

Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII: Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el Hospital de la Caridad de Sevilla

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA

Mientras rastreaba las escribanías de Cabildo del Archivo Histórico Municipal de Sevilla en busca de noticias artísticas del siglo XVIII, encontré el breve documento que aparece transcrito al final de estas notas referido al informe que emiten, en 1758 y a requerimiento del Ayuntamiento, los pintores Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano, sobre un retrato de Miguel de Mañara que se hallaba en el Hospital de la Caridad de Sevilla.

De su lectura se desprenden algunas consideraciones que pueden servir al estudio de una faceta, hasta hoy poco conocida, como es la del peritaje y el asesoramiento artístico del que participaron algunos pintores, sobre todo cuando el siglo XVIII avanzaba hacia su final y el concepto que tenían de su profesión cambiaba en el marco institucional del nacimiento y desarrollo de las academias de bellas artes. Precisamente es Juan de Espinal, uno de los pintores más comprometidos con la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, el que aparece aquí, más de una década antes de la fundación de esta corporación, actuando más como profesor y entendido en arte que como técnico, haciendo valoraciones sobre la factura de la obra o incluso ensayando una atribución a un pintor del pasado.

El documento contiene sendas declaraciones, prácticamente idénticas, de ambos pintores, en las que afirman, después de presentarse, que han sido llamados por el conde de la Mejorada, -procurador mayor de la Ciudad y responsable de todos los empleados y colaboradores públicos, así como de los aspectos relativos a la conservación de los edificios oficiales¹-, para estar el primer día del año 1758, domingo, a las diez de la mañana en el Hospital de la Caridad. Y los dos refieren que, aunque estaba lloviendo, asistieron puntuales a la cita. Allí pudieron *cotejar* un retrato de Miguel de Mañara que se había regalado al Ayuntamiento con el objetivo de verificar *si venía con er que está*, -si se correspondía, en definitiva-, con el que existía en la Caridad. Espinal y Soriano coinciden en que es una copia de uno de los tres que guarda

1. AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Siglo XVIII". *Historia de Sevilla*. 3ª edición revisada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989, p. 37.

Figura 1. Sevilla. Hospital de la Santa Caridad. Juan de Valdés Leal. Retrato de Miguel de Mañara con el que pudo cotejarse el regalado al Ayuntamiento.



dicha Casa, pero que *tiene algunos defectos*, prueba que demuestra que su ejecutor no era sobresaliente. Y precisamente por ser copia, no puede conocerse *a punto fijo quien lo hizo aunque tira a el estilo de Matías de Arteaga*. Con la fecha y la rúbrica de cada pintor terminan sus informes, el de Soriano con mínimas diferencias con respecto al de Espinal. Una de ellas es que Soriano añade el cargo de alcalde del gremio del arte de la pintura al de profesor que también presenta Espinal, y otra que, frente a la concluyente frase de éste último, tras la atribución del cuadro a Matías de Arteaga, *-este es mi parecer-*, Soriano, más prudente, termina con *este es mi parecer, salvo mexor parecer*.

Son varios los datos, a pesar de la brevedad del documento, de los que pueden extraerse interesantes conclusiones. En lo que se refiere a la biografía de los pintores, hasta ahora no se conocía una fecha de trabajo tan tardía para Juan Ruiz Soriano (Higuera de Aracena, hoy de la Sierra, Huelva, 23-VI-1701/Sevilla, 17-VIII-1763). La mayoría de las obras de este artista, formado con su primo y paisano Alonso Miguel de Tovar, se sitúan cronológicamente, incluida su producción salmantina, entre los años veinte y cuarenta del setecientos².

2. Los escasos estudios dedicados a este pintor son los de CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 volúmenes.

Una noticia aislada, lo muestra restaurando en 1756 un lienzo de Murillo en la Catedral de Sevilla³, pero con posterioridad a esa fecha no aparece nueva documentación hasta el momento de su muerte, hecho que hace presuponer a Girón María que, como tantos otros, no habría podido ejercer el oficio en los últimos años de su vida, por lo que moriría en la pobreza, *frecuente patrimonio de artistas*⁴. Sin embargo, con el documento que ahora presento puede conocerse que un lustro antes de su muerte no sólo no estaba en absoluto retirado de su profesión, sino que ocupaba el puesto de alcalde dentro del gremio de pintores, circunstancia que puede resultar estimulante para el investigador preocupado en delimitar la producción del pintor de Higuera de la Sierra.

