

***LA VISTA DE LOS DISEÑOS ES POR LO COMÚN MEJOR QUE LA
DE LAS OBRAS. UN PLEITO DEL ARTE DE LA SEDA CONTRA
BLAS MOLNER***

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA
Universidad de Sevilla (España)

Fecha de recepción: 04/09/2023

Fecha de aceptación: 30/07/2024

Resumen

Blas Molner, valenciano establecido en Sevilla, desarrolló una polifacética y exitosa carrera como escultor, arquitecto de retablos y profesor en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Entre el Barroco y el Neoclasicismo, practicó una curiosa dualidad estilística en función de si acometía encargos oficiales –en los que seguía las directrices académicas–, o particulares, cuando mantenía las formas tradicionales. En 1789 realizó una arquitectura efímera por la proclamación de Carlos IV en el enclave hispalense de Santa María de Gracia para el gremio del arte de la Seda. Como no se le abonó lo estipulado en el contrato, reclamó justicia en los tribunales y el mencionado gremio pleiteó con él entre 1794 y 1796 en lo que constituye un sintomático ejemplo de competencia profesional y resistencia artística al final del Antiguo Régimen.

Palabras clave

Blas Molner; escultura; arquitectura efímera; retablo; gremio; pleito; Sevilla; siglo XVIII.

***THE VIEWS OF DESIGNS ARE COMMONLY SUPERIOR TO
THOSE OF THEIR PRODUCTIONS. A FEUD OVER THE ART
OF SILK AGAINST BLAS MOLNER***

Abstract

Blas Molner, born in Valencia and settled in Seville, Spain, developed a successful multifaceted career as a sculptor, architect of altarpieces and instructor at the Real Escuela de las Tres Nobles Artes (Royal Academy of the Three Noble Arts). Between the times of Baroque and Neoclassical art styles, he put an interesting stylistic duality into practice depending whether he was undertaking official commissions —in which he followed academic guidelines— or particular, when he stood by traditional forms. In 1789 he created an ephemeral architectural production for the appointment of King Carlos IV in the Sevillian enclave of Santa María de Gracia for the labour union of the silk artists. As he was not paid as stipulated in the contract, he claimed for damages in court. The aforementioned guild took legal action in his support for several years in a mirrored symptomatic example of professional competence and artistic resistance at the end of the Ancien Regime.

Keywords

Blas Molner; sculpture; ephemeral architecture; altarpiece; guild; lawsuit; Seville; XVIII century.



En varias ocasiones se ha abordado por parte de la historiografía española el intenso e interesante debate ideológico y formal que estalló en la transición entre la última fase del Barroco y el incipiente Neoclasicismo.¹ En el caso de Sevilla, donde la tradición barroca alargó notablemente su vigencia, esta pugna —que no sólo se sustanció en retorcidos pleitos, sino en una dura competencia por la obtención de cargos y la firma de contratos—, adquirió carices muy dinámicos en el ámbito de la fabricación de retablos y otros muebles, en el adorno de coches de caballos y hasta en el de tipo efímero motivado por las celebraciones públicas.² El episodio que voy a reconstruir a continuación resulta sintomático de lo descrito anteriormente, pero, además de ofrecer una página más sobre la afanosa lucha entre los menguantes gremios y el creciente prestigio de las corporaciones académicas al final del Antiguo Régimen, también surte de datos valiosos para ponderar la importancia y consideración disfrutadas en vida por Blas Molner, un valenciano afincado en Sevilla que, además de conspicuo representante del ámbito académico, generó una obra que pudo comercializar con éxito y distribuir por diversas zonas de la Península, Canarias o Hispanoamérica. Quizá por todo ello sean justas las pretensiones de los que reivindican una monografía para un autor que merecería estudiarse con detenimiento.³ En cualquier caso, el rastro documental que dejó es suficiente para conocer con claridad su perfil biográfico e institucional, aunque queda pendiente la elaboración de su catálogo artístico.

Blas Molner Zamora (Valencia, 3 de enero de 1738 – Sevilla, 2 de enero de 1812), fue bautizado en la parroquia de San Esteban de su localidad natal, collación en la que vivió hasta 1755, año en que sus padres, Jaime Molner y Felipa Zamora, contrataron su formación e ingreso por cuatro años en el taller que tenía en la calle Rubiols el escultor Tomás Llorens Villanova, donde compartiría aprendizaje con Isidro Puchades Miró.⁴ Lamentablemente en la obra de Llorens, destruida casi toda durante la Guerra Civil, no pueden encontrarse detalles identificativos de su discípulo Molner, aunque Escudero especula acerca de su participación —al final de su proceso de aprendizaje—, en el monumento que el maestro dedicó a San Pedro Pascual.⁵ El mismo autor, descartando la posibilidad de que Molner continuara su formación en la Academia de San Carlos —fundada en 1766 cuando ya aparece documentado como vecino de Sevilla—, sí considera probable que hubiera compaginado su formación en el taller de Llorens con algunas lecciones en el que sería germen de aquella, la Academia de Santa Bárbara, fundada por Ignacio y José Vergara en 1753, aunque ya en 1759 estaba próxima a su disolución.⁶

¹ Con carácter general Ruiz, 1985. Rodríguez, 1992. Úbeda, 2001. Para la arquitectura Galera, 2003. Ollero, 2004. Falcón, 2009. Rodríguez, 2009. Sobre el retablo y la aplicación de la normativa académica Martín, 1988; 1992. Recio, 2000b; 2001; 2007. Para la pintura Cabezas, 2015.

² Sobre la recepción de las ideas ilustradas y su adecuación al medio artístico sevillano Serrera, 1990. Sánchez, 1996. Baena/Hernández, 1998. Ros, 2001. Sobre la competencia artística al final del Antiguo Régimen Peña, 1992. Recio, 2000a; 2005. Ros, 2009.

³ Recio, 1998: 211. Lorenzo, 2018c: 170. García, 2021a: 225 cree que es "uno de los artistas más injustamente olvidados de la plástica hispalense".

⁴ Las referencias biográficas de la etapa valenciana de Molner se deben a Alcahli, 1897: 386. Igual/Morote, 1933: 98. Aldana, 1970: 240. La mejor síntesis biográfica es, sin embargo, la de Escudero, 2009a. Nuevas aportaciones en Molina 2023: 384.

⁵ Escudero, 2009a: 127. Llorens finalizó su trayectoria artística ingresando en la Academia de San Carlos desde el momento de su fundación y haciéndose cargo de la dirección de escultura de la misma desde 1770. Puchades se haría cargo de la gestión del taller de su maestro a la muerte de este.

⁶ Se dan varias razones para esta hipótesis: que Molner tuvo a Ignacio Vergara como referente estético para su propia producción escultórica y que José Esteve "de Luciano", un amigo de Llorens y frecuente

En cualquier caso, el vacío documental existente entre el término de su formación con Llorens en 1759 y su acercarse en Sevilla en 1766, ha querido cubrirse con la conjetura de una estancia formativa en la Academia de San Fernando de Madrid.⁷ Escudero "cree poder afirmar" que Molner estuvo en la capital en 1762, donde asistiría de manera libre, nunca como alumno matriculado, a algunas clases. Alega dos razones: ¿dónde si no allí aprendería a dibujar de la forma en la que acometió⁸ el desnudo masculino (hoy conservado en la Universidad Complutense de Madrid) enviado por él desde Sevilla en 1770 –cuando reclamaba junto a otros artistas apoyados por Francisco de Bruna la protección regia para la naciente Real Escuela de las Tres Nobles Artes como centro de enseñanza local?⁹ y, también, porque considera más factible el itinerario Valencia-Madrid-Sevilla que el emprendido directamente entre sus localidades de origen y establecimiento definitivo por culpa de lo precario de las comunicaciones.

Sin embargo, en esta reconstrucción aparece una falla que amenaza con el derrumbe de su estancia capitalina, advertida con escepticismo por García: Molner solicitó el 11 de febrero de 1775, ya como director de escultura de la Real Escuela sevillana, ser académico de mérito de San Fernando en un memorial donde alegaba la autoría de algunas de las obras enviadas, gozar del favor de Bruna y ostentar responsabilidades artísticas en Sevilla, pero no señalaba en ningún término el hecho que podría haberse revelado como mérito preferente para alcanzar tal consideración (que no logró conseguir, por cierto): haber sido alumno, siquiera por poco tiempo, de la augusta institución matritense.¹⁰ ¿Por qué razón? Creo que por no mentir, ya que nunca fue alumno de San Fernando, al menos oficialmente. Algo más creíble sería pensar que hubiera permanecido en Madrid durante un tiempo trabajando –tenía de sobra más edad para ello que de seguir formándose–, y ganando el dinero suficiente para trasladarse a Sevilla –quizá un poco antes de 1766 como sospecha García–, y establecerse, al menos desde abril de ese año, en una casa propiedad del hospital de la Misericordia en la Alameda de Hércules.¹¹ Si no hubiera sido así, si Molner no hubiera realizado en Madrid, o en cualquier otro lugar, algo destacable (una obra de éxito, acumular un capital o disfrutar de los frutos del llamado "círculo valenciano"), antes de llegar a Sevilla no creo pueda explicarse el rango superlativo que le concede como escultor nada menos que el más destacado pintor de la ciudad por entonces.

