

Dos pinturas inéditas de José Marcelo Contreras Muñoz en Sevilla

Two unided paintings by José Marcelo Contreras Muñoz in Seville

BENJAMÍN DOMÍNGUEZ GÓMEZ

bendomgom@alum.us.es ; benjamin@gestionarte.es

Universidad de Sevilla

Recibido: 22 de octubre de 2019 · Revisado: 25 de mayo de 2020 · Aceptado: 11 de junio de 2020

Resumen

Los resultados de la investigación vinculada a los trabajos de conservación-restauración llevados a cabo sobre dos pinturas sobre lienzo localizadas en la Capilla del Dulce Nombre de Jesús, en Sevilla, avalan que fueron ejecutadas por José Marcelo Contreras Muñoz (Granada 1827 – Madrid/Granada 1890/92) lo que venimos a dar a conocer en este artículo, ya que permanecían inéditas dentro del catálogo de obras del pintor granadino.

Identificadores: Pintura; José Marcelo Contreras Muñoz; autoría

Topónimos: Granada; Sevilla

Periodo: Siglo XIX

Abstract

The results of the research linked to the conservation-restoration works carried out on two paintings on canvas located in the Chapel of the Sweet Name of Jesus, in Seville, endorse that were executed by José Marcelo Contreras Muñoz (Granada 1827 – Madrid/Granada 1890/92) what we came to make known in this article, since they remained unpublished within the catalog of works of the Granada painter.

Identifiers: Painting, José Marcelo Contreras Muñoz; authorship

Place Names: Granada; Seville

Period: 19th Century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

DOMÍNGUEZ GÓMEZ, B. (2020). Dos pinturas inéditas de José Marcelo Contreras Muñoz en Sevilla. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51: 97-113.

Introducción

La hoy denominada *Capilla del Dulce Nombre de Jesús*, en Sevilla capital, es un pequeño templo de tres naves situado en la collación de San Vicente, en pleno centro histórico de la ciudad. Hasta 1868 fue iglesia conventual del cenobio de monjas agustinas del mismo nombre, suprimido en 1837, quedando desvinculado del resto del convento a tenor de las vicisitudes históricas acaecidas durante la centuria decimonónica. Actualmente es administrada por la Hermandad de la Vera Cruz, cofradía de Semana Santa que tiene su sede canónica en dicho templo desde 1942¹.

En su interior cuelgan dos lienzos que representan a los apóstoles Santiago y Pedro, firmados y fechados de la siguiente manera: “José Contreras 1865” sin que, hasta el momento, ningún autor de los que se han ocupado de estudiar el inmueble haya vinculado la paternidad artística de estas obras a pintor alguno. De hecho, en el estudio del edificio que incluye María Luisa Fraga Iribarne en su monografía de referencia titulada *Conventos Femeninos Desaparecidos: Arquitectura Religiosa perdida durante el Siglo XIX en Sevilla* (Fraga, 1993:55-62) ni siquiera los cita, como tampoco lo hace el académico José Gestoso cuando se ocupa de describir el edificio a finales del s.XIX (1892:444-447). Una escueta alusión incluirá M^a Concepción Álvarez Moro, en su tesis de licenciatura titulada *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla* cuando, al referirse a las pinturas que decoran el templo indique que “la mayoría son de José Contreras” (Álvarez, 1998:65), lo que no podemos más que desestimar al tratarse de sólo dos entre casi una decena.

Los resultados de la investigación vinculada a los trabajos de conservación-restauración llevados a cabo sobre estas dos pinturas entre los años 2015 a 2016², nos han revelado que fueron ejecutadas por José Marcelo Contreras Muñoz (Granada 1827 – Madrid 1889) lo que venimos a dar a conocer en este artículo, ya que permanecían inéditas dentro del catálogo de obras del pintor granadino. Tal es así que en uno de los trabajos de investigación más exhaustivos sobre pintura granadina del s.XIX llevados a cabo en las últimas décadas, como es la tesis doctoral titulada *Pintura del Siglo XIX en Granada. Arte y Sociedad*, defendida por María Dolores Santos Moreno³, ni aparecen en el listado alfabético de obras⁴ ni en la relación de pinturas citadas en la exposición biográfica del autor⁵. Tampoco se hace mención a ellas en el resto de biografías o referencias al artista que hemos alcanzado localizar -y que se citan a lo largo de este trabajo-, por lo que podemos considerar ambos lienzos como obras inéditas, desvinculadas del catálogo del

1 Sobre la actual propietaria del inmueble y demás datos de contextualización de las piezas, véase <https://www.veracruzsevilla.org> [Consultada el 27/8/2019].

2 Los trabajos se llevaron a cabo por la empresa especializada en conservación y restauración de bienes culturales GESTIONARTE (<https://www.gestionarte.es>) [Consultada el 27/8/2019].

3 Santos Moreno, M.D. (1998). *Pintura del Siglo XIX en Granada. Arte y Sociedad*. Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/28926> [Consultada el 27/8/2019]. A lo largo de sus más de tres mil páginas lleva a cabo un exhaustivo trabajo de contextualización, documentación y análisis de los autores nacidos en la ciudad de la Alhambra, así como sus obras, todo ello apoyado en múltiples citas bibliográficas y documentales.

