

# DE ANDALUCÍA A NUEVA YORK: LAS TABLAS GÓTICAS DE LA IGLESIA DE SANTA BÁRBARA DE ÉCIJA\*

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS  
Universidad de Valladolid (España)

GERARDO GARCÍA LEÓN  
Investigador independiente (España)

Fecha de recepción: 15/05/2025

Fecha de aceptación: 20/10/2025

## *Resumen*

En 1919, la parroquia de Santa María y Santa Bárbara de Écija, con la autorización del Arzobispado de Sevilla, vendió dos tablas góticas de la iglesia de Santa Bárbara para sufragar los gastos de reparación de la torre de esta iglesia, que había sido dañada por un rayo en 1892. Cuando entraron en el mercado de arte, las tablas fueron desposeídas de su identidad. Partiendo de la fotografía de una de ellas, ha sido posible localizarlas en los fondos de la Hispanic Society of America de Nueva York, donde alguna vez fueron atribuidas a Bartolomé Bermejo. En este artículo, se estudia, por una parte, el proceso de enajenación de estas tablas y se analizan, por otra parte, sus rasgos formales, que ponen de manifiesto que son un ejemplo destacado de la pintura tardogótica sevillana.

## *Palabras clave*

Pintura gótica, Enajenación del patrimonio, Mercado de arte, Écija, The Hispanic Society of America.

## ***FROM ANDALUSIA TO NEW YORK: THE GOTHIC PANEL PAINTINGS FROM THE CHURCH OF ST BARBARA IN ÉCIJA***

## *Abstract*

In 1919, the parish of St Mary and St Barbara in Écija, with the authorisation of the Archbishopric of Seville, sold two Gothic panel paintings from the church of St Barbara to defray the costs of repairing the tower of this church, which had been damaged by lightning in 1892. Once the panels entered the art market, they were stripped of their identity. On the basis of a photograph of one of them, it has been possible to locate them in the holdings of the Hispanic Society of America in New York, where they were once attributed to Bartolomé Bermejo. This article examines the process of disposal of these panels and analyses also their formal features, which reveal them to be an outstanding example of Late Gothic Sevillian painting.

## *Keywords*

Gothic painting, Disposal of heritage, Art market, Écija, The Hispanic Society of America



\*Este trabajo se enmarca en el Grupo de Investigación Reconocido IDINTAR: *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* y en el Instituto Universitario de Historia Simancas, ambos de la Universidad de Valladolid, y se ha beneficiado de una subvención de la Junta de Castilla y León destinada al apoyo a grupos de investigación reconocidos de las universidades públicas de la comunidad autónoma, referencia VA038G24. Los autores quieren dejar constancia de su agradecimiento a María José Martínez Ruiz, de la Universidad de Valladolid, y a Patrick Lenaghan, de la Hispanic Society of America, por su aportación generosa de información relevante para su adecuado desarrollo.

El proceso de expolio y dispersión sufrido por el patrimonio histórico español vivía a comienzos del siglo XX uno de sus momentos más álgidos y lacerantes.<sup>1</sup> Multitud de bienes artísticos, de incalculables valores patrimoniales, fueron extraídos de sus emplazamientos originales y se convirtieron en objeto de operaciones de rapiña y de especulación que, alimentadas por la codicia de avispados intermediarios, terminaron engrosando multitud de colecciones y museos extranjeros. En 1919, la parroquia de Santa María y Santa Bárbara de Écija fue autorizada por el Arzobispado de Sevilla para vender dos pinturas góticas sobre tabla que, poco después, pasarían a formar parte de las colecciones de la Hispanic Society of America de Nueva York, donde se conservan actualmente,<sup>2</sup> habiendo sido sometidas recientemente a una cuidada restauración: por gentileza de la institución, podemos ofrecer aquí imágenes del resultado de esta intervención (fig. 1).



Fig. 1. Anónimo sevillano: *San Jerónimo* y *San Miguel*, ca. 1507. © The Hispanic Society of America.

<sup>1</sup> Para una visión panorámica, véase Fernández Pardo, 2007.

<sup>2</sup> The Hispanic Society of America: <https://hispanicsociety.emuseum.com/objects/4040/pair-of-paintings--st-michael-st-jerome;jsessionid=482AACCD830CE79328BDC311E568EA1?ctx=9991464a-ca67-4de4-82a7-c2de560805cb&idx=34> [consulta: 14 de abril 2025].

## Santa Bárbara y el rayo

Desde el siglo XIII, la parroquia de Santa Bárbara fue uno de los primeros templos medievales erigidos en Ecija tras la consolidación del poder castellano. Diversos autores recogen la tradición de que, entre sus muros, se había mantenido el culto cristiano durante la dominación islámica y aseguran que, en ella, administraron los sacramentos los santos mártires locales Pedro y Wistremundo. La collación de Santa Bárbara era una de las más céntricas, pero, al mismo tiempo, una de las de menor extensión y potencia demográfica. Según las crónicas, la antigua iglesia de Santa Bárbara se componía de tres naves divididas por arcadas que apoyaban sobre grandes columnas de granito, reaprovechadas de algún importante edificio de época romana que se alzaría en sus inmediaciones. Además, era tradición que, en una de sus capillas, estaba enterrado un infante de la Corona de Aragón. El inmueble, probablemente de estilo gótico-mudéjar, estaba cubierto con arcos de madera, poseía una amplia sacristía y su torre, de planta octogonal y fábrica de ladrillo, había sido construida en el siglo XV sobre el basamento de una torre anterior. En ella estaba colocado el reloj de la ciudad, por su vecindad con el cabildo municipal y por tratarse de la torre más cercana a la Plaza Mayor.<sup>3</sup>

La buena ubicación de la collación de Santa Bárbara hizo posible la existencia entre su feligresía de importantes miembros de la oligarquía terrateniente ecijana, pertenecientes a algunas de las más selectas y poderosas familias que ostentaban el poder en la ciudad. Parece que este hecho ayudó, en cierta medida, a compensar las escasas rentas decimales que la parroquia obtenía tradicionalmente de su poco dilatada collación, ya que su recaudación anual ocupaba la cuarta posición entre las seis parroquias de la ciudad.<sup>4</sup> Quizá esta adinerada feligresía favoreció la realización de una serie de mejoras y de reformas que se estaban llevando a cabo en el edificio parroquial en torno a 1672. Un siglo más tarde, en 1781, se inauguraba la flamante capilla sacramental, pero, quizá debido a la antigüedad y estrechez de la fábrica medieval, la definitiva demolición del templo fue acometida a partir de 1787, dilatándose las obras del nuevo proyecto de estilo neoclásico hasta el año 1855.<sup>5</sup>

Aquellas reformas que se desarrollaban en 1672 se justificaron porque, en palabras de los administradores de la parroquia, “estaba su fábrica muy derrotada e yndecente”. Según parece, afectaron profundamente al edificio medieval y trajeron consigo la construcción de una bóveda sobre el presbiterio de la capilla mayor, la creación de nuevos retablos y la decoración de los muros del templo a base de yeserías y pinturas barrocas.<sup>6</sup> Es posible que, por estos años, y coincidiendo con las citadas obras de “modernización” de la iglesia, se desmantelase el primitivo retablo mayor, que consta que se estaba fabricando allá por 1507. De hecho, la capilla mayor de la iglesia carecía de retablo cuando, en 1696, se encargaba a Cristóbal de Guadix y a Pedro Roldán la construcción de uno nuevo, articulado mediante columnas salomónicas y nichos con esculturas.<sup>7</sup>

Tras la reconstrucción culminada en 1855, la parroquia de Santa Bárbara conservó su torre y sacristía mudéjares, así como su capilla sacramental barroca. Además, continuó albergando entre sus nuevos muros una gran parte del mobiliario y enseres procedentes del antiguo templo, por lo que se mantuvieron al culto la mayor parte de sus pinturas, esculturas, ornamentos y objetos sagrados. De este acervo patrimonial debieron de formar parte diversos elementos del

---

<sup>3</sup> Roa, 1890: 274. García León, 1990: 2017.

<sup>4</sup> Candau Chacón, 1986: 175.

<sup>5</sup> García León, 1990.

<sup>6</sup> García León/Martín Ojeda, 2018: 62-63.

<sup>7</sup> Villa Nogales/Mira Caballos, 1993: 122-124.

antiguo retablo mayor, entre los que probablemente se hallaban las dos pinturas góticas sobre tabla objeto de nuestro estudio, que representan a san Jerónimo y a san Miguel.

