



VICENTE ALANÍS, UN PINTOR SEVILLANO EN LA BAJA EXTREMADURA. REVISIÓN A SU CATÁLOGO DE OBRAS

VICENTE ALANÍS, A SEVILLIAN PAINTER IN LOWER EXTREMADURA. A REVIEW OF HIS CATALOGUE

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
IES Alguadaíra, Alcalá de Guadaíra

Recibido: 08/06/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

Vicente Alanís fue el pintor sevillano que, con más claridad, derivó de una estética tardobarroca a otra más propia del academicismo que propugnaba la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, corporación en la que desempeñó varios cargos y en la que culminó su trayectoria profesional. En 1795 ejecutó la pintura de Ánimas de la parroquia de Santa María de la Encina y San Juan Bautista de la pacense localidad de Burguillos del Cerro, un lienzo que testimonia, en un lugar ajeno a los centros artísticos, el aroma de la estética del final del Antiguo Régimen y demuestra la importancia del tráfico de ideas e influencias entre Sevilla y los territorios que conformaban su antiguo reino. A raíz de este descubrimiento he podido añadir algunas otras obras a su catálogo.

Palabras clave: Pintura sevillana; Siglo XVIII; Baja Extremadura; Atribuciones; Documentos.

ABSTRACT

Vicente Alanís was the Sevillian painter who most openly derived from late baroque aesthetics into the most typical academicism advocated by the Royal School of the Three

Noble Arts, in which he held several positions and in which his professional career ended. In 1795 he executed the painting of Animas of the parish of Santa María de la Encina and San Juan Bautista, in the town of Burguillos del Cerro, Badajoz. The canvas testifies the aesthetic's aroma of a place other than a power center at the end of the Old Regime, and shows the importance of the art ideas and influence trafficking between Seville and other places. As a result of this discovery, I have been able to add some other works to his pictorial catalogue.

Keywords: Sevillian painting; 18th century; Lower Extremadura; attributions; documents.

El presente trabajo pretende contribuir al estudio de las influencias que tuvo la pintura sevillana en la Baja Extremadura durante la Edad Moderna. Para ello, repararé en uno de los artistas que activaron la dinámica de la plástica extremeña a finales del siglo XVIII, abriendo camino a posibles nuevas investigaciones en relación con la revisión de su catálogo artístico.

Habría que recordar que la mayor parte de la actual provincia de Badajoz perteneció al reino de Sevilla hasta la reforma provincial de Javier de Burgos en 1833, por lo que las sinergias artísticas fueron notables durante el Antiguo Régimen configurando una natural relación de centro y periferia¹. Aunque ese territorio no ocupó un papel relevante en el plano artístico, sí es cierto que muchos profesionales foráneos se encontraron allí buscando beneficios derivados de la actividad comercial de la zona, en los siglos XVI y XVII debida al tráfico americano y a los legados indianos y –tras un periodo de cierta crisis–, durante la segunda mitad del XVIII se reanimó la cuestión como consecuencia de la renovación arquitectónica a que obligaron los efectos del terremoto de Lisboa. Incluso hubo iniciativas particulares encaminadas a "actualizar estéticamente los templos a las modernidades del Rococó y el Neoclasicismo"².

1 Esta relación fue abordada por BANDA Y VARGAS, A. de la: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura", en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 11-34, CARRASCO GARCÍA, A., *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*, Badajoz, Instituto Pedro de Valencia, Diputación Provincial de Badajoz, 1982 y, más recientemente, por SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "La periferia pacense: Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra. Creatividad artística entre dos jurisdicciones, siglos XVI-XVIII" en QUILES GARCÍA, F. (coord.): *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, Sevilla, Enredars, 2023, pp. 349-372.

2 SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "La periferia pacense...", *op. cit.*, pp. 366 y ss.

Probablemente este pudiera ser el caso de María Josefa Alfonso Pimentel y Téllez-Girón (Madrid, 1752 – 1834), duquesa de Osuna, de Béjar, condesa de Benavente y señora de la villa de Burguillos³, que financió parte las obras de construcción de la nueva fábrica de la parroquia de Santa María de la Encina y San Juan Bautista de la villa de Burguillos del Cerro a finales de siglo. Valorando la pertinencia laboral de los artistas sevillanos del momento (muy escasos y de poco relieve), pudo promocionar a los Alanís, padre e hijo, y reclamarles se ocuparan de surtir con pinturas la renovada fábrica parroquial de la población pacense.

1. UNA PINTURA DE LOS ALANÍS EN BURGUILLOS DEL CERRO

Vicente Alanís Espinosa (Sevilla, 22 de mayo de 1730 – 1807), pasó de la práctica pictórica propia del pleno Barroco al tímido academicismo que se implantó en Sevilla cuando el Antiguo Régimen llegaba a su fin⁴. Precisamente en la última etapa de su carrera debió acometer la realización de la pintura de

³ Se trató de una auténtica mecenas de las artes, que encargó a Goya varios retratos familiares y la serie de *Los caprichos* (1799).

⁴ Sobre este pintor, *vid.* VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986, 3ª ed., 2002, p. 347, VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003, pp. 574 y 575, CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011, CABEZAS GARCÍA, Á., "Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla", *Atrio*, nº 17, 2011, pp. 103-118, CABEZAS GARCÍA, Á., "El lienzo de Ánimas de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena: obra segura del pintor Vicente Alanís Espinosa", *Boletín Informativo de la Real, Fervorosa y Antigua Hermandad y Cofradía del Santísimo Sacramento, Pura y Limpia Concepción de la Virgen María y Animas Benditas del Purgatorio*, nº 61, 2012, pp. 5-7, CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva aportación al catálogo del pintor Vicente Alanís", *Boletín de Arte*, nº 37, 2016, pp. 245-248 y VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2018, pp. 359 y 420. Otros autores lo abordaron tangencialmente, *vid.* MARTÍNEZ AMORES, J.C., "La pintura de las Ánimas Benditas de la parroquia de la Magdalena. Una aproximación al estudio de las fuentes iconográficas empleadas por Vicente Alanís", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 645, 2012, pp. 792-801, AMORES MARTÍNEZ, F., "El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, nº 291-293, 2013, p. 392; CRUZ ISIDORO, F., *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, p. 130; GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2015, pp. 47 y 218, QUILES GARCÍA, F., "La alargada sombra de Murillo (1617-1867)" en NAVARRETE PRIETO, B. (coord.): *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2017, pp. 68, 322 y 351, CAÑIZARES JAPÓN, R., "300 años de las pinturas murales del Sagrario de San Lorenzo: obras de Domingo Martínez y Gregorio Espinal", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 712, 2018, pp. 370-374 y CAÑIZARES JAPÓN, R., "Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 730, 2019, pp. 800-809.

