

Nuevas aportaciones a la obra religiosa del pintor Virgilio Mattoni

NEW CONTRIBUTIONS TO RELIGIOUS WORK OF PAINTER VIRGILIO MATTONI



JOSÉ MANUEL BÁÑEZ SIMÓN

Graduado en Historia del Arte

RECIBIDO: 05-11-16 / ACEPTADO: 10-03-17

RESUMEN: En este artículo incluimos en el catálogo religioso del pintor Virgilio Mattoni (1842-1923) dos acuarelas sobre cartón realizadas para la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos de Sevilla a comienzos del siglo XX. Constituyen el colofón a una época en la que se gestaron varias obras como fruto de las relaciones entre el artista y la institución, que comenzaron hacia 1895. El papel de fray Diego de Valencina fue fundamental para ello, figura interesante e importante en el seno de la Orden y en la vida intelectual de la época en la ciudad, con quien Mattoni compartió inquietudes y una cercana amistad. El interés común hacia las artes y, fundamentalmente, hacia la pintura, fue el desencadenante de estos encargos. No fue este el único caso, ya que el capuchino mantuvo estrechos vínculos personales y culturales con otros artistas y eruditos de importante proyección, como fueron Gonzalo Bilbao o José Gestoso.

PALABRAS CLAVE: Virgilio Mattoni, pintura religiosa, arte del siglo XX, prensa religiosa, *El Adalid Seráfico*

ABSTRACT: In this article we include in the catalog of the painter Virgilio Mattoni two watercolors on cardboard made for the Seville's Capuchin Friars Minor's order at the beginning of the 20th century. These watercolors are the culmination of an era in which several works were created as a result of the relations between the artist and the institution, which began around 1895. Fray Diego de Valencina's role was fundamental for this –an interesting and important figure in the Order and the intellectual life at that moment in the city, with whom Mattoni shared his concerns and a close friendship–. The common interest in the arts and mainly in painting was the trigger of these tasks. This was not the only case, since the capuchin maintained close personal and cultural ties with other artists and scholars of important projection as were Gonzalo Bilbao and José Gestoso.

KEYWORDS: Virgilio Mattoni, religious paint, art of 20th century, religious press, *El Adalid Seráfico*.

El pintor Virgilio Mattoni de la Fuente (1842-1923) constituye, sin lugar a dudas, uno de los ejemplos más representativos de la pintura sevillana del último cuarto del siglo XIX y de las dos primeras décadas del siglo XX. Esto queda especialmente de manifiesto en lo referente a la pintura de temática religiosa, género que en esta época sufría una

evidente crisis según algunos autores.¹ Sevilla constituyó un paradigma al respecto, ya que en la ciudad el ambiente más conservador propiciaba la práctica del género religioso, especialmente la imaginería con la apertura de talleres herederos de la tradición barroca.² La pintura trató aspectos de particular devoción que apelan al sentimiento con abundante carga lírica, mezclándose la poesía y la pintura, predisponiendo al artista a un acusado intelectualismo.

Pérez Calero nos desvela una realidad aplicable a la figura de nuestro artista, ya que, según afirma en su trabajo sobre José Jiménez Aranda (1837-1903), pintor por otro lado contemporáneo a Mattoni:

[...] el estudio riguroso de la pintura y los pintores sevillanos cuya cronología bascula entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siguiente, se ha soslayado con harta frecuencia, tal vez, por no resistir los límites cronológicos, acordes con un serio análisis estilístico, que separan al Romanticismo y la pintura propia del siglo XX. Se comete el imperdonable error de saltar de los pintores románticos, perfectamente estudiados ya, a los movimientos de vanguardia, condenando en un lugar común, próximo al olvido, a un gran número de artífices, de mayor o menor categoría estética, pero cuyo estudio es, en rigor, absolutamente necesario para el óptimo conocimiento del devenir pictórico sevillano en los límites cronológicos señalados³.

Pese a las acertadas palabras del profesor Pérez Calero, el artista disfrutó de una importante consideración en vida. El hecho de que Ossorio y Bernard abordara su figura en su *Galería de artistas españoles del siglo XIX*⁴ en 1868 es buena muestra de ello. Por estas fechas, Mattoni sumaba veintiséis años de edad y se encontraba inmerso en sus primeros trabajos previos a su estancia en Italia, concretamente en las copias en lienzo de los murales de San Isidoro del Campo que hoy se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵.

No son pocos los autores que han trabajado la obra religiosa de Virgilio Mattoni en relación con el Convento de los Capuchinos de Sevilla. Pionera en este sentido fue la *Sevilla Monumental y Artística* de José Gestoso.⁶ El erudito ya recoge la existencia de las tablas de *San Buenaventura* y *Santa Isabel de Hungría* en el retablo de San Francisco

1. ÁLVAREZ LOPERA, José. «La crisis de la Pintura Religiosa en la España del siglo XIX». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, N.º1, Madrid, 1998, pp. 81-120.
2. BANDA Y VARGAS, Antonio de la. «La imaginería procesional sevillana en los siglos XIX y XX». *Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1980, s/p.
3. PÉREZ CALERO, Gerardo. *José Jiménez Aranda*. Arte Hispalense, Sevilla, 1982, p. 9.
4. OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975; Primera edición de 1868.
5. PÉREZ CALERO, Gerardo. *El pintor Virgilio Mattoni*. Arte Hispalense, Sevilla, 1996, Primera edición de 1977, p. 36.
6. GESTOSO PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. T. III, Sevilla, 1892, p. 403.

de Asís de la nave del evangelio.⁷ Mucho después, Pérez Calero en la única monografía que existe sobre el artista, incluye también el monumental *San Francisco de Asís en éxtasis* que corona el ábside del templo conventual.⁸ Años más tarde, volvió a afrontar su estudio de forma más exhaustiva, enriqueciendo sus primeras valoraciones con interesantes juicios estéticos.⁹ Sobre esta base Enrique Valdivieso aportó noticias sobre un interesante *Ángel de la Guarda* localizado en las dependencias conventuales.¹⁰ Álvarez Cruz¹¹ también aborda la obra de Mattoni para completar el análisis del retablo de San Francisco de Asís, en un estudio sobre el patrimonio escultórico del convento capuchino. Más recientemente, María Teresa Ruiz Barrera se ocupó del desarrollo del programa pictórico de la iglesia, incluyendo las tres obras de Mattoni depositadas en el templo y aportando interesantes datos sobre el imponente *San Francisco*.¹²

En lo que se refiere a las obras que aportamos al catálogo, encontramos referencias en el número 24 de *El Adalid Seráfico*, publicado en 1923, en el que se hace mención al fallecimiento del artista. Junto a unas amables palabras en las que se ensalzan sus virtudes como pintor y como católico, se citan todas las obras que ejecutó para la Orden, entre ellas las acuarelas que nos ocupan.¹³ También, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico elaboró un exhaustivo inventario de los bienes del convento, que ya apunta la existencia de las mismas, aportando datos técnicos que hemos tenido en cuenta a la hora de abordar su análisis.¹⁴

En las siguientes páginas daremos a conocer estas nuevas obras en el marco de la producción religiosa de Virgilio Mattoni. El contexto de la reorganización de la Orden tras la exclaustación y el peso específico de la figura de fray Diego de Valencina en este proceso resulta determinante para una correcta interpretación de las obras que nos ocupan y su trascendencia. También la revista *El Adalid Seráfico*, ya que el destino

7. También se mencionan estas tablas en *La Unión Católica*, diario religioso, político y literario que dirigía D. Juan Menéndez Pidal, el 10 de enero de 1896, p. 3, como obras recién salidas del taller del pintor y depositadas en el convento. El autor de la noticia confunde la tabla que representa a *San Buenaventura* con *San Jerónimo*.

