

Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: En el presente artículo se analizan las pinturas que adornan las pechinas de la cúpula y los lienzos de la nave de la parroquia de San Jacinto de Sevilla, obras del pintor sevillano Vicente Alanís (1730-1807), como testimonio parcial de un programa iconográfico propio del último barroco.

Palabras clave: Vicente Alanís, pintura, San Jacinto, barroco, iconografía, santos dominicos.

Abstract: This article analyzes the paintings that adorn the parish of San Jacinto of Seville, works of Vicente Alanís (1730-1807), as part of a witness characteristic of late Baroque iconography.

Key words: Vicente Alanís, painting, San Jacinto, Baroque, iconography, Dominican saints.

El pintor Vicente Alanís Espinosa (Sevilla, 22/5/1730-, *ibídem*, 1807), constituyó el objeto de estudio de mi trabajo de investigación conducente a la consecución del Diploma de Estudios Avanzados. Entre las pinturas que se le atribuyen con seguridad se encuentran las que forman la serie de santos dominicos que adornan los muros de la nave principal y las pechinas de la cúpula de la parroquia trianera de San Jacinto de Sevilla. En el presente artículo me propongo analizarlas como testimonio parcial de un programa iconográfico de mayor complejidad que, en origen, haría del templo dominico uno de los espacios más interesantes del setecientos sevillano.

La parroquia de San Jacinto está necesitada de un completo estudio que muestre adecuadamente la importancia de su arquitectura y de los testimonios artísticos que conserva en su interior. A día de hoy, solo ha encontrado un hueco historiográfico en el magistral estudio de Sancho Corbacho y en la *Guía artística de Sevilla y su provincia*, además de en una comunicación

congresual¹. Sabemos que en 1730 se hundió el primitivo templo y que las labores de reconstrucción se iniciaron algunos años después bajo la dirección de Ambrosio y Matías de Figueroa. Este último se mantuvo al frente de las obras hasta que se alcanzaron las cubiertas y fue el responsable del proyecto. La articulación de la fachada –en la que se compagina el ladrillo y las formas geométricas de la portada–, y el diseño de la buhardilla –deudor de la idea ensayada con anterioridad en las espadañas del antiguo convento de San Pablo por su padre–, hacen de San Jacinto la mejor contribución a la arquitectura de este representante de la familia de los Figueroa².

El vasto interior, de tres naves y crucero sin trasdosar y coronado con una cúpula sobre pechinas, se decoró siguiendo los preceptos estéticos de la época, los del último barroco dieciochesco. Así se dispusieron yeserías en el techo, retablos de madera para cada una de las capillas y uno fingido para adornar el testero principal, y pinturas murales y lienzos para las pechinas y la nave central. Los trabajos de adecentamiento y ornato se sucederían en torno a 1774, año de consagración del nuevo templo, pero a buen seguro se dilatarían en el tiempo hasta llegar a la última década de la centuria, ya que, si bien el retablo de la capilla sacramental –atribuido a Francisco de Acosta el Mayor–, pudo ser realizado, a tenor de sus características formales, en la década de los setenta, los que adornan los extremos del crucero, relacionables con Manuel Barrera y Carmona, acusan ya un marcado academicismo propio de los años noventa³. Entre una y otra fecha debieron realizarse las pinturas al temple del presbiterio y de las pechinas de la cúpula y los lienzos que adornan la nave principal, debidos a la mano de Vicente Alanís.

Es posible que un representante destacado de la orden dominica asumiera estos años la tarea de coordinar, no sólo a los artistas que trabajaban en la reconstrucción de la iglesia –los mejores que había por entonces en sus respectivos campos, exponentes de un estilo próximo a extinguirse–, sino también el discurso plástico que habría de ofrecer la nueva parroquia a sus

1. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952. Reimpresión: 1984, pp. 44, 55, 56, 104, 107, 109, 110, 117, 209 y 239; *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981. 2ª edición revisada y aumentada: Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Diputación de Sevilla, 2004, pp. 331-333; SÁNCHEZ DE LOS REYES, Francisco Javier-NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco: “El convento dominicano de San Jacinto de Sevilla”. *Monjes y Monasterios Españoles. Fundaciones e Historias Generales, Personajes, Demografía religiosa. Actas del Simposium (1/5-IX-1995)*. Tomo II. Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 7, pp. 675-700.

2. Se conserva un folleto titulado *Satisfacción que da al público Mathías de Figueroa, arquitecto y maestro mayor de esta ciudad de Sevilla, sobre la casualidad de haber visitado de orden de la ciudad unos maestros la obra nueva de la iglesia de San Jacinto de religiosísimos PP. Dominicos de Triana, en cuya obra entendió dicho arquitecto algunos días que ha sido analizado, entre otros, por GÓMEZ PIÑOL, Emilio: La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 207 y 321.

