

# EL RETRATO DEL CARDENAL MOLINA, UNA OBRA REAPARECIDA DE ALONSO MIGUEL DE TOVAR

Por ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ

Universidad de Sevilla



1. Matías de Irala: *Retrato del cardenal Molina*, 1739. Biblioteca Nacional, Madrid.

La pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVIII no presenta un panorama particularmente brillante comparado con el siglo precedente, pero si consideramos el asunto desde una perspectiva nacional y exceptuamos Valencia y, sobre todo, el foco de la Corte, hay en Sevilla entre 1700 y 1750 algunos pintores de calidad considerable y entre los más notables se encuentra Alonso Miguel de Tovar (1678-1752). Pero, lamentablemente, son escasas las obras que han llegado a nosotros firmadas o documentadas con cierta seguridad. Ello ha provocado, como ya ha advertido con

cautela Valdivieso<sup>1</sup>, que su catálogo se haya visto en el pasado demasiado nutrido de atribuciones, no todas igualmente sostenibles. Trabajos recientes sobre este pintor han realizado loables esfuerzos en este sentido<sup>2</sup>. Por esta razón cualquier cuadro que salga a la luz, sobre todo si se tiene seguridad acerca de su paternidad, se convierte en obra especialmente valiosa a la hora de definir el lenguaje de este pintor, un lenguaje que, genéricamente, se ha considerado como constituido, por un lado, por el componente murillesco de su formación inicial y su trabajo en Sevilla (1702-1723) y, por otro, por el mundo cortesano con el que este artista comienza a relacionarse desde la mitad de su vida productiva tanto en Sevilla durante el Lustró Real (1729-1733) como en Madrid (1723-1754).

Pero, con independencia de las matrices estilísticas de su forma de pintar, aspecto que rozaremos más adelante, otra característica ha distinguido tradicionalmente la obra de Tovar respecto de la de otros contemporáneos sevillanos y es la asiduidad con que practicó el género del retrato, campo en que sólo parece competir con él otro colega sevillano, Bernardo Germán Lorente. Tovar, que era hijo de hidalgos empobrecidos, tenía escudo de armas e incluso llegó a ser nombrado Familiar del Santo Oficio. Por ello debió tener un acceso más fluido que otros pintores a las capas más altas de la nobleza sevillana, potenciales clientes de este género. Su llegada a la corte en 1723-24 lo pondría definitivamente en contacto con la aristocracia y la clase política madrileña y con la retratística de la corte que por esos años respiraba un aire europeo que era menos ostensible en el ambiente sevillano, más alimentado éste por su propia tradición anterior.

Ya Ceán, el primer biógrafo de Tovar, comenta que “retrató a muchos personajes”, noticia que se ha visto corroborada por las obras que han ido conociéndose después, pero menciona como ejemplo sólo un caso: el del cardenal Molina<sup>3</sup>. Este retrato, a pesar de la importancia que es preciso concederle por haber sido el único mencionado por el erudito neoclásico, no ha podido ser visto por los investigadores sino en su reproducción fotográfica desde mediados del siglo XX cuando se iniciaron los primeros estudios sobre este pintor.

Tal extravío era de lamentar por cuanto en su catálogo general de obras sólo se conservan, al día de hoy, diez cuadros completamente seguros y, por ello, los únicos analizables para conocer su estilo con ga-



rantías. De estos diez conservados sólo cinco están firmados de manera autógrafa, estando otro más firmado apócrifa e indirectamente en su inscripción, otro par de ellos documentados, siendo los dos restantes atribuibles con cierta seguridad gracias a la firma de sendas estampas que los reproducen y que mencionan a Tovar como autor de la pintura original que sirvió de base para ellos<sup>4</sup>. Los retratos al óleo conocidos hasta ahora son de medio cuerpo salvo el que aquí tenemos la fortuna de identificar. El examen de esta obra al natural ha confirmado la calidad que se le suponía al haber superado positivamente el exigente criterio de Ceán.

La afortunada reaparición de la obra permite ahora realizar un estudio más detenido de ella. Después de la mención hecha por Ceán en 1800 no vuelve a darse noticia escrita de la misma hasta 1947, año en que Cortines Murube publica su documentado aunque algo farragoso artículo sobre este importante personaje eclesiástico y lo ilustra, entre otras figuras, con la mencionada fotografía en blanco y negro del lienzo que aquí reproducimos<sup>5</sup>. Cortines, que estaba más interesado en el personaje y en su biblioteca que en cuestiones estéticas, se desorienta algo con los datos gráficos que recoge y maneja en su trabajo. Sin embargo, proporciona, además de numerosas noticias biográficas del personaje, las referencias de varios retratos de Molina —entre pinturas y estampas— con las que deseaba ilustrar su artículo aunque no todas las consiguió ni tampoco conoció todas las existentes.

## LOS RETRATOS DE MOLINA

Presupone Cortines que la obra de Tovar mencionada por Ceán —según él, no localizada— debió ser la base para un retrato en estampa que —comenta— ilustra la biografía de Molina incluida en la obra del Padre Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro Crítico Universal*, vol. VIII, Madrid, 1739. Esta noticia le animó incluso a deducir que su original debió ser el mejor retrato que se hiciera de Molina pero, incomprensiblemente, confiesa no haber hallado dicha estampa. La búsqueda de la misma que he llevado a cabo ha sido, como la de Cortines, infructuosa por lo que pienso en la posibilidad de que este autor confundiera el retrato “literario” que Feijoo hace de su amigo y protector con un imaginado retrato “icónico” que, de hecho, no figura ni en la edición príncipe de 1739, como sería lógico por ser el año en que Molina accede al cardenalato, ni en otras posteriores que he consultado a este efecto.