8. PÉREZ CALERO, Gerardo. *El pintor Virgilio Mattoni...*, ob. cit., p. 38.

9. PÉREZ CALERO, Gerardo. «El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)». *Laboratorio de Arte*, Sevilla, n.º 2, 1989, p. 190.

10. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981, p. 114; *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, 1991, p. 425.

11. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. «El patrimonio escultórico del Convento de los Capuchinos en Sevilla». *El Franciscanismo en Andalucía. Conferencias del II Curso de Verano San Francisco en la Historia y en el Arte Andaluz*, Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1996, p. 24.

12. RUIZ BARRERA, María Teresa. «Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico». *IX Curso de verano el Franciscanismo en Andalucía. Los Capuchinos y la Divina Pastora*, Priego de Córdoba, 2004, pp. 136-137, 145-146.

13. Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla (AHPCS), *El Adalid Seráfico*, Lib. 147, año 24.º: 1923.

14. AHPCS, Inventario del Convento de Hermanos Menores Capuchinos de Sevilla realizado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en el año 2004, pp. 397-399.

de las acuarelas fue el de servir como portadas a dos de sus números publicados en los primeros años tras su creación.

VIRGILIO MATTONI Y EL CONVENTO DE LOS CAPUCHINOS DE SEVILLA. OBRAS REALIZADAS Y NUEVAS APORTACIONES PARA SU ESTUDIO

De la extensa historia de la Orden Seráfica Capuchina en la ciudad de Sevilla, uno de los capítulos más interesantes lo constituye su proceso de restauración tras la Desamortización de Mendizábal de 1835. Esta coyuntura marcó profundamente el siglo XIX, ya que provocó la exclaustración de las órdenes religiosas. En el pirineo vasco-francés se había erigido el convento de Bayona¹⁵ en 1856 para hospedar a los capuchinos que huían de España, considerado por muchos como la «Perla de la Orden»¹⁶.

El ansiado retorno de los capuchinos se produjo el 11 de enero de 1877 en la ciudad de Antequera. Sanlúcar de Barrameda también inició el proceso a la par que la ciudad malagueña, aunque necesitó de más tiempo para solventar algunos problemas.¹⁷ Algo más de una década tardó en implantarse en nuestra ciudad. En 1889 los capuchinos nuevamente se hacen cargo de la iglesia conventual consagrada a las santas Justa y Rufina. El Ayuntamiento de Sevilla otorgó algunas dependencias del antiguo convento y varios años después, en 1920 se nombra cotitular principal de la iglesia a la Divina Pastora de las Almas,¹⁸ gracias a la labor del Padre Juan Bautista de Ardales.¹⁹

En este proceso la labor de fray Diego de Valencina fue fundamental, no sólo en el primer establecimiento de la comunidad religiosa, sino en su enriquecimiento patrimonial, debido a su carisma personal a la hora de relacionarse con autoridades y personalidades de la ciudad. Importante acicate fue su interés por las artes plásticas y la literatura, disciplinas que practicó no sin méritos.²⁰

15. NAVAS GUTIÉRREZ, Antonio. *El regreso de los capuchinos a Granada después de la Exclaustración. Cien años de historia*. Conferencia celebrada en el convento de Capuchinos de Granada el 12 de junio de 1999. Anexo incluido en RAMÍREZ PERALBO, Alfonso. *1^{er} Centenario de la Restauración de la Provincia Capuchina de Andalucía (1898-1999). Historia de los primeros conventos capuchinos de Andalucía. Biografía de los religiosos de la Restauración*. Granada, 1999.

16. RAMÍREZ PERALBO, Alfonso. *1^{er} Centenario de la Restauración de la Provincia Capuchina de Andalucía (1898-1899)*..., ob. cit., p. 3.

17. IRIARTE, Lázaro. *Esteban de Adoán*. Ediciones Novasal, Pamplona, 1985, pp. 267-283.

18. RUIZ BARRERA, María Teresa. «Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico»..., ob. cit., pp. 131-133.

19. AHPCS, Expedientes personales: Jua-Leo, leg. 227, Expediente de Juan Bautista de Ardales.

20. GALBARRO GARCÍA, Jaime. «Fray Diego de Valencina y la actividad cultural de la capilla de San José». *Los Capuchinos y la capilla de San José: un siglo de convivencia (1916-2016)*, coord., Antonio Valiente Romero, Sevilla, Vitela/Ensayo, 2016, p. 77. Tal y como se desarrolla en el trabajo citado, no sólo al convento se limitaron las actividades del padre Diego, sino que su actuación fue decisiva para la conservación de la capilla de San José, sita en la céntrica calle Jovellanos de Sevilla.