Juan de Espinal había heredado una quincena de años antes el taller de Domingo Martínez y, con él, sus colaboradores y clientela. Estaba bien considerado ante los estamentos de la

visitante de su taller, tenía a su hijo José Esteve y Bonet, coetáneo de Molner, en Santa Bárbara, ejemplo que pudo calar en este último. Escudero, 2009a: 127 y 128.

⁷ Lería, 2004: 658 y 660. Fue apoyado por Escudero, 2009a: 128 y 129 que encuadró tal suposición en una práctica vigente entre los artistas valencianos, citando otros ejemplos de levantinos en Madrid como Raimundo Capuz (1710) o Francisco Vergara (1735), siendo, sobre todo, a partir de 1762 cuando las relaciones entre la naciente Academia de San Carlos y la de San Fernando se estrecharon de manera notable: aparecen en la capital José Puchol (1767-1768) y, según su teoría acerca de Santa Bárbara, el probable condiscípulo de Molner, Esteve y Bonet (1774). Algunos llegan a hablar hasta de un "círculo valenciano" favorecido por Carlos III y del que seguiría disfrutando Molner en el momento del encargo de las estanterías del Archivo de Indias.

⁸ Sobre esta práctica Matilla, 2019-2020.

⁹ Escudero 2009a: 129 encuentra ese dibujo muy parecido al modelo de otros artistas que se encontraban en Madrid por esas fechas: Antonio Primo, Isidro Carnicero, Domingo Álvarez o José Guerra. Besa 2023: 225-226 lo valora como dibujo al natural.

¹⁰ García, 2021a: 226.

¹¹ Prieto, 1995: 129-130. Allí vivió hasta septiembre de 1773, cuando se trasladó a la collación de San Miguel. Desde 1782 figuraría como vecino de la calle Amor de Dios, donde alquiló una casa a los marqueses de los Balbases muy cerca de la parroquia de San Andrés. Se conoce que entre 1792 y 1794 Molner pleiteó con el administrador del propietario de estas casas a cuenta de unas obras que realizó en la misma, lo que le llevó a pedir un préstamo de 45.000 reales. Ganó el pleito y se benefició del pago de las costas. Ros, 1999: 514-532.

ciudad, que lo sostenían nutriéndose de su trabajo y saberes. Y en 1767, poco después de la llegada de Molner, informó a Alonso de Mena –comisionado por Jerónimo Rivero en el encargo de contratar en nombre de su hermano Manuel Rivero, residente en México, unas imágenes de San Antonio de Padua y San Juan Nepomuceno para la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias de Ayamonte–, que Molner y Cayetano de Acosta eran "los dos mejores artífices que hay en esta ciudad".¹² La comparación con el genial escultor lisboeta es, probablemente, exagerada, no sólo por la muy dilatada trayectoria de Acosta comparada con la incipiente de Molner, sino también por la equiparación de la veteranía de aquel (58 años) con la juventud de este (29). Es cierto que Espinal policromó y estofó algunas de las imágenes realizadas por Acosta, siendo la más sobresaliente la Mater Inviolata de la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral, que costó 5.500 reales que se repartieron al cincuenta por ciento ambos artistas.¹³ Pero también es cierto que Acosta no estuvo presente (sí algunos de sus descendientes) en los intentos de fundación de la Real Escuela que fomentaron tanto Espinal como Molner, algo que induce a pensar que el valenciano supuso para Espinal, desde su llegada, una especie de socio preferente para esta y otras colaboraciones. Así que, al declarar la excelencia de Molner ante un cliente, hasta el punto de equipararlo con Acosta, más que justicia, buscaba Espinal interesadamente una oportunidad de negocio de la que salir beneficiado como indica que policromara, al menos, la talla de San Antonio aludida en el encargo para la que postuló a Molner y a Acosta y que acabó realizando Molner.¹⁴

Por ello es muy posible que el valor del Molner recién llegado a Sevilla no fuera tanto su bagaje, sino aquello a lo que apuntaba una hiperactividad social y artística que demostraba y prometía beneficios para el futuro inmediato de quien se asociase con él. Pienso así a tenor de los resultados logrados muy pronto en la ciudad del Guadalquivir: las atractivas relaciones comerciales que le reportaron un capital y un crédito importante para el resto de su carrera, su casamiento con Mariana Pérez¹⁵ y el inicio de los negocios a través de agentes que trabajaban en el puerto de Cádiz y que le procuraron la consecuente proyección ultramarina: tratos con las islas Canarias –a las que envió obras por espacio de casi dos décadas, al menos desde 1768–, y Perú –donde vendió ropa y objetos de otros géneros–, desde 1791, todo esto como paradigma del hombre emprendedor que eclosionaba al final del Antiguo Régimen.¹⁶ Molner, desde luego, no incursionaba en esos terrenos profesionales de manera aislada, sino con conciencia de la dinámica mercantil de su tiempo. De ahí el éxito alcanzado en pocos años gracias a la imbricación, impulso y desarrollo mantenidos con los establecimientos académicos sevillanos. A su llegada sólo funcionaba la Academia fundada en 1759 por el platero Eugenio Sánchez Reciente y el pintor Juan José de Uceda. En ella se había integrado otra corporación de similares pretensiones gestionada por el arquitecto Pedro Miguel Guerrero. Como entre las dos se habían acumulado muchos alumnos –unos doscientos cincuenta–, fue necesario se trasladaran desde la Alcaicería de la Seda a un local de mayor

¹² Pleguezuelo, 2005: 260-264.

¹³ Valdivieso, 1981: 144.

¹⁴ Pleguezuelo, 2005: 835 y 836.

¹⁵ Se conocía la existencia de su hijo José Molner (1769/1770-1826) de quien Escudero, 2009b: 205 aporta que fue cofrade de la Hermandad de la Sagrada Lanzada. Por mi parte, añado aquí que aparece matriculado en la Real Escuela a muy temprana edad (1780 y 1782) y que, además, tuvo un hermano: "Francisco de Paula Molner, hijo de Blas Molner y María Pérez, natural de Sevilla", hasta ahora sólo mencionado por Cabezas, 2011: 81. Estaba matriculado en la clase de pintura en 1784. *Relación de alumnos*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Actas de la Academia de Bellas Artes, (ARABASIH), Libro 6. Libro de matrículas: Academia 1775-1849, tomo I.

¹⁶ Las relaciones con Canarias fueron extensamente tratadas por Acosta, 2004. Lorenzo, 2018a. Lorenzo, 2018b. Lorenzo, 2018c. En 1791 y 1795 invirtió parte de sus ganancias en la compra de ropa y otros géneros que apoderados de confianza vendieron en su nombre en Lima. Ros, 1999: 515-527.

capacidad que el administrador de la Renta del Tabaco del reino de Galicia, Francisco Ramírez Portocarrero, tenía entre la parroquia de San Juan de la Palma, el convento del Espíritu Santo y el de las Dueñas. Sin embargo, en 1769, ante el concurso de tantos profesores y "otros disgustos", Molner, asociado con un paisano valenciano, el tintorero Luis Pérez y con el pintor José Rubira, tomó el pulso de la misma y fijó el nuevo domicilio social en una casa alquilada en la calle del Puerco. La prueba de que el director de esa operación era Molner está en su compromiso de costear de su bolsillo su mantenimiento de no ser suficientes las aportaciones de los asistentes o si no se encontraba un protector.¹⁷

Obsérvese cómo, de nuevo, tras un trienio en Sevilla, actuó con entereza y probó su valor y solvencia económica en un gesto que debió causar impacto entre sus compañeros de oficio y hasta en determinados estamentos sevillanos, porque, como consecuencia de lo anterior, en marzo de 1770, el taller de Espinal –formado por elementos no solamente unidos por el aprendizaje y el trabajo, sino por lazos familiares que venían aquilatándose desde su origen y pertenencia a la collación de la parroquia de San Lorenzo–¹⁸, desembarcó en esta academia al completo, quizá como reacción ante la amenaza de un modelo de aprendizaje más interdisciplinar, más completo y quizá, más práctico para el desarrollo profesional de los artistas. Esta mudanza no hubiera resultado sencilla sin contar con la cooperación tanto de Molner –ya señalado como colaborador de Espinal desde dos años atrás–, como de José Rubira, hijo de un compañero de este. Al nutrirla de personal, la tomaron bajo su control, apartaron a los fundadores –tolerando a Uceda, que también había sido compañero de juventud de Espinal, y a Guerrero–, y se repartieron las direcciones¹⁹ –Espinal la de pintura, Molner la de escultura, naturalmente, y Pedro del Pozo, la dirección general–, una vez consiguieron el apoyo de Bruna ese año, el del marqués de Grimaldi al año siguiente y el real y definitivo en 1775. Para su clase Molner contó con Cristóbal Ramos, mayor que él y quizá mejor escultor, pero subordinado teóricamente al valenciano como su teniente.

