



JUAN DE DIOS FERNÁNDEZ (1745-1800): ENTRE EL GUSTO ACADEMICISTA Y LA TRADICIÓN MURILLESCA

JUAN DE DIOS FERNÁNDEZ (1745-1800): BETWEEN THE ACADEMIC AESTHETIC AND THE MURILLOESQUE LEGACY

ENRIQUE MUÑOZ NIETO
Universidad de Sevilla

Recibido: 28/04/2025 / Aceptado: 02/09/2025

RESUMEN

Esta investigación tiene como principal objetivo profundizar en el conocimiento de un pintor, conense de nacimiento, cuya carrera artística quedó doblemente ligada a la Academia de Tres Nobles Artes de Sevilla, primero como alumno y posteriormente como profesor, e incluso director. Igualmente, se dan a conocer un total de siete obras inéditas, siendo cuatro de ellas muestra de una de las principales devociones sevillanas del siglo XVIII: las ánimas benditas del purgatorio.

Palabras clave: Academia de Tres Nobles Artes; Academicismo; Juan de Dios Fernández; Pintura sevillana.

ABSTRACT

This research gains a deeper understanding of a painter, born in Cuenca, whose artistic background was doubly linked to the Academia de Tres Nobles Artes de Sevilla, at his beginning as student, and afterwards as tutor, and even holding the director position. Additionally, it is described as an amount of seven unpublished art pieces, four of

them coming from one of the main sevillian devotions from the 18th century: holy souls in purgatory.

Keywords: Academia de Tres Nobles Artes; Academicism; Juan de Dios Fernández; Sevillian painting.

1. INTRODUCCIÓN

La llegada del siglo XVIII, por lo que respecta a la pintura sevillana, no supuso magños cambios, más allá de la desaparición de grandes nombres. Habría que esperar hasta el Lustró Real (1729-1733), periodo durante el cual la Corte se estableció en Sevilla, para que llegasen ciertos aires de renovación, motivados por el contacto entre pintores locales y foráneos, que acompañaron a la familia real durante su periplo andaluz¹. Fue el caso de Jean Ranc (1674-1735), quien incluso llegó a mantener cierta relación con Domingo Martínez (1688-1749), el pintor sevillano más notorio de la primera mitad de siglo².

Más allá de esa cierta regeneración, desde el taller de Martínez —lugar de formación para tantos artistas de aquella etapa—, se perpetuó una formación de corte tradicional, sin apenas cambios en comparación a la situación de finales del siglo anterior. En él se formaron artistas como Andrés de Rubira (1702-1760), o Juan de Espinal (1714-1783), su discípulo más avanzado, a la par que yerno. Este último, tras el fallecimiento de su maestro, terminaría heredando el taller, y la clientela.

Espinal resulta una figura indispensable para el devenir de la pintura sevillana en la etapa final de la Edad Moderna. Formado en la más pura tradición local, de índole gremial, en 1770 fue uno de los mayores impulsores de la Real Escuela de Tres Nobles Artes. Esta institución, de tipo académico, tuvo su precedente en un proyecto particular de 1759, según el cual el pintor Juan José de Uceda y el platero Eugenio Sánchez Reciente comenzaron a dar una serie de clases nocturnas, con las que querían retomar el espíritu de la extinguida Academia de Murillo. En aquel establecimiento de “regiduría colectiva”, en decir de Cabezas García, se enseñaba a los alumnos distintos tipos de oficios

1 QUILLES GARCÍA, F. Y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde, 2006, pp. 27 y 141.

2 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. III, pp. 73-74.

artísticos³. A la par, se iba produciendo la decadencia de la Hermandad de San Lucas, o de pintores, uno de los principales reservorios de la tradición artística gremial en la ciudad⁴.

El proyecto sevillano obtuvo la aprobación definitiva en el año 1775, contando con la aprobación de la Real Academia de San Fernando y el apoyo por parte de la monarquía, a través del Marqués de Grimaldi, secretario de Estado de Carlos III⁵.

Es en este contexto en el que se desarrolló Juan de Dios Fernández, nacido en la localidad de Villanueva de la Jara, en la actual provincia de Cuenca, el 8 de marzo de 1745⁶. Realizó su primera formación en Madrid, con José García, mostrando un gran interés por Murillo, cuyas obras buscaba en distintas colecciones e iglesias de la corte. Siguiendo el consejo de Lorenzo Quirós (1717-1789), pintor formado en Sevilla, aunque establecido en Madrid por aquellas fechas, decidió trasladarse hasta la capital andaluza⁷.

La primera referencia documental en aquella ciudad data del año 1775, cuando contando el artista con treinta años, aparece inscrito como alumno de pintura de la Academia de Tres Nobles Artes, finalizando sus estudios en el año 1784⁸. Para entonces se incorporó a la misma como teniente director de la clase de pintura. Un año después aparece firmando en el testamento de Pedro del Pozo (1708-1785), director de la institución, por lo que habría que suponer una cierta relación de amistad. En 1793, por fallecimiento del hasta entonces director de pintura, Francisco Miguel Ximénez (1717-1793), sería Juan de Dios quien terminase ocupando este puesto, que continuaría desempeñando hasta su pronto fallecimiento, a causa de la terrible epidemia del año 1800⁹.

3 CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749- 1835)*, Sevilla, ICAS, 2015, p. 190. Se trata de una publicación de gran relevancia para el conocimiento de este periodo. MORALES Y MARÍN, J. L., *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 363-364.

4 AMORES MARTÍNEZ, F., “El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, t. XCVI, nº 291-293 (2013), p. 395. Terminaría desapareciendo en el año 1784.