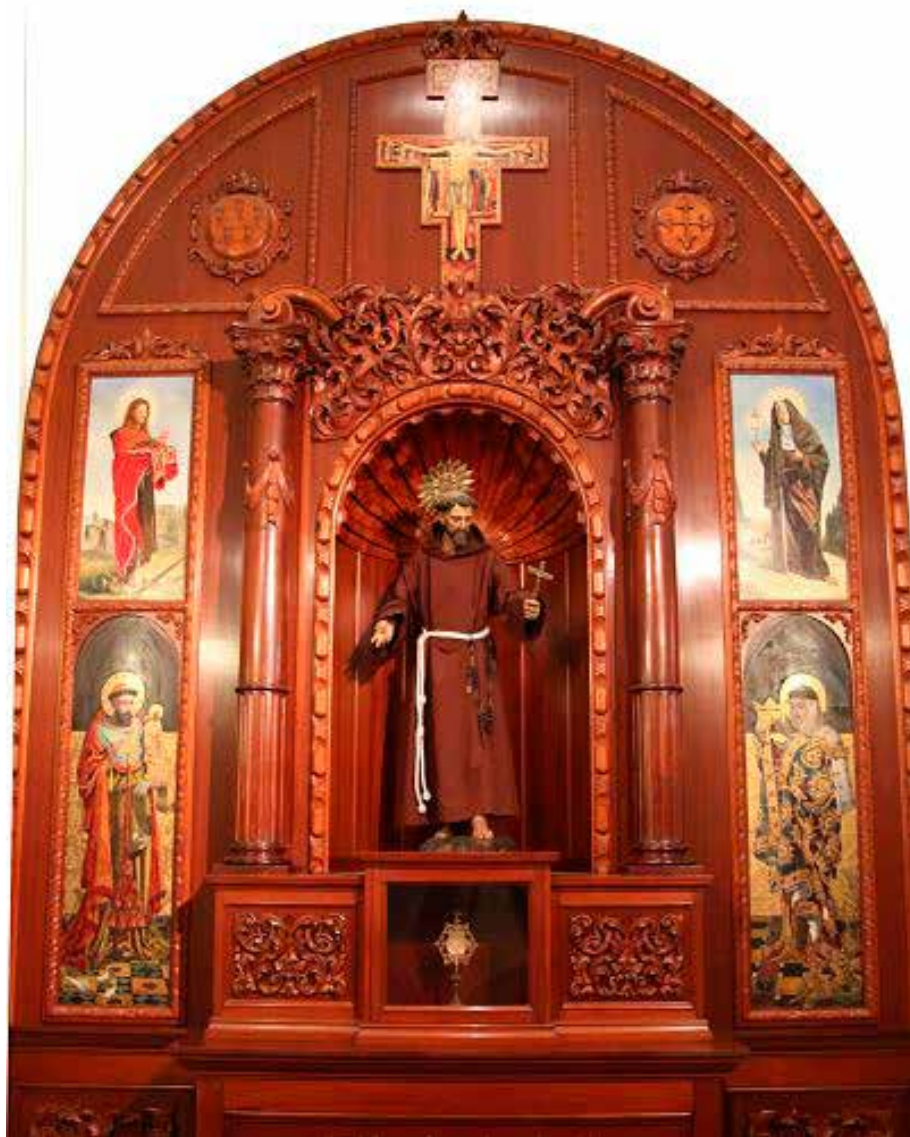


FIG. 1. Retablo de San Francisco de Asís. Iglesia Conventual de los Capuchinos de Sevilla.

El fraile se instaló en la iglesia conventual de los capuchinos de Sevilla en 1888 tras ser nombrado su primer guardián después de la restauración.²¹ Entabló las negociaciones con el Ayuntamiento para la cesión del edificio y de las obras artísticas que atesoraba la iglesia, que estaban en manos del consistorio. Finalmente consiguió la entrega del convento a la Orden, ratificada oficialmente el 22 de abril de 1894, fecha simbólica al coincidir con la beatificación de fray Diego José de Cádiz por parte de León XIII.²²

Valencina entabló amistad con Mattoni cuando éste ya era un pintor consolidado. Las cartas que intercambiaron son prueba de ello. Están fechadas entre 1898 y 1901, y en una de ellas se aprecia la estima que el pintor sentía por el fraile y el reconocimiento a su labor al frente de la Orden:

Imposible será a todos los que visiten esta Iglesia y Convento de los Capuchinos, dejar de recordar con pena en el alma a V. R.; pues a ella y solo a ella, es debido cuanto allí existe. Su amor al Arte Cristiano y al decoro de la Orden, todos reconocen, al considerar su infatigable actividad por el engrandecimiento material dentro de la pauta reglamentaria del instituto religioso. Dios le pague a V. R. tantos desvelos. Él sólo puede hacerlo cual V. R. se merece.²³

Aunque el principal testimonio de esta amistad lo constituyeron las obras de arte. El retablo de San Francisco de Asís (FIG. 1) situado en la nave del evangelio de la iglesia conventual cuenta con dos tablas efectuadas por Mattoni: una que representa a *Santa Isabel de Hungría*, 142 x 44 cm, y otra a *San Buenaventura*, 142 x 44 cm²⁴ (FIGS. 2 y 3). Ambas tablas están ejecutadas con la técnica del repujado, difícil pero bella, que nuestro artista conocía a la perfección. Para ello, doraba primeramente toda la tabla y después dibujaba sobre ella a base de percusión empleando herramientas de verdadero orfebre. Son de magnífica calidad estética y siguen los modelos bizantinos, tan del gusto en la época. Los motivos decorativos de ambientación y de riqueza de indumentaria y aditamentos, contribuyen a realzar estas dos piezas, en las que deben destacarse sobre todo los rasgos idealistas o ilusionistas orientalizantes, de sugestión por lo suntuoso. Las banderolas con leyendas acrecientan la exaltación de lo pasado, dentro de un marcado historicismo esteticista.²⁵

El programa iconográfico completo del retablo responde a una exaltación de la Familia Franciscana, presentando a los fundadores de dos de sus órdenes, San Francisco

21. *Ibidem*, p. 78.

22. *Ibid.*, pp. 80-81.

23. AHPCS, Correspondencia dirigida a Padres Capuchinos: 1845-1965, leg. 149, Carta de Virgilio Mattoni a fray Diego de Valencina del 24 de enero de 1901. Mattoni escribe a Valencina tras su partida a Sanlúcar de Barrameda.

24. AHPCS, Inventario del Convento de Hermanos Menores Capuchinos de Sevilla realizado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en el año 2004, p. 24.

25. PÉREZ CALERO, Gerardo. *El pintor Virgilio Mattoni...*, ob. cit., p. 42; «El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)»..., ob. cit., p. 190.

y Santa Clara, a un Doctor de la Iglesia como San Buenaventura y a los patronos de la Orden Tercera, San Luis de Francia y Santa Isabel de Hungría.²⁶

La iglesia se encuentra coronada en su ábside por un colosal lienzo que representa a *San Francisco de Asís en éxtasis*,²⁷ 220 x 190 cm (Fig. 4). Un análisis desde la distancia, concretamente desde el coro a los pies de la iglesia, nos permite contemplar cómo la luz del lienzo procede de un farol situado en la esquina inferior izquierda, creando una escena en penumbra en la que sólo resplandece la figura del santo con los brazos extendidos, cuya representación cargada de misticismo aporta un cariz dramático.²⁸

La obra presenta alguna controversia en cuanto a su datación. Ha sido asociada a la producción de los años 1889-1890,²⁹ fecha excesivamente temprana si tenemos en cuenta que los capuchinos regresaron al convento en 1888, año en el que el padre Diego de Valencina llegó a Sevilla. Considerando que estas obras son fruto del mecenazgo del fraile sobre el artista, estaríamos afirmando que el *San Francisco* fue ejecutado inmediatamente después de que se restaurara la orden franciscana en Sevilla. Si tenemos en cuenta la cantidad de gestiones que emprendieron para cerrar el proceso, el hecho de que a la vez se tuviese tiempo para ennoblecer el edificio religioso cuando todavía no se había conseguido la posesión del convento en su totalidad resulta poco creíble.

Al respecto, José Gestoso en su *Sevilla Monumental y Artística*, cuando describe el patrimonio de la iglesia, solo nos da noticia de las pinturas de Mattoni que se ubican en el retablo. Dado que esta obra se publicó en 1892, resulta muy cuestionable una datación anterior para el *San Francisco* ya que con seguridad, Gestoso lo habría recogido en su obra de haberla hallado entre los muros de la iglesia. Esta hipótesis se refuerza si además tomamos algunas fuentes hemerográficas consultadas, y facilitadas por Jaime Galbarro, fechadas en 1897 y en las que se menciona la gratitud de la comunidad hacia el artista por la factura y donación de la obra.³⁰

Asimismo atendiendo al año de publicación de la clásica obra de Gestoso –1892 la del primer tomo– cabe la posibilidad de que el tercer tomo se concluyera con posterioridad a 1892 y a hasta 1895. Esto explica el hecho de que el autor incluya las tablas de *Santa Isabel de Hungría* y de *San Buenaventura*, firmadas y fechadas en el último año.