Tal vez la referencia equivocada que le llega a Cortines fuese la de la estampa de un retrato de Molina, que él no menciona y que fue impresa también en 1739 como la obra de Feijoo, por el grabador madrileño Matías de Irala, estampa de la que se conserva un ejemplar suelto en la Biblioteca Nacional en su sección de Iconografía Hispana (Sig. IH-5981-1) (fig. 1). El grabado estaba hecho para servir de ilustración y frontispicio a la reedición de la obra de otro fraile, Gaspar de Villarroel, titulada *Gobierno eclesiástico y pacífico y unión de los dos cuchillos pontificio y regio*, publicado en Madrid con la fecha 1738 aunque, como



2. Anónimo sevillano: *Retrato del cardenal Molina*, h. 1749. Ayuntamiento, Sevilla.

se deduce de la indicada en la estampa, debió imprimirse algo después<sup>6</sup>. Al pie de la imagen se indica que está hecha a partir de un dibujo y una plancha grabada por el mencionado artista madrileño<sup>7</sup>. No se menciona si el dibujo de Irala se inspiró en alguna obra al óleo que sirviera de base. El retrato, de cuerpo entero, responde a un modelo convencional en el que el fraile aparece sentado en su sillón de trabajo, frente a su mesa y con la biblioteca al fondo.

Da a conocer Cortines, por el contrario, otra estampa anónima, abierta en Roma y hecha por Pietro Antonio Pazzi, probablemente, por lo que se lee en su inscripción, siguiendo un retrato en mármol del tipo que los cardenales acostumbraban a hacerse después del nombramiento<sup>8</sup>. Está incluida en la obra *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium* de Mario Guarnacci, impresa en Roma en 1751 en dos volúmenes. La imagen no guarda relación con ninguno de los tres retratos de Molina conocidos en España al ser éste de busto y enmarcado en un óvalo (fig. 5).

Menciona también Cortines, aunque no reproduce, el retrato procedente de la Biblioteca de San Aca-



cio, entonces y hoy en el Ayuntamiento de Sevilla. Comenta acertadamente que es éste –y no el de Tovar– el que debió presidir aquella institución de historia tan ligada a Molina<sup>9</sup>. Además, al final de la larga inscripción que muestra se alude a que “hizo donación de esta su biblioteca a este coleg<sup>o</sup> de S. Acazio”, lo que no deja lugar a dudas sobre su ubicación original. Por otro lado, la indicación de la fecha de fallecimiento al final de esta inscripción que no parece apócrifa, conduce a deducir que el retrato es póstumo y hecho probablemente en el año 1749 cuando se inaugura la biblioteca (fig. 2).

La obra, como ya ha señalado Valdivieso<sup>10</sup>, es de inferior calidad pictórica que la que aquí damos a conocer. Por otra parte, a pesar de que su parecido ha provocado que siempre se acepte como copia de la obra de Tovar, presenta diferencias notables respecto de aquella ahora reaparecida. Por ejemplo, incluye a la derecha una enorme cartela donde figuran las armas y el texto de los cargos que ocupó. Este elemento provoca que el bufete haya de mudarse a la izquierda. El rostro del prelado es muy similar en posición al de Tovar pero los brazos están en posturas muy distintas. En la obra sevillana desaparece el sillón y las baldosas bícromas del pavimento se vuelven una oscura superficie continua. Su anónimo autor redujo el espacio pictórico, modificó el diseño de la mesa escritorio manteniendo los motivos del frente del tablero de la tapa, representando esta última como un mármol de base blanca en lugar de roja y diseñando unas patas completamente diferentes a las del cuadro madrileño. En general, su autor, además de introducir estos cambios, convirtió en duro y rígido lo que en el original era blando y desenvuelto y anuló por completo la solemnidad de la obra de Tovar, aquella precisamente que ha llevado a algunos autores a atribuir el cuadro a los principales pintores de cámara del rey o a verlo influenciado por sus estilos, tentación que, desde luego, no brota frente a la versión del Ayuntamiento. Que el mediocre pintor sevillano pudiera haber conocido el cuadro de Tovar, que por entonces estaría en Madrid, es incógnita que no podemos responder por el momento. Es preciso reconocer que a pesar de la diferencia de calidad y de composición, presenta una cierta semejanza.

Refiere también Cortines haberle llegado noticias de un retrato de Molina en la iglesia de San Felipe Neri, de Málaga, hecho que no es sorprendente puesto que el cardenal fue obispo de aquella ciudad y favoreció con su protección el establecimiento en ella de esta comunidad que le solicitaba ayuda en enero de 1739 y en mayo de ese mismo año inauguraban su Oratorio<sup>11</sup>. Cortines pidió información sobre esta obra a Temboury quien le escribió que, en efecto, estuvo en la sacristía de dicho oratorio pero que fue destruida en 1931 durante los sucesos previos a la Guerra Civil<sup>12</sup>.

#### UNA ATRIBUCIÓN DEBATIDA

¡Del que hizo Tovar no se descubre el paradero!, comenta Cortines tajantemente del cuadro que aquí nos interesa<sup>13</sup>. Sin embargo, lo reproduce en blanco y negro sin identificarlo y, en lugar de atribuírselo a To-

var, se deja influir por una noticia que le llega por vía oral y que adjudicaba este óleo al pintor de cámara Antonio González Ruiz, atribución basada según él en “un papel o apunte donde dicen que constaba un apellido semejante como autor del cuadro”<sup>14</sup>. Habiéndolo reconocido detalladamente no hemos hallado la mencionada nota y tampoco nos parece que esta atribución pueda mantenerse por razones estilísticas pues, aunque la obra manifiesta influencias evidentes de la Corte, otros muchos rasgos no coinciden con la producción conocida de este pintor de cámara bastante más joven que Tovar y que impregnó su pintura de un aire preneoclásico ausente aquí<sup>15</sup> (figs. 3-4).