3. Un detenido análisis de estos retablos se halla en HALCÓN, Fátima-HERRERA, Francisco-RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Fundación El Monte-Universidad de Sevilla, 2000, pp. 237 y 334; y en *Ibidem: El retablo sevillano. Desde sus Orígenes a la Actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla-Real Maestranza, 2009, pp. 360, 366 y 370. Respecto al lento avance en las labores de adecentamiento de la parroquia, el *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía, recopilado de los mejores autores que de dicha ciudad tratan por D. Fermín Arana de Várflora vecino, y natural de la misma ciudad*. Sevilla: Imprenta de Nicolás Vázquez, 1766, p. 30, alude a la falta de medios económicos como la causa principal.

feligreses. Sin embargo, varias han sido las razones que provocaron que el programa iconográfico, de haber existido como tal, quedara desvirtuado y mutilado por completo muy pronto. La primera de ellas fue que las labores de reconstrucción y adamentamiento se sucedieron en el tiempo en los años en que estaban produciéndose algunos cambios trascendentales en el arte sevillano. Por ello, el ornato del interior de la parroquia, a medio camino entre el último barroco y el incipiente academicismo formal, no responde siempre al mismo concepto estético, y por tanto, no sirve de la misma forma al objetivo devocional pretendido. Por otra parte, en varias ocasiones, se han producido trasvases e intercambios de retablos entre una y otra iglesia. Por ejemplo, los retablos de San José y la Dolorosa que hoy se hallan en la parroquia de San Andrés de Sevilla, relacionables con Julián Jiménez, proceden del convento de San Jacinto⁴. De la misma manera, también ha ocurrido lo contrario: el retablo mayor de San Jacinto, fechable al final de la centuria decimoséptima por el desarrollo de las columnas de orden salomónico que le sirven de soporte, proviene del convento trianero de la Victoria, de la Orden Mínima, y ocultó por completo el original pintado que ocupaba el testero del templo⁵. Por último, la pérdida de algunas de las pinturas de la nave, en pleno siglo XX, y la colocación de otras de dudosa procedencia, ha acabado por desvirtuar el presumible programa de exaltación dominica que caracterizaría el interior del templo a finales del siglo XVIII.

Centrándonos ya en las pinturas, realizadas en el último tercio del seiscientos y perfectamente atribuidas al pintor Vicente Alanís, habría que decir que el primero que las estudió fue Enrique Valdivieso⁶. Por un lado, aparecen las que adornan las pechinas de la cúpula, con retratos simbólicos de Santo Tomás de Aquino, San Jacobo de Merania, San Alberto Magno y San Ambrosio, y por otro, las que adornan los brazos del crucero y la nave principal: San Antonio de Florencia, San Agustín Casoto, San Ceslao de Cracovia, San Álvaro de Córdoba, San Juan de Colonia, San Luis de Beltrán, San Benito XI y San Pío V. Como todas las pinturas tienen una cartela con el nombre del santo dominico representado, conocemos también las que se perdieron en un incendio acaecido en 1942 por existir aún el testimonio que lo demuestra: San Raimundo de Peñafort y San Pedro de Verona⁷. A todo esto habría

4. *Ibídem: El retablo sevillano...*, p. 360.

5. *Ibíd.: El retablo barroco sevillano...*, p. 333 e *Ibíd.: El retablo sevillano...*, pp. 241, 254 y 255. Fátima Halcón cree que puede relacionarse con el retablo mayor de San Vicente y, por tanto, atribuirse al diseño de Cristóbal de Guadix. Respecto a la existencia del retablo simulado en el testero mayor vid. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. 2 tomos. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844. Tomos I y II, reimpresión. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973, p. 587; y el artículo de HERRERA GARCÍA, Francisco J.: "Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental". *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto (Minas Gerais): Fernando Pedro da Silva, 2008, pp. 100-120, especialmente la 109.

6. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1986. 3ª edición. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002, pp. 347 y 348; y *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, p. 577.

7. SÁNCHEZ DE LOS REYES, Francisco Javier-NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco: "El convento dominicano...", *op. cit.*, p. 692. Fueron sustituidas por otros dos cuadros dieciochescos que representan un Calvario y una Piedad, respectivamente.

que sumar las labores al temple del retablo pintado que, a buen seguro, debió ser fruto del mismo autor o autores de las demás pinturas.

El lamentable estado de conservación en que se hallan la mayoría de ellas no permite establecer conclusiones inequívocas, pero lo que parece seguro es que se deben todas a la misma mano, o al menos, al mismo equipo de colaboradores. Responden a esquemas compositivos muy parecidos: suele representarse el santo dominico a un lado, protagonizando la escena principal y caracterizado con los atributos que le son propios, y por otro lado, una escena secundaria que nos muestra un episodio destacado de la vida del mismo –milagros, martirio–, o bien un detalle anecdótico que soporta o refuerza el mensaje devocional emitido. En este sentido, son variadas las muestras de arquitectura o de paisajes que aparecen al fondo de algunas composiciones.