26. RUIZ BARRERA, María Teresa. «Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico»..., ob. cit., pp. 131-133.

27. AHPCS, Inventarios generales: 1943-1967, Leg. 7, en uno sin fechar se nos cita un «San Francisco a tamaño natural» en el testero, obra de Mattoni.

28. PÉREZ CALERO, Gerardo. *El pintor Virgilio Mattoni*..., ob. cit., p. 38; «El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)»..., ob. cit., p. 190.

29. *Ibidem*, p. 131.

30. Los capuchinos agradecieron a Mattoni su trabajo con el obsequio de una reliquia del beato Diego José de Cádiz, depositada en una bellísima y artística bandeja circular de plata, según se recoge en *La Correspondencia de España, Diario político de noticias*, del 2 de agosto de 1897 y en *La Lectura Dominical*, del 8 de agosto de 1897 (pp. 515-516). Agradezco la cesión de las fuentes a Jaime Galbarro García, quien aborda este particular en GALBARRO GARCÍA, Jaime. «Fray Diego de Valencina y la actividad cultural de la capilla de San José»..., ob. cit., pp. 103-106.



FIG. 2. Virgilio Mattoni. *San Buenaventura*. Retablo de San Francisco de Asís, 1895, Iglesia Conventual de los Capuchinos de Sevilla.



FIG. 3. Virgilio Mattoni. *Santa Isabel de Hungría*, 1895, Retablo de San Francisco de Asís, Iglesia Conventual de los Capuchinos de Sevilla.

Todo ello nos lleva a considerar que el lienzo de *San Francisco de Asís* fue pintado entre los años 1895 y 1897.³¹

Esta obra fue un regalo personal de Virgilio Mattoni a fray Diego de Valencina, quien posó para la misma, apareciendo representado con sus habituales gafas.³² El mismo fraile en sus memorias así lo refiere, diciendo que contaba con unos treinta años de edad y que sólo sirvió de modelo para la cabeza, ya que para la fisionomía Mattoni se inspiró en fray Luis de Marchena.³³ En una carta del artista al fraile, evocaba con estas cariñosas palabras el tiempo en el que fray Diego sirvió de inspiración para el lienzo: «aún me figuro ver a V. R. en él³⁴ en la actitud estática del Santo de Asís, cuando V. R. se dignó servirme de modelo para la cabeza de aquel; tal es el cariño con que lo recuerdo».³⁵

De 1898 es otra obra de formato medio, 85 x 46 cm,³⁶ nuevamente un obsequio del pintor al fraile. Se trata del Ángel de la Guarda³⁷ depositado en las dependencias del convento. Además de estar firmado, fechado y dedicado a Valencina, hemos encontrado documentación que avala que efectivamente fue un presente que Mattoni envió de forma directa al religioso, y que la amistad de ambos, después de diez años de la llegada del capuchino a la ciudad, se mantenía. De nuevo nos referimos a una carta de la que rescatamos las siguientes palabras del pintor:

[...] Cumpliendo el ofrecimiento que a V. R. hice de enviarle el boceto del Sto. Ángel de la Guarda tengo el gusto de remitírselo; advirtiéndole que jamás me hubiere yo atrevido a ofrecérselo de mutuo propio, por no creerlo digno de ello. Sólo el ver no le había desagradado fue lo que me impulsó a dedicárselo a V. R. resultando de ello quedar yo altamente honrado con su aceptación [...]³⁸

Aunque no todo fue armonía entre el artista y los religiosos capuchinos. Dionisio de las Heras publicó en 1899 «Los pintores Sevillanos» en la satírica y madrileña revista *Juan Rana*. En esta publicación hacía un breve pero certero recorrido por los

31. Un examen minucioso de la obra nos puede arrojar luz al respecto, ya que Mattoni tenía por costumbre fechar sus cuadros. Las dimensiones del lienzo así como la elevada altitud en la que se encuentra, dificultan su examen, por lo que habrá que esperar la ocasión en la que se den las condiciones idóneas para su análisis.

32. Curioso dato que nos proporcionó el anterior superior del convento, el padre Francisco Luzón.

33. RUIZ BARRERA, María Teresa. «Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico»..., ob. cit., pp. 136-137.

34. Se refiere a su estudio de pintura, situado en la calle Pimienta.

35. AHPCS, Correspondencia dirigida a Padres Capuchinos: 1845-1965, leg. 149, Carta de Virgilio Mattoni a fray Diego de Valencina del 24 de mayo de 1901.

36. AHPCS, Inventario del Convento de Hermanos Menores Capuchinos de Sevilla realizado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en el año 2004, pp. 408-409.

37. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*..., ob. cit., p. 114; *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*..., ob. cit., p. 425.

38. AHPCS, Correspondencia dirigida a Padres Capuchinos: 1845-1965, leg. 149, Carta de Virgilio Mattoni a Diego de Valencina, 13 de mayo de 1898.



FIG. 4. Virgilio Mattoni. *San Francisco de Asís en éxtasis*. Ca. 1895-1897, *Ábside* de la Iglesia Conventual de los Capuchinos de Sevilla.

más ilustres pintores del momento. Entre ellos incluyó a Mattoni de quien escribe, en relación a las tablas del retablo de San Francisco de Asís:

[...] Los frailes capuchinos, prendados de su pincel, también mandáronle pintar dos tablas estilo gótico, y cuando Mattoni tasó su trabajo, los frailes estuvieron a punto de desmayarse, y cuidado que es difícil eso en un convento. Mattoni malhumorado, se llevó otra vez las tablas a su estudio; los frailes regatearon, se ablandó el pintor y al fin hubo acuerdo entre los beligerantes [...]³⁹

No es de extrañar este pequeño relato anecdótico si tenemos en cuenta que según la valoración del autor, era el artista que a más alto precio vendía sus cuadros. La misma infanta Doña María Luisa Fernanda pagó 50.000 reales por un encargo. En esta tónica y nuevamente en actitud jocosa y satírica, de las Heras declara: «Ante Mattoni me descubro, y me inclino además, porque, sobre ser un artista de talento, sabe sacar los cuartos a los frailes».⁴⁰

Sin embargo, no fue el interés por el patrimonio el único objetivo de la Orden tras su restauración. La coyuntura política y social que se originó como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal, auspiciada por el liberalismo en 1835, puso en alerta a la iglesia católica. Su forma de contraataque fue el uso del medio escrito, para combatir a la denominada como «mala prensa», que ponía en duda la doctrina y la vida espiritual tanto de los religiosos como de los creyentes. En este sentido, podemos hablar de los documentos episcopales, que son aquellos en los que se puede reflejar y tomar el pulso al momento religioso en la España de finales del siglo XIX. Recordemos el emitido por el papa León XIII,⁴¹ una exhortación que bajo el título de *Etsi Nos* animaba a la prensa católica a descubrir y combatir estos «malvados planes» de la prensa liberal y a apoyar a los sacerdotes y religiosos, así como a propagar y defender las obras católicas. Igualmente se instigaba a los fieles a sostener estas publicaciones religiosas, apartándolos de la «mala prensa», considerando que no se hacía lo suficiente al respecto.⁴²

Las revistas católicas surgen en esta época y ayudaron mucho a mantener la fe y las costumbres de los católicos practicantes.⁴³ Destaca *La Cruz*, que fue la más importante de todas ellas en el siglo XIX. Fue fundada por León Carbonero precisamente en Sevilla en 1852, trasladándose luego a Madrid en 1868 y manteniéndose hasta 1915. Aunque el ejemplo que nos interesa, nos lleva nuevamente a la capital andaluza, donde surgió *El Adalid Seráfico*.⁴⁴

39. HERAS, Dionisio de las. «Los pintores Sevillanos». *Juan Rana, Revista Satírica ilustrada*, Madrid, 14 de abril de 1899, pp. 2-3.