A fines del siglo XIX, la trágica caída de un rayo sobre la torre de Santa Bárbara tendría consecuencias fatales para el templo y su patrimonio artístico. Poco antes de las siete de la mañana del viernes día 2 de septiembre de 1892, se desencadenaba una gran tormenta eléctrica sobre Écija que, entre otras consecuencias, provocó la descarga de un rayo sobre la torre de la parroquia de Santa Bárbara. Según los relatos recogidos en la prensa local y provincial, el suceso causó gran conmoción en la ciudad y produjo importantes daños en el campanario y tejados de la iglesia, destacando las crónicas que:

“la torre está cuarteada, con varios arcos caídos, una campana casi en el aire, la matraca sujeta en un sólo brazo, una cornisa del segundo cuerpo, desaparecida por completo, etc., a más del destrozo hecho en la escalera, claraboyas y tejados adyacentes [...] El rayo penetró por el segundo cuerpo, destruyó un arco, bajó al de campanas y, allí, el destrozo fue mucho mayor, bajando por el muro hasta llegar a la iglesia, destruir el altar [*de Nuestra Señora de los Reyes*] y, allí, al pie de Santa Bárbara, se sepultó en la madre tierra”.<sup>8</sup>

Tras una primera inspección, a cargo del maestro mayor de obras de la ciudad, José Ariza, el Ayuntamiento de Écija declaró ruinosa la torre, decretó la inmediata clausura del templo y acometió la realización de unas primeras obras de emergencia. Una semana más tarde, Juan Talavera de la Vega, arquitecto diocesano, comunicaba a las autoridades eclesíásticas que el percance había destruido o dañado seriamente tres de los cuatro machones que sostenían la bóveda del cuerpo de campanas de la torre y que esta también había sido atravesada por la descarga eléctrica. Así mismo, describía cómo habían quedado arrasadas la cornisa de este cuerpo, la escalera de acceso, una parte del coro de la iglesia y el altar de yeso e imagen de Nuestra Señora de los Reyes. Según Talavera:

“la reparación de la torre es larga, costosa y de peligro; y su costo ascendería a veinte mil pesetas, por lo cual estimo que lo más conveniente sería demoler sus dos últimos cuerpos, sustituyéndolos con un templete para llevar las campanas a menor altura que las actuales”.<sup>9</sup>

Las obras de urgencia llevadas a cabo por el Ayuntamiento en los primeros momentos consistieron en el desmontaje de la parte de los remates de la torre que aún permanecían en su lugar, por su precario estado y por el riesgo de desplome inminente, así como en el apeo de las cornisas y otros fragmentos de la fábrica que se hallaban inseguros o desprendidos. Ante la magnitud de los daños y la imposibilidad de hacer frente a la costosa reparación que la torre precisaba, la parroquia solicitó ayuda al Ministerio de Gracia y Justicia.

En esta precaria situación, fueron pasando los años sin solución clara y, mientras tanto, la torre maltratada y ruinosa seguía amenazando la seguridad del templo, así como la de los fieles y transeúntes. En 1897 el arquitecto Talavera hacía constar con alarma que “el antiguo castillo sobre que se construyó la torre ha experimentado movimientos que, si no se evitan reforzando los muros, ocasionarán en plazo breve la ruina, pudiendo en este caso destruir buena parte de aquella yglesia”.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> *La Opinión Astigitana*, Écija, 4-IX-1892. *La Andalucía. Política económica y literaria*, Sevilla, 6-IX-1892 (crónica de Manuel Díaz Góngora).

<sup>9</sup> Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Gobierno, legajo 4878.

<sup>10</sup> AGAS, Administración, legajo 14552. Las obras de emergencia efectuadas a finales de 1892 fueron ordenadas y dirigidas por el arquitecto municipal Francisco Torres Ruiz y tuvieron un coste de 1.461 pesetas.



Cuando se iniciaba el siglo XX, era evidente que la situación de la torre herida por el rayo había empeorado de forma irreversible. Pero la realidad demostraba que los escasos ingresos anuales de la fábrica parroquial de Santa Bárbara<sup>11</sup> resultaban insuficientes para costear las obras necesarias, y las ayudas y limosnas reunidas gracias a la colaboración de instituciones y benefactores no alcanzaban para dar una solución definitiva al problema. Por otra parte, conviene señalar que, a partir de 1909, el Arzobispado de Sevilla había iniciado un proceso de “arreglo parroquial”, llevando a cabo en 1911 una nueva demarcación en muchas de las parroquias de la archidiócesis sevillana. En Écija, desde ese año, la antigua parroquia de Santa Bárbara se convertía en filial de la de Santa María. Igual destino corrió la de San Juan Bautista en favor de la de San Gil.<sup>12</sup>

Finalmente, y con el decidido impulso del párroco responsable de la nueva dirección parroquial que había fusionado a Santa María con Santa Bárbara, se inició una campaña popular de recogida de fondos en la ciudad. Gracias a ello, las obras definitivas para solucionar el problema de la maltrecha torre comenzaban poco tiempo después. Entre diciembre de 1918 y marzo de 1920, se procedió al derribo de una gran parte de la antigua torre dañada (fig. 2), se repusieron pretilos y estructuras deterioradas, se construyeron dos pequeñas espadañas para soporte de las campanas, se instaló una nueva escalera de acceso y se repararon los tejados, el coro y la capilla de Nuestra Señora de los Reyes.<sup>13</sup> Aunque para acometer esta empresa se recaudaron 11.300 pesetas, el coste total de las obras ascendió a 13.659,48 pesetas, quedando el déficit a cargo de la fábrica parroquial. Aparte de la venta de las tablas góticas de que trata este artículo y de la subvención concedida por el Ministerio de Gracia y Justicia, destacaron las ayudas ofrecidas por algunos personajes de la antigua nobleza vinculada a Écija, como fueron los marqueses de Peñaflor, de Bay y del Arenal, el conde Puerto Hermoso, el duque de Medinaceli y la duquesa de Monteleón.<sup>14</sup>



Fig. 2. Torre de la iglesia de Santa Bárbara de Écija en obras. 1919. Archivo Herederos de Juan N. Díaz Custodio.

<sup>11</sup> Los ingresos percibidos en 1892 por la fábrica parroquial de Santa Bárbara ascendieron a 9.241,50 pesetas y comprendieron la asignación anual aportada por el Arzobispado de Sevilla, así como los derechos por la administración de sacramentos y obvenciones. Los gastos de mantenimiento del culto, edificio y salarios de ministros se elevaron en ese mismo año a 10.238,67 pesetas. Según demuestra la contabilidad de fábrica, un permanente déficit presupuestario anual venía lastrando la economía parroquial desde finales del siglo XIX. Véase Archivo de la Parroquia de Santa Bárbara de Écija, libro 104, ff. 55-58.

<sup>12</sup> Martín Riego, 2012. Ruiz Sánchez, 2024.

<sup>13</sup> En 1916, se había autorizado al párroco para trasladar una de las campanas de la torre de Santa Bárbara, inutilizadas por el rayo, a la de Santa María. Véase AGAS, Gobierno, legajo 4922.

<sup>14</sup> Archivo de la Parroquia de Santa María de Écija (APSME), legajo 110. Para conocer el balance de ingresos y gastos que originaron estas obras, véase Méndez Varo, 1999: 78.

## La venta de las tablas góticas

Según hemos podido comprobar, los inventarios parroquiales más antiguos no mencionan expresamente la presencia de las tablas vendidas en 1919. Todos los indicios hallados llevan a pensar que, muy probablemente, el origen de estas pinturas pueda estar relacionado con el primitivo retablo mayor de la iglesia gótico-mudéjar de Santa Bárbara, del que debieron de formar parte. Algunas referencias recogidas por la historiografía artística local afirman que la construcción del retablo mayor de la parroquia se estaba desarrollando en 1507. De ese año data un legado testamentario ordenado por Alfonso de Melgar, vecino de Santa Bárbara, quien dispuso que se entregasen 200 maravedíes de limosna a la fábrica de su parroquia para ayuda a la construcción de su retablo.<sup>15</sup>

El primer inventario donde se recoge una referencia concreta sobre nuestras pinturas fue redactado en 1856.<sup>16</sup> En el inventario redactado en 1903 se describen con más detalle las dos piezas, que, además, se pueden contemplar en una fotografía de la época (fig. 3), y se aportan datos fundamentales para su identificación, localización y estudio:

“Existen a los lados del altar mayor, en la parte alta, dos tablas con marco de caña dorada estrecho, que representan al Arcángel San Miguel y San Gerónimo, de bastante mérito por ser muy antiguos y tener relieves primorosamente hechos. Parecen haber sido parte de algún retablo antiguo, según se observa por el reverso”.<sup>17</sup>



Fig. 3. Interior de la iglesia de Santa Bárbara de Écija. Principios del siglo XX. Archivo Herederos de Juan N. Díaz Custodio.