Ánimas ubicada en el lado del Evangelio del testero de la parroquia citada⁵ (fig. 1). Las razones de la atribución son las siguientes: el pintor acometió a lo largo de su extensa trayectoria profesional, al menos, la realización de dos lienzos con la misma temática. Uno fue el ejecutado en torno al año 1769 para la antigua parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, hoy conservado en altar propio en la iglesia del desaparecido convento de San Pablo el Real. Otro fue el encargado por el arzobispo hispalense Alonso Marcos de Llanes Argüelles en torno a 1792 para el culto propio de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Ánimas Benditas de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Umbrete. Es con esta última pintura con la que puede relacionarse con claridad la de Burguillos del Cerro, no sólo por semejanzas notables en su composición y estructura, sino por cronología. La parroquia burguillana finalizó su construcción en 1795, poco después de la fecha asociada con la realización de la pintura de Ánimas de Umbrete. El haber recibido un encargo de una población relativamente lejana de Sevilla como la pacense no hace más que demostrar que, una vez muerto Juan de Espinal en 1783, era Alanís el pintor que gozaba de más crédito en la ciudad, hasta el punto de acometer encargos de fuera de ella⁶. Efectivamente, los planos inferiores de las respectivas composiciones son idénticos: sobre la superficie de purgantes se eleva casi en paso de danza un ángel de augusta expresión y tranquilo gesto que salva del tormento a un personaje masculino que extiende los brazos hermosamente. Como lo era en el lienzo de Umbrete, esta es la zona de mayor acierto de toda la composición. Bajo ellos se disponen las mismas figuras en ambos cuadros, de izquierda a derecha un hombre que implorante mira hacia la Trinidad del plano celestial, otro que, de espaldas, deja mostrar la tonsura de la clerecía que ostentaría en su vida terrena, un personaje que mira al espectador y del que sólo se aprecian los miembros superiores, una mujer con largos y oscuros cabellos que se muestra de perfil y otra que lo hace de frente tapando su desnudez con mirada resignada. Si en el lienzo de Umbrete (igual que ocurría en el de la Magdalena), Alanís dibujaba un purgante orante y con perilla cana, en el de Burguillos deja el hueco aprovechado, tan sólo, con la inclusión de una cabeza implorante. Los espacios de tránsito entre el Purgatorio y la gloria eran ocupados en la composición de

5 Las analogías con otras obras de Alanís las advirtió el erudito local Antonio Surribas Parra, que, tras consultarme, publicó el descubrimiento en Internet, *vid.* SURRIBAS PARRA, A., "El retablo de ánimas de Burguillos del Cerro: obra del gran pintor sevillano Vicente Alanís", *Burguillos y su historia* [Consulta: 8-3-2020]. <http://burguillosyuhistoria.blogspot.com/2017/01/el-retablo-de-animas-de-burguillos-del.html>.

6 En cualquier caso, las relaciones entre la Baja Extremadura y el antiguo Reino de Sevilla fueron constantes por esa época. En el plano artístico, esta vinculación se ha analizado en determinadas ocasiones, *vid.* SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz", *Laboratorio de arte*, nº 15, 2002, pp. 111-132.

Umbrete por grupos de ánimas vistas en lontananza. En Burguillos ocurre de la misma manera en el extremo izquierdo, pero en el derecho se ha dispuesto un ángel confortador que realiza su tarea de recoger purgantes casi de espaldas, algo que permite apreciar el escorzo que indica movimiento y el vuelo de sus ropajes y alas. Las diferencias más importantes entre el lienzo de Umbrete y el de Burguillos se localizan en la representación de la gloria celestial. Si en aquel Alanís se había servido –como fue frecuente durante su carrera–, de algunas de las estampas de la *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis* editadas por los hermanos Klauber, utilizando quizá la edición sevillana de esta obra de 1763, ahora la representación de la Santísima Trinidad es acompañada por San Juan Bautista, la Virgen, San José, el Arcángel San Miguel y un grupo de santos que se difumina a la derecha, todos arrodillados sobre nubes y mediadores de los purgantes. Al no responder directamente esta zona del lienzo con los modelos habituales de Alanís, no sería descabellado pensar que el autor de esta parte pudiera ser su hijo José Alanís (Sevilla, 1749 – 1810)⁷, que colaboró desde temprana edad en los encargos que acometía su padre. Suyas pueden ser, también, las pequeñas pinturas de San Lorenzo y San Vicente que, en el banco del retablo, cierran todo el conjunto.



Fig. 1. Burguillos del Cerro. Parroquia de Santa María de la Encina y San Juan Bautista. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Vicente y José Alanís (atribución). c.1795.

© Antonio Surribas Parra.

⁷ Repárese en el duro juicio que para con José Alanís emitió CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, ed. de D. GARCÍA LÓPEZ y D. CRESPO DELGADO, Oviedo, KRK Ediciones, 2016, p. 789: "... sepultó la célebre escuela andaluza en su tugurio de la Alcaicería de la Seda".

2. OTRAS APORTACIONES SEVILLANAS A SU CATÁLOGO PICTÓRICO

2.1. Nuevas atribuciones

Podría añadirse a su catálogo la modesta versión de la *Divina Pastora* (**fig. 2**) que acomete para el convento de capuchinos de Sevilla depauperando los modelos que Domingo Martínez (tío de Alanís), Espinal, incluso Andrés Rubira ensayaron con la eclosión de esta devoción en los comedios del siglo XVIII⁸. Aquí son, sobre todo, los ojos de la Virgen los que, sin dudas, pueden relacionarse con los de la Santa María Mediadora que aparece en la pintura de Ánimas de la parroquia de la Magdalena de Sevilla y, a mayor distancia, con el que sería probable modelo de ambas: la *Virgen del Carmen* de la capilla de San Onofre de Sevilla de Espinal, ejecutada entre 1760 y 1765⁹.