A pesar de mantener esta atribución tan discutible, recoge también la opinión diferente de su amigo Francisco Girón que se muestra partidario de atribuir la obra a Tovar. Cortines incluso reproduce literalmente un párrafo de la carta que Girón le envía y en la que le comenta: “Yo sigo creyendo en la posibilidad de que sea el retrato del cardenal hecho por Tovar”.

Curiosamente, a pesar de esta aparente certidumbre, Girón, quien no debió conocer el cuadro sino a través de la foto que le proporcionaría Cortines, no asume en su modesta monografía sobre Tovar el riesgo de tal atribución y se refiere a este retrato del cardenal Molina en términos muy lacónicos<sup>16</sup>.

Urrea, quien data correctamente la obra, la considera de Tovar y la califica como “espléndido retrato ... que acusa estrechos lazos de parentesco con los mejores de Van Loo”<sup>17</sup>.

Unos años después, Serrera, quien tampoco reconoció el cuadro de manera directa, mantendría, por el contrario, la atribución a González<sup>18</sup>.

La errónea atribución de Cortines (1947), la inhibición final de Girón en su monografía (antes 1947), la atribución a González Ruiz mantenida por Serrera (1992) y los varios cambios de ubicación que la obra ha sufrido en las últimas décadas han hecho que haya permanecido en la sombra. Últimamente, Quiles, al analizar y reproducir la antigua foto, ha retomado la primera hipótesis de Girón y de Urrea<sup>19</sup>.

Estos traslados no han impedido, sin embargo, que se conserve en muy buen estado aunque han sido la causa de que en todas las publicaciones posteriores al referido artículo de 1947 se considerase la obra en paradero desconocido<sup>20</sup>. En ausencia del retrato original referido por Ceán, han sido, por tanto, su fotografía o la débil réplica procedente del Colegio de San Acacio las imágenes que han servido de referencia del extraviado cuadro<sup>21</sup>.

#### LA VIDA DEL CUADRO

El retrato debió obrar en poder del cardenal hasta el momento de su muerte y es casi seguro que pasara después a manos de su amigo y colaborador don Gabriel de Olmeda, marqués de los Llanos. El primer indicio de este supuesto hecho lo proporciona una noticia transmitida por el conde del Águila a Ponz en la que le informa de que eso mismo ocurrió con otros cuadros que poseía el cardenal en Madrid. Según la





3. Alonso Miguel de Tovar: *Retrato del cardenal Molina*. Colección particular, Sevilla.



mencionada carta autógrafa del conde del Águila, el cuadro de Murillo de la *Aparición de Cristo y la Virgen a San Agustín* que hoy se halla en el Museo del Prado (n.º inv.º 980) había formado parte inicialmente del oratorio de la Real Audiencia de Sevilla hasta que “los ministros de ella ... la regalaron al cardenal Molina (y hoy) para en poder del marqués de los Llanos a quien la dieron los herederos del cardenal” (junto con otros cuadros que el conde del Águila considera de Maratta y de Ribera)<sup>22</sup>. Muy estrecha amistad debió unir a ambos personajes cuando la familia hace partícipe al marqués de la herencia de Molina a su fallecimiento<sup>23</sup>. Con estos precedentes nada debe extrañar que también se incluyera en el lote el retrato del cardenal hecho por Tovar, retrato que no se había enviado a Sevilla cuando se remitieron desde Madrid los libros y las estanterías poco después de 1744.

En caso de que así fuera, el cuadro habría quedado en la Corte en casa de don Gabriel de Olmeda y López de Aguilar, marqués de los Llanos de Alguaza, y más tarde pasaría a manos de su descendiente don Manuel López Dicastillo y Olmeda, conde de la Vega del Pozo y también marqués de los Llanos. Los retratos de ambos personajes han llegado hasta el siglo XXI, junto con el del cardenal, en propiedad de la misma familia y han seguido historias paralelas. Curiosamente, también el retrato del marqués de los Llanos muestra rasgos muy vinculables a la pintura de Tovar en quien tal vez debiéramos ver a su autor (fig. 6).

En manos del citado conde de la Vega del Pozo debió verlo Ceán a fines del siglo XVIII y de él pasaron los cuadros a don Diego Desmassieres y López Dicastillo quien heredó los dos títulos mencionados. Don Diego se casó con doña María Nieves Sevillano y Sevillano, marquesa de las Fuentes del Duero por su madre y duquesa de Sevillano por vía paterna. Los títulos de ambas ramas pasaron a su hija María Diega Desmassieres y Sevillano y con ellos, una inmensa fortuna y, por supuesto, los cuadros del mayorazgo del marqués de los Llanos entre los que iba el retrato de nuestro cardenal<sup>24</sup>. La poderosa y magnánima duquesa de Sevillano vivió en Guadalajara, donde fue enterrada y es allí, en su palacio y en sus fundaciones de la ermita de San Sebastián y de su Colegio Asilo, donde mantuvo los cuadros<sup>25</sup>. Al fallecer sin testar y sin hijos en Burdeos el año 1916, su patrimonio pasa a su sobrina doña Pilar García Desmassieres y Fernández de Santillán que reside ya en Sevilla y fallece en la cercana villa de La Algaba, en 1918, esto es, sólo dos años después que lo hiciera su tía. Uno de sus sirvientes y herederos, don Manuel Lasso, por falta de liquidez, salda sus deudas en 1920 y con don Antonio Moreno Suárez, administrador de los bienes de la fallecida<sup>26</sup>. De éste pasaría a su hija doña Amparo Moreno y más tarde a su nieta doña María Dolores Martín de Oliva Moreno, su actual propietaria.