4 Deberían aparecer en la pág. 3117.

5 Deberían aparecer entre las págs. 598-602.

autor hasta el momento a pesar de figurar en ellos, como decimos, la firma y fecha de su ejecución.

Descripción e historia material de las obras

Se trata de dos óleos sobre lienzo que representan, respectivamente, a los apóstoles Santiago (Fig.1) y Pedro (Fig.2). El primero, que viste túnica marrón, con esclavina, aparece con la indumentaria típica de un peregrino: un bastón o “bordón” del que cuelga una pequeña calabaza, carga con un “zurrón” y prendidas en el pecho, unas conchas o veneras que aluden de forma preclara a la iconografía santiaguista. La pincelada historicista la ponen las sandalias y el manto blanco que cuelga de su hombro y cae sobre el brazo derecho, recurso que le permite hacer un uso muy apropiado de la luz en el lienzo. Por su parte, el segundo de los lienzos representa al príncipe de los apóstoles, descalzo, de edad avanzada y mirada hacia lo alto, vestido con túnica verde y un manto amarillo que lo envuelve. Sobre su pecho abraza las llaves con la mano izquierda -elemento inconfundible de su iconografía- portando con la derecha un libro⁶. Al fondo, en el mar, un barco de vela nos recuerda su condición de “pescador de hombres” (Mt 4, 19).



1. Contreras Muñoz, J. M. *Santiago apóstol* (1865). Óleo sobre lienzo, 2,09 x 1,32 m. Capilla del Dulce Nombre de Jesús, Sevilla.

6 Este atributo iconográfico en relación al apóstol Pedro es inusual. Puede que lo incorporara Contreras en alusión a los escritos que se atribuyen como son las dos epístolas de San Pedro, el evangelio apócrifo de San Pedro y otros textos.



2. Contreras Muñoz, J. M. *San Pedro apóstol* (1865). Óleo sobre lienzo, 2,09 x 1,32 m. Capilla del Dulce Nombre de Jesús, Sevilla.

Tanto en uno como en otro lienzo, la composición queda centrada en las respectivas figuras apostólicas, a modo de retrato de cuerpo entero, figurando como fondo un paisaje costero. Cuentan con unas dimensiones similares de 2,09 x 1,32 m. al que se le suma un marco dorado de época, igualmente similar. La tela de soporte, muy fina, está montada sobre el bastidor de madera original. En la parte inferior derecha de ambos lienzos figura la firma del autor y fecha “José Contreras 1865” (Fig.3).



3. Rúbrica correspondiente al lienzo de Santiago Apóstol.

La presencia de la firma en los lienzos que nos ocupan era conocida con anterioridad al proceso de conservación-restauración culminado en 2016. De hecho, aunque los autores citados no los tuvieran en consideración, la valía artística de estas pinturas sirvió para que una de ellas fuese seleccionada para la exposición celebrada en 1985, *Tesoros ocultos II de las Hermandades de Sevilla*⁷, en cuyo catálogo se indica:

Este lienzo forma parte del Apostolado que decora la Capilla de esta cofradía sevillana. Se debe al pincel de José Contreras, artista todavía poco conocido, que se muestra buen cultivador de la temática religiosa continuadora de las aportaciones de la pintura barroca que rescata la sensibilidad romántica. El cuadro representa a San Pedro en el momento que decide asumir la tarea encomendada por Jesús de proseguir y extender su mensaje salvador por el mundo, como cabeza visible de su Iglesia. Aparece, por tanto, de pie, sobre una peña, llevando en cada mano las llaves y el libro sagrado; al fondo, en el lado izquierdo, una barca navega en el horizonte, simbolizando su aceptación de su misión de “pescador” de hombres. La luz transcribe su faz madura y los planos y volúmenes de su figura con una coloración que es, aun tiempo, suave y esplendorosa (García de la Concha, 1985: s/p)⁸.

7 Téngase en cuenta el contexto en el que se organiza esta exposición, una de las primeras de esta temática y, por lo tanto, aglutinadora de las piezas más valoradas por los cofrades y/o reconocidas por el comisario, el profesor de la Universidad de Sevilla ya fallecido Jorge Bernal Ballesteros.

8 Con todo, de la lectura de este texto dilucidamos como no se aportan más datos que los que la propia pieza arroja, como son firma, fecha, iconografía y descripción estilística, sin que se haya pretendido adscribir la obra a ningún autor en concreto ni explicar su procedencia.

Sabemos que por aquella fecha fueron intervenidos por la empresa Isbylia, colectivo que trabajó de forma intensa sobre los bienes pertenecientes a este templo en la década de los ochenta del pasado siglo. A esa intervención hay que atribuir la colocación de varios parches adheridos por el reverso de la obra, amplias zonas de preparación y película pictórica intervenidas, así como una limpieza excesivamente agresiva en las zonas más oscuras del rostro de Santiago, que habría perdido parte de la pintura original.

Por su parte, la actuación acometida entre los meses de julio de 2015 a enero de 2016 por la empresa GESTIONARTE consistió en la aplicación de un tratamiento completo sobre el soporte de tela –desmontaje del bastidor, limpieza del reverso de la tela, reen-telado y nuevo montaje sobre el bastidor de madera original–, tratamiento de limpieza con eliminación de barnices, repintes y otros depósitos de la superficie pictórica, reintegración volumétrica y cromática de las lagunas existentes, barnizado de protección y restauración del marco (Domínguez, 2016: 58-59).