Todas estas características, a lo que habría que añadir el estudio de los rostros de los personajes, rubrican la autoría de Vicente Alanís. Las dudas vendrían a la hora de fijar la fecha exacta de realización y la existencia o no de un equipo de ayudantes que le auxiliara en el desarrollo de este ingente trabajo. Respecto a la primera cuestión, sabemos que Juan de Espinal, como pintor de más éxito de la Sevilla del tercer cuarto del siglo XVIII, siendo uno de los artistas que gozó de la confianza del arzobispo Francisco Javier Delgado y Venegas –quien le encargó pilotara un grupo de pintores, entre los que se encontraba Vicente Alanís, para decorar el techo de la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla a finales del año 1781⁸–, pudo ser uno de los firmes candidatos para realizar el trabajo de San Jacinto. Sin embargo, el que no se ocupara de ello y la constatación de la falta de medios con que contaba la fábrica de la iglesia, apuntada anteriormente, nos hace suponer que los trabajos pictóricos de la parroquia dominica se iniciaron en los años ochenta, algún tiempo después de la consagración de 1774 y posteriormente a las fechas en las que Espinal, muerto en 1783, se retirara de los encargos artísticos. Ayuda a esta hipótesis el comprobar que la trayectoria de Vicente Alanís está en su plenitud: abandonados ya los errores y torpezas que cometía a la hora de representar determinados detalles anatómicos en otras pinturas de su producción, en los años ochenta se encuentra desempeñando el cargo de Diputado único en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla y disfrutando de un cierto prestigio como *profesor del arte de la pintura* después de casi tres décadas de ejercicio. En torno a la fecha en la que se ocupó de las pinturas de San Jacinto fue requerido por la parroquia de Santiago de Bollullos Par del Condado para la realización de los *temas pictóricos de mayor envergadura* que adornaban la capilla mayor, se ocupaba del dorado y estofado de las esculturas del retablo mayor y tribunas de la capilla de San José de Sevilla⁹, y había sido galardonado en la

8. La tradicional atribución del techo de la escalera del Palacio Arzobispal a Espinal la corroboró documentalmente FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del palacio arzobispal de Sevilla”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º XXIII, Homenaje a Concepción Féliz Lubelza. Granada: Universidad de Granada, 1992, pp. 385-391.

9. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 11, año 1777, libro único, f. 391, (7165); Año 1778 libro único, f. 21 y año 1779, libro único, f. 141.

modalidad de pintura en la primera Junta de distribución de Premios que estableció la Real Escuela en el año 1778¹⁰.

Nos encontramos, por tanto, a un Vicente Alanís reconocido como profesor del arte de la pintura por los principales estamentos de la ciudad y perfectamente capaz de acometer con éxito la decoración pictórica del interior de la remozada parroquia de San Jacinto. Ojalá se pueda conocer en el futuro, con testimonios documentales fiables, la participación o no de un equipo de ayudantes. No sería descabellado pensar que algunos jóvenes alumnos de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes o el hijo de Vicente Alanís, José Alanís, prestasen su apoyo a este proyecto¹¹.

Otro aspecto de indudable interés lo constituye la incógnita de las fuentes que han debido surtir a estas pinturas. En la mayoría de los casos se trata de complejas tramas iconográficas, poco conocidas fuera de la órbita de la institución dominica. Seguramente las estampas de devoción proporcionadas por los integrantes del convento trianero sirvieron a Alanís para componer adecuadamente los lienzos, o en el peor de los casos, este papel lo pudo desempeñar la mera tradición oral y los relatos de los milagros de los santos representados. En este sentido, la valiosísima información reunida por Fray Fernando del Castillo en su *Historia General de Santo Domingo, y de su orden de predicadores* puede esclarecer muchos aspectos iconográficos de las pinturas de San Jacinto¹².

10. Vicente Alanís fue obsequiado con una medalla de oro de dos onzas y media por la Junta de distribución de Premios de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla el 14 de julio de 1778. Había competido con Juan de Dios Fernández representando un episodio de la vida de Hernán Cortés en el puerto de Vera Cruz. Ambos cuadros, que durante años estuvieron colgados de los muros de la Academia de Santa Isabel de Sevilla, se conservan actualmente en depósito en el Museo de Artes y Costumbres Populares de la misma ciudad. Cfr. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó á reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia. Continuación de los que formó D. Diego Ortiz de Zúñiga hasta el año de 1671 y siguió hasta el de 1700 D. Antonio M^a Espinosa y Cárcel*. Sevilla: 1822. 3 tomos. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1887. Reproducción facsímil de la edición príncipe. Prólogo de Jesús M. Palomero Páramo. 2^a edición. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1997, tomo III, pp. 293 y 294; GESTOSO Y PÉREZ, José: *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid: Imprenta de J. Lacoste, 1912, p. 15; MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1961, pp. 19 y 20; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 27; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX". *Arte Hispalense*, n^o 39. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1985, pp. 45, 65 y 66; MORALES Y MARÍN, José: *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 368; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 347; e *ibidem*: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, pp. 575 y 576.