---

<sup>15</sup> Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes de Terán, 1951: 301. García León/Martín Ojeda, 2018: 59 y 410. Melgar repartió en total 3.680 maravedíes para ayuda a las obras de todas las parroquias y conventos que en 1507 existían en Écija, en especial para costear el retablo de Santa Bárbara y el de su capilla funeraria, situada en la iglesia del convento de San Francisco. Véase Archivo de Protocolos Notariales de Écija, legajo 2, ff. 72r-74r.

<sup>16</sup> APSME, legajo 130: “Yten dos cuadros con caña dorada colocados en los lados del altar mayor en la parte superior”.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Véase también AGAS, Administración, Inventarios, legajo 14566. Si bien en la fotografía de la época no se distinguen las figuras de los santos, se reconocen las tablas en la posición que indican los inventarios de 1856, 1886 y 1903, advirtiéndose que sus proporciones coinciden exactamente con las de las tablas conservadas en la Hispanic Society of America.

Pese a la abundante documentación generada durante los años previos a su enajenación, se desconoce en qué momento se iniciaron las negociaciones para la venta de las tablas. Teniendo en cuenta los apuros económicos de la nueva parroquia, que desde 1911 se veía obligada a administrar, mantener y conservar dos imponentes edificios y una torre ruinosa, es probable que muy pronto se buscasen alternativas para lograr ingresos extraordinarios, como podía ser la venta de aquellas dos pinturas antiguas de la capilla mayor, a las que nadie parecía prestar atención. Manuel Montero Parreño, el párroco que llevó a cabo la venta de las piezas, afirmaba en uno de sus escritos que los trámites para la transacción habían comenzado en 1916.<sup>18</sup>

Como se desprende de las cartas cruzadas y del expediente formalizado en torno a este asunto que hemos podido estudiar, fueron varios los personajes interesados e implicados en el destino final de las tablas.<sup>19</sup> En primer lugar, se debe destacar al párroco Montero, promotor de la iniciativa, y a las autoridades eclesiásticas que autorizaron la venta: el cabildo catedralicio de Sevilla y el cardenal arzobispo Enrique Almaraz y Santos. También debemos mencionar al grupo de anticuarios y coleccionistas que mostraron su interés por adquirir las obras, como fueron: Emilio de la Cerda (Madrid), José María Cabrera (Madrid), José Aliaga (Jaén), Luis Cruz (Sevilla), Mariano Fernández Rojas (Sevilla), Antonio Delgado Chía (Andújar) y el más conocido Leone Levi (Madrid). Otras figuras que desempeñaron diverso grado de protagonismo en el asunto fueron Eugenio Almaraz y Santos, gobernador eclesiástico y hermano del cardenal arzobispo de Sevilla; Federico Roldán, canónigo de la catedral y fiscal general del Arzobispado; José Moreno, tenor y canónigo beneficiado de la catedral; Manuel Gómez Falcón, presbítero y secretario del Arzobispado; y cierto personaje vecino de Sevilla, apellidado Pérez de Herrasti, del que no poseemos más referencia que su afición a las antigüedades.

En la correspondencia mantenida con el párroco Montero, se evidencia que los astutos anticuarios viajaron hasta Écija (algunos con dinero en mano) para conocer las obras en persona o bien recibieron fotografías de las mismas.<sup>20</sup> En sus cartas, pusieron de manifiesto que las tablas eran de escuela española o, en algún caso, aragonesa (su valor económico sería entonces menor por la abundancia de obras artísticas que, de esa procedencia, existían en aquel momento en el mercado de antigüedades español). En un primer momento, estimaron el valor económico de cada tabla entre 1.500 y 2.000 pesetas (más adelante incrementarían sus ofertas hasta alcanzar las 5.000 pesetas) y, para su venta, aconsejaban esperar a la finalización de la guerra europea, a fin de que se reactivara el mercado artístico internacional.

En todos los casos, los pretendientes se mostraban dispuestos a desplegar cuantas influencias fueran necesarias para conseguir de las autoridades religiosas el correspondiente permiso para la venta de las tablas. A partir de noviembre de 1918, tras la conclusión del conflicto bélico mundial, se precipitaron las mejoras en las ofertas económicas y las presiones ante el Arzobispado. Durante este proceso, fueron constantes el desvelo y la preocupación del párroco Montero por conseguir un buen precio en la venta de las piezas, manifestando siempre su temor a malbaratarlas por desconocimiento y reiterando su solicitud para que fueran oportunamente tasadas y valoradas por peritos expertos en ese tipo de obras artísticas.

---

<sup>18</sup> AGAS, Administración, legajo 4933.

<sup>19</sup> La abundante documentación relativa a la venta de las tablas se puede consultar en: APSME, legajos 128 y 130; AGAS, Administración, legajos 4932 y 4933; Archivo Catedral de Sevilla (ACS), legajo 11192, expediente 3, y libro 7279, ff. 102r-v y 104v-105r.

<sup>20</sup> Se conservan fotografías de las tablas en APSME, legajo 117 (solo del *San Miguel*) y AGAS, Administración, legajo 4933 (de ambas tablas).

Uno de los anticuarios más insistentes en la compra de las tablas fue José María Cabrera,<sup>21</sup> como se desprende de las continuas gestiones que realizó durante más de tres años para lograrlas y de los viajes y gastos que hizo desde Madrid hasta Écija y Sevilla para conocer las piezas, ganarse la confianza del párroco y obtener la correspondiente autorización de venta. Otro anticuario muy activo e interesado en la adquisición de las pinturas de Santa Bárbara fue José Aliaga,<sup>22</sup> conocido y amigo del anterior, que también se desplazó a Écija, desde Jaén, para presentar sus ofertas personalmente. Más puntual fue el interés de Antonio Delgado Chía, que en el membrete de sus cartas se presenta como fotógrafo y como persona dedicada a las “Antigüedades y objetos de arte”, o de Emilio de la Cerda, a la sazón teniente auditor de primera (llegaría a ser magistrado de la Sala de Justicia Militar del Tribunal Supremo), del que no consta su actividad ni como anticuario ni como coleccionista y que parece haber intervenido en un estadio inicial del proceso por amistad con el párroco Montero para recabar una opinión autorizada sobre el valor de las tablas.<sup>23</sup>

En julio de 1919, en una misiva escrita por Montero a sus superiores, el párroco considera imprescindible la venta de los cuadros y describe perfectamente sus temores y desazón por este delicado asunto que excedía sus capacidades y conocimientos:

“Que hay necesidad de venderlas es evidente, pues tengo agotados los recursos y las limosnas, y queda mucho por hacer para dejar la torre medio en condiciones [...] Yo no sé lo que podrán valer; tengo la natural desconfianza que inspiran los anticuarios, aunque, como estos parezcan formales y honrados, el insistir tanto en quererlas comprar, me hace suponer que ven en la compra un negocio, por lo que doy a usted estos antecedentes para que le sirvan, y es que la venta se decide ahí [...] También hay que tener en cuenta que estas ventas son de ocasión y que pudiera perderse esta y quedarme con mis cuadros colgados en la pared y la torre de la iglesia, en el suelo”.<sup>24</sup>

Un mes más tarde, el propio Montero, a la desesperada y acuciado por la necesidad de resolver el problema de la torre ruinosa, llegó a solicitar permiso a la autoridad eclesiástica para endeudar a su parroquia con un préstamo sin intereses de 3.000 pesetas, ofreciendo como garantía el valor de la futura venta de las tablas. No obstante, su petición fue desestimada.<sup>25</sup>

El día 24 de octubre del mismo año, Federico Roldán, canónigo y fiscal general del Arzobispado, escribía al párroco Montero interesándose por la venta de las tablas y poniendo en su conocimiento, con especial énfasis, la generosa oferta que proponía el anticuario Leone Levi, “a quien supongo que conoce usted y muy amigo mío”.<sup>26</sup> Al día siguiente de esta carta, y de conformidad con lo dispuesto en el canon 1532 del Nuevo Código Canónico, el cardenal arzobispo de Sevilla otorgaba la licencia definitiva para la venta de las tablas por 5.600 pesetas y justificaba la decisión por considerar “indispensable invertir en urgentísimas obras de demolición y reparación de la torre ruinosa de Santa Bárbara y de restauración consiguiente

---

<sup>21</sup> En sus diversos escritos, indica las siguientes direcciones en la capital madrileña: calle Gato, 9; calle Núñez de Arce, 16 principal; calle Pez, 16. No tenemos más información sobre este anticuario.