## EL RETRATADO

Fray Gaspar de Molina y Oviedo es un personaje de enorme trascendencia no sólo a nivel andaluz sino

incluso nacional<sup>27</sup>. Su *curriculum vitae* y también su *cursus honorum* no dejan lugar a dudas sobre su natural inteligencia, su espíritu abierto y generoso y su inmensa capacidad de trabajo. Nació en Mérida (enero de 1679), hijo de Gaspar de Molina, Corregidor Perpetuo y Alcalde de esa ciudad, y de María de Triana Cerón y Oviedo. Su hermano Juan Antonio de Molina sería desde 1739 primer marqués de Ureña. Su sobrino y ahijado Gaspar de Molina y Zaldívar heredaría el marquesado y sería también personaje de extraordinario interés para la historia artística y cultural de Andalucía y, especialmente, de Cádiz y de su arquitectura neoclásica<sup>28</sup>.

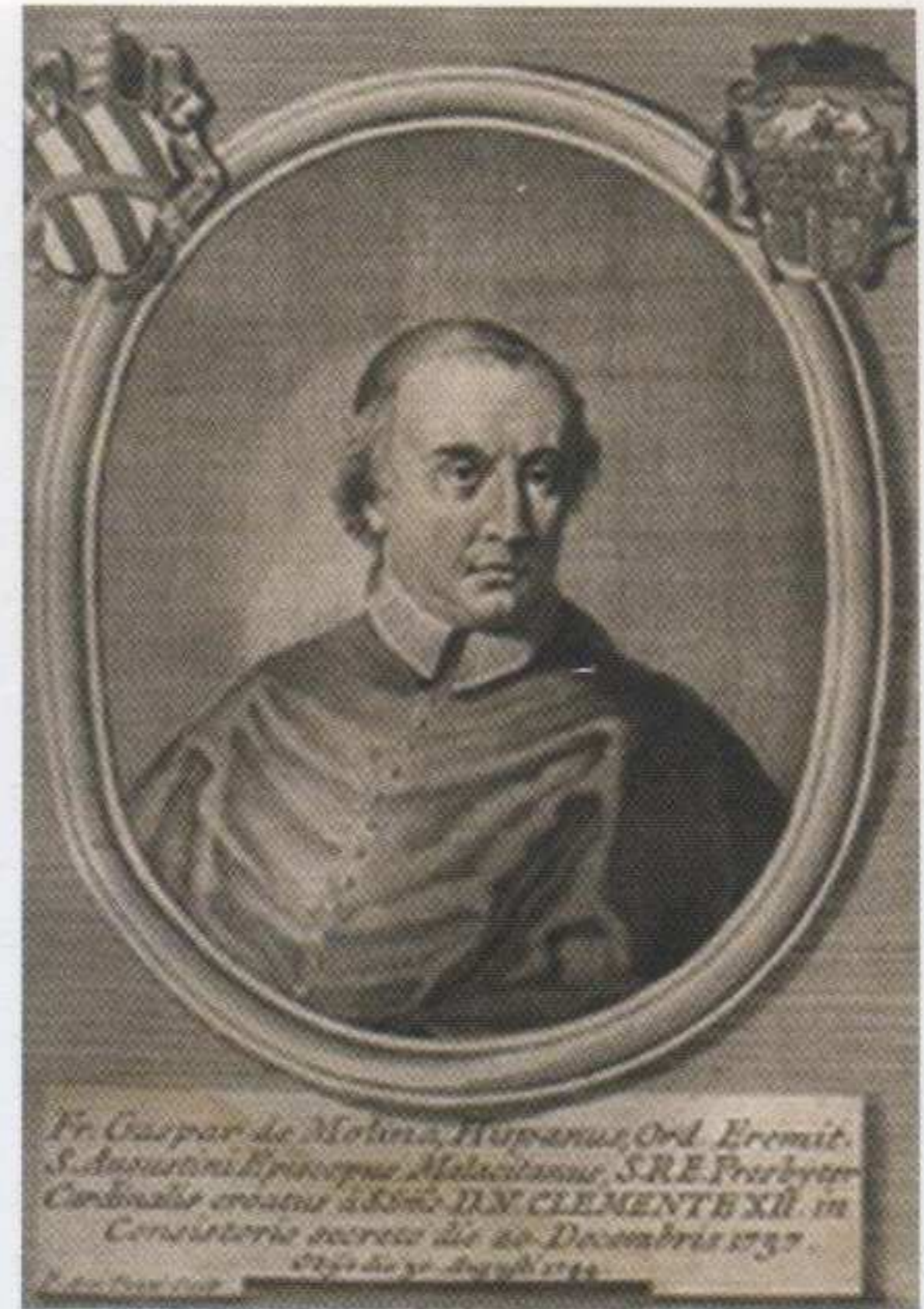
Nuestro Gaspar de Molina y Oviedo realiza sus estudios en Badajoz; profesa en la orden de San Agustín el 14 de agosto de 1694; se traslada a Sevilla y allí es Lector de Artes y Regente de Estudios en el Colegio de San Acacio; Catedrático de Teología en la Facultad de Filosofía; es nombrado Rector de estudios y Superior en Cádiz (1712); elegido Provincial de la Orden en Andalucía (1718); Asistente General en Roma por las provincias de España e Indias, \*General de la Orden, nombrado por Benedicto XIII en Roma (1720); obtiene el título en Sagrada Teología; es calificador del Santo Oficio; nominado por el mismo Papa Teólogo del Concilio Regional Lateranense celebrado en 1724; \*Obispo electo de Cuba (1730), consagrado en este cargo en la iglesia de San Agustín de Sevilla por el Cardenal Arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona; \*Obispo de Barcelona (1731); \*Comisario General de la Santa Cruzada (1733); \*Gobernador del Consejo Supremo y Cámara de Castilla (1734) y \*Obispo de Málaga (1734).