Cuando al iniciarse el año 1812 falleció Blas Molner habían transcurrido cerca de cuarenta y tres años desde que en 1769 se asociase al proyecto académico. Durante ese tiempo sobrevivió a todos sus compañeros, incluso al protector Bruna, y pudo vivir y participar en el final del Barroco con las naturales contradicciones de cualquier ser humano. Desde esa posición oficial –alcanzada antes de cumplir los cuarenta años y con la seguridad que le otorgaba el cobro de su sueldo bimestral como profesor de la Real Escuela–, acumuló tanta importancia y consideración que en 1793 se convirtió en tercer director general o director presidente de la Real Escuela hasta

¹⁷ Cabezas, 2015: 189-256.

¹⁸ Cañizares, 2019.

¹⁹ Juan Espinal, Francisco Miguel Jiménez, Vicente Alanís, Miguel Luna, Cristóbal Ramos, Blas Molner, Diego Codina, Juan José Uceda, José Huelva y Lucas Cintora fueron los artistas que ocuparon los cargos. José Gestoso transcribió esta noticia entre los papeles custodiados por la Catedral de Sevilla. *Papeles Varios de Gestoso*, Institución Colombina, Biblioteca Capitular, Sevilla, (IC), tomo VIII, ff. 16-17. Sorprende la falta de José Rubira, pero Bruna en carta a Floridablanca de 1785 se lamentaba de que era "desidioso e inquieto por más que lo llamé a mi casa [entiéndase Real Escuela] con el mayor cariño, lo persuadí a la asistencia por las esperanzas que tenía de su adelantamiento y le hice algunos beneficios, jamás pude conseguir su concurrencia, de modo que desde el año de 1772 no han llegado a seis noches hasta ahora las que ha ido al estudio: últimamente abandonando su profesión de pintor se ha aplicado a maestro de coches". Sin embargo, en 1783 quiso ocupar el puesto que Espinal había dejado vacante con su muerte y Bruna no lo permitió: "Falta a la verdad el enunciado Rubira en asegurar que yo le ofrecí una de las direcciones de la Escuela: cuando vacó la que expresa le manifesté que como quería le atendiesen los directores, si tenía abandonado el estudio, pasándose años sin poner los pies en la Escuela; y es cierto que para estos últimos premios lo llamé a mi casa, le insté a que pintase, y con efecto sacó una copia de un cuadro de Murillo que fue premiado, y le di dos doblones de a ocho". La carta fue publicada por Cabezas, 2015: 438-439. Así que Rubira, abandonado por Bruna, decidió marchar a Guadix para sanar determinados males, posiblemente asociados al agotamiento y a la inestabilidad emocional, y murió allí en 1788.

su muerte.²⁰ Tuvo que hacer frente a la sustitución de algunos profesores desaparecidos tras la epidemia de fiebre amarilla padecida a finales de 1800 como fue el caso del pintor José de Huelva²¹ y gestionar una institución de enseñanza que se movía bajo el amparo real, disfrutando de sus prebendas, pero también sobrellevando los desajustes habituales.²²

Como resultado de las inercias propias del desarrollo de sus cargos en la Real Escuela deben entenderse las responsabilidades que, en simultáneo, desarrolló en el Archivo de Indias como "director de la estantería" y en el colegio de San Telmo como profesor de delineación y lavado de planos.²³ El de Indias fue el trabajo más importante de su vida, no sólo por su carácter regio y oficial, sino también porque, tras desempeñarlo, Antonio Ponz tildó a Molner de "benemérito escultor".²⁴ También es cierto que le acarreó momentos en extremo desagradables, primero por el rechazo de los dos diseños presentados ante San Fernando donde, finalmente se le indicó que debía adaptar el enviado por Juan de Villanueva, y segundo por la crisis nerviosa con secuelas somáticas que sufrió como consecuencia del estrés laboral al que fue sometido, igual que otros trabajadores, por parte del director del Archivo, el inquisidor don Antonio de Lara y Zúñiga. El grupo de afectados elevó una súplica de amparo a Carlos III por el trato vejatorio recibido.²⁵

²⁰ Los datos institucionales los publicó Muro, 1961: 5, 7, 9, 16, 25, 28, 141, 143, 147-148, 151, 251-252, 254 y 256.

²¹ El documento completo fue publicado por Cabezas, 2019: 258.

²² Una de las amistades más provechosas fue la que cultivó con el II conde del Águila. En la correspondencia del aristócrata con Antonio Ponz, el secretario de la Academia matritense se ve con la suficiente confianza como para recomendarle en abril de 1779 encargar a Molner una copia del *Descendimiento de Cristo* de Pedro de Campaña con objeto de exhibirla, junto a otras copias de Murillo, en San Fernando. Carriazo, 1929: 160 y 161. El conde responde que la copia la hará un artista del que no da el nombre, pero al que cree muy capaz porque "ojalá viera las copias que acaba de enviar a Madrid para la condesa de Torrepalma" y "al inspector Antonio Ricardos para el Colegio Militar de Ocaña, donde verá lo hábil que es". De todo ello le dará cuenta Molner, a quien ha pedido le escriba con estas noticias. Este misterioso episodio que trata sobre un enigmático copista, probable alumno de la Real Escuela, merecería estudiarse en otra ocasión. No obstante, en la carta siguiente, Carriazo, 1929: 163 y 164, Ponz manifiesta que aún no había recibido la carta de Molner dándole cuenta del profesor que puede encargarse de la copia y que procurará ver lo enviado a Torrepalma para valorar sus dotes. En cualquier caso, admite "está en un misterio", es decir, intrigado por el nombre del enigmático pintor. En vez de ese encargo, el conde del Águila requirió en 1780 de Molner el diseño y ejecución del retablo de Nuestra Señora de Belén de la parroquia de San Lorenzo. Morales, 1981: 53.

²³ La noticia la dio Falcón, 1991: 173, pero las aportaciones más extensas son las de García, 2021a: 228. Molner fue el primer maestro de dibujo con el que contó la institución. Su nombramiento tuvo lugar el 19 de marzo de 1787 y la prueba de los beneficios que procuraba el *entourage* de la Real Escuela es esta: el arquitecto Lucas Cintora, que era su cuñado y compañero director de arquitectura desde 1781, dirigía las obras de San Telmo, el Archivo de Indias, la Real Audiencia, el Real Alcázar, los Reales Pósitos, la Santa Inquisición y, dato curioso para Molner, tenía la consideración de académico de mérito de la de San Carlos de Valencia. Muro, 1961: 29. Falcón, 1991, 168-173. Ollero, 2004: 113-180. Escudero, 2009b: 203-204. Lo primero que hizo Molner en San Telmo fue encargar una serie de mesas, escaños y otros utensilios para la clase de dibujo, pero el inicio de la actividad docente tuvo que aplazarse por las secuelas del episodio depresivo asociado con las estanterías del Archivo de Indias. Por todo ello, nada más pudo ejercer como profesor unos pocos meses, quedando, durante más de diez años, vacante su puesto hasta que en 1798 se convocó de nuevo y debió ganarlo Molner porque se dice fue él quien lo desempeñó "antes con mucho acierto". Cobraba 300 ducados al año por esta labor que desempeñó hasta 1802 cuando la afluencia de alumnos resultó insuficiente como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla de 1800. García, 2021a: 229-230.

²⁴ Recio, 2007: 140. Lorenzo, 2018b: 32 aporta otro testimonio que es sintomático del nivel de acepción de Molner como artista en 1788, año de la terminación de las estanterías del Archivo de Indias. Los hermanos Gough justifican haber encargado una obra a Molner porque era "el mejor artífice que aquí (por Sevilla) se conoce".