5 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla y Ayto. de Palos de la Frontera, 2015, pp. 36-37.

6 *Ibid.*, p. 44.

7 PORRES BENAVIDES, J. A., “Dos cuadros inéditos de Juan de Dios Fernández”, *ArtyHum*, 82 (2021), p. 107.

8 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 46.

9 PERALES PIQUERES, R. Mª., *Pintura sevillana en la segunda mitad del siglo XVIII*, Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 1987, t. I, pp. 289-290.

2. CONSIDERACIONES ACERCA DE SU PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Al igual que la Real Academia de San Fernando tomó a Velázquez, Ribera, Correggio o Tiziano como referente, la academia sevillana hizo lo propio con Murillo, hasta tal punto de que su plan de estudios estuvo basado en la copia de originales de aquel maestro¹⁰. En 1782, por poner un ejemplo, se solicitó al Hermano Mayor de la Hermandad de la Caridad que permitiese poner andamios en la iglesia de San Jorge, para que los alumnos pudiesen acceder con más facilidad a las pinturas de Murillo que allí se localizaban¹¹. Fernández tendría oportunidad de desenvolverse en esta práctica, como ejemplifica la copia de otra pintura realizada por Murillo para el Claustro Chico del convento de San Francisco: un *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, ca. 1775, firmado como “Copia de Murillo por Juan de Dios Fernández”¹².

Ese interés por el pintor sevillano del siglo XVII será algo definitorio en su propia obra, algo que evidencian pinturas como la *Virgen del Rosario con el Niño* de la Parroquia de San Gil de Écija (fig. 1), que ahora le atribuimos¹³. Su composición, en cierto modo, deriva de la obra que con análoga temática realizase el maestro de su maestro, Domingo Martínez, conservada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁴. Aquella —copia libre de un original de Murillo conservada en la Colección Dulwich de Londres—, estaría en Sevilla para la fecha en que Fernández había realizado la pintura astigitana¹⁵.

La sencilla composición muestra a la Virgen sedente, sosteniendo al Niño sobre una de sus rodillas. Al igual que ocurría en las obras de Martínez y Murillo, María mira directamente al espectador, vistiendo manto azul y túnica encarnada.

10 CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto...*, p. 210.

11 *Ibid.*, p. 221.

12 VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J. M., *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros de San Fernando, 1982, pp. 198-199. Se encuentra en la zona de peines de la Diputación de Sevilla.

13 Óleo sobre lienzo. 84 x 64 cm. Enmarcado con cristal, carece de bastidor.

14 Número de inventario CE0914P. Si bien únicamente compositivo, el vínculo es tal que la pintura ahora analizada llegó a ser atribuida a Domingo Martínez. CORDERO GONZÁLEZ, C., “Los seguidores de Murillo en las colecciones ecijanas”, en *Actas XIII Jornadas de Patrimonio Histórico y Cultural de la Provincia de Sevilla, La Huella de Murillo en la provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2019, p. 99.

15 Señalamos esto porque la pintura fue adquirida en el negocio de arte madrileño “Antigüedades Rodríguez y Jiménez” por Orden Ministerial 30-12-1972, para el malogrado proyecto “Casa Murillo”. En principio fue publicada como “Escuela de Murillo. Siglo XVIII”. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, *Nuevas adquisiciones y restauraciones. Primeros fondos para la Casa Museo de Murillo: diciembre 1973*, Sevilla, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1974, s.p., ficha e imagen 7.

Un ligero velo oculta parcialmente la cabellera, dejando ver el flequillo y un fragmento de oreja, como sucede en la anteriormente referida pintura del museo hispalense. Por lo que respecta a la corte angélica, de tradición murillesca, no deriva directamente de aquella, más allá de mantener la presencia de cabezas de querubines para el plano superior, y angelotes en la mitad inferior.



Fig.1. *Virgen del Rosario con el Niño*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1790-1795.
Parroquia de San Gil. Écija. Fotografía: Enrique Muñoz Nieto.

Destacar el similar tratamiento lumínico, apareciendo los personajes protagonistas en medio de un tormentoso celaje, con presencia de nubes en el tercio inferior, empleadas a modo de trono. Alrededor de la testa de María se evidencia una mayor claridad en el celaje, que parece abrirse, coincidiendo con cierto resplandor lumínico que emana de ambos protagonistas. El carácter sobrenatural de aquellos viene reforzado por la aparición de doce estrellas sobre la cabeza de María y tres haces de luz —simulando potencias— en el caso del Niño Dios.

Como se podrá comprobar en los distintos ejemplos referidos en esta investigación, Fernández consigue en esta obra una interesante unión entre la tradición barroca y el lenguaje academicista en el que se formó.

Si bien dicha pintura se custodia en una dependencia interna ubicada junto a la nave de la epístola de la parroquia astigitana, originalmente presidía un altar dispuesto en la zona trasera del coro¹⁶. Dicho conjunto mueble fue incomprendiblemente desmontado en 1999, siendo la actuación originada por la exigua conciencia patrimonial del por entonces párroco¹⁷. Si bien parte de la sillería fue trasladada al espacio en que actualmente se conserva la pintura no ocurrió lo mismo con, por ejemplo, el retablo neoclásico de mármoles polícromos y estucos cuyo centro ocupaba la pintura¹⁸.