Adscripción a José Marcelo Contreras Muñoz

Coincidentes con el nombre y apellido que figuran en las firmas, así como el período cronológico al que hace alusión la rúbrica y el estilo de las pinturas, la búsqueda en el *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs* nos arroja como resultado el nombre del granadino José Marcelo Contreras Muñoz (o Contreras y Muñoz como también aparece en algunas biografías), pintor de historia (Benezit, 1999:846)⁹. Otras búsquedas, como la realizada en la enciclopedia especializada *Summa Artis*, no vienen más que apoyar el resultado anterior (Gómez-Moreno, 1993: 353-354).

En relación a los datos biográficos de este pintor, la referencia más antigua -y una de las fuentes más ricas en información y de la que se nutren la mayor parte de las referencias posteriores- es la que incluye M. Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, publicada en 1884, todavía en vida de Contreras (Ossorio, 1884: 144-146). De época más reciente, destacaremos la tesis doctoral de Santos Moreno ya citada y en la biografía elaborada por José Manuel Rodríguez Domingo incluida en la página web de la Real Academia de la Historia¹⁰, quizás la semblanza más amplia y completa del autor de cuantas hemos localizado, con referencias a múltiples fuentes bibliográficas.

José Marcelo Contreras y Muñoz nace en Granada el 16 de enero de 1827. Hijo del arquitecto granadino vinculado a la Alhambra José Contreras Osorio (10/7/1794) y Ana María Muñoz Fernández, era el tercero de seis hermanos: Francisca de Paula, Rafael -futuro Arquitecto Conservador de la Alhambra-, José Marcelo, Francisco, Matilde, y Amalia. Realizó su aprendizaje artístico en el taller de Francisco Enríquez y en la Escue-

9 La figura de su padre, José Contreras Osorio, queda descartada, no por su avanzada edad –tendría 71 años en 1865- sino por su más que probado oficio de arquitecto y al que no se le conoce práctica pictórica alguna.

10 Rodríguez Domingo, J. M. (s/f) Contreras Muñoz, José Marcelo. Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/43827/jose-marcelo-contreras-munoz> [Consultado el 18/10/2019].

la de Nobles Artes de Granada, en especial bajo la dirección de D. Agapito López de San Román, donde su avanzada destreza le valió para convertirse en Teniente Director honorario de la misma al dejar este artista la plaza vacante al finalizar el curso 1845-1846. Expone por primera vez en 1840, en un certamen organizado por el Liceo Artístico y Literario granadino, destacando por su corrección en el dibujo y obteniendo un Premio Extraordinario de la Junta Protectora de la Academia granadina.

Tras realizar una incursión en la pintura escenográfica y dirigir junto con otros compañeros el periódico “El Capricho”, en 1847 marcha a Madrid para ampliar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando donde será alumno de Federico Madrazo y Juan Antonio Ribera, entre otros¹¹.

En 1854 se instala en Córdoba, donde va a ser nombrado Director del Museo de Pinturas, encomendándosele la elaboración del Catálogo general de obras existentes, el comisionado para el examen y calificación de las obras que habrían de participar en las exposiciones nacionales de Bellas Artes o iniciar el inventario de bienes artísticos de la provincia. Este trabajo lo compagina atendiendo fundamentalmente el encargo de retratos, modalidad en la que se había especializado, para el marqués de Cabriñana, el duque de Almodóvar o el conde de Torres-Cabrera. En esta fecha contrae matrimonio en Granada –regresando nuevamente a Córdoba después- con Francisca Vílchez, unión de la que nos dice Rodríguez Domingo estará “marcada de continuo por la enfermedad”.

En 1860 oposita a la Cátedra de Colorido y Composición de la Academia de Cádiz, tomando posesión del cargo al año siguiente e ingresando como académico de número en la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad. En 1862 gana un segundo premio en una Exposición de Cádiz con la obra titulada *La caída de Murillo cuando ejecutaba su última obra en el convento de Capuchinos de Cádiz*. De igual manera sirvió gratuitamente la cátedra de Dibujo Natural de forma interina, logrando, con aquella asignatura, el traslado a la Escuela de Bellas Artes de Valencia en 1863, puesto en el que se mantuvo hasta que se produjo la muerte de su esposa en 1865.

Un año antes ingresará en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia como académico de número, participando en la Exposición Nacional de Bellas Artes, comisionado por dicha institución, con el lienzo de grandes dimensiones *La duda de San Pedro* (Fig. 4) que le valió una medalla de segunda clase. El Estado adquirió el cuadro premiado con destino Museo Nacional de Pintura y lo depositó en la Universidad de Barcelona por R.O. de 19-11-1881 donde permanece¹². Este premio le valió como reconocimiento a su trabajo, aumentando sus encargos en la ciudad del Turia. En este sentido, destaca su participación en la decoración del palacio del marqués de Dos Aguas,

11 Santos Moreno apunta que el viaje podría haberse producido un año antes, basándose en el retrato de Isabel II que realiza en 1846, copia del que hizo su maestro Federico de Madrazo en 1844 para la Real Academia de San Fernando donde Contreras realizaría el estudio de la obra para ejecutar la suya.