A Juan de Espinal (Sevilla, 1714-1783) le ocurre todo lo contrario. La fecha de 1758 es de las más tempranas referencias documentales del artista, que comenzó a trabajar con independencia de su suegro y maestro Domingo Martínez cuando éste murió en 1749. De modo que, salvo la firma de los retratos de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza que le encarga la Real Fábrica de Tabacos en 1747 y que acabaron en poder del Ayuntamiento, habremos de esperar a 1752, año en el que realiza las pinturas de la galería alta de las Casas Consistoriales, y a 1754, cuando pinte el escudo de armas de la ciudad en la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Roque⁵ para volverlo a encontrar en la documentación. Después de esto, ya en 1759 Espinal trabajará en los retratos de las Santas Justa y Rufina de la Sala Capitular del Ayuntamiento de Sevilla. Parece que un año antes tenía el Consistorio en suficiente estima a Espinal, después de los distintos encargos descritos, para requerir su opinión en el cotejo del referido lienzo de Mañara.

El documento es sugerente además con respecto al seguimiento de la causa emprendida en pos de la canonización del *amigo de los pobres* —que había cobrado nuevos bríos después del enlace matrimonial del destacado hermano de la Caridad Miguel de Espinosa y Tello de Guzmán, conde del Águila, con una descendiente de Mañara en 1756⁶— y del interés mostrado por la municipalidad en relación a la misma, que quizá tuviera la intención de crear de forma oficial la iconografía del futuro santo con la copia y repetición del retrato que de él

Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800. Prólogo de Miguel Morán Turina. Madrid: Ediciones Istmo, 2001, tomo IV, p. 287; GIRÓN MARÍA, Francisco: “El pintor que retrató a fray Isidoro de Sevilla”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, nº 12. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1945, pp. 117-119; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1986. 3ª edición. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002, pp. 316-319, “Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el convento de San Agustín de Sevilla”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 6. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pp. 305-316, *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, pp. 516-523; ARANDA BERNAL, Ana-QUILES GARCÍA, Fernando: “La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 86-87. Madrid: Museo Camón Aznar, 2002, pp. 7-14.

3. MORALES, Alfredo J.: “Murillo restaurador y Murillo restaurado”. *Archivo Español de Arte*, tomo LX, nº 240. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 478-480.

4. GIRÓN MARÍA, Francisco: *Op. cit.*, p. 119.

5. El estudio de la figura de Juan de Espinal se halla inserto en los trabajos de VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, pp. 336-343 y *Pintura barroca...*, pp. 553-570 y en la monografía de PERALES PIQUERES, Rosa M^a: “Juan de Espinal”. *Arte Hispalense*, nº 24. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981, de la que he extraído datos de las pp. 81, 82 y 113.

6. PIVETEAU, Olivier: *El burlador y el santo. Don Miguel Mañara frente al mito de Don Juan*. Traducción de Elena Suárez Sánchez. Sevilla: Cajasol, 2007, tomo I, pp. 211 y 212.

hiciera Valdés Leal, tal y como ocurrió en un proceso similar casi cien años atrás⁷. En este punto parece acertado seguir las palabras de Olivier Piveteau: *Lo cierto es que los retratos de Don Miguel realizados por Valdés Leal permiten fijar definitivamente los rasgos del difunto y perpetuar su recuerdo. Este ejercicio de memoria no carece quizás de segundas intenciones por parte de los allegados de Mañara: ¿quién sabe, en efecto, si algún día un soberano pontífice no tendrá que desvelar esa imagen en el transcurso de una ceremonia de beatificación en la basílica vaticana?*⁸