11. Junto a José Alanís, estaban matriculados en la Real Escuela al inicio de la década de los ochenta, entre otros, los artistas José de Huelva –que más tarde sería secretario de la misma–, José Molner –hijo del escultor Blas Molner–, y Justino Matute, famoso analista de Sevilla. Cfr. Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Libro 6. Libros de matrícula Academia 1775-1849.

12. *Primera y segunda parte de la Historia General de Santo Domingo, y de su orden de predicadores. Por el maestro Fray Hernando de Castillo. Valladolid, 1612.*

Fig. 1. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pinturas al temple en las pechinas de la cúpula.



Fig. 2. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. Santo Tomás de Aquino.



Pinturas al temple de las pechinas de la cúpula.

Parece común en estas pinturas que cuanto más reducido es el espacio para representar los santos dominicos, más complicada se presenta la manera elegida para hacerlo. La silueta de las pinturas es mixtilínea, ya que se encuentran inscritas en el hueco que habilitan las yeserías con rocallas y decoración floral. En el vértice inferior, unas cabezas de ángeles señalan en cada uno de los casos la aparición de una cartela con el nombre del santo representado, en clara correspondencia con los que delimitan el espacio en la zona superior de la pechina.

Santo Tomás de Aquino.

Aparece el santo escribiendo a pluma sobre un libro que puede ser la *Suma Teológica* en la que postuló las cinco vías para demostrar la existencia de Dios, inspirado por la Paloma del Espíritu Santo, y con los ojos fijos en el Santísimo que se expone en un ostensorio. Tres angelillos completan la composición a la izquierda, mientras la Virgen hace lo propio en la zona superior derecha. Santo Tomás, varón admiradísimo en la orden dominica, luchó por ingresar en la misma y fue encarcelado por ello. Por su condición de sabio y *Doctor Angelicus* es representado con alas a su espalda, tal y como aparece aquí. Bajo la pintura se halla la inscripción *S. Thomas De Aquino Doctor Eucharisticus*.

San Jacobo de Merania.

Sobre la inscripción *B, Iacobus de Merania, Dr Fervidus* aparece esta pintura que muestra al sacerdote dominico con la vestimenta propia de la orden, con las manos en el pecho y con la cabeza levantada para beber la sangre y el agua que se desprenden del costado de un crucifijo que se alza frente a él, sostenido por un ángel simplemente esbozado y apoyado en una mesa sobre la que se dispone un libro abierto. Detrás de ellos aparece otro ángel y en un registro superior la Virgen, vestida de jacinto y azul, y señalando al personaje que la acompaña, quizá el mismo Santo Domingo.



Fig. 3. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. San Jacobo de Merania.

San Alberto Magno.

B, Albertus Magnus Doctor Marianus es la inscripción que identifica al dominico. El santo es sorprendido en la acción de escribir por la aparición de la Virgen, vestida de jacinto y azul, que siendo coronada por un angelote, le reconforta e inspira, pues era bien conocida su extrema veneración a la Madre de Dios. Siendo provincial de la orden dominica en Alemania, estuvo cerca de ser general de la misma a la muerte de San Jordán en 1237¹³. Muy característico del estilo de Alanís parece el rostro del santo y la expresión, untanto exagerada, caricaturesca casi, que muestran sus ojos saltones.



Fig. 4. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. San Alberto Magno.

13. *Primera parte de la Historia de Santo Domingo...*, libro II, f. 238.



Fig. 5. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Pintura al temple para el adorno de las pechinas de la cúpula. San Ambrosio.

San Ambrosio.

S. Ambrosius De Sena Doctor Pacificus reza la inscripción dispuesta bajo la pintura, para que no se confunda al santo dominico con el destacado arzobispo de Milán, protagonista indudable de la Historia de la Iglesia occidental en el siglo IV. En este caso, se trata de un destacado dominico que, desde sus primeras horas estuvo tocado por la gracia de Dios. Así lo demuestran los prodigios y milagros que rodearon su vida. Por ejemplo, estando aún en la cuna un enjambre de abejas le entró por la boca¹⁴. El pequeño no sufrió ningún daño, pero poco después fue abandonado por sus padres y puesto al cuidado de una matrona pobre de Siena debido a la deformidad con que nació: las extremidades se hallaban pegadas al tronco del niño. Su madre adoptiva, una piadosa mujer, lo llevaba constantemente a la iglesia para pedir a Dios por su salud. El crío, en esta circunstancia, se sosegaba, y cuando era alejado del altar estallaba en gritos y llantos. Llegado un día se obró el milagro. Al pequeño Ambrosio se le separaron los brazos y los juntó para rezar, diciendo: *Jesús, Jesús, Jesús*. A partir de la transformación del niño, vuelve a ser acogido por sus padres biológicos y crece desarrollando un espíritu excesivamente caritativo y

austero, prueba inequívoca de su camino a la santidad, según Fernando del Castillo¹⁵. También está escrito que muchas veces burló las tentaciones que le presentó el demonio, quien se le apareció en repetidas ocasiones tomando apariencias diversas.