12 Véase la ficha correspondiente a esta obra en la web del museo del Prado (<http://www.museodelprado.es>) N° inventario P006426. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-duda-de-san-pedro/ba32e011-fedf-4034-986f-776c4c3af4e5> [Consultado el 18/10/19].

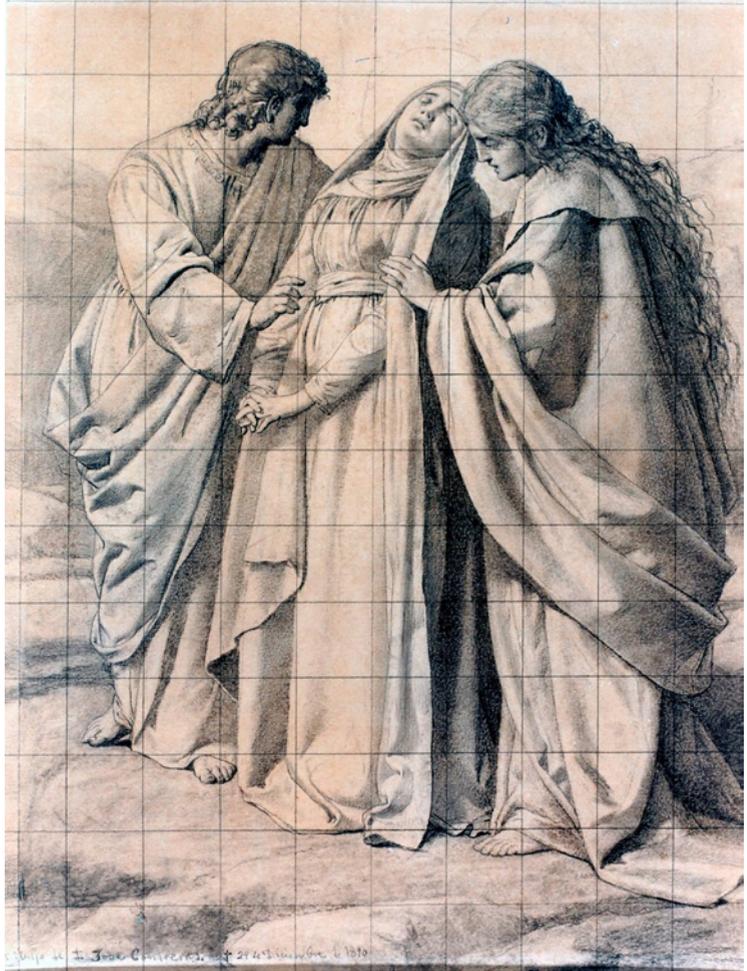
“en cuyas habitaciones pintó una personificación de la Aurora que afirmó su crédito” (Ossorio, 1884: 145).



4. Contreras Muñoz, J. M. *La Duda de San Pedro* (1864). Óleo sobre lienzo, 3,70 x 2,97 m. Museo del Prado (en depósito en la Universidad de Barcelona) [<https://www.museodelprado.es>]

Como ya hemos apuntado, en el mismo año en la que se fechan las pinturas que estudiamos -1865-, fallece su esposa, lo que provocó que abandonase la cátedra valenciana y marchase con sus hijos nuevamente a Madrid “agobiado de pena” y encomendando sus obras en curso “a otro pintor de Madrid” (Ossorio, 1884: 145). Por tal motivo, solicita ingresar como docente en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de la

capital, donde permuta su cátedra profesional por la de profesor de estudios elementales. Al año siguiente, participa en la exposición nacional con una pintura de asunto histórico *La madrugada del 3 de mayo de 1808* con la que obtuvo medalla de oro de segunda clase y una crítica muy favorable a su pintura. Ello le proporcionará que el lienzo sea adquirido por el ayuntamiento madrileño y depositado, después de pasar por la “Casa de la Villa”, en el museo municipal, donde hoy se sigue exhibiendo¹³.



5. Contreras Muñoz, J. M. *La Virgen, San Juan y la Magdalena* (boceto) (1890). Grafito sobre cartón 42 x 31,5 cm. Museo de Córdoba. [<http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdecordoba/acceso-a-fondos>].

Instalado en estos años en la capital del reino, desde 1871 compagina su labor docente como catedrático de Dibujo de Adorno y Figura de la Escuela Central de Artes y

¹³ La obra posee como nº inventario 00019.408.

Oficios con la de decorador escenógrafo, realizando el telón de embocadura del Teatro Novedades, techo y telón del Teatro Lara, techo del Café Madrid y del gran salón de la Escuela Nacional de Música, en Madrid así como los techos del salón de baile del palacio de Portugalete. Sin embargo, el trabajo de mayor envergadura acometido en estos últimos años fueron las labores de decoración de la basílica madrileña de San Francisco “el Grande” donde entre los años 1880 a 1886 elabora un complejo programa de ornamentación y pintura religiosa. Para dicho templo madrileño desarrolla diferentes trabajos como los arcángeles de la cúpula, las cabezas de santos de las pilastras, la capilla mudéjar, el dorado y pintado de las esculturas, los techos de la antesacristía, sacristía y sala capitular, así como varios lienzos para las capillas templo como *el Bautismo de San Juan, el Entierro de la Virgen o Ángeles con alegorías de la Pasión*. Fechado el 29/12/1890 es el boceto conservado en el Museo de Córdoba bajo el título *La Virgen, San Juan y la Magdalena*¹⁴ (Fig. 5) posiblemente uno de los dibujos preparatorios de este ambicioso proyecto, al igual que ocurre con el denominado Ángeles sosteniendo atributos de la Pasión, también depositado en el museo cordobés¹⁵.