<sup>22</sup> José Aliaga y Compañía, de Jaén, tenía su sede en calle Sagasta, 16. En sus cartas, se indica que se trataba de una empresa de “Antigüedades, compra de cuadros, porcelanas, muebles, abanicos, encajes, telas, alfombras, tapices, marfiles, mármoles y toda clase de objetos de arte antiguo. Casa en París. Representante de ornamentos y objetos religiosos de la casa *El Arte Católico*”. En 1925, este anticuario intervino en la polémica venta a Lionel Harris de una puerta mudéjar procedente de la catedral de Jaén. Véase Espantaleón Molina, 1965: 71.

<sup>23</sup> APSME, legajo 128 (carta sin fecha que debe de datar de 1918). Debemos la información sobre Emilio de la Cerda a María José Martínez Ruiz.

<sup>24</sup> AGAS, Administración, legajo 4932.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> APSME, legajo 128.



de los tejados destrozados por las ruinas”.<sup>27</sup> Aunque no ha podido ser localizada una evidencia documental irrefutable,<sup>28</sup> estimamos que, probablemente, las obras terminaron siendo adjudicadas al anticuario italiano Leone Levi, que, a comienzos de octubre, había escrito directamente a Eugenio Almaraz, hermano del prelado sevillano, en estos términos:

“Yo soy algo como las moscas, es decir, molesto, pero confío que usted, don Eugenio, se hará cargo de mi oficio y me perdonará la lata que siempre le estoy dando. Me interesa sumamente de saber si usted, don Eugenio, está conforme con mi oferta que le he hecho personalmente por los cuadros de Écija que, como usted sabe, son cien duros más de la oferta que a tenido el señor párroco; oferta, por cierto, muy decente y, si yo la aumento, es sencillamente porque quiero y deseo de tener siempre altísimo mi papel de buen comprador, y nada más, porque los cuadros no valen tanto dinero [...] Le ruego encarecidamente que se sirva contestarme si le es posible, mañana misma en Madrid, Hotel Rhin, porque antes de ir a Barcelona, si estará usted conforme, tomaré el tren directo para esa de Sevilla”.<sup>29</sup>

Desde luego, no parece que, pese a su tenacidad, se hiciera con ellas José María Cabrera. Manuel Montero, en carta de 28 de octubre de 1919 dirigida a Eugenio Almaraz, al tiempo que pide unos días más para rematar la venta en el mejor postor, le previene sobre Cabrera:

“Ese señor Cabrera de Madrid, que fue el primer postor, solo tiene mi palabra de que le avisaría cuando se hubiera de hacer la venta y hasta dónde habían subido las posturas, por si quería superarlas, ni más ni menos, así que cuanto este señor diga en contra de esto no es cierto. He visto en él mucho empeño en precipitar la venta y en que no las lleve a Sevilla para que las vean y me tiene en guardia”.<sup>30</sup>

El día 6 de noviembre, Manuel Montero comunicaba a Eugenio Almaraz que por fin había entregado las tablas a la persona autorizada por él. Además, le rogaba que las 5.600 pesetas producto de la venta fueran ingresadas a su nombre en el Banco de Cartagena, en la cuenta corriente de los señores Valpuesta y sobrinos, empresarios vecinos de Écija.<sup>31</sup>

Gracias a la contabilidad generada en torno al derribo de la torre y las consiguientes reparaciones que tuvieron que realizarse en los tejados e interior de la iglesia de Santa Bárbara, sabemos que la perseverancia y los desvelos del párroco Montero obtuvieron una recompensa adicional, pues lograron aumentar el fruto obtenido en la venta de las tablas. Así se hace constar en el balance de los ingresos que financiaron dichas obras: “Producto de la venta de dos tablas, pintura antigua, 5.600 [*pesetas*]. Más que se sacó aquí al anticuario que las compró a Sevilla, 300 [*pesetas*]”.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> ACS, libro 7279, ff. 104v-105r.

<sup>28</sup> AGAS, Medios, libro 5333, p. 37. El registro de la correspondencia del Arzobispado de Sevilla contiene la reseña de un escrito de 27 de noviembre sobre la entrega de las tablas, pero omite el nombre de la persona adjudicataria.

<sup>29</sup> AGAS, Administración, legajo 4932. Levi, un italiano radicado en Barcelona, es bien conocido por su participación en algunas de las más importantes operaciones de depredación del patrimonio artístico español. Sus actuaciones sirvieron para nutrir con piezas extraordinarias a grandes museos internacionales, especialmente de los Estados Unidos. Siempre procuró pasar desapercibido, pero su intervención en 1922 en el expolio de las pinturas murales románicas de la ermita de San Baudelio de Berlanga le granjeó una indeseada notoriedad. Véase Martínez Ruiz, 2008: vol. II, 336-342.

<sup>30</sup> AGAS, Administración, legajo 4932.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> APSME, legajo 110.

A partir de este momento, el rastro de las tablas góticas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija se difumina en la impenetrable neblina del mercado de arte hasta que, menos de dos años después, son vendidas en Nueva York por la firma Ehrich Galleries. Todo lo que sabemos sobre ellas entre 1919 y 1921 es que, en algún momento de ese breve periodo de tiempo, fueron fotografiadas por la firma de Mariano Moreno en Madrid, en la “colección” (*sic*: entiéndase negocio) de Ricardo y de Apolinar Sánchez (fig. 4).<sup>33</sup> Por supuesto, en el registro que acompaña a las fotografías se omite cualquier referencia a su procedencia. Apolinar Sánchez-Villalba García, conocido, simplemente, como Apolinar Sánchez, fue uno de los anticuarios más activos en Madrid en la primera mitad del siglo XX. Su negocio, sito en la calle Santa Catalina, muy cerca de las Cortes, nutrió a los más importantes museos de nuestro país, así como a coleccionistas españoles o afincados en España.<sup>34</sup> No sabemos si las tablas estaban en su negocio porque eran de su propiedad por haber sido adquiridas por algún agente suyo o acaso porque las había depositado allí Leone Levi, si es que, como pensamos, las adquirió este (no obstante, no nos consta, por el momento, relación alguna entre Sánchez y Levi). En aquellos años, la fotografía era una herramienta fundamental para la comercialización de las obras de arte, especialmente si se querían hacer llegar a un mercado distante como el internacional, y, en este contexto, la firma de Mariano Moreno era la firma de referencia en el ámbito madrileño.<sup>35</sup> Por fortuna, su archivo fotográfico, que un día sirvió para la dispersión del patrimonio artístico español, se ha convertido, a partir de su adquisición por parte del estado en 1955 y especialmente a partir de su gestión por parte del Instituto del Patrimonio Cultural de España, en una herramienta clave para el estudio de ese fenómeno.

En Nueva York, las tablas fueron adquiridas por una de las figuras más conocidas del coleccionismo de arte español de aquellos años: Archer M. Huntington (1870-1955). Huntington las compró en 1921 (posiblemente en agosto) con destino a su gran proyecto personal: la Hispanic Society of America de Nueva York. Ese mismo año, ingresaron en sus fondos y allí se conservan en la actualidad con el número de inventario A16.<sup>36</sup>

Apasionado desde muy joven por la cultura hispánica, Huntington había fundado en 1904 la Hispanic Society of America con el afán de promover nuestra cultura en los Estados Unidos. Para cumplir este objetivo, Huntington auspició la creación de un museo y de una biblioteca y la publicación de estudios, desarrollando, al mismo tiempo, una importante labor de mecenazgo en la propia España, todo lo cual le valió los máximos reconocimientos en nuestro país.<sup>37</sup> El museo se creó sobre la base de su colección y Huntington se ocupó de alimentarlo con nuevas obras que fuesen capaces de conferirle un carácter enciclopédico (en el sentido de que en él estuviesen adecuadamente representadas todas las épocas y modalidades artísticas del mundo hispánico). Quizás por esto adquirió en 1921 las tablas que nos ocupan. Para entonces, la colección de pintura de la Hispanic Society of America estaba suficientemente conformada, pero, a la vista de cómo aparecen clasificadas nuestras tablas en el catálogo de pintura medieval publicado en 1930, su adquisición permitía cubrir una laguna importante: Bartolomé Bermejo.<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núms. 07144\_B y 07145\_B.

<sup>34</sup> Sánchez Saulea, 2020.

<sup>35</sup> Martínez Ruiz, 2022.

<sup>36</sup> Debemos la información sobre la adquisición de las tablas con destino a la Hispanic Society of America a Patrick Lenaghan.

<sup>37</sup> La bibliografía sobre Huntington y sobre la Hispanic Society of America es muy abundante. Véanse, por ejemplo, Coddington, 2000, o Burke, 2012. Para una visión desde fuera de la institución, véase Merino de Cáceres/Martínez Ruiz, 2012: 259-276.