²⁵ Machuca, 2006: 16 publicó todo el episodio. En el caso de Molner, el director lo había difamado en varias ocasiones, llamándole ladrón, infame y cosas peores, hasta lograr que tuviese un trastorno de sentidos, para el que fue necesario aplicar sangrías y otros remedios medicinales. El responsable de nombrar a Molner "director de la estantería" fue el también valenciano Juan Bautista Muñoz. El escultor comenzó su trabajo en 1784 con la

La actividad principal de Molner durante toda su carrera fue la escultura. Acometió un número destacable de ellas para diversas instituciones sevillanas y de otros territorios y que, gracias a contratos, a las firmas del propio artista o a la segura atribución que permiten los rasgos formales de las bien conocidas de su quehacer, han sido estudiadas por la historiografía sin que se logre borrar cierta fascinación que aún permite la vigencia de muchas incógnitas difíciles de resolver.²⁶ El análisis de su producción ofrece conclusiones dispares. Por un lado, los que han visto que su cronología coincidía con etapas referenciales dentro de la historia del arte como el academicismo o el Neoclasicismo no conocían la resistencia estilística que consiguió el Barroco en Sevilla y el tortuoso camino de su superación. Estos, sin examinar sus obras, lo han considerado "el más significativo representante del Neoclasicismo en la escultura sevillana".²⁷ Por otro lado, los que entendieron que como profesor de la Real Escuela sería por fuerza difusor de las formas neoclásicas²⁸ no creyeron que los docentes de esta institución persiguieran antes la protección regia de la corporación como un medio de supervivencia laboral y la consideración académica de la misma (no alcanzada hasta 1827, por cierto), que como un instrumento que les sirviera para restituir el "buen nombre de las artes". Era, más bien, una plataforma oficial que les permitía un prurito de distinción social y una posición de privilegio a la hora de firmar contratos o cubrir las necesidades artísticas oficiales.²⁹

Un vistazo a las esculturas de Blas Molner, llenas de expresividad y tan apegadas, según los casos, a las tradicionales fórmulas de los viejos maestros del pasado,³⁰ no deja lugar a dudas en cuanto a su filiación barroca. De este barroquismo, tomado aquí como un error, debieron percatarse los "inteligentes" de Sevilla –aquellos que, imbuidos en lo ideológico por la Ilustración, fueron víctimas de sus implicaciones estéticas–, en una fecha tan tardía como 1797 cuando Molner realizó un colosal conjunto en piedra de la Santísima Trinidad para coronar el triunfo que el Ayuntamiento pretendía levantar junto al río. Una de las

elaboración de un diseño que mandó a la Academia de San Fernando, donde Juan de Villanueva lo desaprobó porque recomendaba se hiciera en mampostería para evitar las consecuencias de un incendio. Al año siguiente Molner envió otro, también rechazado y, al final, el definitivo fue obra del propio Villanueva, eso sí, adaptado por Blas Molner con "ciertas modificaciones propias", firmando el escultor el proyecto final el 10 de marzo de 1787 y desarrollando el entablamento con las metopas con temas alusivos a las Indias, así como la planta del zócalo de mármoles. Tras visitar las canteras de Málaga para seleccionar los materiales en 1785, comenzó a trabajar en 1786, aunque la mayor parte del encargo le ocupó entre marzo de 1787 y junio de 1788. Escudero, 2009b: 204.

²⁶ Siendo la escultura su actividad principal es lógico que haya sido investigada con más frecuencia, aunque sigue siendo necesario delimitar bien su quehacer. Los estudios más importantes son los de García, 1992. Roda, 1992. González, 1993. Recio, 1998. Acosta, 2004. Escudero, 2009c. Lorenzo, 2018a; 2018b; 2018c. Clemente, 2021. Molina, 2021. García, 2021a. García, 2021b. Guijo, 2022. Porres, 2023. Porres/Prado, 2023. Sin embargo, la imagen que mayor fama le ha dado, al menos a nivel popular, es Nuestra Señora de los Dolores de la Hermandad de las Penas de San Vicente, que se asoció con el nombre de Molner sin fundamento desde Guichot, 1925: I, 412 y que aún hoy es difícil de disociar de su labor. Lo advertía Escudero, 2009a: 125. En ese error ahondó González, 1991/1999: 125 y 126.

²⁷ Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso, 1981/2004: I, 34. García, 1992: 405. González, 1993: 190 lo ratifica llamándolo "genuino representante del Neoclasicismo escultórico sevillano". Lorenzo, 2018b: 3 cree propició una renovación parcial de la escultura, aspirando a la universalidad de las formas, aunque su producción no fuera bien entendida por los académicos de Madrid.

²⁸ Para Roda, 1992: 374 Molner "contribuye a definir el academicismo clasicista". Sigue aquí la conclusión de Guichot, 1925: 191 para quien Molner inicia "una nueva era en la enseñanza, desviándola de los extravíos y dirigiéndola hacia el buen gusto".

²⁹ Esto lo advirtió Recio, 2007.

³⁰ Lorenzo, 2018b: 29 cree que Molner recrea los modelos roldanescos mantenidos por Duque Cornejo a través del tiempo. García, 2021a: 230 señala a Algardi; 2021b: 73 a Juan de Mesa o Francisco Antonio Gijón como inspiradores de su estilo en algunas de sus obras.

razones por las que quedó sin terminar fue que Molner contó con "bien poco aplauso de los inteligentes",³¹ es decir, que su obra fue desaprobada a causa de su factura barroca.³² Molner fue, por tanto, un maestro barroco durante toda su trayectoria,³³ quizá el último de toda la escuela sevillana, pero tuvo la versatilidad suficiente para manejar el lenguaje neoclásico de inspiración grecolatina cuando fue oportuno,³⁴ aunque ese doble lenguaje³⁵ o "esquizofrenia estilística"³⁶ no siempre satisfizo a todos.³⁷

³¹ Matute, 1997: 206 y 207.

³² Así lo señaló Recio, 2000b: 46.

³³ Recio, 2000: 45, taxativo, dice que su "clasicismo es inexistente". Matiza ese dictamen Lorenzo, 2018a: 326 "Molner no cae en la moda de los paños naturales, muy común ya en Madrid y Valencia, sino que sigue apegado a fórmulas de signo rococó"; 333 queriendo, en torno a 1788-1789, diferenciarse de las soluciones de Acosta o Hita a favor de una "simplicidad comedida, siempre discreta y mesurada". García, 2021:73 cree que "su plástica experimentó una indudable evolución desde fórmulas cercanas a una sensibilidad rococó – en sintonía con la obra contemporánea de Acosta– hasta otras propias de un barroco atemperado, caracterizadas por su mayor contención formal, la resolución cada vez más simplificada de los plegados y unas policromías sobrias que a menudo se resuelven con tintas planas".

³⁴ Recio, 2007: 140-141 afirma que Molner y Ramos eran barrocos y que cuando hicieron obras neoclásicas las hacían respondiendo a proyectos ajenos de los que fueron meros ejecutores. Como prueba destaca el envío de obras de arte por parte de la Real Escuela con destino a la Academia de San Fernando, cuya primera remesa, en 1770, consistía en figuras mitológicas realizadas en barro a partir de modelos griegos por parte de Molner y Ramos. En la de 1772 Molner enviaba un elegante *Estudio de Mercurio sentado de la villa de los Papiros*, hoy conservado en la Real Academia de San Fernando P-2343 y publicado por Besa, 2023: 236 y que fue muy apreciado por los integrantes de la comisión madrileña según documentación publicada por Cabezas, 2015: 402. En 1789 Molner ejecutó las esculturas de Marte, Minerva, Ceres y Mercurio, además de otras representaciones de armas y figuraciones de las ciencias, la agricultura y el comercio, también los angelotes que sostenían una inscripción y una matrona que representaba a España para el ornato de la plaza de San Francisco por la proclamación de Carlos IV. Sanz, 1978. Ollero, 2004: 327. Recio, 2007: 150 establece que si un escultor barroco como él se ocupó de este cometido real es porque así lo quiso Bruna, responsable ideológico de esas celebraciones en cuanto protector de la Real Escuela y alcaide del Real Alcázar.

³⁵ Para García, 2021a: 236 y 237 "paradójicamente, el valenciano demostró ser un convencido neoclásico cuando trabajó las arquitecturas lignarias, pero fue incapaz de sustraerse de la tradición cuando tuvo que afrontar empresas de carácter figurativo [...] En ellas se advierte un afán de renovación estética en la elección de policromías sobrias –puestas al esplendor decorativo del rococó–, pero tras esta apariencia innovadora subyacen unos modelos expresivos de clara progenie barroca, que se apartan decididamente de los cánones del clasicismo grecorromano que entonces se tenían por paradigma de suprema belleza".

