

Juan Ruiz Soriano, nuevas visiones y las series hagiográficas de San Francisco

JUAN RUIZ SORIANO, NEW VISIONS AND THE
SAN FRANCISCO HAGIOGRAPHIC SERIES



JESÚS PORRES BENAVIDES
Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)*

RECIBIDO: 01-04-20 / ACEPTADO: 22-06-20

RESUMEN: En el presente estudio se analiza la figura del pintor *murillista* dieciochesco Juan Ruiz Soriano aportando nuevas obras a su catálogo. Asimismo, se lleva a cabo el estudio de las series de la vida de san Francisco realizadas por el pintor, la mayoría de ellas actualmente propiedad del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pero muy dispersas en iglesias, capillas o dependencias eclesiásticas.

PALABRAS CLAVE: Pintura sevillana, Juan Ruiz Soriano, San Francisco.

ABSTRACT: In the present paper, we analyze the figure of the eighteenth-century *murillista* painter Juan Ruiz Soriano adding new works to his catalogue. We also carry out the study of his series of the life of San Francisco, most of them currently property of the Museum of Fine Arts of Seville, but widely dispersed in churches, chapels or ecclesiastical dependencies.

KEY WORDS: Sevillian painting, Juan Ruiz Soriano, St. Francis.

NUEVAS VISIONES¹

El año Murillo en Sevilla ha suscitado un renovado interés por la figura del gran pintor, así como por la de sus seguidores. A ello han contribuido notablemente exposiciones como la desarrollada en el museo de Bellas Artes, *Murillo. IV Centenario*, comisariada por Valme Muñoz e Ignacio Cano, pero especialmente *Murillo y su estela en Sevilla* comisariada por Benito Navarrete. También publicaciones como la de Enrique Valdivieso² se han centrado en el análisis de todos esos pintores de primera y segunda generación denominados murillescos.

* CINTER, grupo de investigación de alto rendimiento de la URJC.

1. Agradecer especialmente a Manuel Sánchez Lopéz la revisión de este artículo y a Manuel Jesús Carrasco Terriza delegado de Patrimonio de la diócesis de Huelva, Juan José Alamillos Romero párroco de Galaroza y a Manuel Domínguez Lepe párroco de Cartaya por la magnífica ayuda prestada.
2. VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo: aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Universidad de Sevilla, 2018.

El aprecio por la manera de pintar de Murillo y su memoria pervivió casi inalterado desde la muerte de éste en 1682 hasta 1775, cuando se abrió la Real Escuela de las Tres Nobles Artes en Sevilla.³ Esto se debió, según Álvaro Cabezas a «la preservación de su estilo; vivo en las obras de sus amigos, continuadores, discípulos y seguidores, quienes custodiaron sus soluciones formales y su espíritu artístico hasta casi superar el primer tercio del siglo XVIII». Es a esta generación de pintores, algunos de los cuales formados directamente con Murillo y siguiendo fielmente su estilo, a los que habría que denominar murillescos en puridad. Algunos autores como Fernando Quiles plantean que será a partir del Lustró Real en Sevilla y de la sistemática compra de Murillos por parte de Isabel de Farnesio cuando surgirá un nuevo concepto: el murillismo.⁴ Por tanto los murillistas serían tanto pintores como eruditos (más numerosos que los murillescos y posteriores cronológicamente) que «guardaron una inagotable admiración por la obra de Murillo».⁵ No todos los pintores tomaron a Murillo como un modelo ideológico sino más bien como una «fórmula estética».

Entre los que harán una interpretación más fiel de esos modelos murillescos tendríamos que mencionar la figura del maestro de Ruiz Soriano, Alonso Miguel de Tovar. De acuerdo a Ceán,⁶ Tovar será el «que lo enseñó a pintar y dibujar con buen orden y sistema».⁷ También Ceán comenta de una manera algo agríndice que Ruiz Soriano no quiso acompañar a Tovar a la corte y que «porque creía saber lo necesario para poder mantenerse en Sevilla, se quedó en esta ciudad sin otro director que lo guiase que las estampas». Otros artistas como Andrés Pérez de Pineda o Bernardo Lorente German, aunque tomen algunos prestamos de Murillo, irán transitando caminos más personales. Entre los más fieles seguidores a las composiciones de Murillo tendríamos al propio Ruiz Soriano, que a veces calcó sus modelos, haciendo ligeras modificaciones. Todavía a finales del siglo XVIII, como comenta Antonio García Baeza, «la obra de Murillo se convirtió en el ideal del buen gusto y parangón al que debe aspirar todo buen profesional a fin de alcanzar la excelencia».⁸ También porque, como

3. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «En la senda de Murillo» en ROMÁN VILLALÓN, Álvaro (coord.) *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, 2019, p. 34.

4. Este término ya lo usan Quiles y Cano en Quiles García, Fernando / Cano Rivero, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo* (1680-1759). Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, pp. 97 y 155. el tema del coleccionismo de Murillos por parte de Isabel de Farnesio se estudia en ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*. 2004. Volumen 1.

5. Ídem, p. 38.

6. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. Año 1800. Reed. 1965, tomo IV, p. 287.

7. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Historia del arte de la pintura en España*. Daniel Crespo Delgado (ed. lit.), David García López (ed. lit.). KRK, 2016, p. 778.

8. GARCÍA BAEZA, Antonio. «Murillo, Valdés Leal, Herrera el Mozo y la llegada del Pleno Barroco» en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales* / coord. por Benito Navarrete Prieto, Editorial Universidad de Sevilla y Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla 2019, p. 471.

señala Cabezas García «Murillo, aun siendo un pintor barroco que ejecutó la mayoría de su obra en la segunda mitad del XVII se adaptaba muy bien al gusto de la primera mitad del XVIII».⁹

Echamos en falta una monografía dedicada a Juan Ruiz Soriano, un pintor de calidad sin duda, que ha sido algo menospreciado por la investigación académica de los últimos años y al que solo se le han dedicado algunos artículos.¹⁰ El propio Ceán reconoce este hecho al decir que, aunque no fue «muy correcto en el dibujo y si duro y seco en el colorido. Con todo logro tener crédito y pintar obras costosas».¹¹ También apunta que en la ausencia de su primo Alonso Miguel de Tovar «se puso a pintar ayudado de las estampas».¹² Ya en anteriores trabajos comentamos como Ruiz Soriano utilizó para algunas de sus creaciones grabados de Schelte Adams Bolswert,¹³ algunos basado en dibujos de Paul Pontius, en otro utiliza un grabado de Paul Pontius sobre composición de Rubens.¹⁴

Conocemos algunos datos de su biografía, como por ejemplo que nació en Higuera de la Sierra entre 1701-1705 que ya en su momento se encargó de recabar noticias el propio Ceán Bermúdez con dudas de cuál era la partida de bautismo de nuestro pintor, pareciendo más lógico que fuera uno de los dos Juanes y de apellido Ruiz que se bautizaron en 1701.

Otra referencia importante es su boda en 1714 con María Antonia García de las Infantas, hija de un batihoja llamado Benito García de Santiago y doña María Moreno de las Infantas, gracias a la dote que entregaron los padres de esta.¹⁵ En el año 1721

9. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «En la senda de Murillo» en ROMÁN VILLALÓN, Álvaro (coord.): En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora. Huelva: Diputación de Huelva, 2019, p. 39.

10. VALDIVIESO, Enrique. «Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el convento de San Agustín de Sevilla» en *laboratorio de Arte* 6. Sevilla 1993. 305-316. SIERRA GARZON, José. «Juan Ruiz Soriano: un pintor a la sombra de su maestro». ARANDA BERNAL, Ana y QUILES, Fernando. «La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII» en *Boletín del museo e instituto «Camón Aznar»*, LXXXVI-LXXXVII (Zaragoza, 2001-2002). GALERA ANDREU, Pedro A. «Pintura sevillana en Jaén: Lorente Germán y Ruiz Soriano» en *Archivo Hispalense, revista histórica, literaria y artística*. Sevilla. 1988, pp. 207-211. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII: Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el hospital de la Caridad de Sevilla» en *Atrio: revista de historia del arte*, n.º. 15-16, 2009-2010, p.p. 201-208. PORRES BENAVIDES, Jesús. «Pintura sevillana del Siglo XVIII. Nuevas aportaciones al catálogo de Ruiz Soriano» en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo* / coord. por María del Amor Rodríguez Miranda, 2015, pp. 799-814.

11. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico... op.cit.* p. 287.

12. Ídem, p. 287.

13. Como por ejemplo en la serie de la vida de san Agustín, editada en París en 1624 por Bolswert.

14. PORRES BENAVIDES, Jesús: «Pintura sevillana del Siglo XVIII...op. cit. p. 808.

15. Estos prometen una dote de 9213 reales al oficial de pintor Juan Ruiz Soriano por casarse con su hija. También se da los nombres de los padres del pintor, Miguel Díaz Soriano y de Isabel González de Thobar. En este documento se hace una relación de los bienes que se aportan una serie de vestidos, así como algunas piezas de mobiliario como «una caxeta de marfil con sus gonzes en plata, y un anus engarzado en plata...un bufete grande de sedro con su herraje, cajón serradura y llave así como una serie de pinturas "quetro lienzos de la vida de nuestra señora, de a dos varas, con sus molduras

Juan Ruiz Soriano, vecino de la collación de San Ildefonso, figura como uno de los herederos de Miguel Díaz, difunto, en la partición de unos bienes¹⁶ que le correspondió parte de una casa en Higuera de la Sierra, en la cual vivió sin pagar renta hasta que se casó su hermana Josefa Díaz de Tovar.

RESTAURADOR Y OTRAS ACTIVIDADES

Esta vinculación murillesca de la que hablábamos es tal, que en 1756 se encuentra restaurando un lienzo de Murillo en la Catedral de Sevilla¹⁷ *el Nacimiento de la Virgen*, colocado sobre el arco de entrada a la sacristía de la capilla de la Concepción Grande. A mediados del siglo XVIII, dicho cuadro debía estar muy deteriorado y por ello fue restaurado por Ruiz Soriano, tras aprobarse en cabildo capitular en febrero de 1756.¹⁸ Hablando del cuadro de la *Sagrada Familia* de Ruiz Soriano, que está en la catedral sevillana, Pablo Hereza destaca que se basa en otras obras de Murillo, especialmente la *Sagrada Familia del pajarito* actualmente en el Museo del Prado. Por tanto no nos debe sorprender cuando en 1909 José Gestoso cataloga esta obra, entonces en la sacristía de los Cálices, «como de los primeros tiempos de Murillo»,¹⁹ mantra que se repetirá incansablemente hasta 1975 en que Diego Angulo, el gran hacedor del corpus de Murillo lo atribuya al pintor de Higuera de la Sierra, atribución que se mantiene en la actualidad. Es verdad que esta obra no presenta los estereotipos característicos

de madera en bruto, en tresientos reales de vellón (...) yten dos quadritos de dos cabezas degolladas de Señor San Juan y Señor San Pablo, con sus molduras de juguetes en bruto en ciento y veinte reales. Yten dos láminas de nuestra señora y jesus hilando con sus molduras doradas, de una barra de alto». Parece que el contrato también obligaba a los futuros marido y mujer la casa y manutención «desde el día en que el dicho Joan Ruis Soriano se despose con la dicha nuestra hixa en adelante que cumplirán primeros siguientes y no antes, tendremos a los suso dichos en nuestra compañía dándoles de comer y casa y no mas ... se apresia y estima en quatrocientos reales de vellón, ciento por cada persona en cada año. Con tal advertensia que esto se a de entender estando en nuestra casa y compañía y no fuera de ella, con tal sircustansia que si antes de cumplirse los dichos dos años, por su gusto o por motibos que para ello aya de parte de los susodichos se fueren a vivir fuera de ella en este caso no emos de temer obligazion a darles cosa alguna porque asi es ajuste...» (apns. Oficio 6 libro 2º de 1714 folios 971-973). Unos años más tarde en 1723 Soriano como vecino de «san Ildefonso» hace una carta de pago a su suegro Benito García de Santiago de 4400 reales «que costaron los dos años que vivió en su casa junto a su esposa». QUILES GARCÍA, Fernando. *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Noticias de Pintura (1700- 1720)*. Sevilla, 1990, pp. 205-207.