40. *Ibidem*, p. 2.

41. JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero. *La Espiritualidad en el siglo XIX español*. Madrid, 1974, p. 112.

42. *Diario de Sevilla, Periódico Católico-Político*, 10 de abril de 1900, p. 2.

43. JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero. *La Espiritualidad en el siglo XIX español...*, ob. cit., p. 113.

44. *Ibidem*, pp. 133-136.

Los antecedentes de la publicación hemos de buscarlos en la Definición de Sanlúcar de Barrameda con fecha del 2 de julio de 1899, en cuyo primer punto se establece la creación de una pequeña imprenta en las dependencias conventuales de Sevilla: «Colocar en nuestro convento de Sevilla en las habitaciones que caen a la izquierda del atrio de la Iglesia una imprentita que funcionará exclusivamente para la Provincia sin admitir jamás trabajos ajenos a la Orden».⁴⁵

Tan sólo un año después, se estableció la creación de la revista *El Adalid Seráfico*, según el Acta Definitoria firmada en Sevilla el 4 de septiembre de 1900. En el punto siete del mismo se dictaba:

Llevar adelante la publicación de «El Adalid» por la honra que bien dirigida puede dar a la Provincia y para que sirva de estímulo a nuestra juventud, y encargar a los Guardianes y Predicadores que lo propaguen y difundan, especialmente entre nuestros Hnos. Terceros. La imprenta seguirá dedicada a editar trabajos propios y exclusivos de nuestra Orden entre las cuales se encuentra la mencionada Revista.⁴⁶

El fundador y encargado de dirigir la publicación durante sus primeros años fue el padre Ambrosio de Valencina. Su experiencia al frente de este tipo de publicaciones no nacía aquí, ya que había sido el director de *El Mensajero Seráfico* que se editaba en Madrid desde el año 1888. Si a esto unimos su ingente producción escrita, estamos hablando de una figura erudita en el seno de la Orden, que también se preocupó por investigar sobre la historia de la provincia capuchina de Andalucía.⁴⁷

Nació de este modo *El Adalid* con el fin de ser una revista católica dedicada a fomentar la religión y la piedad en el seno de las familias cristianas bajo los consejos de León XIII, poniendo al católico en alerta contra la «mala prensa». Por ello, el espíritu combativo de la publicación resulta evidente y se manifiesta en su primera portada donde aparece San Francisco con un estandarte enarbolado y en él la imagen de la Inmaculada Concepción. Ambrosio de Valencina en sus primeras páginas deja bien claros sus fines.⁴⁸

45. AHPCS, Capítulos provinciales y actas definitorias, leg. 193, Capítulos provinciales y actas definitorias de los años 1802-1958, ff. 39-40.

46. AHPCS, Capítulos provinciales y actas definitorias, leg. 193, Capítulos provinciales y actas definitorias de los años 1802-1950, ff. 41-43.

47. AHPCS, *El Adalid Seráfico*, lib. 167, año 50º y 51º: 1949-1950. Semblanza tras el fallecimiento del fraile. La misma revista le dedicó un número especial como fundador de la publicación en sus Bodas de Oro. Varios periódicos se hicieron eco de su fallecimiento, entre ellos: *El Correo de Andalucía*, *El Noticiero Sevillano*, *El Liberal*, *El Fígaro*, *Diario de Avisos de Córdoba*, *El Noticiero Extremeño*, etc.

48. LINARES FERNÁNDEZ, Fernando. «El Adalid Seráfico. Nacimiento». *El Adalid Seráfico*, 1999, año 100º, pp. 172-176. Consultado en AHPCS, *El Adalid Seráfico*, Lib. 1088, año 100º, 1999, pp. 172-176. El padre Fernando Linares reproduce también en su artículo las acuarelas de Mattoni con motivo del centenario de *El Adalid Seráfico*.

Me llamo ADALID, nombre que, como tú sabes, quiere decir caudillo que anima en el combate; pero caudillo cuya graduación y jerarquía es indeterminada, porque el adalid no tiene lugar fijo en la escala, sino que es hijo de circunstancias especiales y se forma de improviso, poniéndose a la cabeza de un puñado de valientes, ondeando en el aire la bandera de combate, e infundiendo en los demás el entusiasmo bélico con el grito siempre simpático: ¡A la lid! ¡A la lid!⁴⁹

El enemigo que había que combatir según estas premisas era el Liberalismo, auspiciado por las doctrinas del racionalismo del siglo XIX que propugnaba que no existía más verdad, ni más derecho, ni más religión, ni más Dios, ni más sistema político que el nacido de la razón humana, oponiéndose a todo lo que tuviese vinculación directa o indirecta con la iglesia mediante ataques directos o a través del medio escrito.⁵⁰

Cuanto hoy se asomen a sus primeros números, podrán comprobar que era una revista de actualidad religiosa en la que se difundía la palabra de Dios y el mensaje del Papa, noticias y acontecimientos del mundo franciscano y de la Orden Tercera Seglar, crónicas históricas de la actualidad, tanto de España como del extranjero, acontecimientos de la Iglesia española y del mundo, etc. Es decir, todos aquellos hechos que podían tener cabida en un medio de difusión dedicado a la «buena prensa».⁵¹ Su estilo, grandilocuente, reiterativo y retórico, es el propio de la época, preocupado en el buen decir.⁵²

La palabra escrita se apoyaba en ilustraciones, tomadas unas de obras capitales de la Historia del Arte, o en otro sentido, y es el que más nos interesa, fruto de una serie de encargos realizados a artistas consagrados del panorama local sevillano y cuya vinculación con la Orden era evidente, así como su apoyo a la doctrina católica y de vida ejemplarizante según los valores defendidos por la iglesia. Teniendo estos principios en cuenta, no es casualidad que los capuchinos pensaran para estos menesteres en Virgilio Mattoni, artista que sintió lo religioso como algo personal, tanto en su vida, como en su obra, siendo este género el eje vertebrador de su producción.⁵³

Su amistad con Diego de Valencina debió involucrarlo profundamente en el seno de la comunidad capuchina, llegando a entablar relaciones con varios frailes, entre ellos Ambrosio de Valencina, director de *El Adalid Seráfico*. Desconocemos si fue el padre Diego quien actuó de intermediario para los encargos, o si fue el propio Ambrosio quien demandó las obras directamente al artista, aunque parece esta la hipótesis más acertada. Todo ello se materializó en dos acuarelas efectuadas en 1900 y 1903,

49. AHPCS, *El Adalid Seráfico*, lib. 132, año 1º: 1900, pp. 3-6.

50. LINARES FERNÁNDEZ, Fernando. «El Adalid Seráfico. Nacimiento»..., ob. cit.

51. RAMÍREZ PERALBO, Alfonso. *1º Centenario de la Restauración de la Provincia Capuchina de Andalucía (1898-1999)*..., ob. cit., p. 88.