En la pintura de Alanís aparece en actitud orante, con las manos extendidas y con la mirada fija en el cielo. La Paloma del Espíritu Santo le asiste y le habla al oído, tal y como creían los que le escuchaban predicar, tal era la lucidez y pasión que lo acompañaban en ese trance. Las pequeñas figuras rodeadas por un círculo que aparecen en el cielo pueden hacer referencia al resplandor que muchos testigos aseguraron ver alrededor de la cabeza de San Ambrosio en una de sus prédicas, aquí simbolizado por representantes de la orden dominica. A la izquierda de la composición aparece una fortaleza y debajo un moribundo o mendigo de los que atendía todas las semanas. A la derecha, un monaguillo señala el resplandor del cielo y de su boca salen las palabras inversas de *AD SCOLAS*. El semblante del santo se corresponde de nuevo con los rasgos típicos de Vicente Alanís, con los ojos saltones y la expresión torcida de la boca.

14. *Ibidem*, libro III, ff. 12 y 13.

15. Fernando del Castillo escribe que no probó la carne desde el día en que abrazó la religión a los diecisiete años, que sólo comía una vez al día y los viernes su único alimento lo constituía un mendrugo de pan y un vaso de agua. Cfr. *Ibidem*, f. 597 y ss.

Lienzos en los muros del crucero y en la nave principal

Estos tienen algunas diferencias con las pinturas al temple. Las figuras de mayor tamaño, con el fondo de las respectivas historias de los santos, ofrecen una cierta sofisticación, muy diferente del carácter amable y de mayor abigarramiento que ofrecían las pinturas de Alanís en San Nicolás y en la capilla sacramental de Santa Catalina, realizadas una quincena de años atrás. Parece que sustituye los detalles menores y las anécdotas por rasgos más definitivos que puedan servir más directamente al potencial devocional de las pinturas. Si no fuera por los abombamientos y el lamentable estado de conservación en que se encuentran, podrían considerarse algunos de los mejores ejemplos de la producción de este artista y un buen síntoma de paulatino cambio de estilo en su pintura, desde la versión *rococó* de las de los años sesenta a estas más sosegadas del incipiente academicismo.

San Antonio de Florencia.

Antonio Pierozzi, llamado Antonino por su baja estatura, ingresó desde muy joven en la orden dominica de Florencia. A lo largo de su existencia, su dedicación eclesiástica fue total y fructífera en lo devocional, y muy reseñable y eficaz en lo referente al desempeño de los cargos que ocupó en distintas diócesis italianas. Pasó de ser vicario a prior, llegando al arzobispado de Florencia en 1446. Allí se distinguió por su inmensa caridad y servicio a los más necesitados. Eso es lo que se muestra concretamente en esta pintura que sufre una importante laguna en la zona izquierda y que hurta a la visión del espectador el rostro del santo, que se dirige a los pobres con un ayudante, repartiéndoles monedas y alimentos. La escena tiene lugar en un ámbito rodeado de arquitectura clásica como si se representara el palacio arzobispal florentino en el que San Antonio cubre las necesidades de los miserables que se acercan hasta allí. Una pareja de ángeles sostiene un libro abierto en el que puede leerse *Ius Canonicum* y el pobre desarrapado que está a la derecha —uno de los detalles mejor compuestos e interesantes del lienzo—, sostiene una balanza en la que pesa más la filacteria colgada en un extremo con la inscripción *Dios te lo pague* que el cesto de frutas que se le acaba de ofrecer. Otros detalles interesantes son el ajedrezado del suelo, las columnas del fondo arquitectónico, la expresión de la madre con el niño que se arrodilla para recibir las monedas

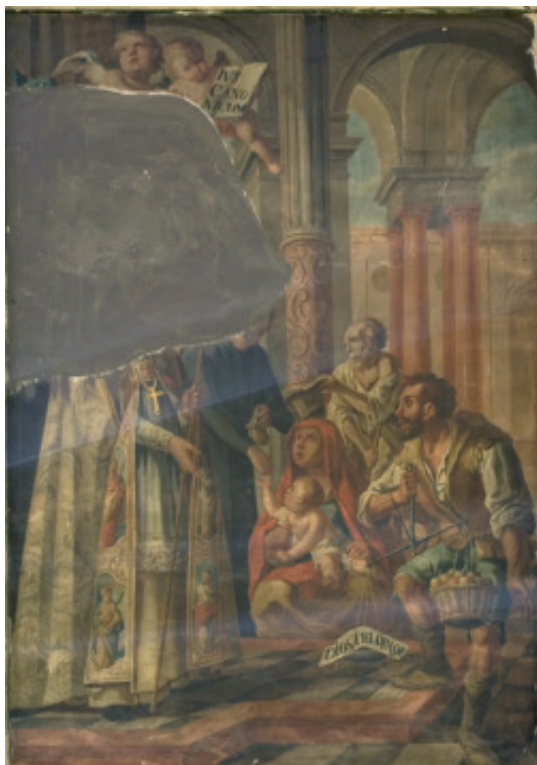


Fig. 6. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en los muros del crucero. San Antonio de Florencia.

