.

esta fecha la Hacienda estaba ya deshabitada, por lo que es de suponer que la pintura había abandonado su primitiva ubicación.

Para finalizar este estudio, aportamos otro documento fotográfico que, si bien de manera parcial, revela el emplazamiento original de la pintura (Fig. 7). A pesar de la escasa calidad de la fotografía, podemos advertir que se encontraba enmarcada en un retablo cuadro, de pabellón, con decoración a base de rocalla. Ese patrón decorativo indica que habría sido realizado con posterioridad a la pintura, probablemente hacia 1770. Podemos pensar que por estas fechas se llevase a cabo una remodelación de algunas partes sustanciales de la hacienda ya que, recordemos, la fecha de la portada nos lleva también a esta década. Quizá en ese momento se decidiesen a remodelar la capilla, reaprovechando la pintura, junto con su marco³².

La obra se hallaba en paradero desconocido desde, al menos, una fecha posterior a 1959, momento en que se toma la fotografía perteneciente al Laboratorio de Arte, contando con que para 1974 el complejo se hallaba ya en ruinas. Por este motivo, debió abandonar la construcción en algún momento entre estas dos fechas. Los actuales propietarios de la obra, ignorando su procedencia original, la compraron a finales de los años ochenta del siglo XX a un anticuario de Sanlúcar de Barrameda que respondía a las iniciales M.A.Q. Lamentablemente, no hay más datos sobre la obra y cómo

³² La fotografía ilustra un momento del enlace de la hija del que por entonces desempeñaba las labores de guardia en la Hacienda, de ahí que el enlace se celebrase en la capilla. Agradecemos a Manuel Vela el habernos facilitado una copia de la misma para su uso en este artículo.

llego al mercado artístico, y qué pasó con el retablo que la acompañaba en la hacienda, pues fue ofrecido también al actual propietario de la pintura, pero sin llegar a un acuerdo en su adquisición.

En conclusión, como se ha tratado de exponer, la obra examinada es un ejemplo claro del sentimiento artístico de una época, en la que distintos pintores se encargaron de seguir la estela marcada por el maestro, atendiendo a las exigencias emanadas por el mercado artístico. Además, hemos reconstruido gran parte de su historia material, ofreciendo un ejemplo documentado sobre dispersión del patrimonio, felizmente esclarecido en este caso, al contrario de lo que suele suceder en no pocas ocasiones.

Fuentes documentales:

Registro Civil de Villacarrillo (RCV),

Libro de nacimientos, 1880, *Partida de nacimiento de Trinidad Benavides*, fol. 27.

Libro de defunciones, L. 4576, *Partida de defunción de Trinidad Benavides*, 1976, fol. 555.

Archivo Municipal de Mairena del Aljarafe (AMMA)

ES. 41270, Exp. 3.00 Servicios. 3.01 Obras y Urbanismo. 1974 (Leg. en caja 726. s/p).

Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (ADPSe)

ES. 41063. ADPSE/01, Francisco del Río García, María José Pérez Jiménez y Pilar Soler Núñez: *Inventario de los bienes de carácter histórico artístico*, 2006.

Bibliografía:

Angulo Íñiguez 1981: Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Catálogo crítico*, II; *Murillo. Láminas*, III (Madrid: Espasa-Calpe, 1981).

Durán 1990: Ceferino Durán, "Las Haciendas: puntualizaciones", *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 8, (1990) pp. 6-7.

Fernández López 1989: José Fernández López, "Nuevas pinturas de Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 2, (1989), pp. 77-90.

Guerrero Lovillo 1955: José Guerrero Lovillo, "La pintura sevillana en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, XXII, 69, (1955), pp. 15-52.

Gutiérrez Robledo 2014: José Luis Gutiérrez Robledo, "Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes, 1571-2014", *Salamanca, Revista de Estudios*, 59, (2014), pp. 237-275.

Hereza Lebrón 2017: Pablo Hereza, *Corpus Murillo: Biografía y Documentos. Tomo I*, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017).

Navarrete Prieto 2017: Benito Navarrete Prieto, "Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica", en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. cient. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), pp. 11-26.

Navarrete Prieto y Pérez Sánchez 2009: Benito Navarrete Prieto y Alfonso Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre, dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Abelló*, (Madrid: El Viso, 2009).

Ojeda Barrera 2018: Alfonso Ojeda Barrera, "La Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Un fondo fotográfico pionero en Sevilla", *Cabás*, 20, (2018), pp. 57-72.

Pleguezuelo y Pérez Sánchez 2004: Alfonso Pleguezuelo y Alfonso Pérez Sánchez, "Catálogo general", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, ed. Alfonso Pleguezuelo, (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 235-313.

Quiles García 1989: Fernando Quiles García, "Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez", *Atrio*, 0, (1989), pp. 103-113.

Quiles García y Cano Rivero 2006: Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana del su tiempo (1680-1759)*, (Madrid: Fernando Villaverde, 2006).

Ravé Prieto 2018: Juan Luis Ravé Prieto, "Bartolomé Esteban Murillo, un pintor triunfador. Algunas claves para la interpretación del éxito de su pintura" en *En torno a Murillo: charlas en conmemoración del IV centenario del nacimiento de Murillo*, (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018), pp. 21-48.

Recio Mir 2001: Álvaro Recio Mir, "Notas sobre el Cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla", *Laboratorio de Arte*, 14, (2001), pp. 87-107.

Sevilla 2017: *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. cient. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Sala de exposiciones Santa Clara, 2017).

Sierra Garzón 1990: José Sierra Garzón, "La Hacienda *la Prusiana*. Unos años antes de su demolición", *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 7, 1990, p. 6.

Valdivieso y Serrera, 1982: Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, (Sevilla: Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros San Fernando, 1982).

Valdivieso, 1982: Enrique Valdivieso, "Aportaciones al conocimiento de discípulos y seguidores de Murillo", *Goya*, 169-171, (1982), pp. 75-81.

Valdivieso, 1982: Enrique Valdivieso, "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, comisaria: Manuela Mena, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 1892), pp. 91-100.

Valdivieso, 2003: Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003), pp. 362-424, 461-472 y 490-602.

Valdivieso 2015: Enrique Valdivieso, "Nuevas aportaciones al catálogo pictórico de Juan Simón Gutiérrez", *Archivo Hispalense*, núm. 297-299, (2015), pp. 187-199.

Valdivieso 2015: Enrique Valdivieso, "Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo", *Ars Magazine*, 25, (2015), pp. 110-119.

Valdivieso 2018: Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al catálogo de sus discípulos y seguidores*, (Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, 2018).

Vinuesa Herrera 2016: Rosa María Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios domésticos y capillas privadas en los siglos XVII y XVIII a través de la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, tesis doctoral inédita*, Universidad de Sevilla, 2016. (En web: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/36691>, consultada el 12 de febrero de 2022).

Recibido: 21/03/2022

Aceptado: 09/05/2022