Fig. 2. Sevilla. Convento de capuchinos. *Divina Pastora de las Almas*. Vicente Alanís (atribución). c.1770. © Pedro M. Martínez Lara.

⁸ Tras una sugerencia mía la publicó ROMÁN VILLALÓN, Á., "La Divina Pastora y el modelo pictórico de Tovar" en ROMÁN VILLALÓN, Á., (coord.), *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*, Huelva, Diputación de Huelva, 2019, pp. 120 y 121.

⁹ PERALES PIQUERES, R. M^a, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981, p. 88. Interesantes consideraciones sobre esta iconografía y sus ejemplos sevillanos de la segunda mitad del setecientos se hacen en MUÑOZ NIETO, E., "Decor Carmeli. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 55, 2020, pp. 47-54.

De la misma manera, se encuadra en un inequívoco grupo de santos realizados por Alanís un *San Ramón Nonato* (fig. 3) (óleo sobre lienzo, 42 x 33 cm), localizado en Huelva y puesto a la venta en mayo de 2018 como "Escuela española del siglo XVIII". Aparece el santo de cuerpo entero, vestido con el característico hábito de la orden mercedaria y mostrando en la mano derecha la custodia con el Santísimo Sacramento y en la izquierda la palma de martirio, aunque este personaje no tuvo una muerte violenta. El fondo de paisaje, difuminado y no suficientemente bien conservado, sólo deja ver un torreón. Alanís sigue aquí la larga tradición de la pintura española a la hora de figurar santos como protagonistas absolutos del lienzo, en la mejor tradición de Ribera, Zurbarán o Murillo. De hecho, lo ensayó con cierto éxito en los lienzos de los santos-pilares de la Iglesia de Sevilla (San Isidoro, San Leandro y Santa Florentina), que realizó en torno a 1767 para la parroquia de San Isidoro completando el trabajo que había iniciado su maestro Pedro Tortolero¹⁰. Ese mismo tipo de formato fue también el utilizado en el *San Francisco de Paula* de la iglesia del convento de Madre de Dios de Sevilla¹¹ y en el *San Lorenzo* del remate del retablo de ánimas de la iglesia de San Juan de la Palma¹².



Fig. 3. Mercado artístico español (2018). *San Ramón Nonato*. Vicente Alanís (atribución). c.1770. © Álvaro Cabezas García.

10 Tortolero sólo hubo de hacer el *San Gregorio*, vid. VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana...*, op. cit., pp. 574 y 575.

11 Está realizado siguiendo el modelo que, con éxito, hiciera Juan de Juanes para la iglesia de San Miguel y San Sebastián de Valencia, c.1535-1540, vid., VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, op. cit., p. 347.

12 CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva aportación...", op. cit. Otros referentes directos para Alanís serían los lienzos de mediano formato de *San Nicolás de Bari* y *San Dionisio* ejecutados por Espinal y conservados en una colección particular madrileña, reproducidos por VALDIVIESO, E., *La escuela de...*, op. cit., p. 327.



Fig. 4. Mercado artístico español (2018). *San Fernando recibe las llaves de Sevilla de manos de Arxataf*. Vicente Alanís (atribución). c.1770. © Álvaro Cabezas García.

Otra pintura de la misma procedencia y sacada a subasta por las mismas fechas que la anterior fue *San Fernando recibe las llaves de Sevilla de manos de Arxataf* (**fig. 4**) (óleo sobre lienzo, 95 x 62 cm), acompañada de un imponente marco barroco y que, de nuevo, debe adjudicarse a Alanís. La composición, a pesar de no ser atrevida, resulta eficaz y no está exenta de expresión, funcionalidad y un cierto detallismo. Sobre un fondo de paisaje bien conseguido en el que reposa la amurallada ciudad de Sevilla –con los inmuebles identificables de la Giralda, la Catedral y la torre del Oro perfectamente a la vista del público–, tiene lugar una escena histórica que está presidida –gracias a un rompimiento de gloria–, por la propia Virgen de los Reyes, ataviada de blanco y oro: la entrega de las llaves de la ciudad de manos del rendido sultán Arxataf al rey Fernando III, en presencia de algunos de sus legados que, aun armados, salen de una tienda que se dispone a la izquierda. Los factores que me inducen a incluirlo en el quehacer de Alanís son los siguientes: la composición recuerda la solución adoptada en varias ocasiones en lienzos de narración como el

dedicado a *Hernán Cortés con sus principales caudillos...* (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1778), sobre todo a la hora de disponer a las figuras a un lado y el paisaje al otro, como si las primeras dirigieran la atención del espectador hacia el lugar donde se desarrolla la acción: el puerto de Veracruz en aquel o la urbe hispalense en este. En ese sentido, también es un formato casi análogo al de *San Ceslao de Cracovia* o al de *San Luis Beltrán* (Sevilla, parroquia de San Jacinto, 1780-1790). Por otro lado, el tratamiento de escasa caracterización de los tres personajes que secundan al santo rey perpetúa la hechura de las cabezas, casi seriadas, de los trinitarios de *La consagración de San Juan de Mata* (Sevilla, Basílica de María Auxiliadora, c.1770). En última instancia, Alanís ofrece aquí una versión mucho más prosaica y directa que la que hizo su referente Espinal en la *Entrega de las llaves a San Fernando* (Sevilla, Ayuntamiento, c.1760), de la que es deudora.



Fig. 5. Mairena del Aljarafe. Parroquia de San Ildefonso. Retablo de la Virgen del Carmen. *La visión mística del Crucificado por parte de Santa Gertrudis*. Vicente Alanís (atribución). c.1760-1770. © Álvaro Cabezas García.