No se trataría del único vínculo existente entre Écija y Juan de Dios Fernández, puesto que para esta ciudad realizó una serie de dieciocho pinturas dedicadas a la vida de san Francisco (ca. 1795, fecha en que firma una de ellas). Tras la clausura del convento en que se encontraban, en fecha y circunstancias indeterminadas pasaron al Convento franciscano de la Rábida, en Huelva, donde felizmente se conservan¹⁹.

Además, también para Écija, Fernández habría ejecutado Fernández otras tres obras: la *Trinidad* de la Capilla de los Monteros —en la Parroquia de Santiago—, y dos lienzos de ánimas para la Capilla de Ánimas de la Parroquia de San Gil, espacio cuya remodelación fue concluida en 1793. Se trata de *San José con el Niño y las Ánimas del Purgatorio* y *San Francisco auxiliando a las Ánimas* (ca. 1793)²⁰. Cuestiones como el similar tratamiento del celaje, la directa relación entre los tipos físicos, o idéntico tratamiento del dibujo —compárese con el *San José con el Niño y las Ánimas del Purgatorio*— refuerzan esta nueva identificación en su catálogo.

En las proximidades del camino que une Écija con Sevilla se encuentra la localidad de La Campana. En la Ermita de San Lorenzo, construida a lo largo del siglo XVIII, con interesantes yaserías interiores —resultado de una reforma

16 MARTÍN PRADAS, A. *La sillería de coro en parroquias y conventos ecijanos*, Écija, Editorial Gráficas Sol, 1993, pp. 117-128. En esta última página, como imagen 19, se recoge una fotografía a color del trascoro antes de ser desmantelado.

17 FERRAND, P., “Desmantelado ilegalmente el coro de la iglesia de San Gil de Écija”, ABC de Sevilla, 30-9-1999, pp. 48-49. Agradecemos a Mercedes Fernández Martín, Gerardo García León y Antonio Martín Pradas su colaboración en lo relativo a esta pintura y su anterior ubicación. También a Elena Escuredo, quien nos puso tras la pista de la obra.

18 Aunque se ha intentado imitar en forma en su nueva ubicación, utilizándose para ello alguna de las columnas originales, el resultado final dista bastante de su apariencia y calidad primitiva.

19 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, pp. 114-187.

20 PORRES BENAVIDES, J. A., “Dos cuadros inéditos...”, pp. 112-116.

llevada a cabo en el año 1784— encontramos un estandarte dedicado al por entonces titular. Atribuimos aquí a Fernández el óvalo que lo centra (fig. 2)²¹. Dicha insignia procesional, con bordados en oro sobre terciopelo rojo, hubo de ser realizada hacia 1784-1800, respondiendo a ese periodo de cierto auge económico en la extinta hermandad laurentina, como evidencia la decadente rocalla, y la aparición de otros elementos neoclásicos, como las palmas²².



Fig.2. *San Lorenzo*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1784-1800. Ermita de San Lorenzo. La Campana. Fotografía: Enrique Muñoz Nieto.

La pintura muestra al santo con los ropajes propios de su condición religiosa. Diácono romano del siglo III d.C., aparece representado en edad joven,

21 Óleo sobre lienzo: 54 x 40 cm. Agradecemos a Máxima Gómez, Hermana Mayor de la Hermandad de la Virgen de Fátima, erigida en la Capilla de San Lorenzo, las facilidades y atención prestada. MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, t. II, pp. 133-134.

22 Medidas del estandarte: 194 x 100 cm. Ubicado en una simpecadera acristalada de reciente construcción, dispuesta en una pequeña capilla que se abre en el lado de la epístola. Agradecemos al profesor Santos Márquez su amable comentario sobre estos bordados.

con dalmática, y sosteniendo la parrilla de su martirio con la mano izquierda. Dos angelotes, sobre su cabeza, vienen a ofrecerle la corona de flores, y la palma, propia de su condición como mártir. Igualmente, varias parejas y tríos de murillescadas cabezas de querubines completan la composición, como reflejan otros ejemplos de su producción. Habría que relacionar esta composición con una estampa del mismo tema, obra de Cornelis Schut (ca. 1612-1655)²³. Si bien no se trata de una trasposición directa, detalles como la posición de los brazos, o los angelotes del tercio superior así lo determinan.



Fig.3. *San Vicente de Paúl rescatando a dos niños expósitos*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Parroquia de San Pablo. Aznalcázar.
Fotografía: Enrique Muñoz Nieto.

²³ *The glory of St Lawrence* [en línea] [fecha de consulta: 08/04/2025]. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_ii-2-33.

No se trata del único ejemplo en el que la producción de Juan de Dios Fernández manifiesta débitos para con el ámbito de la imagen grabada, siendo mayor o menor el compromiso según la ocasión. Ejemplo de clara relación compositiva es el que encontramos en una pintura que figura a *San Vicente de Paúl rescatando a dos niños expósitos*, conservada en la Parroquia de San Pablo de Aznalcázar (fig. 3), cuya inclusión en el catálogo de Fernández ahora proponemos²⁴. En esta ocasión procede directamente de una estampa abierta partiendo de un original de Nicolas André Monsiau²⁵.

Reformador del clero secular, san Vicente nació en 1581. Ordenado sacerdote en el año 1600, fue capturado por los piratas berberiscos y vendido como esclavo en 1605. Tras su liberación, consagró su vida a mejorar la suerte de los cautivos y galeotes. En 1625 fundó la congregación de los sacerdotes de la Misión y más tarde la de las Hijas de la Caridad. Fue beatificado en 1727 y canonizado en 1737²⁶.