52. *Ibidem*, p. 91.

53. PÉREZ CALERO, Gerardo. *El pintor Virgilio Mattoni*..., ob. cit., p. 35.

que actualmente se encuentran enmarcadas y custodiadas en la Sala Definitoria del convento sevillano.

Mattoni participó por primera vez en el número extraordinario del 8 de diciembre de 1900, dedicado *A la Concepción Inmaculada de María, titular y protectora de la Gran Familia del Serafín de Asís y Patrona especial de nuestra seráfica Provincia Capuchina de Andalucía*.⁵⁴ Apareció reproducido uno de los cartones realizados como marco de la dedicatoria al Pontífice de la Inmaculada, S. S. Pío IX en 1854. De igual modo se adjuntaron en la publicación fragmentos de la Bula del citado Papa sobre la Definición Dogmática de la Inmaculada Concepción.

La obra, una acuarela monocromática en tonos negros y grises, de 57.5 x 29 cm, nos presenta tras una cortina que se despliega a modo de recurso neobarroco, una suerte de marco clasicista compuesto por columnas corintias estriadas y entablamento en el que se inserta la leyenda o dedicatoria: «El Adalid Seráfico a la santa memoria del Pontífice de la Inmaculada». El texto se encuentra flanqueado por el escudo de la Orden Seráfica con el motivo de las Cinco Llagas de Cristo, portado por angelotes a la izquierda, y un retrato ovalado con el rostro de Murillo –también sostenido por angelotes–, el mayor intérprete del tema inmaculista y que tanta relación tuvo con la Orden. Bajo el retrato, se representa una silla de época y los elementos para la pintura en el suelo, así como un libro y pergamino, posiblemente con textos religiosos alusivos a la Virgen María (FIG. 5).

En el centro, un fraile capuchino, con su hábito y barbado, se arrodilla para venerar una imagen de la Inmaculada que Mattoni reproduce según modelos murillescos. Esta aparece en medio de un rompimiento de Gloria, mientras que justo debajo, la figura más que probable de Pío IX, con su ostentoso atuendo papal, parece anunciar y proclamar el Dogma de la Inmaculada Concepción, cuya bula sostiene en su mano izquierda. La pintura es un alarde de composición y de dibujo que se explica por sí misma, evidenciando la maestría de Virgilio Mattoni.

La segunda obra, de 39 x 21 cm, realizada en 1903,⁵⁵ nos muestra como protagonista a un Arcángel con el hábito franciscano, en clara alusión simbólica a ese Adalid o caudillo que aplasta a una bestia híbrida en la parte inferior –alusión a la «mala prensa»– portando como armas una flecha y un escudo con el emblema capuchino, esto es, las Cinco Llagas de Cristo y los brazos de Cristo y San Francisco de Asís en abrazo místico. La Inmaculada, muy esbozada, aparece arriba a la izquierda como protectora y, al fondo, el Vaticano como enseña eclesiástica (FIG. 6).

Se nos ofrece en esta ocasión, junto al conseguido dibujo y la elaborada composición, una obra cargada de simbolismo, con ciertos guiños modernistas en ese cielo estrellado, que por otro lado consigue romper la monocromía protagonista de la

54. AHPCS, *El Adalid Seráfico*, lib. 132, año 1º: 1900, pp. 337-339.

55. AHPCS, *El Adalid Seráfico*, lib. 135, año 4º: 1905, p. 1.



FIG. 5. Virgilio Mattoni. *Acuarela para portada de El Adalid Seráfico*, 1900, Sala Definitoria del Convento de los Capuchinos de Sevilla.

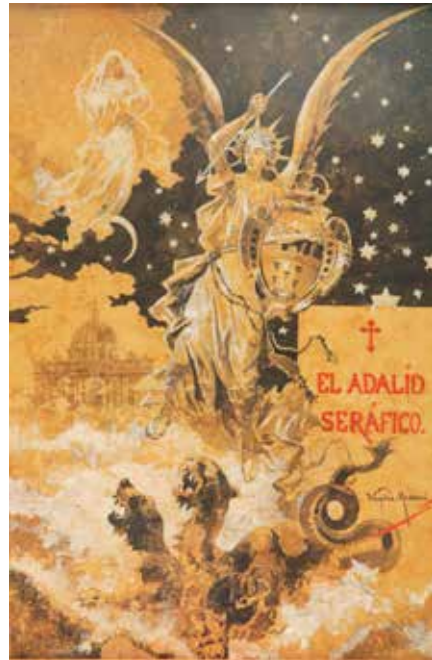


FIG. 6. Virgilio Mattoni. *Acuarela para portada de El Adalid Seráfico*, 1903, Sala Definitoria del Convento de los Capuchinos de Sevilla.

pintura anterior con esos tonos azulones muy oscuros, junto a los tonos blancos que configuran la fisionomía de la Inmaculada y el entorno que envuelve a la bestia.

Es de las dos, la que más connotaciones combativas contiene y la que mejor refleja el espíritu de la publicación. A este respecto, en la década siguiente el padre Ambrosio de Valencina pronunció un discurso en el Claustro de Doctores del Seminario Hispalense el día 25 de abril de 1911, donde exhortaba a los allí presentes a apoyar la «buena prensa» y hacer la guerra a la mala. En uno de los pasajes, hace alusión a esa bestia que representa Mattoni en su pintura, al referirse a ese tipo de prensa sectaria, atea, masónica, impía y librepensadora. Este tipo de prensa la vio el fraile figurada en:

[...] aquella bestia del apocalipsis, de la cual dice el vidente de Patmos que tiene siete cabezas, y sobre sus cabezas nombres de blasfemias. A esa bestia monstruosa añade el sagrado texto que le ha comunicado el dragón infernal todo su poder y grande fuerza, su astucia y malas artes, para dañar a la Iglesia. Le ha dado labios de tinta, lengua de papel y boca de réprobo, que vomita blasfemias y se desata en improperios y contumelias contra todo lo sa-

grado, abominando de Dios, injuriando su nombre santísimo, escupiendo a su tabernáculo, escarneciendo a la virtud, aborreciendo a los que la practican, y al cielo mismo.⁵⁶

El artista efectivamente conocía los textos sagrados, evidencia que se aprecia a la hora de observar la absoluta coincidencia entre lo representado en su obra y el texto que pronunciaba el fraile casi dos lustros después.