Nombrado también como comendador de la Orden de Isabel “La Católica”, su fallecimiento acaeció el 29 de diciembre de 1889 (Rodríguez Domingo, s/f).

Análisis comparativo de su obra/estilo

Aunque la paternidad artística de las obras que estudiamos bien podría justificarse por la simple relación cronológica y nominal de las firmas, a nuestro humilde entender, la graffía que éstas presentan pero, sobre todo, la analogía de estilo que lucen las pinturas, comparadas con otras obras seguras del autor, no dejan lugar a dudas en lo que a la autoría de estos lienzos se refiere.

En primer lugar, porque el autor de las obras que estudiamos posee un gran dominio del dibujo y una gran maestría a la hora de dominar las luces y el claroscuro, virtud que pone de manifiesto muy especialmente en la virtuosa ejecución de los paños. Ello queda patente en su obra más destacada *La duda de San Pedro* donde los pliegues de las túnicas, en especial las de Jesús y Pedro en primer término, denotan una gran corrección en el dibujo, algo que podemos apreciar muy bien también en el boceto cordobés de *La Virgen, San Juan y la Magdalena*. En relación a esto, véase el adecuado tratamiento que reciben los paños en los lienzos sevillanos, especialmente en el brazo derecho de Santiago, construido con solvencia y dominio de la pincelada.

También tomando como referencia *La duda de San Pedro* y el boceto cordobés advertiremos la monumentalidad que presentan las figuras, que prácticamente copan la

14 La obra posee como nº inventario CE1258D. Pueden conocerse los datos relativos a su ficha a través del buscador DOMUS <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdecordoba/acceso-a-fondos> [Consultado el 20/10/2019].

15 Forma parte de la Colección que Ángel Avilés donó a su muerte a este museo. Según refleja el antiguo Inventario del Museo, se trata de un boceto para un costillar de la iglesia madrileña de San Francisco “el Grande”. La obra posee como nº inventario CE1760P.

composición, y casi la ausencia de paisaje, que queda en un segundo plano, al igual que como en las obras que nos ocupan. Lo mismo podríamos decir de los lienzos de *La caída de Murillo* o de *La madrugada del 3 de mayo de 1808*, en los que el grupo representado ocupa casi la totalidad del cuadro. En relación a los fondos, no podemos evitar pensar que los paisajes emulados en las pinturas de los apóstoles sevillanos deben de evocar la costa gaditana o valenciana, a buen seguro conocida y bosquejada en más de una ocasión por el artista, y donde los edificios representados en la de Santiago deben de hacer alusión directa a edificaciones reales que nosotros, a pesar de todo, no hemos podido identificar¹⁶.

También los cuadros que hemos citado ponen de manifiesto otra de las características particulares del pintor, adscribibles igualmente a los lienzos sevillanos, como es el dominio de (separar) la técnica del retrato. En este sentido, llaman la atención las expresiones de cada uno de los apóstoles incluidos en el pasaje de La duda de *San Pedro, de gran veracidad e intención*. Éstas contrastan con la del Maestro, que parece haber querido ser idealizada por Contreras, lo que la reviste de cierta frialdad y hieratismo, alejándose de su propio estilo. En el caso de los apóstoles sevillanos, la elaboración de los rostros refleja un excepcional dominio de la técnica, que consigue imprimir en Santiago una expresión de profunda intimidad. Por su parte, Contreras retrata al apóstol Pedro con una que en el cuadro depositado en Barcelona, mucho más acorde con el relato bíblico y la tradición pictórica. En ambos casos, el tratamiento del pelo y de la barba coincide con otras obras del artista granadino, al rematarlos con finísimas pinceladas que le otorgan un aspecto rizado evocando a la acción del viento. Dicho detalle también es muy evidente en uno de los personajes que aparecen en el lienzo *La caída de Murillo* pintado en 1862 donde la blanca barba del fraile capuchino situado prácticamente en el centro de la composición nos resulta bastante ilustrativa del aspecto que comentamos. También en la cabellera de María Magdalena incluida en el boceto a lápiz conservado en el Museo de Córdoba.

Otros detalles que nos llaman la atención y que ponen en relación las pinturas conservadas en Sevilla con la producción de Contreras son la similar interpretación y uso del nimbo, insinuado exclusivamente con una fina línea de color blanco-amarillo, o la solvente técnica pictórica, de pincelada suelta pero segura, que se empasta conforme construye los paños o el terreno empedrado, tal y como puede apreciarse en la obra *Eva*, conservada en los fondos del Museo del Prado¹⁷.

En relación a las firmas, no hemos encontrado una unidad en la rúbrica, que cambia constantemente de contenido, morfología y disposición. Sin embargo, a poco que com-

16 Siempre nos ha parecido que representan, idealizado y simplificado obviamente, el paisaje que, desde poniente, se disfruta asomado al paseo marítimo de la ciudad de Cádiz, donde queda, al fondo, la cúpula de la catedral y, en primer término, las murallas o troneras. No obstante, si hacemos caso de la fecha de ejecución y damos por válido que han sido tomados del natural en una fecha cercana, éstos deberían de estar basados en la costa valenciana.