³⁶ La expresiva consideración es de Recio, 2000: 49. Anteriormente González, 1993: 191 había probado definir similar sensación como un "maridaje perfecto entre la plástica barroca y la corrección propia del gusto neoclásico". Es posible que este carácter dual de su trabajo (formación convencional pero propuestas académicas), fuera compartido por otros artistas que, en ese contexto, se encontraban en tierra de nadie. A ese respecto Chocarro, 2001 y Bolufer, 2019.

³⁷ Recio, 1998: 216 detalla que el Cabildo de la Catedral de Sevilla comisionó a su maestro de obras, el arquitecto Manuel Núñez para buscar una estatua de la Fe que sustituyese la que coronaba la cúpula de la parroquia del Sagrario que fue retirada en 1787 por otra de mayor calidad y de mejor material y estilo. Núñez buscó para ese cometido a Molner, aunque él se excusaría diciendo que el escultor se había ofrecido presentándole un diseño que fue rechazado, ya que se colocó una cruz de piedra donde había estado la escultura. Además, como se ha mencionado, entre 1784 y 1787, Juan de Villanueva rechazó dos de sus diseños para las estanterías del Archivo de Indias, indicándole finalmente que adaptase uno que le enviaba desde Madrid. Por último, en 1792 redujo el templete que Ventura Rodríguez había realizado en 1779 para la basílica de Covadonga con la intención de colocarlo en la iglesia del convento del Espíritu Santo de clérigos menores de Sevilla, sirviendo desde entonces de modelo para los que comenzaron a proliferar en los templos del arzobispado hispalense. Halcón/Herrera/Recio, 2009: 396.

Sin embargo, un artista tan polifacético y capaz, no sólo realizaba esculturas, también las restauraba³⁸, conformaba marcos para cuadros³⁹ y, quizá lo más importante, diseñaba proyectos o adaptaba los de otros arquitectos para la construcción de retablos. Creo que esta es la más interesante faceta de toda su trayectoria, aunque para él no fue un recorrido fácil, ya que, en no pocas ocasiones se vio obligado a modificar sus diseños hasta conseguir la autorización académica en el caso de obras oficiales o a competir, incluso con deslealtad, frente a otros colegas.

Quizá el más polémico ejemplo de ello sea el episodio del retablo de la aldea de El Villar (Huelva). En octubre de 1777 Molner viajó a la cercana población de Zalamea la Real para colocar ciertas obras de escultura. Durante su estancia fue informado de que en El Villar había necesidad de construir un retablo para su templo parroquial, por lo que se requería un artífice que reconociera el lugar, apreciara la obra y formara dibujo de ella. Olfateando una oportunidad de trabajo recorrió la corta distancia entre las dos poblaciones para tomar las medidas pertinentes y, volviendo a Zalamea, no encontró allí al vicario parroquial, por lo que regresó a Sevilla con la intención de entregarle directamente al provisor arzobispal el diseño conformado. Esa intención de eludir los procedimientos habituales —que demuestra cierto abuso por parte de Molner y no menos ansia por hacerse con el encargo—, debió ser evidenciada rápidamente por alguien que conociera el asunto, porque Joaquín Cano, pintor y secretario de la Real Escuela, marchó apresuradamente a Zalamea y "coligado con el vicario" hizo declaración y aprecio de la mencionada obra presentando un dibujo. Cuando lo supo, Molner mostró su oposición criticando duramente a su compañero de corporación con argumentos como estos: que Cano no era escultor, sino pintor y dorador (haciéndose eco de la práctica en desuso a esas alturas de que fueran los maestros escultores o ensambladores los únicos que podían acometer este tipo de diseños), que buscaba conseguir la obra para su hermano Juan "que solo es carpintero" (y con el que solía trabajar conjuntamente), y hasta calificando, finalmente, el diseño de bárbaro y no ajustado a las reglas de la noble arquitectura que era, por entonces, el mayor insulto que podía sufrirse en el ámbito artístico.⁴⁰ Para paralizar o ralentizar las obras, Molner exigía se contase con la aprobación de las mismas por parte de la Real Escuela sevillana (donde él mismo mandaba y ostentaba un cargo superior al de Cano) o de la Academia madrileña (donde tenía el apoyo de Antonio Ponz, "que sabe de mi aplicación"). Sin embargo, no queriendo empantanarse y dilatar los ya de por sí largos plazos en situaciones de ese tipo, el provisor sevillano nombró a José Rodríguez⁴¹ —un elemento más en la maquinaria de control artístico del arzobispado—, inteligente para reconocer el dibujo de Joaquín Cano y fijar el precio de la obra. Por eso se efectuó el encargo a los Cano y no a Molner, aunque la Academia trató ese asunto meses más tarde lavándose las manos —"no remitiendo los interesados los dibujos es imposible proferir su dictamen"—, aunque dejando claro que "tengo por mucho más hábil a Molner que a su competidor y que es cosa ridícula se ingiera un carpintero en obras dependientes de las nobles artes".⁴²

³⁸ En 1776 restauró la corona de espinas de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y los ángeles pasionarios de la misma hermandad. Serrano, 1898: 108. Alonso, 1883: 330-331 desvela que en los meses previos a su fallecimiento, Molner modificó sustancialmente la desaparecida Virgen del Valle de Manzanilla (Huelva), para adaptarla al gusto de la época.

³⁹ Halcón, 1983: 108.

⁴⁰ Habría que recordar aquí que Molner era tasador de obras de arte y que su juicio era de autoridad. Carriazo, 1929: 181.

⁴¹ Sobre él Cabezas, 2017: 270, 271, 273, 274 y 279-283: "un artista sin obras conservadas o descubiertas" pero que se consideraba así mismo "maestro pintor y dorador de fábricas del arzobispado" de Sevilla y que ya había apreciado en 1772 el dorado ejecutado por Joaquín Cano sobre un retablo colateral de la parroquia de Santa María de Carmona.

⁴² Este crucial documento lo publicó y analizó Recio, 2000.

Si el episodio anterior ya retrata convenientemente a Molner, su auténtico carácter y práctica artística termina de desvelarse en la polémica por el retablo de la parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla), consagrada en 1777 sin retablo mayor. Aunque ese año el mayordomo de fábrica pidió un diseño, las dificultades económicas y el coste de la obra hicieron olvidar durante algún tiempo esa pretensión. Se retomó el asunto en 1795 ante la esperanzadora noticia de que se vendía un retablo por poco precio. Cuando el provisor pidió se reconociera y emitiera dictamen sobre su compra y colocación se descubrió que se trataba del antiguo retablo mayor de la iglesia del convento del Espíritu Santo de Sevilla, realizado por Felipe Fernández del Castillo entre 1735 y 1737 y que se había retirado y sustituido en 1792 por el templete neoclásico de Molner, quien, quizá en pago por sus servicios, se había quedado con el defenestrado mueble puesto ahora en venta. Así las cosas, el provisor mandó al maestro mayor de talla del arzobispado, Francisco de Acosta El Mozo⁴³, reconociera el retablo y emitiera sus conclusiones. Fueron estas: el retablo no podía reaprovecharse por no corresponder en dimensiones con el testero donde debía colocarse, porque su estado de conservación era mala a causa de los muchos años y al abandono que padecía, por ser muy caro —a los 9.000 reales que pedía Molner deberían sumar casi el doble por el traslado, montaje y redorado—, y también que no se correspondía ni con el gusto y normativa vigente. Sin embargo, Blas Molner reaccionó a este dictamen queriendo evitar perjuicios en una nueva oportunidad de negocio y rebatió punto por punto la argumentación de Acosta sin otro objetivo que establecer su propio interés y sin otro afán que su ganancia económica. Para asegurarse la venta pretendía lo reconocieran otros dos inteligentes, probablemente compañeros suyos en la Real Escuela. Acosta no lo era, aunque había estado matriculado entre 1775 y 1784.⁴⁴ No convenciendo su respuesta a la fábrica parroquial, se decidió posponer el asunto, aunque, parece que temerosa de la influencia y poder de Molner, se pidió a Acosta —que acababa de realizar la caja del órgano del templo—, diseñara un nuevo retablo y contase con Molner para su ejecución. Así las cosas y demostrando poca paciencia y mucha necesidad comercial, Molner denunció que en 1797 Acosta aún no se había desplazado a Las Cabezas para tomar medidas con que realizar el proyecto de retablo así que exigía se le requiriese esa operación cuanto antes "pues de lo contrario se me siguen graves perjuicios en su demora".⁴⁵

Definitivamente Molner tampoco sacó provecho en este caso, pero, una vez más, su actitud es sintomática del estatus intelectual que le otorgan su posición y edad, de un juego de lenguajes artísticos (Barroco y Neoclasicismo que manejaba a su antojo y en función de las circunstancias⁴⁶), y, por último, de una dura o hasta virulenta competencia profesional en relación con otros artistas. Resulta especialmente curioso su pretensión de hacer negocio a toda costa, incluso revendiendo un retablo que había adquirido cuando él mismo lo sustituyó por uno propio como consecuencia del cambio de gusto.