Hasta la fecha, no tenemos constancia de que existan otras obras de este estilo en la comunidad realizadas por el pincel de nuestro artista, ni tampoco otras reproducciones impresas en los números de la revista. Puede que nuevas incursiones e investigaciones aporten nuevos datos o definitivamente se cierre aquí el capítulo de Mattoni y los capuchinos de Sevilla. No obstante, en la década de 1920, *El Adalid Seráfico* se hacía eco del fallecimiento del pintor en 1923, dedicándole una pequeña semblanza en su sección necrológica, donde se alababan sus cualidades de buen pintor, así como sus virtudes piadosas que orientaron su carrera artística.⁵⁷

CONCLUSIONES

Este recorrido por la producción de Virgilio Mattoni realizada para los capuchinos, tanto de las obras ya conocidas como las estudiadas por primera vez en estas páginas, nos vuelve a poner ante la figura de un pintor del siglo XIX eminentemente dedicado a la temática religiosa. Creemos que este trabajo puede encuadrarse muy en la línea de las últimas publicaciones que han visto la luz dedicadas a la obra del pintor sevillano, reflejando todas ellas nuevas pinturas de índole religiosa. Recordemos los textos de Teresa Lafita,⁵⁸ Pérez Calero⁵⁹ o Luque Teruel,⁶⁰ entre otros. En este sentido, también son numerosos los estudios que ponen en pie la relación de Mattoni con las hermandades y cofradías de la ciudad hispalense.⁶¹

56. VALENCINA, Ambrosio de. *Estragos de la mala prensa*. Discurso pronunciado por el R. P. Fr. Ambrosio de Valencina del Claustro de Doctores del Seminario hispalense, el día 25 de abril de 1911 en el certamen periodístico o fiesta de la buena prensa, que celebran anualmente los seminaristas de Sevilla, en el día de su patrón San Isidro, Sevilla, Imp. de El Adalid Seráfico, 1911, pp. 9-10.

57. AHPCS, *El Adalid Seráfico*, lib. 147, año 24º: 1923.

58. LAFITA, Teresa. «Obras inéditas del pintor sevillano Virgilio Mattoni». *Atrio*, nº 8-9, 1996, pp. 163-172; «Otras obras inéditas del pintor Virgilio Mattoni de la Fuente: San Emidgio, retrato de Adolfo López, Cuaderno de apuntes y Santa Isabel de Hungría». *Atrio*, nº 8-9, pp. 173-185.

59. PÉREZ CALERO, Gerardo. «Obras inéditas simbolistas y nazarenas del pintor Virgilio Mattoni». *Laboratorio de Arte*, Nº13, 2000, pp. 409-418.

60. LUQUE TERUEL, Andrés. «Virgilio Mattoni y la Hermandad de la Macarena de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 459-482.

61. A este respecto, y entre las varias publicaciones existentes, son interesantes las contenidas en *Laboratorio de Arte* o en el *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Destacamos: CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «Arquitectura para el culto. Un proyecto inédito de Virgilio Mattoni». *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 669-677; GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco. «Comentarios a dos bocetos de Virgilio Mattoni para el paso de la Virgen de los Reyes». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2003; RUIZ PORTILLO, Enrique. «Los faroles de Virgilio Mattoni: del Silencio a la Divina Misericordia». *Boletín de las Cofradías de*

Las investigaciones desarrolladas tanto en el convento de los capuchinos de Sevilla como en su Archivo Histórico, nos han proporcionado el hallazgo de dos obras inéditas para la bibliografía artística sobre el pintor sevillano Virgilio Mattoni, si bien es cierto que ya se citaron en fuentes como *El Adalid Seráfico* –recordemos la noticia necrológica sobre el fallecimiento del artista– y en el inventario efectuado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Nuestro cometido ha sido el de darlas a conocer en el contexto de la edición de la revista católica *El Adalid Seráfico*, publicación que contó con notables intervenciones artísticas para ilustrar sus páginas. Mattoni colaboró en sus primeros números, en los años 1900 y 1903, como colofón a una interesante trayectoria en el seno de la Orden que se tradujo en notables encargos a partir de 1895. Creemos que su contacto con los capuchinos tuvo que ser anterior, pero posterior a 1888, año en el que fray Diego de Valencina llega a Sevilla para ocupar la guardianía de su convento y con quien mantuvo una estrecha amistad. La prueba de ello, aparte de las pinturas efectuadas, son las cartas que se conservan del artista enviadas al fraile, ya citadas en el desarrollo de este trabajo.

No es este el primer texto dedicado a estudiar la filiación de Mattoni con corporaciones y entidades de la ciudad de Sevilla. El trabajo de Pérez Calero,⁶² publicado con anterioridad a su monografía sobre el pintor, constituye una base interesante para ahondar en este particular. Si aquí hemos abordado su cercanía a una institución religiosa, Mattoni formó parte de otras tantas del ámbito civil, llegando a ocupar importantes cargos en varias de ellas. Con respecto a los capuchinos, el mismo autor también cita su vinculación con la Orden al analizar una serie de poemas escritos por el pintor en los que se advierte la influencia seráfica en su lírica.⁶³ Esta relación se ha estudiado más profundamente en recientes trabajos.⁶⁴

El interés de las acuarelas, en lo artístico, radica en el hecho de ser dos ejemplos de la maestría en el dibujo de Mattoni. Durante su formación, recibió las enseñanzas de Domínguez Bécquer en lo concerniente a esta disciplina,⁶⁵ para más adelante, en su carrera como docente, ocupar la Cátedra de Aplicaciones del Dibujo Artístico a las Artes Decorativas en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla a partir del 1 de octubre de 1900.⁶⁶ Precisamente este año coincide con la publicación de la primera portada efectuada por

Sevilla, 2015, a partir del trabajo de DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. «Cien años de luz a Jesús Nazareno». *Silencio, Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno*, Sevilla, nº 132, 2013, pp. 4-7.

62. PÉREZ CALERO, Gerardo. «Virgilio Mattoni y las Corporaciones artísticas sevillanas». *Boletín de Bellas Artes*, nº 4, 1976, pp. 181-194. Más recientemente, Pérez Calero realiza la voz temática de Virgilio Mattoni para el Ateneo de Sevilla, institución con la que también mantuvo vinculación. Ver VV. AA. *Diccionario de Ateneístas*. Vol. 4, Sevilla, 2005.

63. PÉREZ CALERO, Gerardo. «El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)»..., ob. cit., pp. 186-188.

64. GALBARRO GARCÍA, Jaime. «Fray Diego de Valencina y la actividad cultural de la capilla de San José»..., ob. cit., pp. 103-106.

65. PÉREZ CALERO, Gerardo. *El pintor Virgilio Mattoni*..., ob. cit., p. 13.

66. *Ibidem*, p. 16.

Mattoni, en la que se rememora el Dogma Inmaculista, promulgado décadas atrás, y que es quizás la mejor muestra de este particular de las dos analizadas. En la segunda se aprecian otras características que también se repiten en toda la obra del artista. Se trata de su vinculación al simbolismo y muy sucintamente, al modernismo –recordemos que Mattoni denostaba esta corriente artística, poniéndolo de manifiesto en algunos escritos—. ⁶⁷ Se aprecia en la composición y en la alegoría representada, así como en el colorido y el fondo, abandonando ese tono monocromo que sí se practica en la primera. Lo que consideramos común a las dos es que forman parte de la época más fecunda del pintor. La década de 1890 hasta su fallecimiento en 1923 constituye un periplo de 33 años en los que Mattoni sentó las bases de su arte y en los que se afilió especialmente a la pintura religiosa.