que le tiende el ayudante del santo, los ropajes arrugados y raídos de los dos varones necesitados y las representaciones de apóstoles en miniatura de la capa pluvial de San Antonio, tal y como habían hecho tanto Tortolero como Alanís años antes en la representación de San Gregorio Magno y San Isidoro en las pinturas del presbiterio de la sevillana parroquia del mismo nombre.



Fig. 7. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en los muros del crucero. San Agustín Casoto.

San Agustín Casoto.

Muy pocos datos se tienen sobre este santo del siglo XV, más comúnmente conocido por el nombre de Agustín de Biella Fangi, que fue presbítero de la orden de predicadores. La pintura de Alanís, que muestra al santo contemplando cómo un hermano de su orden dedicado a las tareas agrícolas encuentra un saliente de agua mientras labraba delante del edificio de su convento, puede hacer referencia al milagro asociado a San Agustín Casoto, del que se dice que su ataúd apareció más de treinta años después de su muerte flotando en el agua que había rezumado de su cámara mortuoria. Al examinarlo, los obreros que lo encontraron descubrieron que su cadáver permanecía incorrupto a pesar del tiempo transcurrido desde su óbito, prueba que se tomó como inequívoca en pos de la causa de canonización del santo. La escena tiene lugar en un huerto anejo a un monasterio que sirve a Alanís para crear el ámbito adecuado e introducir, como suele hacer, una escena secundaria con figuras de diminuto tamaño en perspectiva. Parece adecuado el dibujo empleado, así como el nivel técnico conseguido, pero de nuevo se antoja demasiado ajena la iconografía e historia elegidas para

todos los devotos que no pertenecieran a la orden dominica.

San Ceslao de Cracovia.

Este lienzo muestra, a pesar de las lagunas y craquelados, el milagro de San Ceslao de Cracovia, uno de los hermanos de San Jacinto y seguidor directo de Santo Domingo de Guzmán. Después de ser mandado por su superior en Cristo a implantar las enseñanzas de su orden en Polonia, acabó siendo el superior de la congregación en ese país a la muerte de su hermano San Jacinto. En el año 1241 los tártaros invadieron y sitiaron la población de Breslau, en el suroeste polaco, en la que se encontraba San Ceslao que, gracias a sus oraciones y a la intervención divina, logró alejar a los invasores de la citada población. Eso es precisamente lo que se representa aquí: el santo, ataviado con la indumentaria de la orden dominica y junto a sus hermanos, aparece arrodillado, con los ojos clavados en el cielo que se acaba



Fig. 8. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Ceslao de Cracovia.