Según el obispo de Rodez, como París era tan grande, no era posible impedir ciertos desórdenes, como abandonar a niños recién nacidos, poniendo en peligro su vida. El número de esos expósitos llegaba a trescientos o cuatrocientos cada año, siendo trasladados a una casa que era llamada La Cuna. Allí, eran cuidados por cierta viuda, que contaba con una o dos sirvientas. Debido a la gran cantidad congregada los infantes estaban desatendidos, y muchos de ellos terminaban muriendo, en su mayoría sin haber recibido el bautismo, por lo que estaban privados de salvación. San Vicente suplicó a unas señoras que estaban organizadas bajo su guía espiritual que fuesen a ese inmueble, para impedir que continuasen actuando así. Resolvieron cuidar a doce de ellos, llevándolos a otro lugar. Esas mujeres fueron aumentando el número de expósitos bajo su proyección, hasta que finalmente decidieron encargarse de todos. Nadie antes que Vicente Paúl había dado remedio a esta necesidad²⁷.

24 Óleo sobre lienzo. Marco: 177 x 135,5 cm. Bastidor: 168 x 125,5 cm. Presenta un estado de conservación delicado, estando la superficie oscurecida por suciedad y barnices alterados, presencia de parches antiguos, pérdidas de tensión, rotos, etc.

25 *St Vincent de Paul* [en línea] [fecha de consulta: 08/04/2025]. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-2010. Esta estampa, realizada por Pierre Baquoy en 1818, ejemplifica la difusión que alcanzó la pintura original.

26 RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorio*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 320-321; LEONARDI, C., RICCARDI, A. Y ZARRI, G., *Diccionario de los santos*, Madrid, Editorial San Pablo, 2000, vol. I, pp. 2178-2186; ORSINI, A., *Historia de S. Vicente de Paul*, Barcelona, Oficina de D. José Piferrer y Depaus, 1857, pp. 140-145.

27 PALAÚ, J., *La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia*. Madrid/Barcelona, Librería de Razola e Imprenta de Hermanos Llorens, 1848, t. III, pp. 90-110.

La escena que se representa en la pintura de Aznalcázar podría apuntar directamente a una de las entradas que se recogen en el diario que llevaba a cabo la encargada del establecimiento asistencial, según la cual un 22 de enero llegó san Vicente a las 11 de la noche con dos niños, uno tendría unos seis días, y el otro algo más, “las pobres criaturas lloran. La señora superiora los ha entregado a las nodrizas”²⁸. Si bien en la estampa de la que procede esta composición la escena se resuelve en un espacio nevado, Fernández —tal vez con vocación de hacerla más comprensible al público sevillano— prescinde de este recurso.

Paúl, vestido con los ropajes clericales propios del XVIII, sostiene a un niño de pocas semanas entre sus manos, mientras se dispone a salvar a otro, plácidamente dormido sobre un improvisado lecho de paja. En segundo plano, en actitud de oración, la pretendida madre del pequeño, que contempla a cierta distancia cómo el clérigo se va a hacer cargo del expósito. Tanto las arquitecturas, de cierto sabor neoclásico, como otros elementos de la composición están tomados directamente de la estampa anteriormente referida.

A pesar del delicado estado de conservación, con numerosos repintes, el estudio pormenorizado permite evidenciar la técnica y estilo propios de Juan de Dios Fernández. En este sentido, resulta particularmente significativo el ámbito en que se representa al niño durmiente, manifestando el artista un menor compromiso para con la estampa. Estilísticamente podría compararse el Niño Dios representado en la *Noche de Navidad en Greccio*, una de las pinturas que integran el ciclo de la vida de san Francisco, al que brevemente nos hemos referido con anterioridad²⁹.

Con respecto a la cronología, en la corta producción de Fernández encontramos una gran linealidad, limitada en el caso sevillano a su llegada a esta ciudad y su temprana muerte. Ello, acompañado del escaso interés en fechar sus obras, y la ausencia de contratos conocidos, hacen inviable una mayor concreción cronológica.

La pintura no es propiedad de dicha parroquia, sino del Ayuntamiento de Sevilla, que la tiene allí depositada por acuerdos con la Archidiócesis de

28 ORSINI, A., *Historia de S. Vicente...*, p. 142.

29 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, pp. 158-161.

Sevilla³⁰. Los bienes muebles originales de dicho recinto eclesiástico aznalcá-
ceño fueron vandalizados en verano de 1936³¹.

3. JUAN DE DIOS FERNÁNDEZ Y LA PINTURA DE ÁNIMAS

Cuestiones como que ocupase distintas responsabilidades en la Academia de Tres Nobles Artes, unido a su buen quehacer pictórico, argumentan el hecho de que su producción —como se ha expuesto en el segundo apartado—, no se viese limitada a la ciudad en que decidió residir durante gran parte de su vida, sino que aquella se extendió por gran parte de los territorios limítrofes. En este epígrafe vamos a reparar en un asunto iconográfico singular, de gran presencia en la Sevilla del siglo XVIII: la pintura de ánimas benditas del purgatorio. Dos eran hasta la fecha las obras de Fernández conocidas de esta temática: el *San José con el Niño y las Ánimas* y el *San Francisco Auxiliando a las Ánimas*, situadas en la parroquia astigitana de San Gil, tal y como se refirió líneas arriba.