16. Ídem, p. 207

17. CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII... *op. cit.* p. 203.

18. Cfr. MORALES, Alfredo J.: «Murillo restaurador y Murillo restaurado» en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1987, n.º 240, pp. 478-479.

19. A ello ha ayudado el error de considerar esta obra como una «dada de su hijo (el de Murillo) el canonigo don Gaspar Murillo», cuando en realidad parece que esta mención se refería al cuadro que estaba en la sacristía de la Virgen de la Antigua y hoy identificada como la sagrada familia con san juan autista niño en la Wallace Collection de Londres. HEREZA, Pablo, ficha catalográfica en NAVARRETE PRIETO, Benito. «Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica» en *Murillo y su estela en Sevilla*, Catálogo de la exposición, Sevilla, 2017.

de Ruiz Soriano, pero Angulo, que tenía un agudo conocimiento de la obra murillesca y de la de sus seguidores lo atribuyó en comparación de uno de los pocos cuadros de Soriano firmados, *la Coronación de Santa Gertrudis*, donde el pintor recrea el modelo mariano de la pintura anteriormente citada. Tampoco el anterior comentario de Gestoso iba mal encaminado, pues efectivamente Ruiz Soriano se basa –como comenta Hereza– en esos modelos murillescos tempranos como «son los paños pesados y tornasolados», el interior de banco escalonado, la disposición de la Virgen respecto al niño «etc., aunque eso sí relegando la figura de José, a un sitio secundario y no dándole el discurso narrativo que le concede Murillo a este personaje y que hace que lo diferencie de sus seguidores. El cuadro de la Virgen del Consuelo de Rute (Córdoba) que se atribuye a Soriano es un trasunto de la Virgen de dicha pintura de la catedral de Sevilla.

Sabemos igualmente que Soriano se dedicó a otras labores de restauración, siendo su primera intervención conocida la que realizó en el cuadro de Mateo Pérez de Alesio *Santiago en la batalla de Clavijo*,²⁰ aumentándolo de tamaño. También que el cuadro de *San Pedro liberado de la cárcel* de Roelas fue restaurado por Ruiz Soriano, en 1761.²¹

Otra faceta cultivada por Ruiz Soriano, aparte de la de restaurador, fue la de tasador. Así por ejemplo en 1758 y a requerimiento del Ayuntamiento, valora un retrato de Miguel de Mañara que se hallaba en el Hospital de la Caridad de Sevilla en compañía de Juan de Espinal.²² Como especula Álvaro Cabezas, tras esta labor no hay más noticias de realización de obras pictóricas con lo que tendríamos que pensar que debido a su avanzada edad sólo se dedicara a este tipo de faenas²³ y que quizás muriera en la pobreza, como tantos artistas de su época. Este tipo de trabajos contribuían a alimentar la defensa que se hacía en la época por muchos artistas de la labor del pintor no como «un mero ejercicio manual», sino como cosa *mentale*. Ya que el pintor, aparte de trabajar rutinariamente en un taller, es capaz de realizar tareas de expertizaje artístico para instituciones y particulares.²⁴ También es destacable reseñar que Ruiz Soriano

20. Sobre esta obra se puede consultar ALGARÍN GONZÁLEZ, Ignacio. «Nuevas visiones y aportaciones en la pintura «La batalla de Clavijo», de la iglesia de Santiago el viejo de Sevilla» en *Laboratorio de Arte*, núm. 27-2015, pp. 145-172. Aparece un asiento «iten 270 rs. pagados a Juan ruiz soriano, maestro pintor por componer el cuadro de la imagen de señor Santiago del altar mayor de esta iglesia assi de lienzo nuevo que se le ha hecho como de tachuelas pintura y embarnisamiento consta de recibo del susodicho con fecha de 17 de octubre de 1726». En los apuntes de libros parroquiales (de la bib. de la sociedad económica) en GESTOSO y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. 1900, pp. 90-91.