<sup>38</sup> En la actualidad, el catálogo en línea de las colecciones de la Hispanic Society of America las considera obra de artista desconocido.

Huntington tenía a gala el no comprar obras de arte que estuviesen aún en España para, de esta manera, evitar contribuir a la depredación del patrimonio artístico español, tan intensa a principios del siglo XX. Sin embargo, en los últimos años algunos estudiosos están sometiendo esta afirmación a crítica y a revisión, poniendo de manifiesto la red de agentes de muy diverso perfil que, operando sobre el terreno, contribuyeron a alimentar las adquisiciones de Huntington.<sup>39</sup>

Sea como fuera, en menos de dos años las tablas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija habían pasado de su localidad de origen a Nueva York vía Madrid y habían sido desposeídas de su identidad.



Fig. 4. Las tablas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija fotografiadas en el negocio de Ricardo y de Apolinar Sánchez. 1919-1921. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura.

<sup>39</sup> Socías Batet, 2011. Entre los nombres recuperados como posibles agentes de Huntington, no se encuentra ninguno de los que aparece en relación con la venta de las tablas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija, especialmente, el de Leone Levi, por lo que no tenemos ningún motivo para pensar que, en este caso, hubiese ningún tipo de operación planificada.

## Un panorama historiográfico magro

Las tablas de Écija fueron introducidas en el caudal de la historiografía histórico-artística cuando, en 1930, se publicó el catálogo de pintura medieval de la Hispanic Society of America. Como se ha avanzado, en él, su autora, Elizabeth du Gué Trapier, las atribuyó nada menos que a Bartolomé Bermejo, el cordobés activo en distintos lugares de la Corona de Aragón entre 1468 y 1501 que es, sin duda, el exponente más destacado de la pintura española de finales del gótico.<sup>40</sup> Si Bermejo era el autor de estas tablas, entonces el genial cordobés estaría representado en el conjunto pictórico de vocación enciclopédica reunido por Huntington. Sin embargo, lo cierto es que Trapier no ofreció ningún argumento a favor de su atribución: su texto se limitó a presentar un breve estado de la cuestión sobre la figura de Bermejo, seguido de una minuciosa descripción de cada una de las tablas. Cuando, algunos años más tarde, se publicó la guía de las colecciones de la Hispanic Society of America, en la parte dedicada a la pintura (cuya autoría podemos suponer de la propia Trapier, que era, a la sazón, la responsable de esta sección), se ofreció, cuando menos, una mínima argumentación: *San Jerónimo* y *San Miguel* presentarían la melancolía característica de los santos de Bermejo, patente en su aire reflexivo y en sus párpados semicerrados, y presentarían, así mismo, su característica frente despejada. Estos rasgos se encontrarían de la misma manera en dos de sus obras más conocidas: el *San Miguel* del retablo mayor de la iglesia de su advocación de Tous (Londres, National Gallery, núm. inv. NG6553) y la *Santa Engracia* del retablo de la capilla de su advocación de la iglesia de San Pedro de Daroca (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, núm. inv. P19e25) (fig. 5). En esta guía se planteó, así mismo, que las tablas atribuidas a Bermejo pudieron ser los paneles laterales que flanquearan una gran escena central.<sup>41</sup>

A partir de esta publicación, las tablas caen en una especie de ostracismo historiográfico: las reseña Juan Antonio Gaya Nuño en su repertorio de pintura española expatriada publicado en 1958, señalando que su atribución a Bermejo es dudosa,<sup>42</sup> y las reseñan dos de las monografías de referencia sobre Bermejo, en ambos casos para expurgarlas del catálogo del pintor. Se trata de las monografías de Eric Young de 1975<sup>43</sup> y de Judith Berg-Sobré de 1997.<sup>44</sup>

En este panorama historiográfico resulta especialmente clamoroso el silencio del norteamericano Chandler Rathfon Post, que en 1930 había empezado a publicar los volúmenes de su magna *A History of Spanish Painting* que solo se completaría, póstumamente, en 1966. No tenemos la más mínima duda de que Post conoció estas tablas desde el primer momento y de que conoció el catálogo de Trapier desde su publicación.<sup>45</sup> Sin embargo, ni en el volumen V, publicado en 1934 y dedicado al estilo hispanoflamenco en Andalucía, en el que dedica 132 páginas a Bermejo, incluyendo apartados sobre obras dudosas y sobre obras erróneamente atribuidas al cordobés, ni en el volumen VIII, publicado en 1941 y dedicado a la escuela aragonesa de finales de la Edad Media, en el que dedica 207 páginas a los seguidores de Bermejo en Aragón, dedica una sola línea a las tablas de la Hispanic Society of America,

---

<sup>40</sup> Trapier, 1930: 171-181. Sobre Bermejo, véase como obra de referencia más reciente Molina Figueras (ed.), 2018.

<sup>41</sup> *The Hispanic Society of America Handbook...*, 1938: 9-10.

<sup>42</sup> Gaya Nuño, 1958: 112-113, núms. 339-340. De esta obra dependerá su mención en Fernández Pardo, 2007: 289.

<sup>43</sup> Young, 1975: 147.

<sup>44</sup> Berg-Sobré, 1997: 244-245. La autora señala que ahora se atribuyen a Martín Bernat, pintor aragonés que colaboró con Bermejo en algunas obras.

<sup>45</sup> Si el catálogo de Trapier no aparece citado en los tres primeros volúmenes de la obra de Post es porque las dos obras coinciden en su año de publicación: Post lo cita ya en la p. xi de la parte primera de su volumen cuarto, publicado en 1933.





Fig. 5. Comparativa del *San Miguel* de Écija con Bartolomé Bermejo: *San Miguel* de Tous (Londres, National Gallery, CC BY-NC-ND 4.0) y *Santa Engracia* de Daroca (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, CC BY-NC-ND 4.0).

en cuya atribución a Bermejo es evidente que Post no creía. Solo en el volumen XIII, publicado póstumamente en 1966 por Harold E. Wethey sobre la base de un texto de Post ya completamente elaborado, a falta, únicamente, de notas y de bibliografía, comparecen, por fin, las tablas de la Hispanic Society of America.<sup>46</sup> Post, que evita mencionar la atribución de Trapier, las considera de escuela aragonesa de seguidores de Bermejo y las atribuye a un maestro de este perfil que él mismo había definido en 1941: el “Coteta Master”.<sup>47</sup> Post había enunciado su personalidad a partir de una serie de tablas reubicadas en el retablo mayor de la ermita de San Sebastián de la Loteta de la localidad zaragozana de Magallón,<sup>48</sup> por lo que, en rigor, como advirtió una jovencísima María del Carmen Lacarra Ducay, habría que llamarlo Maestro de la Loteta,<sup>49</sup> y fundamentó su atribución en las analogías que apreció entre las tablas de la Hispanic Society of America y algunas de las tablas de la obra epónima y, sobre todo, entre las tablas de la Hispanic Society of America y una obra que atribuyó,

<sup>46</sup> Post, 1966: 13, fig. 3.

<sup>47</sup> Post, 1941: parte I, 221-233. El norteamericano se ocupa de nuevo de este artista en Post, 1947: parte II, 877, y en 1966: 9-20. Este maestro es retomado por Gudiol Ricart, 1955: 310, fig. 271; 1971: 65 y 86, núms. 360-365, fig. 216, y por Camón Aznar, 1966: 533-534, figs. 520-521, que lo asimila a Miguel Ximénez, pintor castellano activo en Aragón que colaboró con Bermejo y, sobre todo, con Bernat en algunas obras. Este maestro ha tenido, así mismo, cierta repercusión en el mercado de arte.

<sup>48</sup> Post, 1941: parte I, 221-226, fig. 100. Las tablas han sido trasladadas al Ayuntamiento de Magallón y han sido restauradas.