Además de lo anterior, Alanís ejerció como dorador de retablos y policromador de imágenes. Por ello, no debe extrañar encontrar sus grafismos y estilo en las pinturas que completan el retablo colateral dedicado a la Virgen del Carmen de la parroquia de San Ildefonso de Mairena del Aljarafe¹³, posiblemente ejecutado a lo largo de la década de los años sesenta del XVIII, quizá por un maestro retardatario que no incluyó la rocalla en la decoración¹⁴, pero que sería policromado y completado años después con pinturas de episodios de la vida de Santa Gertrudis Magna en las calles laterales que, por cierto, sí incluyen ese tipo de ornato en algún detalle. Las escenas representadas son, por un lado, *La visión mística del Crucificado por parte de Santa Gertrudis* (**fig. 5**), que –con el hábito oscuro de benedictina–, se postra ante Cristo –encuadrado en una interesante almendra mística o marco compuesto a base de exuberantes rocallas e inclinado levemente–, con intención de abrazarlo¹⁵. El fondo es muy teatral: el cortinaje tan frecuente en el Barroco que se abre para ofrecer la visión mística y las tres majestuosas columnas de orden corintio que, en perspectiva, sirven para cobijar la escena. Por otro lado, en *El tránsito de Santa Gertrudis* (**fig. 6**) se aprecia la muerte de la santa, acompañada por otras hermanas de su orden, pero confortada con la presencia de Cristo Resucitado y la Virgen Mediadora de las Divinas Gracias. Las razones que señalan la autoría de Vicente Alanís, tanto de estas pinturas como, posiblemente, de la policromía del retablo, son, por un lado, que este artista ya practicó un tema análogo, de la mencionada santa, en uno de los lienzos laterales de la capilla de la Santísima Trinidad de la parroquia de San Nicolás en torno a 1762. Por otro, que la inclusión de la rocalla en pinturas, con detallismo, fue una de las mejores aportaciones de Alanís, como se percibe en *La Virgen intercediendo por los enfermos y moribundos*

13 La única referencia documental y fotografía de detalle del retablo es la aparecida en MORALES, A. J., SANZ, M^a J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981, 2^a ed., Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, t. II, p. 45. Sin embargo, los autores creen erróneamente que las pinturas están dedicadas a "santos carmelitas".

14 Agradezco la ayuda al Prof. Dr. Álvaro Recio Mir, quien cree que, probablemente, se trate de un retablo de acarreo, es decir, traído desde otro lugar a su emplazamiento actual.

15 "Por muchas horas en otra ocasión, contemplando esta dichosa virgen a su amado en la cruz, sin movimiento, faltándole ya a su amor la paciencia, se dejó ir a sus brazos, y echándole Cristo los suyos le decía: Paloma mía, eso quería yo, cogerte como las raposas, que se fingen mortecinas para coger la presa"; y "En una ocasión estando la santa en cruz delante de un santo crucifijo, dejó la suya el Señor, y viniéndose a sus brazos le dijo: Bienvenida seas amada de mi corazón, medicina de mis llagas, alivio de mis dolores", *cf.* RUBIAL GARCÍA, A. y BIENKO DE PERALTA, D., "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n^o 83, 2003, pp. 34 y 35. Esta obrita está, en cierta medida, inspirada en *La muerte de Santa Clara* de Murillo (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, c.1645-1646), pintura que, hasta 1810, se encontraba en el claustro del convento de San Francisco, donde Alanís la pudo contemplar con asiduidad, *vid.* VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010, pp. 266 y 267.

y en el *Atentado contra la vida de San Carlos Borromeo*, ambas, también, en aquella parroquia sevillana. Y, por último, que la figuración tanto de Cristo Resucitado como de la Virgen de la pintura de *El tránsito de Santa Gertrudis* son prácticamente idénticos al Hijo de la Santísima Trinidad y a la Inmaculada que aparecen en la gran composición de la *Proclamación del Patronato de la Inmaculada* que corona el vano de ingreso de la capilla sacramental de Santa Catalina y que Alanís realizó en junio de 1768 sustituyendo el que no llegó a realizar Pedro Duque Cornejo y fue financiado por hermanos de la Hermandad Sacramental de esa parroquia¹⁶. El análisis de esta pintura ayuda a comprender mejor el concepto de la integración de las artes en la arquitectura, incluida la de retablos, y que, en lienzos perfectamente adaptados al marco lignario como estos se puede, con detalle y precisión, ofrecer una compleja lectura iconográfica de indudable interés y funcionalidad religiosa.



Fig. 6. Mairena del Aljarafe. Parroquia de San Ildefonso. Retablo de la Virgen del Carmen. *El tránsito de Santa Gertrudis*. Vicente Alanís (atribución). c.1760-1770. © Álvaro Cabezas García.

16 Fueron Cristóbal García López y Juan de Valderrama, hermano mayor y alcalde, respectivamente, de la corporación, *vid. CABEZAS GARCÍA, Á., Vicente Alanís..., op. cit., p. 57.*

2.2. Nuevas obras documentadas

En este apartado debe incluirse el trabajo de Alanís en la Hermandad de la Vera Cruz de Brenes. Según consta en el archivo de la corporación, en 1770 se efectuó el pago de 900 reales a Vicente Alanís por la obra de una urna –refiriéndose seguramente al dorado o estofado de unas andas procesionales, si no al diseño– y de unos angelitos para el Santo Cristo de la corporación. El extracto explicita que:

"...parece haber pagado por la urna del Santísimo Cristo, que corrió su acuse con don Vicente Alanís, vecino de Sevilla, novecientos reales de vellón en los que se incluyen todos sus costos y gastos (900).

Ítem. Consta al dicho apuntamiento haber pagado el susodicho noventa y ocho reales de vellón por los angelitos para adornar la propia urna, que corrió y se hicieron por el mismo (98).

Ítem. Ochocientos reales de vellón pagados por la misma mano para componer las parihuelas (800).

Ítem. Cuarenta reales de vellón que declara haber gastado con la gente que trajo de Sevilla la citada urna (40)"¹⁷.

No es de extrañar que se recurra a un artista como Alanís para ello, ya que, según consta documentalmente, en 1758 se encargó del diseño del monumento eucarístico de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera¹⁸. En cuanto a su relación con la población citada, habría que recordar que la primera esposa de Alanís, María Teresa Genís Camacho, era vecina de Brenes y pertenecía a una familia de pequeños propietarios o administradores de tierras tanto en esa localidad como en La Rinconada¹⁹. Alanís se involucraría en el negocio familiar con naturalidad, ya que, en el momento de testar, en 1807, dejó a su hijo José Alanís, como herencia, "una estacada de olivar en el término de la villa de Brenes en frontera de El Egido que compone media aranzada y una tierra al sitio de Zarmoral de dicho término de seis aranzadas, así como una tierra que en el día será de media aranzada donde hay una fuente y árboles en el sitio de Barranco término de la villa de la Rinconada que en tiempo de mis abuelos

17 Archivo de la Hermandad de la Vera Cruz de Brenes. *Libro de cuentas (1756-1782)*, f. 277.

18 QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, p. 325.

19 ILLÁN MARTÍN, M., *Noticias de pintura (1780-1800)*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006, pp. 36-39.

siendo de diez aranzadas, se la llevó el río, la volvió a dar y otra vez se la llevó la que desde ahora para siempre la reclamó"²⁰ en clara referencia a las tierras que administraba la familia de su abuelo materno, Juan Alonso Genís Camacho, natural de Brenes. Por todo ello, resulta muy comprensible su relación con este municipio y con sus comitentes artísticos.