Según la piadosa creencia, las ánimas del purgatorio son las almas de aquellos difuntos que, habiendo muerto en gracia de Dios, no han alcanzado todavía el estado de bienaventuranza, siendo objeto destacado de la piedad popular. Plásticamente, solían ser encarnadas como cuerpos desnudos emergiendo sobre las llamas, si bien no hay que confundir esta representación con la del infierno, puesto que aquí las actitudes de los representados son tranquilas, serenas, como siendo conscientes de la presencia de figuras celestiales en el plano superior. El purgatorio, por tal razón, sería el estado para la expiación de la pena merecida por pecados graves ya perdonados, o veniales no perdonados³². Se consideraba que los fieles debían orar por estas almas, dar limosnas y ayunar, más allá de llevar a cabo otras buenas acciones, que serían aceptadas por Dios para tal

30 En respuesta a solicitud de información por registro dirigida a la Delegación de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla se nos informa que la obra, inventariada con el código GPA-35618 (anteriormente nº 46), forma parte de un depósito efectuado por acuerdo en sesión plenaria celebrada el 30 de noviembre del año 2000. Mediante el mismo, una serie de bienes artísticos procedentes del Hogar Virgen de los Reyes de Sevilla fueron entregados al Arzobispado de Sevilla, en régimen de comodato, distribuyéndolos el receptor según necesidades. Habría que recordar que el Hogar Virgen de los Reyes estuvo regido por las Hijas de la Caridad, a quienes habría pertenecido esta pintura antes de pasar al acervo del consistorio hispalense.

31 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1937, pp. 50-57 y figs. 43-51.

32 REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2012, pp. 45-46 y 618-619.

propósito. Las hermandades de ánimas benditas del purgatorio eran el mejor cauce para conseguir aquellos fines³³.

Todo ello entronca espléndidamente con la espiritualidad sevillana del siglo XVIII, basada en el pecado, en decir de Aguilar Piñal, quien consideraba que la Iglesia utilizó el temor como instrumento represivo permanente a lo largo de dicha centuria en este contexto particular, frente al cielo de la felicidad prometida³⁴. Por dicho motivo, muchas fueron las hermandades que con esta motivación existieron en Sevilla capital. Vieron renovadas sus reglas a lo largo de esta centuria: San Onofre (1758)³⁵, Sagrario (1765)³⁶, San Isidoro (ca. 1788)³⁷ o San Miguel (1795)³⁸, curiosamente todas ellas en la segunda mitad de siglo.

Las hermandades de ánimas benditas del purgatorio tienen una naturaleza esencialmente parroquial, al igual que sucede con las sacramentales. Ya en 1578 Alonso Morgado señalaba que todas las parroquias sevillanas contaban al menos con dos hermandades: eucarística y de ánimas. Esta vinculación justifica que muchas de estas corporaciones se fundasen con esa doble significación. Otras, originadas independientes, con el tiempo llegaron a fusionarse, ya que las de ánimas solían ser más débiles económicamente, siendo absorbidas por las sacramentales³⁹.

Las hermandades sevillanas de ánimas benditas del purgatorio han generado un importante patrimonio artístico, existiendo desde capillas a simples altares: retablos pictóricos, escultóricos o cerámicos, sin olvidar bordados, orfebrería, rejerías, etc. No tienen lugares determinados en los templos,

33 RODA PEÑA, J., “Una aproximación al estudio del patrimonio artístico de las hermandades de ánimas benditas en Sevilla”, en *Religiosidad popular en España: actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina*, 1997, vol. II, pp. 669 y 672-673.

34 AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 1989, p. 343.

35 Biblioteca Universidad de Sevilla (de aquí en adelante BUS). Hermandad de las Benditas Animas del Purgatorio (Sevilla). Regla de la Hermandad y Cofradía de las Benditas Animas del Purgatorio y Sr. San Onofre. Signatura A Mont. 02/3/26.

36 BUS. Archicofradía de las Benditas Ánimas. Regla y estatutos de la Archicofradía de las Benditas Animas, sita en el sagrario de la Santa Metropolitana y Patriarchal Iglesia de Sevilla. Signatura A 109/033 (05).

37 BUS. Cofradías Unidas del Santísimo Sacramento, María Santísima de las Nieves y Ánimas Benditas del Purgatorio (Sevilla). Ordenanzas de las dos ilustres y antiguas Cofradías Unidas del S.mo Sacramento, María Santísima de las Nieves, y Animas Benditas del Purgatorio: sitas en la Iglesia Parroquial de S.r S.n Isidoro de esta ciudad de Sevilla: aprobadas por el Real, y Supremo Consejo de Castilla: año 1788. Signatura A 111/003 (12).

38 BUS. Archicofradía del Santísimo Sacramento, María Santísima del Rosario y Ánimas Benditas (Sevilla). Constituciones de la Archicofradía del Santísimo Sacramento, María Santísima del Rosario, y Animas Benditas. Signatura A 111/003 (10).

39 RODA PEÑA, J., “Una aproximación al...”, pp. 669-670.

encontrándose en cualquiera de sus muros⁴⁰. En el caso de la pintura sevillana del siglo XVIII son numerosos los ejemplos de retablos pictóricos conservados: Domingo Martínez (San Pedro de Sevilla y Santa María de las Nieves de Benacazón)⁴¹, Francisco Miguel Ximénez de Alanís (San Juan de la Palma de Sevilla)⁴² o Vicente Alanís (La Magdalena de Sevilla y Nuestra Señora de Consolación de Umbrete)⁴³, por destacar algunos.

Tampoco habría que omitir la tipología de retablo callejero de ánimas de tipo escultórico, que tuvo cierta difusión en el último cuarto del siglo XVIII. Dentro de ella sobresalieron artistas como Cristóbal Ramos (1725-1799), que realizó varias muestras de esta tipología para la ciudad de Sevilla: San Andrés (1764-1765, desaparecido), San Martín (1777, desaparecido) o San Miguel (1791, desaparecido)⁴⁴.