<sup>49</sup> Lacarra Ducay, 1968. Pese a su temprana contribución, la forma errónea del nombre de este artista se resiste a desaparecer.

igualmente, a este anónimo maestro: el retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de la localidad zaragozana de Alagón, cercana a Magallón, hasta el punto de que planteó que quizás las tablas neoyorquinas habrían pertenecido a este conjunto.<sup>50</sup>

No nos corresponde entrar a analizar aquí la consistencia de la figura del Maestro de la Loteta (en la que no creemos), máxime teniendo en cuenta que ahora sabemos que las tablas de la Hispanic Society of America proceden de Écija, pero sí creemos necesario revisar los argumentos de Post para atribuirle estas. De entrada, no creemos que los retablos de Magallón y de Alagón, este de renacentismo mucho más marcado, sean de la misma autoría. Más allá de señalar la coincidencia de los nimbos de las tablas neoyorquinas con los del retablo de Alagón (que no van más allá del empleo de caracteres capitales en ambos casos), Post compara el san Jerónimo de la Hispanic Society of America con el san Antonio abad de Magallón y con el Santiago el Mayor del cortejo de santos que asiste a la Crucifixión del retablo de Alagón (fig. 6) y el san Miguel de la Hispanic Society of America con la santa Úrsula de Magallón (pues, aunque en ese conjunto hay un san Miguel, Post lo ve diferente, aunque advierte identidad en el tratamiento de las alas) y con la santa María Magdalena de la Crucifixión de Alagón. No podemos coincidir en ninguna de estas apreciaciones. Aparte de que las tablas ecijanas tienen una calidad muy superior a la de cualesquiera de las tablas zaragozanas, basta comparar el san Jerónimo de Écija con el san Antonio abad de Magallón para ver que en este el pavimento se resuelve de forma muy sumaria y defectuosa, en abierto contraste con el exquisito pavimento de Écija. Además, sus paños son muy sencillos, en abierto contraste con los paños elaborados de Écija, y su rostro compungido, un tanto caricaturesco, y su pose encorvada difieren del rostro severo y del porte noble del santo de Écija. Si de Magallón pasamos a Alagón, el rostro del Santiago el Mayor de Alagón que Post aduce como equivalente del del san Jerónimo de Écija, no coincide con él más allá de representar a un hombre maduro barbado. El pintor que trabajó para Écija tiene una arquitectura de rostros muy característica, con mofletes marcados y, sobre todo, con bocas muy pequeñas y fruncidas que no tienen su contrapartida en Alagón (tampoco en Magallón).

Por razones puramente geográficas, puesto que se refiere a obras que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, es necesario mencionar, antes de finalizar este apartado, dos obras que Post atribuyó al “Coteta Master”, puesto que, si tienen algún parentesco con el resto de obras puestas en la nómina de este anónimo pintor, entre las que el norteamericano incluyó las tablas que aquí nos ocupan, y proceden del entorno sevillano, quizás podrían relacionarse de alguna manera con estas. La primera (núm. inv. CE0001P) es un tríptico que muestra a Cristo (con una iconografía que anticipa la que será conocida como *Cristo del Despojo*) flanqueado, a la izquierda, por la Dolorosa y, a la derecha, por santa María Magdalena, representándose, además, en grisalla, en los reversos de estas tablas, a san Pedro y a san Pablo.<sup>51</sup> La segunda (núm. inv. CE0006P) es una tabla que muestra a *San Cipriano ante el procónsul*.<sup>52</sup> Las dos proceden de la donación efectuada en 1928 por Rafael González-Abreu

---

<sup>50</sup> Post, 1966: 9-13, figs. 1-2. El retablo ha sido restaurado. Véase Aguado Guardiola, 2006, donde se pone en relación con evidencia documental que sitúa su ejecución a partir de 1512.

<sup>51</sup> Post, 1941: parte I, 226-227, fig. 101. Izquierdo/Muñoz, 1990: 21. Moreno Mendoza *et alii*, 1991: vol. II, 34, fig. 12.

<sup>52</sup> Post, 1941: parte I, 227-229, fig. 102. Izquierdo/Muñoz, 1990: 39. Moreno Mendoza *et alii*, 1991: vol. II, 72, fig. 58. En la bibliografía más reciente, esta tabla se identifica como *San Julián ante el emperador* y se atribuye al Maestro de Bonnat. Con respecto a la primera cuestión, leemos claramente en el nimbo del santo “sant cebrián” y, además, no hay un episodio de estas características en la vida de un san Julián obispo, condición que ostenta el protagonista de la tabla (sí, en cambio, en la vida de san Cipriano, obispo de Cartago). Con respecto a la segunda cuestión, se imputa la atribución a Post, creador de la figura de este pintor hispanoflamenco aragonés, pero lo cierto es que esta atribución no aparece en ningún caso en *A History of Spanish Painting*.

y López-Silvero de la colección de su difunto hermano Antonio Alberto González-Abreu y López-Silvero y de la suya propia,<sup>53</sup> por lo que, procedentes del mundo del coleccionismo y sin información cierta sobre su origen, no se puede asegurar su procedencia del entorno sevillano. Por otra parte, no apreciamos en ellas características coincidentes con las tablas de Écija (si procede su atribución al pintor de Magallón, es cuestión que aquí no nos compete).



Fig. 6. Comparativa del *San Jerónimo* de Écija con el Maestro de la Loteta: *San Antonio abad* de Magallón y detalle de la *Crucifixión* de Alagón. © Institut Amatller d'Art Hispànic.

## Écija, entre Córdoba y Sevilla

Conocida la procedencia de las dos tablas de la Hispanic Society of America de la iglesia de Santa Bárbara de Écija y descartada, en consecuencia, cualquier posible vinculación de las mismas con las pinturas aragonesas con las que fueron relacionadas en el pasado, procede indagar en su conexión con la pintura tardogótica andaluza. Para ello debemos analizar, en primer lugar, sus cualidades formales.

Se trata de dos pinturas sobre tabla de formato vertical (de 161 x 71 cm en el caso del *San Jerónimo* y de 161,5 x 71 cm en el caso del *San Miguel*) que muestran a sus respectivos protagonistas de pie y dotados de una cierta dimensión narrativa. En efecto, san Jerónimo, que, de manera significativa, viste el hábito de la orden castellana que inspiró (a saber, hábito blanco, escapulario marrón y cogulla así mismo marrón), representada en Écija por el monasterio de Nuestra Señora del Valle, fundado en 1486, se muestra con el león que es su atributo característico, pero este no aparece a sus pies para facilitar, sin más, su identificación, sino que, apoyado sobre sus patas traseras, se yergue y extiende su zarpa derecha hacia el santo para que este le retire la espina que lo estaba lastimando, de acuerdo con una leyenda

<sup>53</sup> García de la Torre, 1982.

incorporada a la hagiografía del santo. Con su mano derecha, respetuosamente velada por un paño rojo, san Jerónimo sostiene un libro abierto que representa, indudablemente, la Biblia, cuya traducción al latín acometió. Junto a su cabeza pende el capelo cardenalicio que alude a tradición que le asigna tal condición. Por su parte, san Miguel se muestra en una pose más dinámica, como corresponde a su acción de estar combatiendo al demonio, representado como una criatura maléfica dispuesta a sus pies. Alado, viste armadura oculta en no poca porción por una sobreveste de color rojo oscuro y por un manto dorado que subrayan su condición de príncipe de la milicia celestial. Para hacer fuerza, flexiona su pierna derecha al tiempo que se afianza sobre su pierna izquierda, inclinando, además, su tronco hacia adelante: esto le permite hincar en la boca del demonio la lanza rematada en una cruz que empuña con su brazo derecho, flexionado a la altura del codo. Mientras tanto, con su brazo izquierdo abraza un escudo de elaborado diseño que presenta, en su centro, un enorme carbunclo cristalino y sostiene una balanza en cuyos platillos se ven sendas figuras humanas de pequeño porte, alusivas a las almas cuyas acciones san Miguel ponderará el día del Juicio final.

Tanto la figura de san Jerónimo, como la figura de san Miguel —especialmente la de este— son muy estilizadas (aunque esto puede estar condicionado por el formato de las tablas), presentan la arquitectura de rostros anteriormente comentada y presentan, finalmente, la mirada baja, con los párpados semicerrados, probablemente por exigencias iconográficas (mirar hacia el león en el caso de san Jerónimo y mirar hacia el demonio en el caso de san Miguel). Los pliegues de sus ropas, más susceptibles de valoración en la cogulla de san Jerónimo que en el manto de san Miguel, son duros, quebrados y de gran plasticidad, subrayada por el claroscuro, en la más genuina tradición de la pintura flamenca.