Pero me gustaría centrar el análisis en la propia consideración que se desprende de los artistas en el documento. Estamos asistiendo a cambios trascendentales en el arte traspasada ya la mitad de la centuria y, aunque tarde, también se dejarán notar en Sevilla. El profesor Palomero Páramo apuntó que *la Academia (...) contribuyó a que la pintura dejara de ser un oficio mecánico para convertirse en 'noble arte liberal' y que el artista abandonase el estamento artesanal para transformarse en un profesional independiente*⁹. No obstante, el camino para el reconocimiento de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, que echará a andar bajo la protección real en 1775, es todavía largo y arduo. Para ello habrá que ensayar academias privadas o pequeñas escuelas de dibujo en los obradores y talleres de los artistas o en los locales alquilados por ellos. Han quedado registradas las reuniones en casa del platero Eugenio Sánchez Reciente con la participación del pintor Juan José de Uceda y el arquitecto Pedro Miguel Guerrero a partir de 1759, y las celebradas en el domicilio de Francisco Ramírez Portocarrero, administrador de Tabacos, a las que asisten más de doscientos cincuenta alumnos para recibir clases. En 1769, cuando el establecimiento se queda pequeño, se trasladan a otro de la calle del Puerco, donde ya participan en las tareas docentes el escultor Blas Molner, el pintor José de Rubira y el tintorero Luis Pérez¹⁰. En este documento tanto Ruiz Soriano como Espinal se presentan como profesores del arte de la pintura, en vez de con la más usual denominación de *maestros* de dicho arte, algo que puede indicar, al menos en el caso de Espinal, -que era mucho más joven que Ruiz Soriano y que se encontraba al inicio de su carrera-, que no sólo quería ser un hábil artesano, fiel cumplidor de los encargos de la clientela, digno trabajador del oficio que aprendió en la niñez, sino un profesor, un ejemplo destacado de su labor que puede y debe expandir sus conocimientos teóricos entre los que pretendan seguir con sus enseñanzas¹¹.

7. Me refiero a la canonización del rey San Fernando y a la creación y escasa evolución de su iconografía, ampliamente tratado por QUILES GARCÍA, Fernando: *Por los caminos de Roma: hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Madrid: Miño y Dávila Editores, 2005, sobre todo las pp. 57-79.

8. PIVETEAU, Olivier: *Op. cit.*, tomo I, p. 214.

9. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: "Prestigio y respetabilidad: la actividad académica de los pintores sevillanos como peritos tasadores de las pinacotecas locales", prólogo a ILLÁN MARTÍN, Magdalena: "Noticias de pintura (1780-1800)". *Fuentes para la historia del arte andaluz*, tomo XVII. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2006, p. 9.

10. Estos datos están extraídos de OLLERO LOBATO, Francisco: *Cultura Artística y Arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004, pp. 76 y 77, que recoge a su vez la información facilitada por Justino Matute. También se trata este fenómeno en ARANDA BERNAL, Ana-QUILES GARCÍA, Fernando: "Las academias de pintura en Sevilla". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2000, pp. 119-138.

11. Ceán Bermúdez desliza la idea de que la vivienda-obrador de su maestro Juan de Espinal *parecía una academia*. Un interesante estudio sobre esta circunstancia puede encontrarse en ARANDA BERNAL, Ana: "La 'Academia de Pintura' de Domingo Martínez". *Domingo*

Este despertar social del artista sevillano que, como el italiano del Renacimiento, se esforzaba, -con la continuidad de una tradición que ahora sí empezaba a conseguir resultados-, en demostrar que su arte no era un mero ejercicio manual, sino *cosa mentale*, se demuestra eficazmente con el desempeño de funciones que puedan llevarse a cabo fuera del taller, como la tarea del expertizaje artístico para instituciones y particulares¹². No es casual que muchos pintores, sobre todo los que estuvieron relacionados con la Real Escuela, añadieran en la segunda mitad del XVIII a sus labores profesionales la de la tasación de obras de arte y otros objetos de valor, alegando que eran *inteligentes en la facultad de la pintura*,¹³ demostrando que no sólo la podían ejecutar al gusto del cliente, sino que la entendían, que sabían teorizar sobre ella y establecer diferencias y semejanzas entre las obras de otros artistas, incluso que podían bucear en las producciones del pasado, ejemplos en muchas ocasiones. Toda esta pretensión, que no pasaba del límite de lo meramente erudito, sin llegar por supuesto al lento progreso del rigor científico que comenzará años más tarde con algunas de las obras de los ilustrados Antonio Ponz, Ceán Bermúdez, Isidro de Bosarte o el marqués de Ureña entre otros, les hará rodearse de un aura, -a ojos de los muchos *ininteligentes del arte*-, de sabiduría, prestigio y respeto. Por esa razón, artistas más que mediocres serán más apreciados por los poderes públicos y por algunos particulares gracias a su ocupación como asesores artísticos o tasadores de pinacotecas que como diestros dibujantes y duchos en el manejo del color de sus obras. Así, a pintores de media o baja calidad artística que en otros tiempos -en los que los talleres más potentes monopolizaban los encargos- hubieran tenido que probar suerte fuera de Sevilla, les fue posible no sólo sobrevivir aquí, sino gozar de prestigio y respetabilidad gracias a sus empleos asegurados en la Real Escuela y a sus funciones como expertos en arte.