La primera de las pinturas que con esta iconografía atribuimos a Fernández se encuentra colgada a cierta altura, en la zona de los pies del muro del evangelio de la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva, en la localidad de Salteras (fig. 4)⁴⁵. De gran formato, remata en medio punto en la zona superior, ello antecedido por dos pequeñas molduras laterales. Como evidenciarán el resto de los ejemplos de esta tipología que seguidamente se analizarán, Juan de Dios Fernández ejecuta obras en las que la narración es de fácil lectura⁴⁶. La composición queda fragmentada en dos ámbitos —celestial y terrenal—, habituales en este tipo de representaciones.

40 *Ibid.*, p. 678.

41 SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982, p. 68; 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 la Concepción*, 55 (2020), pp. 50-51.

42 CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto...*, pp. 364-365.

43 CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011, pp. 98 y 100, y láms. 9 y 16.

44 MONTESINOS MONTESINOS, C., *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986, pp. 58-59. Sobre el de San Andrés véase GALLARDO MONTESINOS, R. *Los Ramos: una dinastía de escultores en la Sevilla del siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2025, pp. 245-246.

45 Óleo sobre lienzo: 253 x 170 cm. Entendemos que su ubicación actual es posterior a las labores de restauración llevadas a cabo por Rafael Manzano en el templo en la segunda mitad del siglo XX. Atiendo a su formato hubo de contar probablemente con altar propio, que no ha llegado hasta la actualidad. Si bien consultamos la *Guía artística de Sevilla* no señala dato alguno con relación a esta pintura. MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de...*, pp. 55-57.

46 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 57.



Fig. 4. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Parroquia de Santa María de la Oliva de Salteras. Fotografía: Enrique Muñoz Nieto.

En el plano inferior se distribuye un interesante grupo de personajes, desnudos, en diferentes actitudes, siendo sus cuerpos rodeados por llamas, que, recordemos, no deben ser identificadas con el infierno. Interesa la plasmación psicológica de los representados, evidenciándose la angustia en muchos de los rostros, trabajados como si de representaciones del natural se tratase. Habría que incidir igualmente en el magnífico tratamiento anatómico, que evidencia la formación academicista que recibió el artista dentro de la academia. Destacamos particularmente el personaje que, en primer plano, está siendo rescatado por un ángel mancebo, de murillesca apariencia. A similar altura, aunque en un plano más profundo, se repite la acción. Estilísticamente, resulta de interés confrontar este tipo de ángeles con los presentes en distintas composiciones ya conocidas de Fernández, como el *Nacimiento de San Francisco de Asís* o *San*

Francisco de Asís confortado por un Ángel, pertenecientes a la serie conservada en La Rábida.

En el plano celestial, presidido por la trinidad —Padre, Hijo y Espíritu Santo en forma de paloma—, un grupo de santos aparecen congregados en condición de intercesores, implorando clemencia. En uno de los lados se presenta a san José, con la vara florida, la Virgen María, vestida con los colores propios de la Inmaculada, y san Juan Bautista, que parece dar la espalda al fiel que contemplase la escena. En el otro lado, y al mismo nivel, santo Tomás de Aquino, con la cadena áurea, santo Domingo, san Francisco y san Miguel Arcángel, que como jefe de los ejércitos celestiales viste casco y ropajes militares, a la par que blande espada y escudo. Más allá de la evidente comparación del *Alter Christus* para con las muchas representaciones dentro del ciclo realizado por Fernández para Écija podríamos destacar las variadas afinidades localizadas en la comparación con *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo de Guzmán que detienen las flechas de la justicia de Dios*. La figura de la Virgen, la del semidesnudo Cristo, o los santos mendicantes evidencian similares características estilísticas.

A falta de documentación o firma en la obra —algo a lo que Fernández no solía acostumbrar, atendiendo al catálogo conocido— lo más oportuno es presentarla como realizada durante las dos últimas décadas del siglo XVIII⁴⁷.

Similar factura y composición manifiesta otra pintura que, conservada en la Parroquia de Santa María de Gracia de Camas (fig. 5), atribuimos igualmente a Fernández⁴⁸. Participan de la abigarrada composición un menor número de personajes, de variopintas actitudes y gestualidades. En el espacio inferior destaca la presencia de un niño, que con cierta desolación cruza sus manos sobre el pecho. Como si de un dibujo académico se tratase, en una de las esquinas un detallado desnudo masculino se refleja de perfil. Algo parecido sucede con el interesante estudio anatómico de la figura de espaldas.

47 Planteamos una infructuosa búsqueda en el archivo parroquial. Agradecemos su atención a Concepción Leal de la Orden.

48 Óleo sobre lienzo. Marco: 269 x 197 cm. Bastidor: 255 x 185 cm. Actualmente se dispone en uno de los muros laterales de la capilla sacramental, ubicada a los pies de la nave de la epístola, si bien hasta hace unos años tuvo altar propio en la nave del evangelio. Dicha ubicación ha sido ocupada por una escultura devocional contemporánea perteneciente a una hermandad local. La *Guía Artística* tampoco señala nada al respecto. MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de...*, pp. 22-24. Agradecemos a Miguel Ángel Baños Rodríguez, quien ha realizado un importante estudio —en prensa— sobre el libro de reglas de la corporación, el habernos puesto tras la pista de esta pintura.



Fig. 5. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Parroquia de Santa María de Gracia. Camas. Fotografía: Enrique Muñoz Nieto.