Tanto san Jerónimo, como san Miguel se presentan en la embocadura de una exedra subrayada por columnas cuyos fustes, de cualidades marmóreas más apreciables en el *San Miguel*, se yerguen sobre altos plintos. Estas columnas se ven completas en la parte izquierda de las tablas y de manera muy limitada en la parte derecha de las tablas, acaso porque las tablas se concibieron para la parte izquierda del retablo. Estas columnas dan paso a la fábrica de la exedra, pero esta solo se desarrolla en toda su altura en la estrecha franja decorativa con motivos vegetales tardogóticos que se dispone junto a las columnas. En el resto, su alzado no va más allá del zócalo, que traza la planta semicircular característica de una exedra. De manera muy atrevida, el anónimo pintor crea lo que podríamos llamar “exedras virtuales”, en las que el muro desaparece para abrirse a un paisaje que, sin embargo, queda en buena medida oculto en su parte central por la presencia de paños de honor dorados que resaltan las figuras de los santos representados, suscitando, de esta manera, un juego complejo de superposición de estratos espaciales. Sobre los paños de honor, los nimbos de los santos representados, así mismo dorados, se hacen presentes mediante la técnica del pastillaje (empleada también en el broche y en el borde del manto que viste san Miguel). Inscripciones con grandes caracteres capitales identifican a los santos: “SCE. IHERONIME” y “SCE. MICHAEL”. Sus figuras, que desprenden una serenidad característica, se yerguen sobre pavimentos cuidadosamente elaborados a base de baldosas que generan diseños geométricos de cierta complejidad y en los que llama la atención su falta de adecuación a cualquier elemental naturalismo perceptivo, pues se levantan como si fuesen rampas. La oportuna disposición de las figuras exime al anónimo artista de resolver de forma coherente el encuentro entre el pavimento, el zócalo de la exedra y el paño de honor. Para terminar este análisis formal de las pinturas, quisiéramos llamar la atención sobre la decoración del escudo de san Miguel: sus roleos entreverados de *putti* remiten, de nuevo, a una decoración genuinamente tardogótica, como la que se encuentra, por ejemplo, contemporáneamente, en arquivoltas o en márgenes de manuscritos iluminados. Y es que en estas pinturas no se encuentra un solo motivo decorativo renacentista: solo cierta suavidad en el tratamiento de las formas nos recuerda que estamos hacia 1500, quizás hacia ese 1507 en que sabemos que



se está fabricando el retablo mayor de la iglesia de Santa Bárbara del que estas tablas pudieron formar parte. Para entonces, su estilo resultaría, quizás, un tanto arcaizante, pues, para entonces, el gran Alejo Fernández, activo en Córdoba probablemente desde la década de 1490, estaba a punto de trasladarse de Córdoba a Sevilla (lo hará en 1508).

Precisamente, Córdoba y Sevilla fueron los centros de referencia de la pintura tardogótica andaluza.<sup>54</sup> Por lo tanto, es en estas ciudades donde debemos rastrear al anónimo autor de las tablas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija. La pintura tardogótica andaluza plantea desafíos difíciles de abordar: un número relativamente moderado de obras conservadas, con no pocos casos de obras firmadas que, sin embargo, resultan difíciles de contrastar con la documentación por la desesperante homonimia a la que se tiene que enfrentar el historiador del arte.<sup>55</sup> De entrada, debemos señalar que el cierto carácter arcaizante que hemos achacado a las tablas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija se incardina en una corriente plenamente vigente en la pintura andaluza de principios del siglo XVI, en convivencia con corrientes más avanzadas como la que tiene como referente al mencionado Alejo Fernández, cuya huella se dejará sentir en Écija en las iglesias de Santiago y de San Gil. Dan cuenta de la corriente arcaizante obras como el retablo mayor de la iglesia de Alanís, que, según Rosario Marchena Hidalgo (basándose en un cronista local), se inauguró, al parecer, en 1508,<sup>56</sup> o como la tabla del *Nacimiento de Cristo* que se conservó hasta 1936 en el santuario de Nuestra Señora del Águila de Alcalá de Guadaíra, que Marchena Hidalgo identifica como perteneciente a un retablo por el que los sevillanos Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos percibían un pago en 1508.<sup>57</sup> Cualquiera de estas dos obras es mucho más arcaizante que las tablas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija. Los caracteres capitales de las inscripciones de los nimbos de estas no son en absoluto extraños en la pintura tardogótica andaluza (frente a los caracteres góticos que son más habituales en el norte): los vemos, entre otras muchas obras, en el *San Nicolás* del Museo de Bellas Artes de Córdoba que se suele atribuir a Pedro de Córdoba o en el mencionado *Nacimiento de Cristo* de Alcalá de Guadaíra. Los pavimentos altos con diseños geométricos elaborados son, asimismo, frecuentes. Los vemos en obras pertenecientes tanto a la corriente más conservadora, como las tablas procedentes del convento de San Benito de Calatrava de Sevilla que se suelen relacionar con Juan Sánchez de Castro (Museo de Bellas Artes de Sevilla), como en obras pertenecientes a la corriente más innovadora, como el retablo de la capilla de los Marmolejos o de Santa Ana de la catedral de Sevilla, que, según la inscripción que presenta, fue encargado por Diego Fernández Marmolejo († 1489), arcediano de Écija, y fue completado en 1504. Precisamente esta obra, especialmente compleja por la concurrencia en ella de varios artistas cuya precisa delimitación e identificación es objeto de debate entre los especialistas,<sup>58</sup> proporciona el paralelo más cercano si no en factura (ninguno de los artistas que intervino en este retablo es susceptible de ser identificado con el autor de las tablas de la iglesia de Santa Bárbara de Écija: basta comparar el *San Miguel* de Sevilla con su homólogo de Écija), sí, cuando menos, en espíritu (fig. 7), lo que invita a suponer que el autor de las tablas cuya memoria se ha recuperado en este artículo fue algún pintor sevillano (como es lógico, por otra parte, dada la pertenencia de Écija a la archidiócesis de Sevilla y la habitual contratación de artistas sevillanos para exornar los templos astigitanos).

<sup>54</sup> Más allá de estudios clásicos como los de Post, 1934 y 1950, o Gudiol Ricart, 1955: 389-401, véanse, para Córdoba, Medianero Hernández, 1989: 57-64, y, para Sevilla, Valdivieso, 1986: 29-43, o la síntesis de Laguna, 1992: 89-92. En los últimos años, partiendo del estudio de la miniatura, Rosario Marchena Hidalgo ha realizado aportaciones importantes.

<sup>55</sup> Sirva de ejemplo Marchena Hidalgo, 2022.

<sup>56</sup> Marchena Hidalgo, 2025.

<sup>57</sup> Marchena Hidalgo, 2011.

<sup>58</sup> Angulo Íñiguez, 1935. Post, 1950: 162-172, figs. 57-59. Valdivieso/Coto Cobo, 1992.



Fig. 7. Comparativa del *San Miguel* de Écija con el retablo de los Marmolejo de la catedral de Sevilla. SGI Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

Hace tiempo que el sueño de Huntington y de Trapier de contar con un par de Bermejos en los fondos de la Hispanic Society of America se diluyó en el condescendiente escepticismo de la historiografía. Lo que seguramente no imaginaban es que habían enriquecido los fondos de la institución neoyorquina con dos exponentes de la pintura tardogótica andaluza cuya memoria queda ahora adecuadamente restituida.

## Epílogo

Mientras completábamos la elaboración de este artículo, los trabajos ordinarios de mantenimiento y de recuperación del patrimonio artístico ecijano nos han deparado una sorpresa que parece estar relacionada con su contenido. Al manipular una cajonera de la sacristía de la iglesia del que fuera convento de mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Écija, con vistas a su restauración, se ha advertido que su estructura está fabricada con antiguas tablas pintadas procedentes de un retablo. Se detectan, cuando menos, fragmentos de una *Anunciación* y de un *San Lucas* (fig. 8). De la primera se conserva la figura de la Virgen, con su nimbo (“[...] MARIA”) y con la filacteria que contiene el texto de su respuesta a la salutación angélica según Lc 1, 38 (“[...] MIHI SECVNDVN VERBVM TVVN”). Del segundo se conservan su símbolo —el toro—, nimbado, sus manos, afanadas en el acto de escribir el texto de su evangelio sobre un atril, y su nimbo (“SCE. LVCA EVAN.”). Si bien los nimbos de estos fragmentos no son idénticos a los de las tablas actualmente en Nueva

York, su repertorio de motivos ornamentales y sus caracteres sí lo son (lo mismo que, en la medida en que cabe apreciarlos por el momento, sus brocados o sus pavimentos). Pensamos que estas tablas debieron de pertenecer al mismo conjunto que las tablas de la iglesia de Santa Bárbara, aunque se trata de una hipótesis que solo su adecuada recuperación podrá dilucidar. Según las evidencias localizadas, consta documentalmente que, en julio de 1839, las iglesias de Santa Bárbara y de la Victoria intercambiaron las cajoneras donde custodiaban sus ornamentos. Por lo tanto, este mueble construido con algunas de las tablas del antiguo de retablo de Santa Bárbara se conserva, desde entonces, en la sacristía del que fuera convento de frailes mínimos de Écija.<sup>59</sup>



Fig. 8. Fragmentos de tablas pintadas reaprovechados para la fabricación de una cajonera actualmente en la iglesia del antiguo convento de mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Écija. 2025. Fotos: María del Valle Rodríguez Lucena y Gerardo García León.