17 Véase la ficha correspondiente a esta obra en la web del museo del Prado (<http://www.museodelprado.es>) N° inventario P006436. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/eva/1e39ed21-5531-45d5-8d1e-a0c-40114c4a9> [Consultado el 22/10/19].

paremos la grafía de unas y otras podemos dar por supuesto que han salido de la misma mano: Así, si en los cuadros sevillanos el pintor incluye su primer nombre de pila y la fecha de ejecución “José Contreras 1885”, en el lienzo depositado en el museo madrileño la coloca en la zona inferior pero en el centro del cuadro indicando “Contreras ft. 1866”. En todos los casos utilizará un color tierra oscuro para refrendar su autoría. Ese mismo color será el que utilice con mayor asiduidad, como vemos en las bóvedas de la sacristía de San Francisco “El Grande”, en Madrid, donde utilizará el formato “Contreras 1885” o “Contreras/1886” (Fig. 6). Que no se ceñía Contreras a una única firma queda puesto de manifiesto en *La duda de San Pedro* donde aparece de una forma muy curiosa, como es a modo de nombre del barco, inserta en la proa semi tapada por un paño, con la leyenda en color rojo “[José] M^o Contreras/ [pi]ntó: 1864”.



6. Firma en una de las pinturas de San Francisco “El Grande” en Madrid.

Adquisición y depósito de las obras en el templo

Fraga Iribarne nos informa que el convento de monjas agustinas del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla fue fundado a mediados del s.XVI. En 1837, tanto la iglesia como el resto del edificio, fueron expropiados a la comunidad religiosa con motivo de su exclaustación, quedando la iglesia arrendada a vecinos hasta que es cerrada al culto definitivamente por la Junta Revolucionaria en 1868. Precisamente, por el acta de incautación, fechada el 27 de noviembre y conservada en el Archivo Municipal hispalense, en el que se realiza una exhaustiva descripción del templo, es por el que sabemos que las pinturas que nos ocupan no figuran entre las conservadas en el inmueble¹⁸.

Tras la expropiación a la comunidad religiosa y el cierre por la Junta Revolucionaria, ésta la saca a pública subasta adjudicándola el 3 de Noviembre de 1869 a María del Amor

18 ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA (A.M.S.) Colección alfabética, voz “conventos y ex conventos”. Caja 272 Libro de Actas de Incautación 1868. 86-89.

Pérez de León y Diote, quien la adquiere para dar culto a las imágenes de la cofradía del Stmo. Cristo del Amor tras el derribo de la Parroquia de San Miguel, donde tenía su sede. En el cabildo del día 2 de enero de 1870 se informa “que el fin de la expresada camarera al adquirirla era para que en ella se le tributase culto a Ntro. Padre Jesús del Amor y se trasladase su hermandad con las demás Sagradas Imágenes”, celebrándose los cultos de dicho año en la citada iglesia, tal y como atestigua una nota al final de dicho acta (Rodríguez Babío, 1998:183). Este hecho también lo describe el historiador José Bermejo y Carballo al referirse a la citada cofradía, de la que narra¹⁹: “En 11 de marzo de 1870, se trasladó a ella la hermandad, colocando sus imágenes en el altar principal, en cuya forma subsisten; habiendo renovado y decorado el templo con mejoras convenientes” (Bermejo, 2013:126).

De estas “mejoras convenientes”, que incluyeron, al menos, la remodelación del retablo mayor (Domínguez, 2015:287-298) no se conserva documentación alguna en el archivo de la cofradía²⁰, entre otras razones porque debieron de acometerse directamente y a expensas de la propietaria del inmueble. Una de estas acciones, pensamos debió ser la de dotar al templo de la debida decoración pictórica –recordemos que inexistente según el acta de incautación-, entre cuyos lienzos deben de encontrarse los que nos ocupan.

Aunque por la fecha de ejecución bien podrían haberse encargado *ex profeso* para la capilla que, todavía en 1865, poseía la corporación en la parroquia de San Miguel, es bastante improbable dadas las dificultades económicas por la que atravesaba la cofradía en ese momento (Rodríguez Babío, 1998:178)²¹. Además, la similar orientación que presenta la composición de las figuras, ambas orientadas hacia el lateral derecho del cuadro, nos lleva a pensar que pudieran haber formado parte de un apostolado más amplio –no sabemos si completo o sólo en proceso- y no en un encargo para formar pareja en el interior de una capilla, lo que hubiese llevado al artista a enfrentar las composiciones, como ha sido frecuente en los ciclos pictóricos y en casi la totalidad de los retablos.

Por la cronología de las piezas y los hechos históricos acaecidos, nos parece más plausible que dichos lienzos se adquiriesen en 1870 junto con los que se reparten por la capilla para completar su decoración. Que fueron adquiridos por M^a del Amor Pérez de León para la Hermandad del Stmo. Cristo del Amor y no más adelante nos lo confirma la iconografía representada, los apóstoles Pedro y Santiago, los cuales figuran emparejados no pocas veces en el repertorio iconográfico de esta Archicofradía, en clara alusión, no sólo a su presencia en el primero de los pasos dedicado a la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén–“La Borriquita”-, sino a la importancia que dicha corporación otorgaba a Santiago, por ser una de sus imágenes titulares, y a San Pedro, por haber obtenido el

19 La obra se edita por primera vez en 1882.

20 Rodríguez Babío afirma que el libro de actas –que no se encuentra incompleto, ni mutilado-, no recoge actividad alguna desde 1872 a 1899.