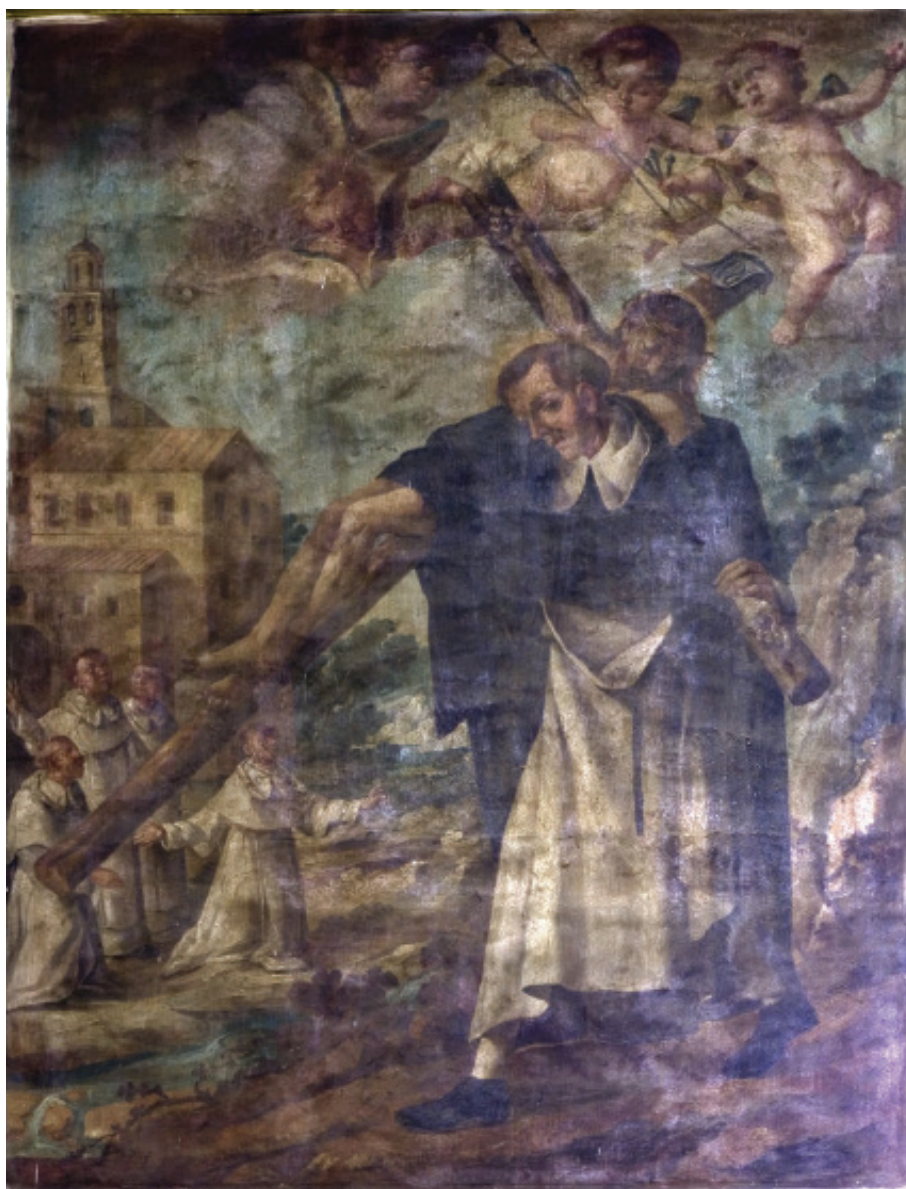
de abrir en un rompimiento de gloria por el que aparece Cristo resucitado, acompañado por ángeles, llevando uno de ellos un corazón ardiendo. Al fondo, en perspectiva, la ciudad de Breslau con murallas y altas torres y en su perímetro exterior un nutrido grupo de tártaros a caballo huyen con pavor después de la visión celeste que acaba de producirse.

De esta pintura pueden reseñarse algunos rasgos de calidad. Por un lado, y como se ha visto en otras ocasiones, el intercambio de sensaciones encontradas y de fuerte contraste como la suavidad y tranquilidad del gesto del santo con la huida dinámica de los tártaros, vestidos con vivos colores y alzando amenazantes lanzas por encima de sus monturas. Por otro, los detalles de los ángeles y de los atributos que portan, de la torre que representa el convento dominico o de la microarquitectura que conforma la ciudad de Breslau en lontananza. Sin embargo, algunos aspectos como la anatomía de Cristo acusan ciertos defectos.

San Álvaro de Córdoba.

Representa esta pintura un episodio característico de la vida de este santo zamorano, introductor de la reforma dominica en España a través del epicentro del convento de Santo Domingo de Escala Coeli, fundado por él en la sierra de Córdoba en el año 1427. Se trata del ejercicio del piadoso Vía Crucis que este santo implanta en la Península Ibérica. Lleva sobre sus hombros un crucifijo y así recorre la toponimia de lugares de la Pasión de Cristo que dispuso alrededor de su convento. Todo esto con objeto de crear una mayor identificación con los dramáticos lugares y momentos pasionistas. La escena tiene lugar en un paisaje que deja entrever parte de la sierra cordobesa. A un lado se identifica el convento dominico y otros compañeros de la misma orden arrodillados y con actitud implorante, esperando la terminación del rezo de las estaciones por parte de San Álvaro. Por encima de la cabeza del santo, aparece un grupo de ángeles que porta los atributos propios de la Pasión para enfatizar el carácter penitencial de la acción que se representa. El lamentable estado de conservación en el que se halla este

Fig. 9. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Álvaro de Córdoba.



lienzo impide apreciar mejor detalles como la arquitectura del edificio conventual y la cascada que se desprende de la montaña de la derecha.

San Juan de Colonia.

Este lienzo representa el momento en que los secuaces holandeses, que tenían encerrados a San Juan de Colonia y a sus compañeros dominicos, se aprestan a atarlo con cuerdas para martirizarlo, tras haberse opuesto a renegar de la Eucaristía y del papa de Roma. Por eso, el santo tiene los ojos fijos en el cielo, donde aparece sostenida por ángeles una custodia con la Sagrada Forma, mientras otros portan palmas de martirio y coronas de laurel. Como siempre es interesante el paisaje introducido por Vicente Alanís: en este caso completa la escena una construcción fuertemente defensiva que representa la prisión en la que estuvieron encerrados pasando por graves vejaciones. A la derecha se dispone el suplicio que está montando otro de los secuaces para el martirio del santo con un fondo de montañas y nubes muy difuminado.



Fig. 10. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Juan de Colonia.



San Luis Beltrán.