El rey Felipe V depositó gran confianza en él encargándole misiones de importancia y de gran complejidad diplomática. Molina, formó parte, por ejemplo, de la Junta Preparatoria de los trabajos para el Concordato con la Santa Sede ajustado el 26 de septiembre de 1737. Fue elegido cardenal presbítero por Clemente XII en el consistorio de 20 de diciembre de ese año. El Papa le envió la birreta cardinalicia con breve apostólico de 13 de enero de 1738. Molina se trasladó a Madrid para recibir el capelo de manos de Felipe V, quien se lo impuso en solemne ceremonia celebrada en la capilla del palacio de Aranjuez el 17 de abril de 1738. A pesar de sus viajes y de sus ubicuos cargos, en los que siempre gozó de exención de residencia por sus oficios políticos en la Corte, pasó años en Sevilla dedicado a su tarea docente en el Colegio de San Acacio donde también se ocupó en la formación de su excelente biblioteca<sup>29</sup>. De hecho, ha pasado a la historia de la ciudad de Sevilla precisamente por haber sido el creador de la Biblioteca de San Acacio, formada, según Morgado, por más de 7.500 libros, algunos de ellos ediciones muy raras<sup>30</sup>. Como se sabe, el Colegio de San Acacio y su biblioteca, situados en la calle Sierpes y regentado por la orden agustina aunque mantenida la biblioteca por el cabildo municipal, fue la primera pública de la ciudad y cuando se inauguró el 6 de octubre de 1749 ya contaba con un índice publicado para uso de sus lectores, lo que en aquel momento era un hecho bastante excepcional<sup>31</sup>. Quedó integrada tras la desamortización en la Biblioteca General de nuestra





4. Alonso Miguel de Tovar: *Retrato del cardenal Molina*, detalle. Colección particular, Sevilla.



5. Anónimo: *Retrato del cardenal Molina*. Grabado de Pietro Antonio Pazzi. Roma, 1751.

Universidad donde hoy se encuentran sus fondos. Molina no llegó a conocerla inaugurada pues cuando aún se hallaba en la ardua tarea de completarla, fallece en Madrid el 30 de agosto de 1744, siendo enterrado en la iglesia de San Felipe el Real con asistencia de la Nobleza, el Consejo Supremo de Castilla, la Corte y representantes de otras Órdenes religiosas. Ventura Rodríguez fue el arquitecto encargado de proyectar el túmulo funerario que presidió la ceremonia y Juan Palomino abrió la lámina de cobre para su reproducción<sup>32</sup>. Fray Gaspar de Molina fue, en suma, un pre-ilustrado, un intelectual precursor de la llamada "generación erudita" a la que pertenecerían el propio Feijoo, Mayans, Pérez Bayer, Isla, Luzán, Jorge Juan y tantos otros hombres cultos que hicieron de pilares de nuestra Ilustración<sup>33</sup>.

En el cuadro que atribuimos a Tovar, Molina aparece sosteniendo el birrete en su mano derecha en tanto que el capelo figura en el escudo de armas del libro que hay sobre el pavimento. Como se puede deducir de la breve reseña biográfica y se comprobará por la descripción del cuadro, la obra debe ser dataada entre abril de 1738 y agosto de 1744. La primera fecha es aquella en que es nombrado formalmente cardenal y la última, el momento de su fallecimiento. No obstante, lo más probable es que la obra fuese pintada en 1738 o 1739, años en que se producen estos acontecimientos fundamentales de su biografía. No en balde es entonces cuando se datan la estampa de su retrato abierto por Matías de Irala y cuando Benito Feijoo y fray Gaspar de Villarroel dedican sus obras al nuevo cardenal.

## EL RETRATO

El cuadro de Tovar es un magnífico retrato institucional donde se pueden contemplar elementos convencionales del género y también detalles iconográfi-

cos que lo vinculan tanto al personaje representado como al estilo de su supuesto autor.

Fray Gaspar de Molina aparece de pie, en una estancia que muestra su pavimento de baldosas de mármol blanco y negro, representado en perspectiva con punto de fuga a la derecha. La amplitud y luminosidad del ámbito palaciego en que aparece es uno de los elementos que otorgan más solemnidad cortesana a este retrato y le añade un acento teatral. Una voluminosa columna sirve de sostén a una espesa cortina con grandes borlas que cuelga del techo y se enrosca en el fuste cayendo en numerosos pliegues quebrados. Esta cortina en la que se aprecia el metálico brillo del raso, es la más espectacular de cuantas pintó Tovar y constituye uno de los rasgos más cercanos a los retratos de sus colegas cortesanos, aunque también lo empleó en tono menor en otras obras como el retrato del marqués de Villena o el de la marquesa de Perales<sup>34</sup>.

Un gran sillón con brazos, de tipo francés, hecho en madera tallada y dorada y con asiento y alto respaldo tapizados de terciopelo rojo, figura a la izquierda en tanto que en la parte derecha adquiere un enorme protagonismo un bufete barroco que hace las veces de lujoso escritorio, de patas curvas rematadas superiormente en prótomos de caballos alados y atadas inferiormente con mixtilíneas chambranas diagonales. Ambos muebles, reproducidos con una mimética fidelidad de detalles y texturas similar a la de los ricos tejidos de otros retratos de Tovar, parecen ser copias del natural.

Sobre el bufete se sitúa una elegante escribanía de plata de estilo preneoclásico manchada por gotas de tinta. A su lado, en aparente colocación casual, una nota ya escrita en la que se perciben los caracteres grandes de su encabezamiento aunque su texto está apenas simulado por el pintor. Esta nota pudiera ser, tal vez, el origen de la forzada atribución del cuadro a Antonio González Ruiz.





6. Alonso Miguel de Tovar: *Retrato de don Gabriel de Olmeda, marqués de los Llanos de Alguaza*. Colección particular, Sevilla.