21 Tampoco las cita Bermejo (2013) ni, en el apartado correspondiente a la Parroquia de San Miguel, Tassara y González (2000).

título de Antigua Archicofradía Pontificia en 1824 (Rodríguez Babío, 1998: 174). Así, por ejemplo, al instalarse en 1810 en la capilla de la parroquia de San Miguel, ya dispusieron, junto a las imágenes titulares, las esculturas de ambos apóstoles en sendos “huecos moldurados” de las paredes, a ambos lados del recinto (Bermejo, 2013:123) o en la inclusión de los escudos heráldicos que se incluyen en la mesa del altar mayor de la capilla del Dulce Nombre en 1870, que no son otros que la cruz de Santiago, la tiara pontificia con las llaves y la Cruz de San Juan (Domínguez, 2015:293).

Sobre la adquisición de estas dos pinturas a Contreras, infinidad de circunstancias pudieron darse hasta propiciar el contacto entre la benefactora y el pintor académico. No en balde, habría que tener en consideración el status que una familia como esta ostentaría y su segura presencia en los círculos oportunos, bien en Sevilla, bien en Madrid. Sobre una posible estancia de Contreras en Sevilla, sabemos que uno de sus hermanos, Francisco, figura trabajando en el Alcázar sevillano, al menos, desde mayo de 1869 a febrero de 1874 y que será precisamente José Marcelo quien lo represente ante la Corona, “para que sus tareas al frente de las obras sevillanas se vieran remuneradas, puesto que pese a aparecer en las relaciones de personal desde 1869, en 1871 aún no percibía ninguna retribución” (Chávez, 2004:134). Ello lleva a pensar a Chávez González que “en su nombramiento en Sevilla habrían tenido cierta influencia las prolongadas relaciones de los Contreras con Palacio” (2004:134) lo que sitúa al artista que estudiamos en los entornos de poder e influencia políticos y culturales de ese momento, tanto en una como en otra ciudad.

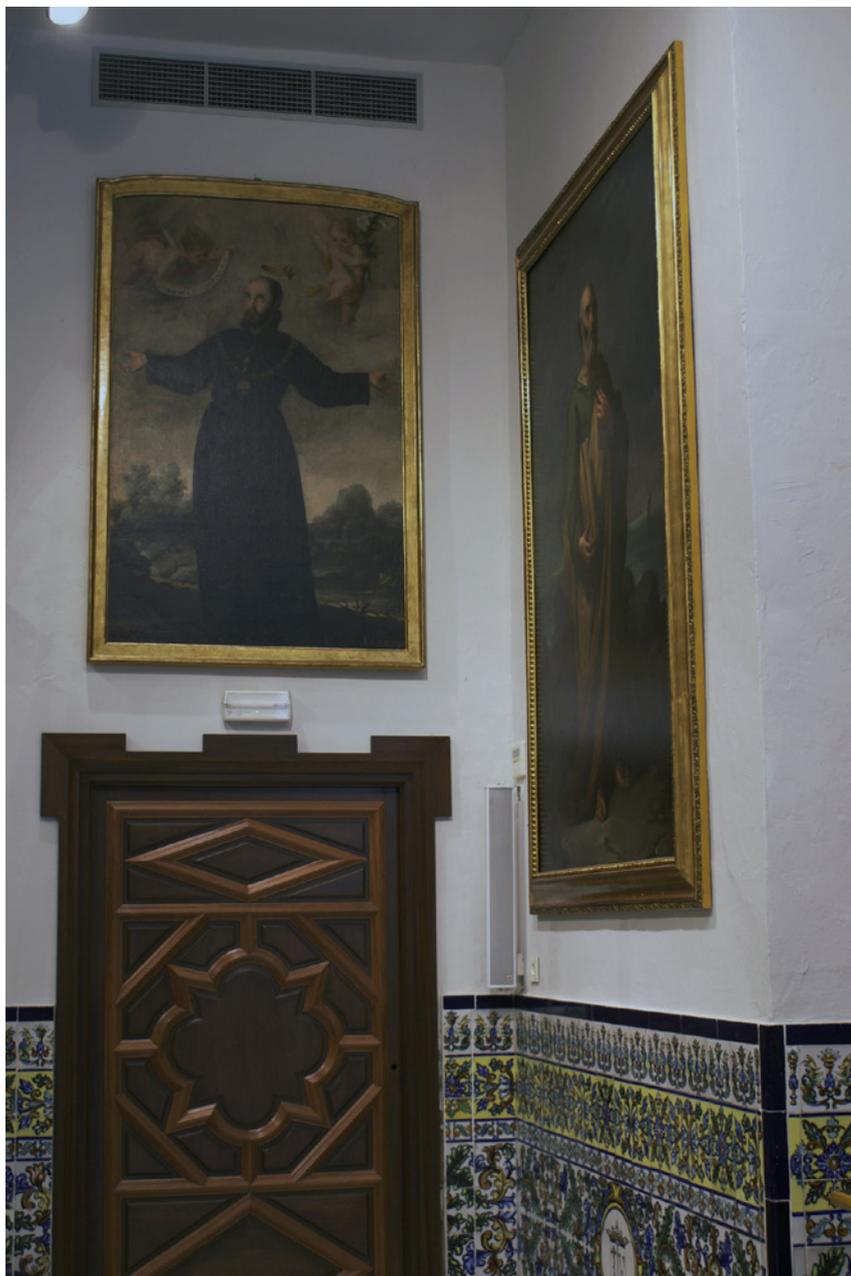
La adaptación del templo a las necesidades de dicha corporación apenas tuvo vigencia durante treinta y cinco años ya que la Hermandad del Amor decide trasladarse a la Parroquia de San Pedro, el dos de diciembre de 1905 (Pérez, 1992:111). Abandonada la capilla por la cofradía y fallecida su propietaria, los herederos la ceden temporalmente a la Orden de Predicadores –Dominicos- entre los años 1918 a 1939, quienes la repararán para abrirla nuevamente al culto (Rodríguez Fassio, 2004:615). Después la utilizará la Organización Nacional de Ciegos Españoles (O.N.C.E.) hasta que, finalmente, desde 1942, la ocupe la Hermandad de la Vera Cruz, actual propietaria. Empero, y a pesar de todo un periplo de inquilinos y herencias, los lienzos permanecerán desde entonces en el citado templo y hasta nuestros días²².