21. ROS GONZÁLEZ, Francisco. «La liberación de San Pedro, una obra inédita del pintor Francisco Miguel Ximénez». *Laboratorio de Arte*, 21, 2009, p. 454.

22. CABEZAS GARCÍA, Álvaro: «Un caso de peritaje artístico... op. cit. p. 202.

23. CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), 2015, p. 350.

24. Ídem, p. 205.

ejercherà como Alcalde dentro del gremio de pintores²⁵ así como profesor «del arte de la pintura» lo que le permitió también realizar labores de policromador, percibiendo en 1732 400 reales por el dorado y pintado de los sayones del paso de la coronación de la hermandad del Valle de Sevilla.²⁶

NUEVAS OBRAS

Como ya comentábamos anteriormente, el corpus del autor es bastante extenso y están apareciendo recientemente nuevas obras en el mercado y en colecciones particulares. Abarca muchos temas iconográficos, casi todos religiosos, debido a que trabajó para numerosas órdenes religiosas: franciscanos, agustinos, terceros, jesuitas e incluso jerónimos, así como para parroquias, hermandades y para particulares si tenemos en cuenta la pintura devocional de pequeño tamaño que está apareciendo.²⁷ Tampoco debemos olvidar su aportación al género del retrato como la copia del retrato del *Cardenal Molina*, que hiciera su primo Alonso Miguel de Tovar existente en el ayuntamiento sevillano²⁸ y que ya Fernando Quiles le atribuyó.²⁹

Entre las numerosas obras que podemos atribuirle se encuentra la *Virgen del Corral* en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla donde se encuentra enterrado el propio Ruiz Soriano.³⁰ Es un cuadro con un formato ovalado que formó parte del antiguo simpecado de la desaparecida Esclavitud de la Virgen del Coral, y es una obra versión casi exacta de la que estaba en la colección de Rosa Peinado. También últimamente han aparecido en el mercado nuevas obras de Soriano con la representación de la *Divina Pastora*,³¹ como la que salió a subasta en la sala Isbilya de Sevilla en 2018, firmada en el ángulo inferior izquierdo. En otra colección de Écija (Sevilla) existe una casi idéntica, pero con el celaje recortado. Soriano en estas obras sigue el modelo creado por su paisano y pariente Alonso Miguel de Tovar a partir de los escritos de Fray Isidoro de Sevilla.

25. Ídem, p. 203.

26. RODA PEÑA, José. «Aportación a la obra del escultor sevillano Jerónimo Roldán». *Laboratorio de Arte*, 7, 164, 1994.

27. PORRES BENAVIDES, Jesús: «Pintura sevillana del Siglo XVIII...op. cit. p. 800.

28. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «El retrato del Cardenal Molina, una obra reaparecida de Alonso Miguel de Tovar». *Goya. Revista de Historia del Arte*, 318, 2007, pp. 168-176.

29. QUILES GARCÍA, Fernando. «Esta es mi cara y ésta es mi alma: Leed. Galería de retratos del barroco sevillano». *Cuadernos de arte e iconografía*, 2011, vol. 20, n.º 40, p. 395.

30. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...op.cit.* p. 287.

31. PORRES BENAVIDES, Jesús. «La iconografía de la Virgen como Divina Pastora en la pintura sevillana del siglo XVIII» en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, vol. 21, número 33, 2017, pp. 37-59. También en el catálogo de la exposición *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*, comisariada por Álvaro Román Villalón. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2019, se han estudiado varias representaciones del entorno de Ruiz Soriano.



FIG. 1. *Virgen niña hilando*, atrib. Juan Ruiz Soriano, colección particular, Sevilla.