Este santo dominico de origen valenciano fue de misionero a América con el fin de evangelizar a los indígenas, contrarrestando con su amor a Dios y su concepción cercana de la confesión cristiana, la intransigencia religiosa de los conquistadores españoles del siglo XVI. Por eso, en esta pintura contrasta el gesto tranquilo del santo, que extiende los brazos y mira pacientemente al indígena que arrodillado frente a él le ofrece una copa de veneno —con un dragón sobresaliendo de ella—, con el del soldado español que, montado sobre un caballo en corbeta, casi parece arrojar un crucifijo sobre el indígena. No queda mucho espacio para mostrar el escenario que acoge la acción que se representa, pero un árbol, tres ángeles y la Paloma del Espíritu Santo completan un conjunto que se advierte un tanto abigarrado. Igualmente, hay algún problema compositivo a la hora de disponer al soldado sobre el

Fig. 11. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Luis de Beltrán.

caballo que muestra una postura poco natural.

San Benito XI.

Este dominico tuvo una carrera meteórica: después de ingresar a los catorce años en la orden, el feliz desenlace de una complicada misión en Flandes le valió el aprecio del papa Bonifacio VIII, que lo nombró cardenal en 1298. Poco después, y tras su obispado en Ostia, se convirtió en papa por un periodo de ocho meses. La tradición habla de envenenamiento a la hora de su muerte¹⁶ y el sumo pontífice Benedicto XIV le añadió el título de mártir al de beato que se le había concedido en 1736. La leyenda que muestra esta pintura es la referida a la visita que le hizo su madre, pobre y desvalida, a quien se le vistió ricamente para la audiencia con su hijo, hecho por el que al papa le fue imposible reconocerla. Para ayudar a la comprensión del cuadro, Vicente Alanís le añade a San Benito XI una inscripción

16. Fernando del Castillo especifica que murió a causa de unos higos envenenados. Cfr. *Segunda parte de la Historia de Santo Domingo...*, libro I, ff. 10-15.

que dice *No conosco*, mientras mira con actitud hostil a la mujer que aparece arrodillada a sus pies, a lo que responde un cardenal que permanece detrás de ella: *Madre de Vuestra Beatitud*. Alanís vuelve a demostrar aquí que es amante de la representación de los detalles. Por una parte los corporales: los ricos ropajes que cubren el cuerpo ajado y frágil de la madre —con la inclusión de un rico collar de perlas en varias vueltas sobre su cuello—, la expresión de los rostros del papa y de su progenitora —que exageran las emociones de su semblante hasta las arrugas—, los escorzos del ángel que sobrevuela con la tiara y la cruz pontifical en las manos y los implorantes de los mendigos que se encuentran a los pies del papa. Por otra, los que posibilitan la creación del ámbito espacial: el ajedrezado del suelo y la arquitectura clásica con columnas que se alza detrás de los personajes. Por último está el detalle de tipo simbólico que suele dar entidad religiosa a las representaciones de Alanís: la inclusión de la Virgen en una iconografía no muy usual, acompañada por la Paloma del Espíritu Santo y portante de una vara de mando en cuyo extremo puede advertirse el triángulo con el ojo de Dios inscrito en su interior. Interesante pintura, pero quizá poco prodigada a causa de la altura a la que se encuentra en el crucero del templo y de lo concreto de la iconografía del santo representado.



Fig. 12. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. San Benito XI.

San Pío V.

Vicente Alanís muestra con su peculiar estilo de representación de rostros el narizudo del pontífice y máximo dirigente de la Inquisición del quinientos San Pío V. Aparece el papa arrodillado ante un altar que muestra un retrato de Santa María la Mayor —sacado de una estampa—, mientras clava su vista en un crucifijo que sostiene con ambas manos. Arriba aparece la Paloma del Espíritu Santo y abajo unos angelitos sostienen la mitra y las llaves de San Pedro. Hay detalles interesantísimos como el ángel con la espada de fuego que puede representar el ánimo tremendamente conservador y rigorista de este papa que con tanto vigor llevó los asuntos morales y políticos de la Iglesia. Igualmente, al fondo de la composición aparecen naves incendiadas que refieren los episodios de la batalla de Lepanto que se saldó con la victoria de la Liga Santa que tanto había promovido este



Fig. 13. Sevilla. Parroquia de San Jacinto. Vicente Alanís. Óleo sobre lienzo en la nave principal. Pío V.

pontífice. La columna, el ajedrezado del suelo y el escorzo del ángel con espada de fuego son dignos de reseñar.

Con el análisis de esta serie de pinturas sobre santos dominicos en la trianera parroquia de San Jacinto de Sevilla he pretendido revalorizarlas con el objeto de que pueda acometerse una restauración que restituya sus calidades iniciales y estimule a otros investigadores para emprender el camino de su mejor conocimiento como testimonios de un momento de indudable interés en el arte sevillano del último tercio del siglo XVIII.