Aquí también podrían incluirse los lienzos que sirvieron de ornato efímero para la celebración por parte de la comunidad capuchina de Sevilla de la beatificación de uno de los miembros de la orden, Lorenzo de Brindis en 1785²¹. En una detallada crónica se da el nombre de Vicente Alanís como el del autor del dibujo y la perspectiva del ornato que, según la descripción, consistiría en disponer sobre una arquitectura fingida de impronta clasicista nichos para colocar a las imágenes de San Juan de Mata y San Félix de Valois y al fondo, una pintura que mostraba a San Francisco dando la bienvenida a la Gloria –con la Trinidad–, al nuevo beatificado, este personificado por medio de una escultura. A ambos lados se colocaron dos medallones con pasajes de la vida del beatificado y las alegorías de la Religión, la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza. Además se pintó en la bóveda con cielo lleno de ángeles, serafines y nubes de distintos tamaños que formaban una corona en la que se circunscribía un pequeño triángulo del que salían rayos dorados. En los cuatros lunetos se dispusieron lienzos con pasajes de la vida del beato: *Lorenzo de Brindis dando la profesión al venerable padre fray Francisco de Sevilla*; *Lorenzo de Brindis cubriéndose ante Felipe III*; *Cristo como sacerdote dando la comunión a Lorenzo de Brindis y a otros miembros de la orden un Jueves Santo*; y *La aparición de la Virgen a Lorenzo de Brindis* y en la capilla mayor, en el lado del Evangelio se colocó el de *Lorenzo de Brindis suplicando al elector Maximiliano I, duque de Baviera* y en el lado de la Epístola *Cardenales revisando los escritos de Lorenzo de Brindis*. En los testeros, además, se colgaron otros lienzos: *Lorenzo de Brindis de niño predicando en la catedral*; *El Archiduque Matías y Lorenzo de Brindis luchando contra los turcos en la toma de Belgrado*; *Lorenzo de Brindis ante Felipe III*; y *Lorenzo de Brindis y el hereje*. Ya en el exterior, se adornó la cornisa de la iglesia con plantas y flores, los muros con papeles de colores y lazos y para el pórtico,

20 *Ibidem*, pp. 36 y 37.

21 Fueron dadas a conocer por CABEZAS GARCÍA, Á., "Fasto y pintura en la Sevilla barroca. Las fiestas por la beatificación de San Lorenzo de Brindis en el convento de capuchinos", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. 11, 2018, pp. 353-370. La documentación fue extraída del Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla, legajo 323, 1803-1805, documento 2. *Libro primero de historia, o fastos del convento de menores capuchinos de nuestro señor padre San Francisco, extramuros de la ciudad de Sevilla, por sucesión de años para gobierno de esta santa comunidad y casos ejemplares que den luz para los que acaecieren en lo futuro. Lo escribía de orden superior fray Ángel de León, año de 1805, ff. 278r-286v.*

Vicente Alanís pintó la fachada de la iglesia con imágenes de la Virgen y los santos inscritos entre columnas y jaspes. Desgraciadamente, no sólo la decoración se perdió, sino también todos los cuadros descritos se hallan hoy en paradero desconocido.

2.3. Revisión de obras polémicas

Por último, es necesario revisar algunos aspectos y consideraciones –incluso propias–, de ciertas obras que han aparecido últimamente asociadas con el quehacer de Alanís o de otras que ahora merecen mayor y mejor atención. A ese respecto, en octubre de 2015 se me requirió por parte de un particular sevillano para que valorase un anónimo lienzo que se ha titulado posteriormente *La Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana* (fig. 7). A pesar de no conocer al autor, un rápido análisis formal permitía encuadrarlo, indudablemente, en la producción de algún artista sevillano del último tercio del siglo XVIII. Incidiendo en determinados aspectos pictóricos, la primera coincidencia que aprecié con otras obras análogas y conocidas fue la rica indumentaria de Santa Ana, muy semejante a la que aparece en el "trampantojo a lo divino"²² de *Santa Ana y la Virgen y el Niño*, única obra firmada por Joaquín Cano (Sevilla, convento de Santa María de Jesús, 1767). Y no sólo eso resultaba significativo, sino también el propio marco de rocallas que acogía la inscripción en ambos casos, que coincidía plenamente entre una y otra pintura. En cualquier caso, para la que nos ocupa ahora, probablemente, el mejor antecedente iconográfico pueda encontrarse en el lienzo de Francisco Herrera el Viejo, *La Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana* (Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 1635), pero, sin embargo, habría que tener en cuenta –a tenor de cierta documentación encontrada en el archivo parroquial de Santa Ana–²³, que lo que representa la pintura no es otra cosa que el simulacro o paso triunfal que salió procesionalmente en Triana con motivo de la celebración del patronato de España de la Inmaculada Concepción en 1761²⁴. Precisamente por la curiosa iconografía fue puesta a la venta en Goya Subastas en abril de 2016 y adquirida por

22 Utilizo la acertada expresión de PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Trampantojos a lo divino", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 139-155.

23 *Relación individual de las Solemnas Fiestas, y Procesión, que en los días 22, 23 y 24 de agosto de este año de 1761 se han hecho en la Real Parroquia de mi Señora Santa Ana de Triana...* Sevilla, 1762, encontrada por la archivera Amparo Rodríguez Babío y citada por ROMÁN VILLALÓN, Á., "La devoción a Santa Ana, madre de la bienaventurada Virgen María y abuela del Señor" en RODRÍGUEZ BABÍO, A. (coord.), *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, Sevilla, Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla), 2016, p. 335. La pintura se reproduce en las pp. 333 y 334.