Ha aparecido en colección particular una pareja de la *Virgen niña hilando* (FIG. 1) y el niño Jesús³² clavándose en uno de sus dedos una espina de la corona que tiene en

32. Agradecemos a Eva Villalba la información acerca de estas pinturas y a Alberto Guallart haberlas podido estudiar.

su regazo, conocido como *Niño de la Espina*.³³ Es interesante como en la relación de los bienes que aportan Benito García de Santiago, y María Moreno de las Infantas, en la dote de su hija con el pintor se cite «Yten dos láminas de nuestra señora y jesus hilando con sus molduras doradas, de una barra de alto»³⁴ con lo que si no se inspiró en ellas, el asunto ya le era familiar. Como recuerda el profesor Valdivieso, el tema pictórico de la niña hilando parece poseer un origen sevillano, creado seguramente en el ambiente zurbaranesco.³⁵ En efecto, Zurbarán realizó varias versiones de la *Virgen niña rezando*, cosiendo y bordando, aunque el que nos atañe es un poco diferente porque la Virgen se encuentra hilando con las madejas en las manos.³⁶ Esta pareja iconográfica surgió a mediados del siglo XVII en el ambiente artístico sevillano,³⁷ donde estas representaciones en «pendant» gozaron de gran fortuna dentro de la clientela local donde se pintaron abundantemente. Ambas figuras son representadas de cuerpo entero sentadas en sillones fraileros propios de la época, cada uno con una mesa donde tiene objetos. Así, en la del niño aparece la corona de espinas y en la de la Virgen aparece un florero. El niño Jesús (FIG. 2) viste una túnica morada mientras su madre tiene un corpiño de influencia pastoril y un manto tipo hebreo recogido en un broche al centro del pecho. Los fondos de celaje de ambos cuadros se acompañan de cabezas de querubines que son muy parecidos y que atestiguan la forma de reproducción casi mecánica de algunos tipos. La obras recuerdan a la *Virgen niña hilando* y el *Niño de la Espina* del Museo del Prado³⁸ en depósito del Ministerio del Ejército de Madrid y atribuidas por Valdivieso a un murillesco de primera época como Juan Simón Gutiérrez, pero no poseen quizás la calidad de éste, especialmente delicado en los rostros de la figuras principales, aunque sí muy parecidas las cabezas de querubines que rodean las imágenes principales.

33. Este tema es un episodio premonitorio de la Pasión, pintado por Zurbarán anteriormente en varias ocasiones y que narra Rudolfo Cartujano en su libro *Vita Christi*, escrito en latín hacia 1350 y traducido al castellano en Sevilla en 1537. La sangre que aparece en el dedo del Niño vendría a ser como una premonición de la pasión del propio Cristo.

34. QUILES GARCÍA, Fernando. *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*. ...*op.cit.* pp. 205-207.

35. VALDIVIESO, Enrique. «Una Virgen niña hilando y un Niño de la Espina de Juan Simón Gutiérrez», *Laboratorio de arte*, 15, 2002, p. 396.

36. Según parece las fuentes iconográficas que inspiraron esta composición son los evangelios apócrifos, donde aparece en el Protoevangelio de Santiago, donde se cuenta cómo los sacerdotes del Templo de Jerusalén encargaron a la Virgen cuando estaba en el templo hacer el velo que separaba el Santa Sanctórum y la estancia precedente a modo de cortinas. Dicho velo sería el que se desgarró en el momento de expirar Cristo en la Cruz, siendo, por lo tanto, el acto de su realización una premonición sobre la futura muerte de su hijo. En el Evangelio del Pseudo-Mateo se narra que la Virgen se ocupaba con frecuencia en labores de lana, tarea que realizaba con superior maestría.

37. VALDIVIESO, Enrique. «Una Virgen niña hilando y un Niño de la Espina...*op.cit.* p. 396.

38. Alto: 72 cm; ancho: 52 cm, donación M.^a de los Dolores Hernández y Márquez, marquesa viuda de Cabriñana del Monte, 1894.



FIG. 2. Detalle del *Niño de la Espina*, atrib. Juan Ruiz Soriano, colección particular, Sevilla.