En el plano intermedio dos son los ángeles mancebos que ayudan a los fieles a salir del purgatorio. Uno de ellos viste túnica rosa y manto azul, al igual que el ser angélico que conforta a san Francisco en el lienzo de la Rábida. Además, los tipos físicos son repetidos. En el plano superior un murillesco rompimiento de gloria recibe el alma de los fieles, apareciendo nuevamente María en un plano inferior, por ser corredentora de la humanidad.

Los coloridos de primer plano son cálidos, mientras que en el fondo emplea colores más discretos, a base de tonos grises, azules y verdosos. En general, la paleta pictórica mantiene vínculos con el rococó sevillano⁴⁹.

49 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 57.

Menor tamaño —como si de una versión simplificada se tratase— presenta otro lienzo de ánimas realizado por Juan de Dios Fernández en la iglesia de Santiago de Sevilla (fig. 6)⁵⁰. Concretamente, se sitúa en el ático del retablo ubicado en la nave de la epístola, junto a la capilla sacramental, y presidido por una imagen escultórica dieciochesca de la Virgen del Carmen⁵¹. La primera referencia a dicho conjunto procede de un inventario manuscrito iniciado en 1889, aunque finalizado cinco años después: “nº. 9. Altar de Ntra. Señora del Carmen, tiene en su nicho la virgen de su título, de candelero, como de vara y media de altura, con el niño en los brazos, en la parte alta tiene un cuadro de ánimas”⁵².



Fig. 6. *Ánimas benditas del Purgatorio*. Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Iglesia de Santiago. Sevilla. Fotografía: Enrique Muñoz Nieto.

50 Óleo sobre lienzo. Bastidor: 100 x 70 cm aprox.

51 El aspecto actual del retablo evidencia distintas fases en su construcción, una a mediados del dieciocho y otra en tiempos del academicismo, quizá para cuando fuese añadida la pintura a la estructura original.

52 Archivo Parroquial de San Ildefonso de Sevilla. Fondo iglesia de Santiago. *Inventario de bienes iniciado por el párroco don Francisco Gómez de Lara en julio de 1889 y concluido por el también párroco don Francisco Muñoz en febrero de 1894*, p. 70 v.

En esta obra los fieles difuntos —niño incluido— evidencian una variopinta muestra de expresiones. Como novedad, centra la composición una cruz arbórea, con el INRI en la parte superior. Esta no aparece como instrumento de muerte; a través del madero se produjo la salvación de la humanidad, algo de lo que participa el alma liberada del purgatorio por el ángel mancebo. En esta ocasión la trinidad queda relegada a Dios Hijo, quien conversa directamente con su madre, ante él arrodillada en un nivel algo inferior. Tras ella su casto esposo, igualmente genuflexo. Estas figuras presentan notables afinidades con las ya analizadas en el lienzo conservado en Salteras. La escena refleja la sensibilidad propia del tardobarroco: sencillez compositiva, contención cromática de la pintura, figuras con movimientos estáticos y expresiones frías y sosegadas⁵³.

Si bien la documentación histórica de la iglesia de Santiago no conserva legajos sobre la Hermandad de Ánimas, podríamos considerar que aquella hubo de ser realizada en un momento de cierto esplendor de la corporación. Prueba de ello el retablo que hacia 1790 realizasen en la fachada lateral de dicho templo, atribuido a Cristóbal Ramos⁵⁴.

Del último ejemplo de pintura de ánimas que atribuimos a Juan de Dios Fernández se tiene conocimiento gracias a un archivo fotográfico conservado en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (fig. 7)⁵⁵. En los breves datos que acompañan la ficha que acompaña a la imagen se recoge la pertenencia a la localidad de Guadalcanal, emplazada en la Sierra Norte de Sevilla, concretamente a la antigua iglesia de San Sebastián, actual mercado de abastos de la localidad. El templo dejó de ser parroquia en 1913, quedando como iglesia filial. En 1936, durante la Guerra Civil, fue vandalizada, perdiéndose muchos bienes muebles, originándose desde entonces un proceso de dispersión indocumentada del patrimonio conservado⁵⁶. Se desconoce la suerte que corrió esta pintura, que no ha podido ser localizada en el presente estudio.

53 GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios...*, p. 149.

54 RODA PEÑA, J., “Una aproximación al...”, p. 683. El cristal dispuesto para favorecer la conservación impide su contemplación. Sería oportuno plantear su sustitución por otro que permita mayor visibilidad.

55 Número de registro 035895.

56 HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y...*, pp. 126-128; MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de...*, p. 390.



Fig. 7. *Virgen del Carmen con las Ánimas benditas del Purgatorio* (desaparecida). Juan de Dios Fernández. Ca. 1780-1800. Antigua iglesia de San Sebastián. Guadalcanal.

© Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla

Si bien la fotografía únicamente permite reconocer la pintura, y parte del retablo, gracias a otro archivo fotográfico conservado en el mismo repositorio, podemos conocer que aquella se disponía en un sencillo retablo marco, de dos cuerpos, localizado en el lateral del lado del evangelio del arco toral, junto a la puerta de acceso a la capilla sacramental⁵⁷. El primer cuerpo contenía en su interior la pintura de ánimas. En la parte superior una gotera, en que se recogía con letras capitales la siguiente leyenda: “ANIMAS BENDITAS DEL PURGATORIO”. Si bien ninguna imagen permite conocer la iconografía de la

57 Número de registro 2-2002. Fotógrafo Antonio Muñoz Torrado. Fecha 18-9-1922.

pintura del cuerpo superior, gracias a las investigaciones de Hernández González sabemos que se trataría de una *Virgen de Montserrat*⁵⁸.