24 La descripción del acontecimiento la dio Matute y Gaviria, Justino, *Aparato para escribir la historia de Triana y de su Iglesia Parroquial*, Sevilla, 1818, Sevilla, Imprenta de la Guía Oficial de Sevilla y su Provincia, 1912, pp. 38 y 39.

el Estado para formar parte de los fondos del Museo Nacional de Escultura de Valladolid²⁵. En 2017 ya figuró en una exposición, y, en el catálogo editado para la muestra, Marcos Villán, especuló con la posibilidad de que fuera Cano el autor, apoyándose en las razones expuestas anteriormente²⁶. Sin embargo, Enrique Valdivieso, la asoció, sin dudas, al catálogo de Alanís por advertir la repetición de la Inmaculada que preside la composición en la *Inmaculada* del convento sevillano de Santa Rosalía²⁷. El hecho que puede contribuir a esclarecer la participación o no de Alanís en la realización de esa pintura es el cronológico. Teniendo presente que la pintura debió ejecutarse no mucho tiempo después de las celebraciones inmaculadistas trianeras de 1761, es poco probable que Alanís participara en ese trabajo, ya que se encontraba colaborando con otro discípulo de Domingo Martínez, el ya mencionado Tortolero, en los grandes proyectos de pinturas murales de las parroquias de San Nicolás (1758-1762), San Roque (1760-1763), San Isidoro (c.1767) y Santa Catalina (1767-1768). De hecho, tras la muerte de Tortolero en 1767, Alanís no hizo más que culminar los encargos que tenía su maestro y a partir de la década de los setenta acometió en solitario algunos trabajos (como la serie de dominicos de San Jacinto), sin despegarse demasiado de la cuadrilla que conformó Espinal para acometer grandes proyectos como el de la decoración del techo de la escalera del Palacio Arzobispal²⁸. Sin embargo, Joaquín Cano debía ser bastante mayor que Alanís y en torno a la fecha de realización de la pintura ya tenía cierto reconocimiento, de hecho había alcanzado el cargo de alcalde del gremio de pintores en 1764, algo que repetiría en el bienio 1771-1773²⁹, por lo que, a tenor de la comparación con el otro trampantojo firmado por Cano en Santa María de Jesús, parece más probable adjudicárselo a este último artista que a los pinceles de Alanís. Además —y esto hay que ponerlo de manifiesto al tratarse esta de una muy considerable pintura—, Cano tenía mejor calidad que Alanís por esa época, ya que, como señala una fuente primaria, aquel "Pintaba con acorde y armonía de colores, pocos le igualaron en copiar a Murillo", mientras que este era "poco escrupuloso en el dibujo por la manía de aquel tiempo

25 Figura con el número de inventario CE2931 como pintura anónima [Consulta: 20-3-2020]. [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=La%20Inmaculada%20con%20San%20Joaqu%EDn%20y%20Santa%20Ana&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Escultura\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=La%20Inmaculada%20con%20San%20Joaqu%EDn%20y%20Santa%20Ana&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Escultura]).

26 MARCOS VILLÁN, M. Á., "La Inmaculada con san Joaquín y santa Ana" en *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2017, pp. 198-201.

27 VALDIVIESO, E., *La escuela de...*, op. cit., pp. 359-362.

28 FALCÓN MÁRQUEZ, T., "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del palacio arzobispal de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1992, pp. 385-391.

29 AMORES MARTÍNEZ, F., "El gremio de...", op. cit., pp. 387-397.

de pintar pronto, en que se creía consistir el mérito y la habilidad"³⁰.



Fig. 7. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. *La Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana*. Joaquín Cano (atribución). c.1761. © Pedro M. Martínez Lara.

En el santuario de Nuestra Señora del Rocío en las cercanías de Almonte se conserva una interesante pintura de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (287 x 233 cm) (**fig. 8**) relacionada con Alanís por Carrasco Terriza³¹. Sin embargo, hace años mostré mis reservas con respecto a esa atribución³². Hoy me

30 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte...*, *op. cit.*, pp. 783 y 789. Es precisamente por la consideración murillista de Cano, manifestada por Ceán Bermúdez, por lo que esta obra fue incluida por Valdivieso en un libro sobre la alargada sombra estética de Murillo en Sevilla. Alanís, por el contrario, y esto es bien conocido, bebió con frecuencia de fuentes distintas de las del gran maestro barroco.

31 CARRASCO TERRIZA, M. J., *El Santuario del Rocío*, Almonte, Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío, 2009, p.110.

32 CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís...*, *op. cit.*, p. 100. De esas reservas se hicieron eco GALÁN CRUZ, M., *El Santuario del Rocío. Patrimonio artístico y fundamentos documentales y sociológicos de su expansión devocional*, tesis doctoral inédita dirigida por el Dr. Juan Miguel González Gómez, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 106 y 304 y ROMÁN VILLALÓN, Á., "La devoción a...", *op. cit.*, pp. 336 y 349.

parece mucho más próxima al obrador de Juan de Espinal, siempre que se rastreen las similitudes entre estas figuras y otras de cuadros seguros del autor como, por ejemplo, entre el Ángel que le ofrece a Tobías el pescado y el Ángel de la guarda de la pintura de *Los tres arcángeles y el Ángel de la Guarda* (Écija, iglesia de San Juan), la inclinación de cabeza y el delicado semblante de la Virgen que aprende a leer con la *Inmaculada* (Écija, convento de las Marroquíes), o la ceñuda expresión de Santa Ana con la figura femenina del *San Jerónimo despidiéndose de su familia* (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1770-1775). Es esa pincelada nerviosa y a veces descuidada de Espinal la que puede percibirse en esta pintura del Rocío³³. En cualquier caso, habría que tener en cuenta, una vez más, que todos estos artistas mencionados formaban un mismo *entourage* que pasó de las conexiones familiares forjadas en el seno de la parroquia de San Lorenzo hasta la sindicación de los miembros del antiguo taller de Domingo Martínez en el claustro profesoral de la Real Escuela³⁴.



Fig. 8. El Rocío. Santuario. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. Juan de Espinal (atribución). c.1770. © Manuel Galán Cruz.

33 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte...*, *op. cit.*, pp. 784 y 785, destacaba hasta en dos ocasiones "su natural flojedad".

34 CAÑIZARES JAPÓN, R., "Noticias inéditas de...", *op. cit.*, pp. 806 y 807 ofrece un complejo árbol genealógico de varios de estos pintores.