No fueron razones estilísticas, pero sí económicas, las que motivaron el episodio que va a coronar este estudio y que he conocido gracias a la generosa documentación del expediente incluido en el *Catálogo de pleitos y otros documentos de la Real Audiencia* elaborado por los archiveros del Archivo Histórico Provincial de Sevilla.⁴⁷ Como nunca había sido objeto de

⁴³ Interesantes aportaciones biográficas y consideraciones sobre Acosta El Mozo en Amores, 2023: 238-239.

⁴⁴ *Relación de alumnos*, ARABASIH, Actas de la Academia de Bellas Artes, Libro 6. Libro de matrículas Academia 1775-1849, tomo I.

⁴⁵ El sustancioso episodio lo publicó y analizó Ros, 2001.

⁴⁶ En 1785 aporta imágenes barrocas para un retablo, como el mayor de San Bernardo, que ya apostaba por el cambio de estilo. Recio, 2000b: 207 y 327.

⁴⁷ *Los veedores del arte mayor y menor de la seda de la ciudad de Sevilla contra Blas Molner, escultor, por la cobranza de cierta cantidad correspondiente al importe del arco y fachada que se colocó en Santa María de Gracia con motivo de la*

estudio, supone ahora este conjunto de documentos la prueba, también, de que existió una crítica a la obra de Molner por su carácter neoclásico, aunque nada de esto sirvió, como se verá a continuación, a la parte contraria para conseguir sus fines. Molner participó en los fastos que por la proclamación de Carlos IV organizó la ciudad el 19 de abril de 1789. Como escultor realizó las ya mencionadas imágenes de la fachada de las Casas Consistoriales que dirigió Félix Caraza y también la decoración de la perspectiva dispuesta en el Patio de Banderas del Real Alcázar ideada por su cuñado Lucas Cintora a petición de Bruna.⁴⁸ Además, haciendo honor a su condición polifacética, diseñó un arco y una fachada en perspectiva en un punto de la carrera oficial de la fiesta de proclamación: el entorno de la iglesia del convento de religiosas de Santa María de Gracia. El conjunto le fue encargado por los gremios de torcedores, tejedores, pasamaneros y tintoreros que constituían juntos el del arte de la Seda y el resultado fue calificado como "soberbio" en la detallada descripción que se publicó en la crónica oficial del acontecimiento.⁴⁹ En cualquier caso, el contrato no se cumplió íntegramente, ya que terminadas las celebraciones, de los 28.000 reales comprometidos se habían abonado a Molner 25.700. Como era costumbre suya quedarse con las obras que pudiera reaprovechar --así lo permitía el acuerdo además--, utilizó parte de los materiales para la decoración de las Casas capitulares, el edificio de la Audiencia y el sitio llamado el Angostillo en la ciudad de Carmona, donde hubo celebraciones por el mismo motivo el 21 de septiembre de ese mismo año.⁵⁰ También en esta ocasión advirtió que "pasados los días de funciones me lo devuelvo a mi casa".⁵¹

Así las cosas, "mes y medio de haber pasado la jura del rey",⁵² es decir, durante la primavera de 1789, reclamó a los diputados del arte de la Seda le abonasen la cantidad debida y estos "después de haber pasado la función y [con la] desazón que tuvieron por no haber cumplido don Blas Molner en la formación del arco, pasaron a su casa y hubo algunas reyertas".⁵³ El asistente municipal, José de Ábalos, intervino en lo que debió constituir un escándalo local y "cortó" el problema sin contentar a Molner, porque poco después de producirse el fallecimiento de aquel en 1793, decidió volver sobre el asunto y reclamar lo que se le debía. En septiembre de ese año consiguió se le diera la razón en primera instancia, aunque el arte de la Seda apeló en lo que constituyó un largo proceso que se dilató entre 1794 y 1796.

El gremio primero pidió se dispusieran arco y fachada de nuevo para hacer un reconocimiento, si quiera de los enseres o partes que se hubiesen conservado con intención de tasarlos y probar así que Molner no tenía derecho a reclamar los mencionados 2.300 reales por haber disfrutado de esa cantidad o, incluso, de una más alta con el fruto del reaprovechamiento de esos restos en Carmona. Sin embargo, esta pretensión no fue admitida porque se alegó que en el contrato se expresaba que "Molner se había de quedar con todo,

exaltación al trono de Carlos IV, 16/1/1795-21/4/1796, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Fondos, Fondos Públicos, Judiciales, Judiciales, Ámbito Territorial, Real Audiencia de Sevilla, Civil, Pleitos, Sevilla, (AHPS), 29470.

⁴⁸ Ollero, 2004: 220.

⁴⁹ Gil, 1790: 28-29. Fue también estudiado por Ollero, 2004: 220-221, que encuentra arriesgada la tentativa de Molner de identificar al nuevo rey con una estatua colosal ecuestre que lo remataba. La descripción fue transcrita por Ros, 1999: 894 y 895.

⁵⁰ El ornato efímero de Molner en Carmona fue dado a conocer por Lería, 2004: 631-667. En Lería, 2005 se completa el programa de las celebraciones con espectáculos de máscaras y teatro alegórico. Molner cobró por una parte 11.800 reales y por otra 5.500.

⁵¹ Lería, 2004: 965, que hace una leve reflexión acerca del asunto del alquiler de las piezas efímeras y, consecuentemente, del abaratamiento del coste de las mismas.

⁵² *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 15v.

⁵³ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 19r.

concluida la función".⁵⁴ En segundo lugar, la Seda expuso que lo que el valenciano se había quedado tenía un valor superior a aquello que se le adeudaba, de modo que los diputados no consideraban oportuno pagarle lo que debían, sobre todo y además, porque Molner no se ajustó al diseño presentado, quebrantando así el acuerdo.⁵⁵ En tercer lugar, se le acusó de haber utilizado en Carmona muchos de estos enseres, a lo que Molner respondió que, a pesar de que "sin que entonces, ni después, hubiera habido otra para impedirle la libertad que ha tenido para darle el destino que quisiera", los materiales estaban rotos y destrozados al quitarlos en Sevilla y que en Carmona utilizó, sobre todo, las pilastras, teniendo que realizar nueva planta e invertir mucho trabajo en achicar unos y aumentar otros (enseres).⁵⁶ Molner, además, ponía de relieve su condición de académico al presumir de haber utilizado algunos restos para sus clases: "en la sala de estucado tenía varias piezas y pinturas de las que sirvieron en él [...], pues dichos efectos tienen siempre aprovechamiento en casa de los facultativos".⁵⁷

Sin embargo, obviando estas razones, Luis Domingo de Salvatierra, en nombre de los diputados del arte mayor de la Seda, desarrolló con más extensión el 5 de noviembre de 1795 los mismos argumentos expuestos anteriormente con el fin de demostrar que era Molner, y no ellos, el que había incumplido el contrato al no ajustarse al dibujo previo confrontando en la realidad lo que para ellos fue un resultado decepcionante en el que no se observaban las reglas del arte, expresión que, en la época, hacía referencia a su escaso acomodo a la estética neoclásica:

"Se ve lo primero falta de sujeción al dibujo y por lo mismo se quebrantó la contrata y no hay obligación de pagarle lo que en ella se estipuló; lo segundo de arreglo y a la vista por no haberse observado las reglas del arte; y, por último, que también hubo falta en las luces, pues se pusieron muchas menos que en el diseño. Y que citando hecho el aprecio de todos los materiales formales pagados con estimación dirección al profesor, pintura con todas las circunstancias de prisa, estrechez de tiempo y escasez de profesores, todo junto no llega a importar tanto como la cantidad recibida al don Blas Molner por lo cual se demuestra que nada se le debe".⁵⁸

Para reforzar esta tesis solicitaron declarasen determinados testigos sobre los enseres reutilizados por Molner y, aunque no se da ninguno de sus nombres, parece que algunos eran miembros de la Real Escuela y poco partidarios del valenciano:

"El señor profesor de arquitectura adornista dijo que después de quitados [los enseres] valían materialmente 8D reales a corta diferencia por los varios fines a que podían destinarse; el 6º [testigo] del mismo ejercicio dijo ignorar; el 8º del propio oficio dijo valían los efectos después de quitados 9D reales; el 9º profesor de pintura dijo que los lienzos de la fachada del arco servían de adornar una sala de caza de mi parte como lo había visto; el 10º de oficio ensamblador expuso que en su inteligencia no valían los efectos después de quitados la 3ª parte de la cantidad en que fueron apreciados".⁵⁹

⁵⁴ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, ff. 1v-2v. El arco y fachada estuvieron expuestos mucho tiempo y cuando se desmontaron Molner tenía libertad para darle el destino que quisiera, así que nada conservaba para tener que volverlo a montar como pedía la parte contraria.