<sup>59</sup> AGAS, Administración General, legajo 14566, expedientes 1 y 17. En 1848, el inventario de bienes de Santa Bárbara ya recoge una cajonera “de nueve cajones de cinco varas y tres cuartas de largo y vara y cuarta de ancho, propia del extinguido convento de mínimos, a quien se dio un cajón para la ropa”. Esta cajonera procedente de Santa Bárbara sobrevivió al hundimiento de la sacristía de la Victoria, que se produjo en la tarde del Jueves Santo de 1928. Véase *El Noticiero Sevillano*, Sevilla, 11-IV-1928: 8 (crónica de Roldán).

## Bibliografía

- Aguado Guardiola, Elena (2006): “El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza): aportaciones de su restauración a la Historia del Arte aragonés del siglo XVI”. En: *Artigrama*, 21, Zaragoza, pp. 343-371.
- Angulo Íñiguez, Diego (1935): “Pintura sevillana de principios del siglo XVI”. En: *Revista Española de Arte*, 5, Madrid, pp. 234-240.
- Berg-Sobré, Judith (1997): *Bartolomé de Cárdenas, “El Bermejo”: pintor errante en la Corona de Aragón*. San Francisco, Londres y Bethesda (Maryland): International Scholars Publications.
- Burke, Marcus B. (2012): “Archer Milton Huntington and The Hispanic Society of America”. En: Reist, Inge/Colomer, José Luis (eds.) (2012): *Collecting Spanish Art: Spain’s Golden Age and America’s Gilded Age*. Nueva York y Madrid, The Frick Collection, Centro de Estudios Europa Hispánica y Center for Spain in America, pp. 203-219.
- Camón Aznar, José (1966): *Pintura medieval española (Summa Artis*, vol. XXII). Madrid: Espasa-Calpe.
- Candau Chacón, María Luisa (1986): *Iglesia y sociedad en la campiña sevillana: la vicaría de Écija (1697-1723)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Codding, Mitchell A. (2000): “The Soul of Spain in a Museum: Archer Milton Huntington’s Vision of The Hispanic Society of America – El alma de España en un museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Hispanic Society of America”. En: Lenaghan, Patrick (ed.) (2000): *The Hispanic Society of America: Tesoros*. Nueva York: The Hispanic Society of America, pp. 15-37.
- Espantaleón Molina, Ramón (1965): “Jaén en el Museo Arqueológico Nacional”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 46, Jaén, pp. 53-74.
- Fernández Pardo, Francisco (2007): *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, vol. IV (1900-1936). Madrid: Fundación Universitaria Española, Gobierno de La Rioja, Junta de Castilla y León y Caja Duero.
- García de la Torre, María Fuensanta (1982): “La donación González Abreu del Museo de Bellas Artes de Sevilla”. En: VV.AA. (1982): *En homenaje a Conchita Fernández Chicarro, Directora del Museo Arqueológico de Sevilla*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 439-444.
- García León, Gerardo (1990): “Planos de Ignacio de Tomás para la parroquia de Santa Bárbara de Écija”. En: *Laboratorio de Arte*, 3, Sevilla, pp. 169-188.
- García León, Gerardo (2017): “La parroquia de Santa Bárbara de Écija como centro de difusión devocional”. En: *Laboratorio de Arte*, 29, Sevilla, pp. 455-482.
- García León, Gerardo/Martín Ojeda, Marina (2018): *Écija artística. Colección Documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1958): *La pintura española fuera de España (historia y catálogo)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gudiol Ricart, José (1955): *Pintura gótica (Ars Hispaniae*, vol. IX). Madrid: Editorial Plus-Ultra.
- Gudiol [Ricart], José (1971): *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.



- Hernández Díaz, José/Sancho Corbacho, Antonio/Collantes de Terán, Francisco (1951): *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. III (D. Ec.). Sevilla. Diputación Provincial de Sevilla.
- The Hispanic Society of America Handbook: Museum and Library Collections* (1938). Nueva York: The Hispanic Society of America.
- Izquierdo, Rocío/Muñoz, Valme (1990): *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Lacarra Ducay, M.<sup>a</sup> Carmen (1966): “En torno al Maestro de Coteta”. En: *Archivo Español de Arte*, 41, 162, Madrid, pp. 146-147.
- Laguna, Teresa (1992): “Las artes del color”. En: Fernández López, José (coord.) (1992): *Andalucía (La España Gótica*, vol. 11). Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 76-92.
- Marchena Hidalgo, Rosario (2011): “Las pinturas de Santa María del Águila de Alcalá de Guadaíra”. En: *Archivo Hispalense*, 94, 285-287, Sevilla, pp. 383-396.
- Marchena Hidalgo, Rosario (2022): “El pintor-iluminador Juan Sánchez de Castro”. En: *Goya*, 381, Madrid, pp. 271-286.
- Marchena Hidalgo, Rosario (2025): “Juan Sánchez de Castro y el retablo mayor de Santa María de las Nieves de Alanís de la Sierra”. En: Cruz Isidoro, Fernando (coord.) (2025): *Nuevas investigaciones sobre patrimonio artístico en Andalucía. Identidad, conocimiento y difusión*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 15-42.
- Martín Riego, Manuel (2012): “Configuración geográfico-administrativa y pastoral de la Iglesia de la Andalucía Occidental (Sevilla, Huelva, Jerez, Cádiz y Ceuta)”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 5, Sevilla, pp. 11-56.
- Martínez Ruiz, María José (2008): *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, 2 vols. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Martínez Ruiz, María José (2022): “El comercio internacional de obras de arte a través de las lentes del estudio fotográfico Moreno”. En: Brosa Lahoz, Alicia/Gkozgkou, Dimitra (eds.) (2022): *Scripta mirabilia. A Inmaculada Socías i Batet, historiadora de l'art. Docència, recerca, transferència de coneixement*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 428-453.
- Medianero Hernández, José María (1989): “Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo reino de Córdoba”. En: *Ariadna*, 6, Córdoba, pp. 1-64.
- Méndez Varo, Juan (1999): *Catálogo de las torres y espadañas ecijanas*. Écija: Gráficas Sol.
- Merino de Cáceres, José Miguel/Martínez Ruiz, María José (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “el gran acaparador”*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Molina Figueras, Joan (ed.) (2018): *Bartolomé Bermejo*, catálogo de exposición. Madrid y Barcelona: Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Moreno Mendoza, Arsenio *et alii* (1991): *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, 2 vols. Sevilla: Ediciones Gever.
- Post, Chandler Rathfon (1934): *A History of Spanish Painting*, vol. V (*The Hispano-Flemish Style in Andalusia*). Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1941): *A History of Spanish Painting*, vol. VIII (*The Aragonese School in the Late Middle Ages*), 2 partes. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

- Post, Chandler Rathfon (1947): *A History of Spanish Painting*, vol. IX (*The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*), 2 partes. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1950): *A History of Spanish Painting*, vol. X (*The Early Renaissance in Andalusia*). Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1966): *A History of Spanish Painting*, vol. XIII (*The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*), ed. de Harold E. Wethey. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Roa, Martín (1890): *Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar*. Écija: Imprenta de Juan de los Reyes.
- Ruiz Sánchez, José Leonardo (2024): “Los arzobispos y la iglesia sevillana del siglo XX. Perfiles y realizaciones”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 17, Sevilla, pp. 15-49.
- Sánchez Sauleda, Sebastià (2020): “Apolinar Sánchez y el coleccionismo público y privado en España (1900-1950)”. En: Holguera Cabrera, Antonio/Prieto Ustio, Ester/Uriondo Lozano, María (coords.) (2020): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: orbis terrarum*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 554-567.
- Socias Batet, Inmaculada (2011): “El reverso de la Historia del Arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX”. En: Pérez Mulet, Fernando/Socias Batet, Inmaculada (eds.) (2011): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona y Cádiz, Universitat de Barcelona y Universidad de Cádiz, pp. 285-302.
- Trapier, Elizabeth du Gué (1930): *Catalogue of Paintings (14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries) in the Collection of The Hispanic Society of America*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- Valdivieso, Enrique (1986): *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique/Coto Cobo, Juan Luis (1992): *Capilla de San Bartolomé de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Villa Nogales, Fernando de la/Mira Caballos, Esteban (1993): *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Young, Eric (1975): *Bartolomé Bermejo: The Great Hispano-Flemish Master*. Londres: Paul Elek.