Fig. 9. Sevilla. Parroquia de San Nicolás. Capilla de San Benito. *El milagro de Santa Escolástica*. Vicente Alanís. 1758-1762. © Pedro M. Martínez Lara.



Fig. 10. Sevilla. Parroquia de San Nicolás. Capilla de San Benito. *Un monje benedictino lavándole los pies a Cristo*. Vicente Alanís. 1758-1762. © Pedro M. Martínez Lara.

A continuación querría hacer una corrección importante en la identificación de dos pinturas de Vicente Alanís que, en mixtilíneos marcos barrocos, decoran los contrafuertes de la penúltima capilla de la nave de la Epístola de la parroquia sevillana de San Nicolás, dedicada a San Benito. Es bien conocido el proceso por el que Alanís había completado el trabajo iniciado por Tortolero en la nueva fábrica tras su reinauguración en 1758, ocupándose tanto de las pinturas murales como de los lienzos que colgarían de cada capilla³⁵. Los temas de

³⁵ La serie le fue atribuida por VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, op. cit., pp. 345 y 346; y posteriormente estudiada por FALCÓN MÁRQUEZ, T., "El programa iconográfico de la iglesia de San Nicolás" en *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero Don Pedro Rubio Merino*, Córdoba, 2006, pp. 207-222, FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: una parroquia del*

los lienzos habían sido identificados como *San Agustín con Santa Mónica y Santa Rita* y *San Agustín lavando los pies a Cristo peregrino*. Sin embargo, una relectura del estudio de la escultura que preside el retablo, San Roque –única obra firmada por el escultor José Naranjo–, especifica que "En los muros laterales figuran dos lienzos de formato mixtilíneo con sendas escenas de la vida de San Benito de Nursia y de su hermana Santa Escolástica"³⁶. Efectivamente, una sería *El milagro de Santa Escolástica* (**fig. 9**) y la otra *Un monje benedictino lavándole los pies a Cristo* (**fig. 10**). En el primero se narra el episodio ocurrido el primer jueves de la Cuaresma del año 547 cuando la citada santa fue a visitar a su hermano en su monasterio como hacía cada año. San Benito se reunía con su melliza en una dependencia del recinto, muy cercana a la puerta de ingreso, y tras pasar con ella unos momentos de "santos coloquios", cenaron, tras lo que el santo benedictino se preparó para volver a sus dependencias. Cuando lo advirtió su hermana le rogó se quedase hablando con ella hasta la mañana. A pesar de su respuesta negativa, un fuerte aguacero le impidió marcharse y posibilitó así la perdurabilidad del diálogo santo³⁷. Así representa Alanís a los dos hermanos, acompañados por otra religiosa y sentados a una mesa que soporta varios libros, abierto sobre el que medita San Benito. Mientras, Santa Escolástica, une sus manos y alza sus ojos al cada vez más tenebroso firmamento, percibido a través de un patio porticado y abierto. En el otro lienzo, con la típica cogulla negra benedictina aparece un joven monje, quizá una figuración del imberbe San Benito, con la aureola de luz alusiva a su santidad, lavando los pies a Jesús –aquí siendo acogido como cualquier otro solicitante de asilo–, y en segundo plano un pobre y anciano peregrino barbado con el cayado en la mano. Al fondo, se disponen unas camas aludiendo a un hospital. El error en la correcta identificación iconográfica se debió a que Alanís, como en otras ocasiones, se apoyó en la exitosa solución de Murillo *San Agustín lavando los pies a Cristo peregrino* (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1650-1655), para adaptar la composición a la representación adecuada de uno de los más importantes mandamientos de la regla benedictina que establece se reciban a los huéspedes como si del mismo Cristo se tratara³⁸.

s. XIII en un templo barroco, Sevilla, Hermandad de la Candelaria, 2008, pp. 10, 62, 65-68, 70, 71, 74, 76-79, 81, 87, 91-93 y 95 y CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís...*, op. cit., p. 96. El conjunto fue limpiado en 2015.

36 RODA PEÑA, J., "La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo", *Laboratorio de arte*, nº 6, 1993, p. 298.

37 Así lo narra San Gregorio Magno, *El libro de los diálogos. Libro II, Vida de San Benito*. Capítulo XXXIII [Consulta: 20-3-2020]. <https://www.arcangelrafael.com.ar/ellibrodelosdialogosgregoriomagno2.html>.

38 *Regla de San Benito de la recepción de los huéspedes*, cap.53 [Consulta: 20-3-2020]. https://www.solesmes.eu/sites/default/files/upload/pdf/rb_es.pdf.



Fig. 11. Sevilla. Capilla del Dulce Nombre de Jesús. Presbiterio. Pinturas murales. Pedro Tortolero (atribución). c.1760. © Pedro M. Martínez Lara.

Por último, me gustaría ratificar una suposición. Las pinturas murales que adornan el presbiterio de la capilla del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla fueron atribuidas a Lucas Valdés por Fraga y a Vicente Alanís por Valdivieso³⁹. En su momento apoyé la datación de este último sobre que tenían que haber sido realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII y no en la primera como sugirió Fraga, pero no hice lo mismo con su atribución a Alanís. Pensaba que se deberían a un muralista desconocido de la misma época que se hubiera apoyado, como era habitual, en las pinturas de la misma temática realizadas por Murillo un siglo antes⁴⁰. Además, me parecía significativo que Álvarez Moro no hubiera encontrado ningún atisbo documental al respecto en su apurado estudio sobre el recinto⁴¹. Lo que acabó de ratificarme en que las pinturas no habían sido realizadas por Alanís fue el resultado de la restauración a la que fueron sometidas en 2016, algo que también debió percibir Valdivieso cuando concedió que "en todo caso, de no ser este artista [Alanís], habría de ser alguno de

39 FRAGA, M^a L., *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla, siglo XIX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1993, p. 60; VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 348; y VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana...*, *op. cit.*, p. 576.

40 CABEZAS GARCÍA, Álvaro, *Vicente Alanís...*, *op. cit.*, p. 100.

41 ÁLVAREZ MORO, M^a de las N. C., *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*, Sevilla, Hermandad de la Vera Cruz, 1998, pp. 64 y 65.

los muchos discípulos que tuvo Domingo Martínez"⁴². Por semejanzas formales y compositivas con las pinturas murales de San Isidoro y San Nicolás, más probablemente hubo de ser el discípulo y primo de Martínez, Pedro Tortolero, el que se ocupara de este encargo en los años sesenta del setecientos, auxiliado por un grupo de ayudantes entre los que, quizá y desempeñando un papel absolutamente subalterno, podría haberse encontrado Vicente Alanís⁴³.