⁵⁵ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, ff. 9r-9v.

⁵⁶ *Los veedores del...*, AHPS, 29470..., ff. 2v y 28v.

⁵⁷ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 26r.

⁵⁸ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 9r.

⁵⁹ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 27v.

Lo que se ofrece a continuación es un interesante ejercicio de comparación entre el diseño de Molner y el resultado final:

"En el aprecio folio 26 dijeron los peritos que principiando por el cuerpo bajo faltaba el cartelón y suelo contra la columna cuadrada y ellos mismos dan el fundamento para que no se notase por falta diciendo que sería tal vez a causa de no caberle en el sitio y porque con el juego de cuatro pilastras que forman dicha columna en el diseño u dibujo parece bien pues en el cuerpo formal sería absurdo y así mismo se parecería a mi parte, que estaría más agradable poniendo el arco en proporción sesquiáltera por huir de la grandeza del duplo y por hacerlo más extraño, de suerte que lo que se echa de menos hubiera estado demás y sería imperfección en este particular. [...] Lo demás que se nota es de poco momento, como la falta de cintajo en la clave del arco donde tenía el mascarón y la cinta que faltó en el adorno que colgaba en la puerta, estando todo esto reducido a un poco de papel y pintura, y otras cosas leves como las aberturas y encuentro más alto que otro por lo acelerado de la postura del arco, como dicen los peritos, y la de tener algunas menos luces que el diseño proporcionándolas mejor (caso que no hubiese tenido más) o poniendo algún equivalente por la levedad de otra cosa que faltase y por eso los inteligentes de pintura dijeron que el dibujo convenía con lo hecho en el todo aunque no en las partes como en la perspectiva de fuga en apilastrado, cornizaje lúcido con bultos y arnojos que decía tener según el buen gusto de la perspectiva y que por las demás circunstancias del pintado en perspectiva y arco se debería disimular porque ni la obra ni el tiempo lo pedía más bien acabado y aunque los peritos regularon lo que les pareció atendiendo a lo servido de jornales, a tener corto tiempo y escasez de profesores, nunca se puede graduar legítimamente lo mucho más que en estos casos se gasta".⁶⁰

Ante esta situación, el representante de Molner alegó que en relación con el acabado final "la vista de los diseños es por lo común mejor que la de las obras, sin que por esto carezcan de la posible perfección de su clase",⁶¹ admitiendo que si en algo no hubo correspondencia con el proyecto fue por culpa de la celeridad con la que hubo de procederse al montaje: "prisa y aceleración inculpables por falta de tiempo para que no dejara de verificarse la postura del arco y fachada, para el tiempo que se necesitaba".⁶² Sobre los críticos comentarios de los testigos y la falta de luces, se alegaba una razón económica y otra de competencia profesional sobre un profesor que habría deseado realizar el encargo de Molner, además de dar razones de tipo cotidiano sobre la iluminación del arco:

"Nada importa lo que dijeron algunos de los testigos que presentaron los diputados sobre hablar mal las gentes cuando se puso el arco y fachada y puesto menos luces que demostraba el dibujo y que las que se pusieron en dicha pieza fueron tan escasas que estaban muy obscurecidas tratándose con economía en encender y apagar, porque en eso sólo se ha tratado de infamar a un profesor de mérito como mi parte por más vulgaridades, tal vez nacidas del profesor opositor que quiso ser preferido en la ejecución de la obra, no habiendo nada más fácil que poner faltas a una cosa quien no tiene inteligencia de ella, a que se agrega que cuando las contrarias pidieron el reconocimiento del arco folio 2º no dijeron tal cosa, sino es que el arco y demás obra no estaba arreglado al diseño, arte y lo que ofreció ni cumplió con la iluminación y se aseguraba que todo valía poco menos de la mitad de los 28D reales

⁶⁰ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 30v.

⁶¹ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 29v. Recio 2009: 394 ya advirtió las contradicciones entre estas trazas, a veces bellísimas, de los "retablos de papel", debido a la lógica mejora del diseño ante la exigencia académica de visarlas, y su frustrante puesta en práctica en más de una ocasión y, también, de los "retablos ansiados", aquellos que no pasaron del proyecto.

⁶² *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 48v.

y como no les salió esta cuenta inventaron el arbitrio de querer desacreditar la notoria inteligencia y buena conducta de mi parte lo que es muy digno de corrección". [...] Para corroborarlo más se reconoce que el (primer) testigo de los diputados nombrado José Mayorga declaró a la vuelta del folio 196 sobre la 3ª pregunta que la iluminación o alumbrado se puso en el arco y fachada, no solo fue con arreglo a lo propuesto en el dibujo, sino que hubo algunas más que no pudieron alumbrar en la primera noche como se apetecía por causa del mucho viento, pues iba el testigo por un lado con otros trabajadores encendiendo y por otro se apagaban a causa del aire y todas las de la coronación del arco se mantuvieron apagadas por esta razón y las dos noches (siguientes) estuvieron ardiendo regularmente porque no corría tanto viento y se encendían por el testigo y otros trabajadores desde la oración del Ave María sin acordarse cuando se apagaban, y que oyó varias personas censuraban de la demostración que las artes habían procurado hacer, lo cual no es otra cosa que apetecen diferente invención a su antojo; y el 11 testigo, José Segura a la vuelta del folio 199 expuso sobre la misma pregunta haber visto el dibujo, la iluminación y alumbrado sabiendo por esta razón que la que se puso en dichas piezas fue con dicho arreglo, las cuales no estaban muy oscurecidas, como dice la pregunta, y se encendían a las oraciones del Ave María y se apagaban a las 10, u a las 11, de suerte que se demuestra así lo contrario de lo que se ha exagerado".⁶³

Con tales explicaciones el 21 de abril de 1796 los oidores de la Real Audiencia dictaron sentencia e hicieron triunfar a Molner sobre el arte de la Seda, que tendría que pagarle los 2.300 reales debidos además de correr con las costas de todo el proceso. Tras cobrar la deuda y menos de una semana más tarde, otorgó el escultor carta de pago a Joaquín Valvidanes, de 63 años,⁶⁴ precisamente por la misma cuantía que acababa de ganar más 651 reales de costas.⁶⁵ Fue el gesto con el Molner quiso agradecerle haber comparecido a su favor durante el proceso y haber sido una pieza clave en la mediación del asistente Ábalos después de que el artista llegase a sufrir hasta la violencia de un gremio que, como todos a finales del setecientos, se resistía a desaparecer y confiaba en el amparo de la justicia. No lo consiguió en este caso y Molner, tantas veces perdedor en otros pleitos y negocios artísticos, pudo esta vez erigirse triunfador frente a unos artesanos sobre los que sabía tenía preeminencia.

⁶³ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, f. 32r.

⁶⁴ *Los veedores del...*, AHPS, 29470, ff. 14r-15v y 33v.

⁶⁵ Ros, 1999: 528.

Bibliografía

- Acosta Jordán, Silvano (2004): "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro". En: *Revista de Historia Canaria*, 20, La Laguna, pp. 9-20.
- Alcahli, barón de (1897): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech.
- Aldana Fernández, Salvador (1970): *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Alonso de Morgado, José (1883/2022): *Sevilla Mariana. Reseñas histórico-descriptivas sobre las diferentes devociones marianas de la Archidiócesis de Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Amores Martínez, Francisco (2023): "El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XIX. Nuevas aportaciones". En: *Laboratorio de arte*, 35, Sevilla, pp. 237-258.
- Baena Galle, José Manuel/Hernández Núñez, Juan Carlos (1998): "La Real Academia de San Fernando de Madrid y el Cabildo de la Catedral hispalense: un proyecto de retablo neoclásico para la capilla de los Dolores". En: *Laboratorio de arte*, 11, Sevilla, pp. 607-623.
- Bolufer Peruga, Mónica (2019): *Arte y artificio de la vida en común. Los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces*. Madrid: Marcial Pons.
- Cabezas García, Álvaro (2011): *Vicente Alanís (1730-1807)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Cabezas García, Álvaro (2015): *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- Cabezas García, Álvaro (2017): "Algunos documentos inéditos sobre José Rodríguez, maestro dorador de la dignidad arzobispal de Sevilla". En: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 10, Sevilla, pp. 269-288.
- Cabezas García, Álvaro (2019): "6. Retrato de fray Isidoro con el Simpecado de la Divina Pastora y su corona". En: Román Villalón, Álvaro (ed.): *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, pp. 258 y 259.
- Cañizares Japón, Ramón (2019): "Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)". En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 730, Sevilla, pp. 789-790.
- Carriazo, J. de M. (1929): "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila". En: *Archivo español de arte y arqueología*, 5, Madrid, pp. 157-183.
- Chocarro Bujanda, Carlos (2001): *La búsqueda de una identidad: la escultura entre el Gremio y la Academia (1741-1833)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Clemente Fernández, José Ignacio (2021): "Dos nuevas atribuciones a Blas Molner y el retablo de la Casa de Henestrosa en los Santos de Maimona (1779-1795). Su obra en Badajoz". En: *Revista de Estudios Extremeños*, LXXVII, II, Badajoz, pp. 829-847.