Una copia de la *Inmaculada* de que hay en la iglesia de San Felipe Neri de Cádiz de Murillo y que conserva el museo de Bellas Artes de Sevilla,³⁹ podría ser debida también a Ruiz Soriano. Mayer la reprodujo entre las dudosas y mal atribuidas a Murillo.⁴⁰

Entre las obras pictóricas que quizás no se han atribuido correctamente está una imagen de la *Virgen del Carmen* entre dos ánimas del Purgatorio. Está en posesión de los descendientes de Manuel Rivero González, un empresario mercante del siglo XVIII que hizo dinero en América y estaba en su casa grande de Ayamonte. Alfonso Pleguezuelo la identifica con una imagen a la que el propio Rivero le tenía mucha devoción y que compró con 14 años en América.⁴¹ La obra es atribuible a Ruiz Soriano mediante el análisis estilístico. Por último, ha aparecido en el comercio de arte madrileño una interesantísima obra que remite a modelos murillescos *Las dos Trinidades* con bastante calidad e intenso colorido.⁴²

39. Con núm. de inventario 287 y medidas 69,3 x 55,6 cm (o 63 x 49 cm).

40. ANGULO INIGUEZ, Diego. *Murillo: Su vida, su arte, su obra*. Espasa-Calpe, 1981.

41. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Diputación de Huelva, 2005, pp. 132-133.

42. Agradecemos a José Luis Requena la información aportada. Mide 105 x 126 cm.

LAS SERIES DE LA VIDA DE SAN FRANCISCO

Ya desde Ceán Bermúdez sabemos que Juan Ruiz Soriano, que tenía «genio y osadía» pintó numerosas series para conventos sevillanos como «los cuadros del claustro en el convento de los padres Terceros, los de San Agustín y algunos en el principal del convento de San Francisco, que «son los mejores que pintó».⁴³ La serie de San Agustín fue estudiada por Enrique Valdivieso hace unos años,⁴⁴ pero, salvo alguna excepción, las series franciscanas no han sido estudiadas en profundidad.⁴⁵ Ana Aranda comenta que la realización de la serie agustina en donde usó estampas de Schelte Adams Bolswert,⁴⁶ es más cuidada que la serie de los franciscanos.

Se trata de obras interesantes y con temáticas parecidas que recogen la vida de San Francisco. Su catalogación ha sido realmente compleja, al estar los cuadros repartidos en diferentes iglesias de las provincias de Sevilla y Huelva como depósito del museo de Bellas Artes sevillano. Algunos cuadros se conservan en la parroquia de San Bernardo, en la capilla de los Ángeles (vulgo «los negritos»), en el ayuntamiento sevillano o incluso en parroquias de la provincia de Huelva como Jabugo, Cartaya o Galaroza. Otros figuran actualmente entre los fondos del Museo de Bellas Artes sevillano tras haberse recogido el depósito de las iglesias de San Román y San Buenaventura en Sevilla hace unos años. Incluso algún otro lienzo ha salido a subasta recientemente. Esta dispersión ha complicado su estudio y también el determinar su procedencia, porque al menos parece haber cuatro series iniciales provenientes de cuatro conventos desamortizados antes de 1844 (San Francisco de Carmona, San Francisco de Utrera, San Francisco de Sevilla y el convento de los Terceros también en Sevilla). Algunos figuran en una relación que hizo Gómez Imaz de las obras que se llevaron al Alcázar por el acopio del mariscal Soult.⁴⁷ En otras referencias se complica la cosa, pues se menciona que pintó unos treinta cuadros para la Orden Franciscana en Sevilla, pero no se hace referencia a qué lugar. Para la realización de estas series tomó en cuenta las principales biografías del santo, como las realizadas por Tomas de Celano en la *Vida primera* 1228 encargada por el papa Gregorio IX y la *Vida segunda* (1246-1247), que parece ser redactada a partir del capítulo general de 1244 en vida del ministro general Crescencio de Jesi. También se basó en *el tratado de los milagros* (1252-1253) escritos

43. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores op.cit.* p. 287.

44. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el Convento de San Agustín de Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1993, n.º 6, pp. 305-316.

45. Como por ejemplo «Los cuadros franciscanos de la iglesia de Cartaya (Huelva)» actas de *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del IV Curso de Verano San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana* (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998) / Manuel Peláez del Rosal (Dir. congreso), Árbol académico, 2000

46. ARANDA, Ana. Voz Juan Ruiz Soriano del diccionario de la Real Academia de la Historia.

47. GÓMEZ IMAZ, Manuel. «Un manuscrito inédito:(1808-1816). Conclusión». *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 1917, n.º 2, pp. 45-60.

a instancia del beato Juan de Parma.⁴⁸ También San Buenaventura en sus *Leyenda mayor*, *Leyenda menor* y *el Anónimo de Perusa* fechable entre 1266 y 1280 va a aportar nuevos datos a la biografía del santo.