Con todas estas consideraciones histórico-artísticas –nuevas atribuciones, aportaciones documentales y revisión iconográfica de algunas de sus obras–, pretendo seguir contribuyendo al mejor conocimiento de uno de los pintores sevillanos más interesantes de la fase de superación del Barroco en los años postreros del Antiguo Régimen en Sevilla como fue Vicente Alanís.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MORO, M^a de las N. C., *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*, Sevilla, Hermandad de la Vera Cruz, 1998.
- AMORES MARTÍNEZ, F., "El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, n^o 291-293, 2013, pp. 387-397.
- ARANDA BERNAL, A., "Pedro Tortolero en las pinturas murales de San Isidoro de Sevilla", *Atrio*, n^o 4, 1992, pp. 111-116.
- BANDA Y VARGAS, A. de la: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura", en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 11-34.
- CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla", *Atrio*, n^o 17, 2011, pp. 103-118.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "El lienzo de Ánimas de la Hermandad Sacramental de Santa María Magdalena: obra segura del pintor Vicente Alanís Espinosa", *Boletín Informativo de la Real, Fervorosa y Antigua Hermandad y Cofradía del Santísimo Sacramento, Pura y Limpia Concepción de la Virgen María y Ánimas Benditas del Purgatorio*, n^o 61, 2012, pp. 5-7.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "Una nueva aportación al catálogo del pintor Vicente

42 VALDIVIESO, E., ILLÁN, M., MALO, L., y SANTOS, A. J., *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2016, p. 195.

43 Sabemos que en San Isidoro, Pedro Tortolero contaba con cuatro ayudantes, entre los que pudiera estar Vicente Alanís, vid. ARANDA BERNAL, A., "Pedro Tortolero en las pinturas murales de San Isidoro de Sevilla", *Atrio*, n^o 4, 1992, pp. 115 y 116.

- Alanís", *Boletín de Arte*, nº 37, 2016, pp. 245-248.
- CABEZAS GARCÍA, Á., "Fasto y pintura en la Sevilla barroca. Las fiestas por la beatificación de San Lorenzo de Brindis en el convento de capuchinos", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. 11, 2018, pp. 353-370.
- CAÑIZARES JAPÓN, R., "300 años de las pinturas murales del Sagrario de San Lorenzo: obras de Domingo Martínez y Gregorio Espinal", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 712, 2018, pp. 370-374.
- CAÑIZARES JAPÓN, R., "Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 730, 2019, pp. 800-809.
- CARRASCO GARCÍA, A., *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*, Badajoz, Instituto Pedro de Valencia, Diputación Provincial de Badajoz, 1982.
- CARRASCO TERRIZA, M. J., *El Santuario del Rocío*, Almonte, Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío, 2009.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, ed. de D. GARCÍA LÓPEZ y D. CRESPO DELGADO, Oviedo, KRK Ediciones, 2016.
- CRUZ ISIDORO, F., *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del palacio arzobispal de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1992, pp. 385-391.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., "El programa iconográfico de la iglesia de San Nicolás", en *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero Don Pedro Rubio Merino*, Córdoba, 2006, pp. 207-222.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: una parroquia del s. XIII en un templo barroco*, Sevilla, Hermandad de la Candelaria, 2008.
- FRAGA, M^a L., *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla, siglo XIX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1993.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2015.
- ILLÁN MARTÍN, M., *Noticias de pintura (1780-1800)*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006.
- MARCOS VILLÁN, M. Á., "La Inmaculada con san Joaquín y santa Ana" en

- Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2017, pp. 198-201.
- MARTÍNEZ AMORES, J. C., "La pintura de las Ánimas Benditas de la parroquia de la Magdalena. Una aproximación al estudio de las fuentes iconográficas empleadas por Vicente Alanís", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 645, 2012, pp. 792-801.
- MATUTE Y GAVIRIA, J., *Aparato para escribir la historia de Triana y de su Iglesia Parroquial*, Sevilla, 1818, Sevilla, Imprenta de la Guía Oficial de Sevilla y su Provincia, 1912.
- MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981, 2ª ed., Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004.
- MUÑOZ NIETO, E., "*Decor Carmeli*. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 55, 2020, pp. 47-54.
- PERALES PIQUERES, R. Mª, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Trampantojos a lo divino", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 139-155.
- QUILES GARCÍA, F., "La alargada sombra de Murillo (1617-1867)" en NAVARRETE PRIETO, B. (coord.), *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2017, pp. 43-73.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz", *Laboratorio de arte*, nº 15, 2002, pp. 111-132.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "La periferia pacense: Fregenal de la Sierra, Higueruela Real y Bodonal de la Sierra. Creatividad artística entre dos jurisdicciones, siglos XVI-XVIII" en QUILES GARCÍA, F. (coord.): *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, Sevilla, Enredars, 2023, pp. 349-372.
- QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006.
- RODA PEÑA, J., "La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo", *Laboratorio de arte*, nº 6, 1993, pp. 297-303.
- ROMÁN VILLALÓN, Á., "La devoción a Santa Ana, madre de la bienaventurada Virgen María y abuela del Señor" en RODRÍGUEZ BABÍO, A. (coord.), *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, Sevilla, Real

- Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla), 2016, pp. 115-359.
- ROMÁN VILLALÓN, Á., "La Divina Pastora y el modelo pictórico de Tovar" en ROMÁN VILLALÓN, Á. (coord.), *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*, Huelva, Diputación de Huelva, 2019, pp. 49-135.
- ROS GONZÁLEZ, F. S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1999.
- RUBIAL GARCÍA, A. y BIENKO DE PERALTA, D., "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 83, 2003, pp. 89-144.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986, 3ª ed., Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002.
- VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003.
- VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010.
- VALDIVIESO, E., ILLÁN, M., MALO, L. y SANTOS, A. J., *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2016.
- VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2018.

Álvaro Cabezas García

IES Alguadaira,
Alcalá de Guadaíra
ORCID: 0000-0001-9675-8964
alvarocabezasgarcia@gmail.com