- Escudero Marchante, José María (2009a): "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)". En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 600, Sevilla, pp. 125-129.
- Escudero Marchante, José María (2009b): "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)". En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 601, Sevilla, pp. 201-205.
- Escudero Marchante, José María (2009c): "La obra pasionista de Blas Molner". En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 602, Sevilla, pp. 307-316.
- Falcón Márquez, Teodoro (1991): *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Gever.
- Falcón Márquez, Teodoro (2009): "La arquitectura en Andalucía al final del Barroco. Entre la tradición y la Academia". En: Morales, Alfredo J. (ed.): *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Vizcaya: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, tomo I, pp. 49-66.
- Galera Andrea, Pedro (2003): "El coro en las catedrales de Andalucía oriental entre el Barroco y el Neoclasicismo". En: Ramallo Asensio, Germán (ed.): *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 41-64.
- García Gaínza, María Concepción (1992): "Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner". En: *Laboratorio de arte*, 5, Sevilla, pp. 403-406.
- García Luque, Manuel (2021a): "'Natural de Valencia, en Sevilla': Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico". En: *Ars Longa*, 30, Valencia, pp. 225-239.
- García Luque, Manuel (2021b): "Acosta, Hita, Molner. Algunos apuntes sobre escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII". En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 56, Valladolid, pp. 63-77.
- Gil, Manuel (1790): *Relación de la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos III y Fiestas con que la celebró la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra.
- González Gómez (1991/1999): "Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista". En: Álvarez Santaló, León Carlos/Sánchez Herrero, José/Ayarra Jarne, José Enrique/González Gómez, Juan Miguel/Roda Peña, José: *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 111-176.
- González Gómez, Juan Miguel (1993): "Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner. La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera". En: *Laboratorio de arte*, 6, Sevilla, pp. 189-200.
- Guichot y Sierra, Alejandro (1925): *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y artes bellas (compendio histórico de divulgación)*. Sevilla: Imprenta de Álvarez.
- Guijo Pérez, Salvador (2022): "Una *Dolorosa* en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner". En: *Philostrato*, 11, Madrid, pp. 47-57.

- Halcón, Fátima (1983): *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla: escultura y pintura*. Sevilla: Al-Kandara.
- Halcón, Fátima/Herrera, Francisco/Recio, Álvaro (2009): *El retablo sevillano. De sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Fundación de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y Fundación Cajasol.
- Igual Úbeda, Antonio/Morote Chapa, Francisco (1933): *Diccionario Biográfico de Escultores Valencianos del Siglo XVIII*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura.
- Leía, Antonio (2004): "Proclamación y juras reales. El caso de Carmona". En: *Carel*, 2, Carmona, pp. 591-667.
- Leía, Antonio (2005): "*La Fidelidad, el Amor y el Gozo*. Diálogo para la proclamación de Carlos IV". En: *Carel*, 3, Carmona, pp. 951-967.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2018a): "Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias". En: *Laboratorio de arte*, 30, Sevilla, pp. 319-340.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2018b): "Arte y comercio a finales de la época moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)". En: *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64, Las Palmas de Gran Canaria, 064-014.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2018c): "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias. Nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1737-1812)". En: *Boletín de arte*, 39, Málaga, pp. 169-181.
- Machuca, Félix (2006): "Mobbing en el Archivo de Indias". En: *ABC de Sevilla*, 2-11-2006, Sevilla, p. 16.
- Martín González, Juan José (1988): "Problemática del retablo bajo Carlos III". En: *Fragmentos*, 12-13-14, Madrid, pp. 33-43.
- Martín González, Juan José (1992): "Comentarios sobre la aplicación de las reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, Valladolid, pp. 489-496.
- Matilla, José Manuel (com.) (2019-2020): *El maestro de papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVIII al XIX*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Matute y Gaviria, Justino (1997): *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 a 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: Imprenta de E. Rasco, 1887. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- Molina Cañete, David (2021): *Nuestra Señora de la Encarnación: estudio histórico-artístico*. Sevilla: Hermandad Sacramental de San Benito.

- Molina Cañete, David (2023): "Una nueva atribución al escultor Blas Molner: los ángeles pasionarios de la Hermandad de la Vera Cruz de Pilas". En: *Laboratorio de arte*, 35, Sevilla, 383-394.
- Morales, Alfredo J. (1981): *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla: el autor.
- Morales, Alfredo J./Sanz, María Jesús, Serrera, Juan Miguel/Valdivieso, Enrique (1981/2004): *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación de Sevilla. 2ª edición, Sevilla: Diputación de Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Muro Orejón, Antonio (1961): *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial.
- Ollero Lobato, Francisco (2004): *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Obra Social Caja San Fernando.
- Peña Velasco, Concepción de la (1992): "Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, Madrid, pp. 245-253.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2005): *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación de Huelva.
- Porres Benavides, Jesús (2023): "Obras inéditas de Blas Molner: algunas reflexiones sobre su producción". En: *Norba*, 43, 403-413.
- Porres Benavides, Jesús/Prado Romera, Fernando (2023): "Dos obras inéditas de Blas Molner en Carmona (Sevilla)". En: *Laboratorio de arte*, 35, Sevilla, 375-382.
- Prieto Gordillo, Juan (1995): *Noticias de escultura, 1761-1780*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- Recio Mir, Álvaro (1998): "Un proyecto de Blas Molner para el Sagrario de la Catedral de Sevilla". En: *Boletín de Bellas Artes*, 26, Sevilla, pp. 211-218.
- Recio Mir, Álvaro (2000a): "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano". En: *Academia*, 91, Madrid, pp. 41-50.
- Recio Mir, Álvaro (2000b): "El final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo". En: *Archivo hispalense*, 252, Sevilla, pp. 129-147.
- Recio Mir, Álvaro (2005): "Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia". En: *Laboratorio de arte*, 18, Sevilla, pp. 355-369.
- Recio Mir, Álvaro (2007): "La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el Ocaso de la Escuela". En: *Academia*, 104-105, Madrid, pp. 133-156.
- Roda Peña, José (1992): "A propósito de una escultura dieciochesca de San José". En: *Laboratorio de arte*, 5, Sevilla, pp. 369-378.

- Rodríguez Ruiz, Delfín (2009): "La arquitectura y las artes en torno a 1808. Sobre la continuidad y disponibilidad política e ideológica de los lenguajes artísticos y arquitectónicos". En: Pérez Garzón, Juan Sisinio (ed.): *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*. Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, tomo II, pp. 287-312.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1992): *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid: Sílex.
- Ros González, Francisco Sabas (1999): *Noticias de escultura, 1781-1800*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- Ros González, Francisco Sabas (2001): "La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII". En: *Laboratorio de arte*, 14, Sevilla, 109-135.
- Ros González, Francisco Sabas (2009): "Competencia e intrusismo profesional en el medio artístico sevillano del Neoclasicismo". En González Gómez, Juan Miguel/Mejías Álvarez, M^a Jesús (eds.): *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, tomo II, pp. 307-316.
- Ruiz Lagos, Manuel (1985): *Cultura simbólica e ilustración andaluza. Alternativa ideológica de la Ilustración: un debate universitario sobre el reformismo social*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sánchez Sánchez, José María (1996): "La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense". En: *Archivo hispalense*, 240, Sevilla, pp. 123-141.
- Sanz Serrano, María Jesús (1978): "Nota sobre una arquitectura temporal construida para el recibimiento de Carlos IV en Sevilla". *Archivo hispalense*, 188, Sevilla, pp. 151-156.
- Serrano y Ortega y Ortega, Manuel (1898): *Noticia histórico-artística de la sagrada imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en su capilla del Templo de San Lorenzo*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- Serrera, Juan Miguel (1990): "Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás". En: *Archivo hispalense*, 223, Sevilla, pp. 135-160.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001): *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Valdivieso, Enrique (1981): "Una Inmaculada inédita de Cayetano de Acosta". En: *Archivo hispalense* 196, pp. 143-145.