Esta circunstancia se dará en mayor grado, en las últimas décadas del siglo, pero en el documento de 1758 se demuestra que ya por entonces existía, desde la oficialidad, esta práctica de la consulta a pintores para la valoración de obras de arte. El conde de la Mejorada no sólo llama a un pintor, Espinal, de los más jóvenes y prometedores de la ciudad, sino a dos, también al veterano Ruiz Soriano, no únicamente para que comparen un retrato que guarda evidente analogía con el *retrato del venerable siervo de Dios leyendo la Regla de la Santa Caridad* del año 1681 que preside la Sala de Cabildos de la Santa Casa, o con el *retrato de Don Miguel Mañara con un ejemplar del Discurso de la verdad en la mano* de hacia 1679 que se halla junto a la biblioteca, ambos obras de Valdés Leal, sino también para que lo atribuyan a algún artista, algo que consiguen al afirmar que *tira a el estilo de Mattías de Arteaga*.

Martínez en la estela de Murillo. Catálogo de la Exposición celebrada en Sevilla, mayo-junio de 2004. Sevilla: Fundación El Monte, 2004, pp. 86-107.

12. Sobre este interesante aspecto es José Luis BARRIO MOYA el que ha publicado más trabajos, entre los que destacan: "Inventario de los bienes de Doña Catalina Portocarrero de Guzmán, hija de los Condes de Montijo (1712)". *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, nº 17, 2005, pp. 49-62; "a colección pictórica de Don Juan Fernández de Luco, un ganadero alavés en el Madrid de Felipe V (1740)". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo 61, nº 2. 2005-2006, pp. 407-418 y "El inventario de los bienes de Dionisio Sánchez Escobar, un batidor de oro palentino en el Madrid de Felipe V (1746)". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 76, 2005, pp. 509-517.

13. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Op. cit.*, p. 9.

Figura 2. Colección particular.
 Retrato de Mañara llevando en la
 mano un ejemplar del *Discurso de
 la verdad*. Grabado abierto en
 1768 sobre el retrato de Miguel
 de Mañara de Valdés Leal.



Lanzar atribuciones, de carácter formal, sigue teniendo hoy los mismos riesgos que en el siglo XVIII y más tratándose de una copia, de la que, además, Espinal y Ruiz Soriano declaran que *no se conoce a punto fijo quien la hizo*. A esta dificultad de origen hay que añadir los escasos elementos de juicio de carácter historiográfico que pudieran tener estos pintores en un momento en el que la historia del arte no había nacido como disciplina científica en el corazón de Europa y que, salvo el *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, no había textos de referencia que delimitaran el trabajo de los pintores del pasado. Y así como Antonio Ponz, a su paso por Sevilla, fue asesorado en todo lo referente a fechas y atribuciones para su *Viage de España* por dos destacados amantes del arte de la ciudad como el conde

del Águila y Francisco de Bruna¹⁴, hay fundadas razones para pensar que muchas de las consideraciones escritas años más tarde por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* tuvieran su origen en las enseñanzas que le proporcionó su maestro Juan de Espinal.

Lo apuntado hasta ahora puede servir de contexto para entender mejor la confusión que durante la segunda mitad del XVIII se tiene con respecto a la obra de Matías de Arteaga y Alfaro (Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1633/Sevilla, 1703). La principal, -mantenida por Ceán Bermúdez- es la de su formación con Valdés Leal¹⁵. Como muy bien apunta Valdivieso, este dato es difícil de admitir si se tiene en cuenta que Arteaga llega a Sevilla, procedente de Córdoba, en 1656, con veintitrés años cumplidos y con el título de maestro, hecho que indica que su aprendizaje debió realizarse con anterioridad a la toma de contacto con Valdés Leal. Sin embargo, el que Ceán crea erróneamente lo contrario provoca, bajo su óptica, la relación subordinada, formal o temática, entre uno y otro pintor. Por eso atribuye las pinturas bíblicas del presbiterio del antiguo convento de San Pablo a Arteaga, siendo, no obstante, obras probables del hijo del pintor de los muertos, Lucas Valdés¹⁶. Seguramente Espinal, que enseñó más teoría pictórica que práctica a su discípulo, era el que establecía estas conexiones entre pintores del pasado, encuadrando a Arteaga como seguidor de Valdés, y por tanto, apto ejecutor de una copia del retrato que de Miguel de Mañara hiciera su pretendido maestro. Con todo, el que incluyera en el documento que presento al pintor infanteño dentro del grupo de los poco sobresalientes y que señalase los defectos que, a su juicio, tenía la copia cotejada, se presenta como un misterio que no me atrevo a desentrañar rotundamente. Quizá fueran las preferencias estilísticas personales las que se dejaran notar aquí en un periodo histórico en el que Valdés Leal no goza de muy acertada reputación por considerársele muy oscuro y macabro. Si se creía que Arteaga era su discípulo era justo pensar que adolecería de los mismos males que su maestro. Es posible que de conocer la producción de Matías de Arteaga en el grado actual, tanto Ruiz Soriano como Espinal, hubieran tenido otra consideración de este destacado seguidor del estilo pictórico de Bartolomé Esteban Murillo.