Viste Molina el hábito de la orden agustina y mira serenamente al espectador con apostura y firmeza pero sin arrogancia. Sobre el pecho luce una cruz de plata y esmeraldas. Mantiene la mano izquierda apoyada en un libro y con la derecha sostiene el birrete cardenalicio que había recibido de Roma a principios de 1738. Llama la atención la corrección anatómica y, sobre todo, la delicadeza del sombreado con que el pintor representa las manos del cardenal, un detalle éste que testimonia su buena formación y que hemos visto repetido en los demás retratos firmados por Tovar. Los encajes de las puñetas también están representados con maestría sin caer en demasiadas fidelidades arqueológicas, algo más visibles en otros retratos de este autor.

Igual delicadeza cabe distinguir en el rostro de fray Gaspar, en el cual el pintor hace un verdadero alarde en la difícil combinación del idealismo académico de la pintura de corte y del naturalismo heredado de la escuela sevillana. Con todo, el tono rosa nacarado de las carnaciones responde a las preferencias del gusto francés.

Tras él, unas estanterías que deben ser las mismas que se enviaron desde Madrid a Sevilla para ser instaladas en la biblioteca de San Acacio junto con todos sus libros, que también llegan de la Corte.

A sus pies, en el ángulo izquierdo del lienzo se ve, abierto, un libro en cuya página derecha aparecen

sus armas familiares enfrentadas a la página opuesta donde se leen algunos de sus cargos<sup>35</sup>. El libro es posible que sea la obra de Joseph Ortiz Barroso titulada *Uso y abuso del agua dulce potable, interna y externamente, practicada en estado sano y enfermo*, de la que sólo se publicó el Tomo I, dado a la luz en la sevillana Imprenta de las Siete Revueltas, probablemente en 1736 aunque reproducía un discurso pronunciado en la Real Academia de Medicina de la ciudad, en 1733. En ese último año de la Corte en Sevilla, Ortiz era médico del Rey y también del cardenal Molina<sup>36</sup>. La obra impresa está dedicada a fray Gaspar y de él aparecen sus armas en una de sus primeras páginas, igual que en el libro reproducido en el cuadro. Pero también pudo ser algún otro de los numerosos libros que se publicaron con su apoyo, dado que fray Gaspar, como ferviente amante de la cultura, fue decidido mecenas de intelectuales y científicos de su época. Por ejemplo, el propio fray Gaspar de Molina y Rocha, otro sobrino suyo que sería obispo de Almería y del que se conserva un retrato en el Rectorado de la Universidad de Sevilla, le dedicó también su opúsculo *Sevilla gravemente enferma a violencia de un continuado descuido, i felizmente restaurada a beneficio de un infatigable desvelo*, obra publicada en Sevilla en 1734.

El recurso del libro es utilizado aquí por el pintor, probablemente por indicación de su cliente, para hacer la acostumbrada alusión a la heráldica y a los datos personales y los cargos del representado, convencionalismo resuelto aquí de forma elegantemente discreta e indirecta, dado que sus honores aparecen muy resumidos en el texto de la dedicatoria del agradecido autor de la obra. Tal discreción es, desde luego, abandonada en la copia del Ayuntamiento de Sevilla que ostenta una aparatosa cartela con muchos más honores. No resisto aquí la tentación de recordar las palabras de Fernando R. de la Flor cuando se refiere a la "máscara ... complejísima, de la virtud (de) los grandes eclesiásticos en los que vemos modularse en una dialéctica tensa los signos de la altura intelectual y el orgullo del conocimiento, mezclados con otros bien distintos, los cuales expresan el rebajamiento e infinito desprecio de lo que el mundo ofrece"<sup>37</sup>.

Si el cuadro hubiera sido pintado, como es muy probable, para conmemorar la efeméride de su nombramiento cardenalicio, estaría justificado su tono oficial y cortesano y tal vez pintado en el taller de palacio donde trabajaría cotidianamente Tovar. Esta última hipótesis me hace albergar la duda de que Van Loo pudiera haber dado "últimos toques" a la obra igual que, como primer pintor de Cámara, sugirió hacer con el desaparecido retrato que Tovar pinta de la Reina Madre justo en el año 1738<sup>38</sup>. Ello justificaría no sólo la aguda apreciación de Urrea acerca de la deuda de este cuadro con el lenguaje del primer pintor de Cámara, sino también la extremada blandura de manos y rostro, y el suave difuminado de sus perfiles, algo menos nítidos de lo que Tovar acostumbraba<sup>39</sup>. No obstante, Tovar había logrado un tono semejante en otras obras suyas y, además, la forma de plantear y de acabar otras partes del cuadro no deja lugar a dudas, a nuestro entender, de la paternidad del mismo. Por otro lado, To-



var, que no fue un genio de nuestra pintura pero que logró sorprender a todos, incluidos Ranc y Van Loo, por su extraordinaria capacidad como copista, pudo prever esta supervisión acercándose lo más posible al estilo de este pintor que se había incorporado al taller en 1737 y del que ya dominaría su lenguaje.

Con todo, no es de extrañar que, viniendo Molina de Sevilla, ciudad con la que mantuvo lazos tan estrechos y entrañables, fuese elegido Tovar, entre los pintores de Cámara para hacer su retrato. Por otra parte, el cardenal y el pintor habían coincidido en Sevilla durante el Lustró Real. Concretamente entre 1732 y 1734 ambos están documentados en la capital del Guadalquivir<sup>40</sup>. Y otra noticia más nos confirma también esta relación pues, según opinión unánime de los expertos, fue Tovar el pintor que completa en su parte alta el mencionado cuadro de Murillo que representa a *San Agustín contemplando a Cristo y a la Virgen* que Molina recibió como regalo de la Audiencia y que hoy está en el Museo del Prado.