Por lo que respecta a la pintura presenta la peculiaridad de estar protagonizada por una Virgen del Carmen con el Niño, debido a la singular relación que une a esta advocación mariana con las ánimas, a quienes ofrece el escapulario como objeto salvífico. Esto ya ocurría en, por ejemplo, el retablo pictórico que realizase Domingo Martínez para Benacazón, si bien en aquél María aparece en un segundo plano y no como protagonista, como ocurre en la pintura que perteneciese a Guadalcanal. Similar composición manifiesta el retablo escultórico de ánimas de Algodonales, realizado por Cristóbal Ramos y taller hacia 1786. La singular colocación de la Virgen del Carmen en el centro no fue aportación de Fernández. Pocos años atrás Espinal hizo lo propio en una interesante obra conservada en dependencias internas de la Capilla de San Onofre de Sevilla⁵⁹.

Si bien en esta ocasión no es posible analizar el colorido, no ocurre lo mismo para con el dibujo, mostrándose Fernández ágil en este aspecto, demostrando una vez más lo aprendido durante sus años de formación en la academia. Ello se evidencia en, por ejemplo, el carácter contorneado de las figuras, de buscada descripción anatómica. Vuelve a aparecer el ángel mancebo que socorre a una de las ánimas. Por lo que respecta a la figura central, de murillesca apariencia, habría que contraponerla con la *Virgen del Rosario con Niño* de la Parroquia de San Gil de Écija, siendo más que notables las semejanzas existentes entre ambas figuras. Sedente, sobre trono de nubes, aparece rodeada por gran multitud de angelotes, cabezas de querubines y algún ángel mancebo, siendo magnífico ejemplo de la pervivencia del patrón murillesco dentro de la pintura academicista sevillana de finales del siglo XVIII, contexto en el que Fernández jugó un papel destacado, como el evidencian las distintas aportaciones recogidas en esta investigación.

58 *Apuntes histórico-artísticos sobre la antigua iglesia de San Sebastián de Guadalcanal* 2/2 [en línea] [fecha de consulta: 08/04/2025]. Disponible en: <https://guadalcanalpuntodeencuentro.blogspot.com/search?updated-max=2014-05-10T06:00:00%2B02:00&max-results=500&start=360&by-date=false>.

59 FERNÁNDEZ ROJAS, M., *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, cartujos, jerónimos, mínimos, clérigos menores, hermanos obregones y filipenses*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2009, p. 105. Donada por Pedro Gutiérrez Gravilla ca. 1948-1950.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 1989.
- AMORES MARTÍNEZ, F., “El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, t. XCVI, nº 291-293 (2013), pp. 387-397.
- CABEZAS GARCÍA, Á., *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749- 1835)*, Sevilla, ICAS, 2015.
- CABEZAS GARCÍA, Á., *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. III.
- CORDERO GONZÁLEZ, C., “Los seguidores de Murillo en las colecciones ecijanas”, en *Actas XIII Jornadas de Patrimonio Histórico y Cultural de la Provincia de Sevilla, La Huella de Murillo en la provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2019, pp. 89-118.
- FERNÁNDEZ ROJAS, M., *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, cartujos, jerónimos, mínimos, clérigos menores, hermanos obregones y filipenses*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2009.
- FERRAND, P., “Desmantelado ilegalmente el coro de la iglesia de San Gil de Écija”, *ABC de Sevilla*, 30-9-1999, pp. 48-49.
- GALLARDO MONTESINOS, R., *Los Ramos: una dinastía de escultores en la Sevilla del siglo XVIII*, Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 2025, pp. 245-246.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. Y ROJAS-MARCOS, J., *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla y Ayto. de Palos de la Frontera, 2015.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y SANCHO CORBACHO, A., *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1937.
- LEONARDI, C., RICCARDI, A. Y ZARRI, G., *Diccionario de los santos*, Madrid, Editorial San Pablo, 2000, vol. I.
- MARTÍN PRADAS, A. *La sillería de coro en parroquias y conventos ecijanos*, Écija, Editorial Gráficas Sol, 1993.
- MONTESINOS MONTESINOS, C., *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994.

- MORALES, A. J., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. Y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, t. II.
- 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 la Concepción*, 55 (2020), pp. 47-54.
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, *Nuevas adquisiciones y restauraciones. Primeros fondos para la Casa Museo de Murillo: diciembre 1973*, Sevilla, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1974.
- ORSINI, A., *Historia de S. Vicente de Paul*, Barcelona, Oficina de D. José Pi-ferrer y Depaus, 1857.
- PALAU, J., *La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia*. Madrid/Barcelona, Librería de Razola e Imprenta de Hermanos Llorens, 1848, t. III.
- PERALES PIQUERES, R. M^a., *Pintura sevillana en la segunda mitad del siglo XVIII*, Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 1987, t. I.
- PORRES BENAVIDES, J. A., “Dos cuadros inéditos de Juan de Dios Fernández”, *ArtyHum*, 82, 2021, pp. 105-120.
- QUILES GARCÍA, F. Y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Ed. Fernando Villaverde, 2006.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorio*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2012.
- RODA PEÑA, J., “Una aproximación al estudio del patrimonio artístico de las hermandades de ánimas benditas en Sevilla”, en *Religiosidad popular en España: actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1997, vol. II, pp. 667-694.
- SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982.
- VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J. M., *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros de San Fernando, 1982.

Enrique Muñoz Nieto

Universidad de Sevilla

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

enriquemunoz@us.es