En la actualidad, las pinturas están situadas, frente a frente, en el primer tramo del testero de muro de las naves laterales más cercano al altar mayor, colocadas de forma simétrica, si bien, décadas atrás se situaron en otras ubicaciones en el interior del templo²³. Con todo, la ubicación actual parece ser la más adecuada para los mismos y, muy probablemente, la ocupada inicialmente tras ser adquiridos, dadas las apropiadas

22 Otra prueba más de que no fueron adquiridos por la Cofradía del Amor y sí por su benefactora, es que permanecen en la capilla una vez la cofradía la abandona en 1905.

23 Incluso ha permanecido uno de ellos en las dependencias o casa hermandad de la cofradía, por ocupar su lugar, de forma provisional, otra imagen en la década de los noventa del pasado siglo.

proporciones que presenta el espacio donde se cuelgan y el resto de piezas que antaño ocuparon el inmueble²⁴ (Fig. 7).



7. Ubicación del lienzo de San Pedro en la actualidad.

²⁴ Este templo ha sufrido algunas variaciones desde 1870 hasta hoy, tanto en el número y ubicación de retablos como en la distribución de lienzos.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, M^a. C. (1998). *Historia y Arte en la Hermandad de la Vera Cruz de Sevilla*. Sevilla: Centro Asturiano en Sevilla.
- Bermejo, J. (2013). *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla: Abec Editores.
- Benezit, E. (1999). *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*. Paris: Gründ.
- Chávez, M. R. (2004). *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla.
- Domínguez, B. (2015). El cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos. En *Simposio Internacional O Retábulo No Espaço Iberoamericano: Forma, Função e Iconografia*. Lisboa: Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 287-298. Disponible en <http://hdl.handle.net/10362/16423>[Consultado el 18/10/2019].
- Domínguez, B. (2016). Intervenciones en Bienes Muebles. *Anuario 2015 de la Hdad. de la Stma. Vera Cruz de Sevilla*, 52-59.
- Fraga, M. L. (1993). *Conventos Femeninos Desaparecidos: Arquitectura Religiosa perdida durante el Siglo XIX en Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir.
- García de la Concha, F. (1985). P.19 San Pedro [ficha catálogo]. En Bernaldes Ballesteros, J. (ed.) *Tesoros ocultos II de las Hermandades de Sevilla* (s/p). Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla y la Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- Gestoso, J. (1892). *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla: s.n.
- Gómez-Moreno, M.E. (1993). Pintura y escultura españolas del siglo XIX. En *Summa Artis: Historia General del Arte XXXV*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez, L.C. (1992). *Relación e Historia de las Cofradías Sevillanas desde su fundación hasta nuestros días*(Ed. Facsímil) Sevilla: Asociación de amigos del Libro Antiguo de Sevilla.
- Ossorio, M. (1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5306812828&view=1up&seq=1>[Consultado el 18/10/2019].
- Rodríguez Babío, A. (1998). El siglo XIX: Esplendor y decadencia. En *El Cristo del Amor y su Archicofradía*. Sevilla: Archicofradía del Stmo. Cristo del Amor.
- Rodríguez Domingo, J. M. (s/f). *Contreras Muñoz, José Marcelo (biografía)*. Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/43827/jose-marcelo-contreras-munoz> [Consultado el 18/10/2019].
- Rodríguez Fassio O.P., F.J. (2004). *Los Dominicos en Andalucía en la España Contemporánea. Colección Monumental histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores. Volumen XXVI*. Salamanca: Ed. San Esteban.

- Santos Moreno, M.D. (1998). *Pintura del Siglo XIX en Granada. Arte y Sociedad*. Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/28926> [consultada 27/8/2019].
- Tassara y González, J.M. (2000). *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla* (Reed. facs.) Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.