Dentro de lo convencional del género al que esta obra corresponde, la calidad artística de este retrato de Tovar, particularmente austero y solemne, es tan extraordinaria como la del retrato que Domingo Martínez hace a quien también fue amigo personal de Molina, el cardenal y arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona, cuadro que hoy se conserva en el Palacio Arzobispal de Sevilla. Sin duda, son los dos grandes retratos de eclesiásticos de la pintura sevillana del siglo XVIII.

Según recoge y señala Pérez Sánchez<sup>41</sup>, Angulo comenta del retrato firmado por Tovar en 1711, hoy en el museo de Rhode Island, en el que se representa a un caballero de la familia Mendoza: (es) “el mejor retrato que conozco sevillano pintado en esa época”. Seguro que don Diego, crítico tan certero como justamente parco en halagos, habría dedicado también palabras favorables a este otro retrato de Tovar si hubiese tenido la oportunidad de contemplarlo directamente como nosotros, afortunadamente, podemos hacer ahora.

#### NOTAS

1. Enrique Valdivieso González, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, p. 497.
2. Dos trabajos recientes han supuesto nuevos esfuerzos en esta línea en la que, no obstante, aún resta mucho por hacer. Véanse Fernando Quiles, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Sevilla, 2005 y Cat. Exp. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Sevilla, 2006.
3. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo V, p. 49.
4. Los retratos con firma autógrafa son: Caballero del linaje Mendoza en el Rhode Island Museum of Art (1711); Virgen del Consuelo, en la Catedral de Sevilla (1720); Retrato de un niño en el Wallraf-Richartz Museum, Colonia (1732); Retrato de José Patiño en colección particular de Córdoba (1734-36) y Divina Pastora en la parroquia de Cortelazor (Huelva) (1748). El de firma apócrifa localizado es el de la marquesa de Perales en colección particular de Madrid. Los documentados son el retablo de la Virgen del Rosario, en la parroquia de Zufre (Huelva) (1702) y la Inmaculada Concepción en la Catedral de Cádiz (h. 1723). Finalmente, los asignados por la firma indirecta de sus estampas son el retrato del marqués de Villena y el del Arzobispo don Diego de Astorga. Los datos de este balance han sido tomados de la obra de Valdivieso mencionada en nota 1 y en las dos monografías mencionadas en la nota 2.
5. Felipe Cortines Murube, “Su eminencia el Cardenal de Molina”, *Archivo Hispalense*, 25-26, 1947, p. 314 y fig. s/nº entre pp. 300 y 301.
6. Fray Gaspar de Villarroel (1587-1665) fue, como Molina, agustino, obispo de Santiago de Chile y, según testimonios de la época, se distinguió por sus virtudes cristianas.
7. La firma muestra el texto: “F. Mathías Irala Matrits. Minimus del. Et sculpt. Matriti Anno 1739”. (Mide 203 x 290 mm).
8. La inscripción, transcrita por Cortines, *op. cit.*, p. 301, lleva el texto siguiente: *Romae ex Chalcographia R.C.A. apud Fedem Marmoreum*.
9. En efecto, en la obra de J. M. Montero de Espinosa, *Antigüedades del convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla y noticias del santo crucifijo que en el mismo se venera*, Sevilla, 1817, sólo se menciona en el Colegio de San Acacio, entre otros cuadros, un retrato del cardenal Molina que debemos identificar con el que hoy forma parte de las colecciones municipales.
10. E. Valdivieso González, *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1986, p. 302. Del mismo autor, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, p. 503.
11. Andrés Llordén, *Historia de Málaga. Anales del Cabildo eclesiástico malagueño*, Málaga, 1988, p. 371. Agradezco a don José Luis Romero Torres su apoyo en la búsqueda bibliográfica sobre este personaje.
12. F. Cortines, *op. cit.*, p. 311.
13. F. Cortines, *op. cit.*, p. 301.
14. F. Cortines, *op. cit.*, p. 314. No se deduce con claridad si la noticia se refiere a un papel adherido al cuadro o al representado sobre el bufete, en el cual es imposible leer nada a pesar del buen estado de la obra.
15. No menciona este cuadro la obra de José Luis Arrese, *Antonio González Ruiz, pintor de cámara de S. Mag. y director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, I.E.M., Madrid, 1973. Agradezco esta verificación al profesor Benito Navarrete Prieto.
16. Francisco Girón María, *Alonso Tovar. El pintor de la Divina Pastora*, Huelva, 1988, p. 69. Esta obra fue escrita antes de 1947, año en que fallece Girón, aunque sería publicada póstumamente en la fecha antes referida.
17. Jesús Urrea, “Introducción a la pintura rococó en España”, en *Actas de La época de Fernando VI*, Cátedra Feijoo, Textos y estudios del siglo XVIII, nº 9, Oviedo, 1981, pp. 330-331.
18. Juan Miguel Serrera Contreras, “El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla”, en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992, p. 192.
19. F. Quiles, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Sevilla, 2005, pp. 70 y 71, lám. 12.