No se conoce en qué medida el conde de la Mejorada tomó en cuenta las consideraciones de Espinal y Ruiz Soriano respecto al lienzo, pero sí se sabe que informes redactados con posterioridad y con más rigor científico que éste, como el que emiten en 1777 Pedro del Pozo y José de Huelva, director y secretario, respectivamente, de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, abogando por la restauración de la pintura mural de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, no cosechó ningún éxito entre los capitulares hispalenses, quizá por considerarse muy arriesgado para un periodo en el que aún había mucha resistencia a los postulados académicos por parte de no pocas instituciones¹⁷.

14. OLLERO LOBATO, Francisco: *Op. cit.*, p. 49.

15. VALDIVIESO, Enrique: *Pintura barroca...*, p. 362.

16. *Ibidem*, pp. 362 y 368.

17. SERRERA, Juan Miguel: "La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVIII-XIX". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n° 251. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999, pp. 181-187.

Como conclusión puede establecerse que por parte de algunas instituciones –como el Ayuntamiento– se empieza a apostar porque pintores aventajados o veteranos de la ciudad –como Espinal y Ruiz Soriano, respectivamente– puedan desempeñar, aparte de su oficio, funciones de peritaje y asesoramiento artístico, a pesar de no contar, a mediados del siglo XVIII, con elementos de juicio suficientes para componer informes rigurosos. A pesar de ello, la voluntad por elevar el papel del artista desde la posición del trabajador mecánico que ejecuta las obras de arte que le solicita la clientela a la de un profesor y entendido que no sólo valora los testimonios de su tiempo, sino también los del pasado más inmediato, a partir de una práctica de plena vigencia en la historiografía del arte como la atribución formal, es, –no obstante lo arriesgado y erróneo de este caso particular–, un indicio más del camino que se emprende hacia el academismo, el movimiento artístico-institucional que dará cabida en Sevilla a las ideas de la Ilustración.

Apéndice documental

Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Sección V, Escribanías de Cabildo del siglo XVIII. Tomo 278, documento 16, Retrato. 2-1-1758.

Señor

Juan de Espinal, profesor del arte de la Pintura fui llamado de orden de la Ciudad por el Sr. Conde de la Mejorada aier Domingo a las diez de la mañana, estubiese en la Caridad, para Cotejar un retrato del Venerable Siervo de Dios Don Miguel Mañara que a dicha Ciudad se abía regalado, si venía con er que está en dicha Sta. Casa y nostante de aber estado lloviendo estuve punto a dicha ora.

Digo que el retrato de dicho siervo de Dios está copiado por uno de los tres que tiene dicha Sta. Casa aunque tiene algunos defectos por no ser de pintor sobre saliente y Como es Copia no se conoce a punto fixo quien lo hiso aunque tira a el estilo de Mattías de Arteaga este es mi parecer, Sevilla 2 de Henero de 1758.

Juan de Espinal
(rúbrica).

Señor

Don Juan Soriano de Tobar profesor del arte de la pintura y alcalde de dicho arte fui llamado de orden de la ciudad por el Sr. Conde de la Mejorada aier Domingo a las diez de la mañana, estubiese en la Caridad, para Cotejar un retrato del Venerable Siervo de Dios Don Miguel Mañara que a dicha Ciudad se abía regalado, si venía con er que está en dicha Sta. Casa y nostante de aber estado lloviendo estuve punto a dicha ora.

Digo que el retrato de dicho siervo de Dios está copiado por uno de los tres que tiene dicha Sta. Casa aunque tiene algunos defectos por no ser de pintor sobre saliente y Como es Copia no se conoce a punto fixo quien lo hiso aunque tira a el estilo de Mattías de Arteaga este es mi parecer, salvo mexor parecer, Sevilla 2 de Henero de 1758.

Juan Soriano Tobar
(rúbrica).