No obstante, pensamos que estas obras son algo más que dos acuarelas efectuadas por un encargo de los capuchinos para ilustrar dos portadas de temática determinada para una publicación de cariz católico. Efectivamente lo son, pero tras lo expuesto acerca de la buena prensa, su respuesta a la mala, originada a partir del liberalismo que tachaba o condenaba lo religioso, y el ímpetu de Ambrosio de Valencina y otros religiosos en este enfrentamiento, creemos necesaria la siguiente reflexión: Virgilio Mattoni fue un ferviente católico tanto en su vida personal como artística, por lo que resulta evidente que se posicionara a favor de los capuchinos en este choque contra la «mala prensa». Además, estaba totalmente convencido de cuál era su papel en la contienda, ya que por supuesto era consciente de que sus obras iban a ser empleadas para un fin distinto al que estaba acostumbrado como podía ser el marco de una exposición o nutrir una colección privada como fruto del encargo de algún particular. Estas acuarelas iban a reproducirse en varios cientos de ejemplares de *El Adalid Seráfico* que se distribuían entre los suscriptores y a todo aquel interesado, por lo que deducimos que el impacto fue al menos a nivel local, notable. Sabía que las publicaciones iban a llegar a la gente y al menos si no eran leídas, la contemplación de una imagen determinada constituía un factor más poderoso, si cabe, a la hora de propagar un mensaje. En este sentido, la labor de los diferentes directores de *El Adalid* a la hora de contar con artistas que ilustren y enriquezcan sus publicaciones resulta interesante y de gran importancia para la propagación del mensaje, y abre el camino a nuevas investigaciones al respecto, ya que, como decíamos, no fue Mattoni un caso excepcional, sino que fue una constante al menos durante la primera mitad del siglo XX. ⁶⁸

67. MATTONI DE LA FUENTE, Virgilio. «Sevilla en sus pintores». *Quien no vio a Sevilla...*, Sevilla, 1920, pp. 127-155.

68. Quiero hacer constar mi más sincero y cariñoso agradecimiento al Dr. don Antonio Valiente Romero, responsable de la Biblioteca y Archivo General de los Capuchinos en su sede en Sevilla; a don Ismael Martínez Lunar, quien trabaja infatigablemente para la Orden y cuyos trabajos de diseño enriquecen su patrimonio; a fray Francisco Luzón Garrido, anterior padre superior del Convento de los Capuchinos de Sevilla, entrañable y servicial religioso cuya preocupación e inquietud por el patrimonio histórico artístico de su sede ha permitido el desarrollo de una importante labor investigadora en su propio seno;

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel. «El patrimonio escultórico del Convento de los Capuchinos en Sevilla». *El Franciscanismo en Andalucía. Conferencias del II Curso de Verano San Francisco en la Historia y en el Arte Andaluz*, Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1996.
- ÁLVAREZ LOPERA, José. «La crisis de la Pintura Religiosa en la España del siglo XIX». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, Nº1, Madrid, 1998.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la. «La imagería procesional sevillana en los siglos XIX y XX». *Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1980.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «Arquitectura para el culto. Un proyecto inédito de Virgilio Mattoni». *Laboratorio de Arte*, Nº27, 2015.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. «Cien años de luz a Jesús Nazareno». *Silencio, Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno*, Sevilla, Nº132, 2013.
- Diario de Sevilla, Periódico Católico-Político*, 10 de abril de 1900.
- GALBARRO GARCÍA, Jaime. «Fray Diego de Valencina y la actividad cultural de la capilla de San José». *Los Capuchinos y la capilla de San José: un siglo de convivencia (1916-2016)*, coord., Antonio Valiente Romero, Sevilla, Ed. Vitela, 2016.
- GESTOSO PÉREZ, José. *Sevilla Monumental y Artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. T. III, Sevilla, 1892.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco. «Comentarios a dos bocetos de Virgilio Mattoni para el paso de la Virgen de los Reyes». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2003.
- HERAS, Dionisio de las. «Los pintores Sevillanos». *Juan Rana, Revista Satírica ilustrada*, Madrid, 14 de abril de 1899.
- IRIARTE, Lázaro. *Esteban de Adoán*. Ediciones Novasal, Pamplona, 1985.
- JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero. *La Espiritualidad en el siglo XIX español*. Madrid, 1974.
- LAFITA, Teresa. «Obras inéditas del pintor sevillano Virgilio Mattoni». *Atrio*, Nº8-9, 1996.
- . «Otras obras inéditas del pintor Virgilio Mattoni de la Fuente: San Emidgio, retrato de Adolfo López, Cuaderno de apuntes y Santa Isabel de Hungría». *Atrio*, Nº8-9, 1996.
- LUQUE TERUEL, Andrés. «Virgilio Mattoni y la Hermandad de la Macarena de Sevilla». *Laboratorio de Arte*, Nº27, 2015.

al Dr. don Jaime Galbarro García, por sus consejos y aportaciones; y a don Miguel Ángel Cerquera Hurtado, historiador del Arte y amigo, por su apoyo técnico en la toma de las fotografías que ilustran este trabajo. Sin ellos estas páginas no habrían visto la luz.

- MATTONI DE LA FUENTE, Virgilio. «Sevilla en sus pintores». *Quien no vio a Sevilla...*, Sevilla, 1920.
- NAVAS GUTIÉRREZ, Antonio. *El regreso de los capuchinos a Granada después de la Exclaustración. Cien años de historia*. Conferencia celebrada en el convento de Capuchinos de Granada el 12 de junio de 1999.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975; Primera edición de 1868.
- PÉREZ CALERO, Gerardo. «Virgilio Mattoni y las Corporaciones artísticas sevillanas». *Boletín de Bellas Artes*, Nº4, 1976.
- . *José Jiménez Aranda*. Arte Hispalense, Sevilla, 1982.
- . «El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)». *Laboratorio de Arte*, Sevilla, Nº2, 1989.
- . *El pintor Virgilio Mattoni*. Arte Hispalense, Sevilla, 1996, Primera edición de 1977.
- . «Obras inéditas simbolistas y nazarenas del pintor Virgilio Mattoni». *Laboratorio de Arte*, Nº13, 2000.
- RAMÍREZ PERALBO, Alfonso. *1^{er} Centenario de la Restauración de la Provincia Capuchina de Andalucía (1898-1999). Historia de los primeros conventos capuchinos de Andalucía. Biografía de los religiosos de la Restauración*. Granada, 1999.
- RUIZ BARRERA, María Teresa. «Iglesia del Convento de Capuchinos de la Divina Pastora de Sevilla. Actual programa iconográfico». *IX Curso de verano el Franciscanismo en Andalucía. Los Capuchinos y la Divina Pastora*, Priego de Córdoba, 2004.
- RUIZ PORTILLO, Enrique. «Los faroles de Virgilio Mattoni: del Silencio a la Divina Misericordia». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2015.
- VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981.
- . *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, 1991.
- VALENCINA, Ambrosio de. *Estragos de la mala prensa*. Discurso pronunciado por el R. P. Fr. Ambrosio de Valencina del Claustro de Doctores del Seminario hispalense, el día 25 de abril de 1911 en el certamen periodístico o fiesta de la buena prensa, que celebran anualmente los seminaristas de Sevilla, en el día de su patrón San Isidro, Sevilla, Imp. de El Adalid Seráfico, 1911.
- VV. AA. *Diccionario de Ateneístas*. Vol. 4, Sevilla, 2005.