20. José Guerrero Lovillo, "La pintura sevillana del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, 69, 1955, p. 44; J. M. González Gómez, *Exposición antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, Sevilla, 1981, s/p; J. Urrea, *op. cit.*, pp. 330-331; E. Valdivieso González, *op. cit.* (1986), p. 302; F. Girón María, *Alonso Tovar. El pintor de la Pastora*, Huelva, 1988, p. 69; J. M. Serrera Contreras, *op. cit.* (1992), p. 192; E. Valdivieso González, *op. cit.* (2003), p. 503; F. Quiles, *op. cit.* (2005), p. 70; F. Quiles, "Alonso Miguel de Tovar, entre Sevilla y la Corte (1678-1752)", en *Cat. Exp. Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Sevilla, 2006, p. 33.
21. Mide el cuadro en cuestión 228 x 156 cms.
22. J. de M. Carriazo, "Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 5, 1929, p. 182.
23. En la leyenda que figura al pie del retrato de Gabriel de Olmeda, se lee entre sus cargos que "FUE ASESOR GENERAL DEL ... CARDENAL. DE MOLINA GOBERNADOR DEL CONSEJO..." .
24. Sobre la figura de doña María Diega, véase Pablo Herze Montiel, *La Duquesa de Sevillano y su obra social*, Col. Alfoz, nº 4, Excma. Diputación, Guadalajara, 2002. Agradezco a doña Fátima Halcón Álvarez-Ossorio y a don Adrián Rojas Maestro sus orientaciones sobre este interesante personaje y sus descendientes.
25. Con esa procedencia aparecen mencionados los retratos de los marqueses y del cardenal en el Lote décimo (proindiviso) de la *Partición y adjudicación de los cuadros procedentes del palacio de Dicastillo*. Lote G para los Sres. Herederos de Doña María del Pilar García Desmassieres. Archivo privado de los actuales propietarios. En este documento aparece nombrado como nº 73 Un lienzo del Cardenal Don Francisco de Olmeda (sic) de 2,30 x 1,62. Este nombre –y otros del listado– se citan erróneamente aunque las dimensiones de los cuadros permiten identificarlos sin duda.
26. El lienzo es mencionado en los recibos del Sr. Moreno, erróneamente identificado siguiendo el cuaderno de particiones anterior, considerado como obra de escuela francesa y valorado en 1.750 pesetas, en tanto que los dos retratos de los marqueses de los Llanos son valorados en 1.250 pesetas.
27. Son varias sus biografías antiguas y modernas aunque falta una actualizada y crítica que resuelva las contradicciones de fechas con que las conocidas aluden a los nombramientos de algunos de sus numerosos cargos. Por ello ofrecemos estos datos sin la completa certidumbre que sería de desear. Ya las dedicatorias de algunos libros cuya publicación apoyó Molina, ofrecen datos de su vida pero pronto aparecen también biografías más completas. La obra de fray Francisco Ballesteros, *Relación del fallecimiento, entierro y honras del Excmo. Sr. Cardenal De Molina y Oviedo. Obispo de Málaga*, Madrid, 1745, ya contiene la primera de ellas. Entre las más antiguas se encuentra también la redactada en latín e insertada en la mencionada obra de Mario Guarnacci, *Historiae Pontificum Romanorum, et S.R.E. Cardinalium*, Roma, 2 vols., 1751. También hace una biografía resumida Cecilio García de la Leña, *Conversaciones históricas malagueñas*, Málaga, 1793, pp. 260-263. Una buena síntesis, ya moderna, es la de Andrés Llordén, "El Cardenal Fray Gaspar de Molina y Oviedo", en *Rev. Almas Nuevas*, Málaga, 1970. También es útil la de Alonso Morgado, *Prelados sevillanos*, Sevilla, 1906, p. 646.
28. Gaspar de Molina y Zaldívar fue el autor de *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. También dejó escritas las memorias de su viaje por Europa. Véase sobre este asunto la edición crítica de la obra, con el título *El viaje europeo del marqués de Ureña*, al cuidado de María Pemán, Unicaja, Cádiz, 1992.
29. Sobre la historia de esta biblioteca deben consultarse los completos estudios de Andrés Llordén, "Los agustinos en Sevilla. Notas históricas. El Colegio de San Acacio y la Biblioteca Pública que en él fundó el Excmo. y Revmo. Cardenal P. Gaspar de Molina y Oviedo", publicados en *La Ciudad de Dios. Revista de Cultura e Investigación de los Padres Agustinos de El Escorial*, enero-abril y septiembre-diciembre de 1942 y enero-abril y septiembre-diciembre de 1943.
30. Molina vivió muy de cerca y participó en la formación de la Real Biblioteca. Véase al respecto Antonio Mestre Sanchís, "Los orígenes de la Biblioteca Real (1711-1761)", en *Cat. Exp. La Real Biblioteca Pública (1711-1760). De Felipe V a Fernando VI*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2004.
31. Sobre los fondos de esta biblioteca se publicó un *Índice de los libros que contiene la librería del Eminmo. Sr. Cardenal d. Fr. Gaspar de Molina y otros agregados a ella en este colegio del Señor San Acacio. Orden de N.P.S. Agustín. Se hizo Año de 1749*. Sevilla.
32. Recoge estas noticias Cortines de la obra de Ballesteros, mencionada más arriba.
33. Francisco Aguilar Piñal, "La cultura en el reinado de Fernando VI", en *Actas de La época de Fernando VI*, Oviedo, 1981, p. 306.
34. F. Quiles, *op. cit.* (2006), láms. 12 y 14.
35. Los marcados con asterisco en la enumeración hecha en párrafos anteriores.
36. Según ha documentado y nos comenta nuestro colega Fernando Martín, conservador de Patrimonio Nacional, llegaban a Sevilla desde la Corte varias veces por semana mulas cargadas con arcas frasqueras que contenían el agua que bebía el rey y su familia. Se percibe que todos estaban preocupados con la salubridad del líquido elemento.
37. Fernando R. de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco*, Madrid, 2005, p. 134.
38. J. Urrea, *op. cit.*, p. 330, nota 64.
39. Interesantes comentarios sobre aspectos técnicos de la pintura de Tovar se hacen en el trabajo de Ignacio Cano y Fernando Quiles, "Sobre la técnica y el estilo de Tovar", en *Cat. Exp. Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Sevilla, 2006, pp. 35-39.
40. Molina asiste a la consagración de Francisco Pérez del Prado como Obispo de Teruel. Véase F. Cortines, 1947, p. 291. Sabemos que Tovar, por su parte, firma documentos notariales en estos años. Cfr. F. Quiles, *op. cit.* (2005), p. 32.
41. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1990, p. 418.