Serie del claustro grande de San Francisco

La serie realizada hacia 1734 para la Casa Grande de San Francisco, dispersa a raíz de la desamortización y destrucción del edificio,⁴⁹ parece que la realizó junto a Domingo Martínez para el «claustro grande». A lo mejor a esto se refiere Ceán cuando dice «estimulado de los demás profesores que trabajaron con él en aquel sitio».⁵⁰ Valdivieso comenta que la fama que tuvo siempre el «claustro chico del convento» oscureció de alguna manera al «claustro grande» y aunque ignoramos el arquitecto, imaginamos que tenía una espléndida traza y sabemos que fue terminado hacia 1593.⁵¹ La decisión de encargo de esta serie se debió seguramente a que el estado de las pinturas murales que Alonso Vázquez y Antonio Mohedano habían realizado a finales del XVI era precario en este momento y se decidió encargar una serie pictórica nueva en lienzos. En una descripción del siglo XIX⁵² se comenta de esta serie que:

...había cuadros de medio punto cerrando así el hueco y los arcos hasta la bóveda, pero todo ellos guarnecidos y sostenidos con gallardas molduras. Estas pinturas o lienzos eran sobretodo productos del ingenio de Martínez y Soriano, de Murillo, de Mohedano y de Vázquez. Se destacaba sobretodo en el ángulo y levante la historia de Heraclio y St. Helena y otros pasajes relativos a la invención de la Santa Cruz y sobre todo a la famosa batalla de las Navas de Tolosa.

En otro punto del mismo texto se señala:

...entre los cuadros principales de los claustros se distinguían *la cena de N. S. Frn con sus dos primeros discípulos*, esta a la cruz de la escalera, en el lado opuesto, *La predicación a las ovejas, a los leones y a los lobos aves y peces, –el examen traer a sus discípulos antes de enviarlo a predicar. S.f se aparece a un indio y lo bendice– su agonía en el momento de .. la*

48. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Juan de Dios Fernández y la serie pictórica de San Francisco en la Rábida*. Universidad Internacional de Andalucía, 2015, p. 111.

49. Es interesante la descripción de esta pérdida que hace López de Vicuña «Se derribó del todo este magnífico templo, esta joya del arte, este monumento y su gloria religiosa «esta segunda catedral de Sevilla» por la junta de gobierno de 1840 en tiempos de la malhadada cristina y el vándalo Espartero.

50. Ídem.

51. VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo...op.cit.* p. 290. Aquí aporta una pequeña descripción de cómo tuvo que ser el claustro.

52. LÓPEZ DE VICUÑA, Fr. Atanasio: *Historia del convento de Fr^{co} el grande de Sevilla*, Sevilla, febrero de 1897. Obra manuscrita. Archivo de la provincia Bética de los franciscanos, p. 154.

varcion, otro que esta lavando los pies y ve las llagas en sus pies otro quando entrega las reglas de la orden tercera al B. Luquesio.⁵³

Otra descripción dice «están las vidas del seráfico patriarca, en lienzos de pincel muy diestro».⁵⁴ María José del Castillo ya nos dio la noticia de la existencia de un inventario en donde Fray Manuel Marcelino Martínez en 1792 rotuló los 54 cuadros que adornaban el claustro principal.⁵⁵ Como comenta, la temática era variada y aparecen intercalados desde la serie de la vida de San Francisco a episodios de la «invención de la cruz» y santos franciscanos y de la orden tercera o pasajes de otros miembros de la O.F.M como San Bernardino de Siena, San Juan de Capistrano y por supuesto San Antonio de Padua. Durante la ocupación francesa las pinturas, como tantas otras de la ciudad, fueron depositadas en 1810 en el Alcázar y después, en 1812 fueron devueltas a San Francisco donde permanecieron hasta 1835, excepto algunas de la serie realizadas por Domingo Martínez que fueron vendidas a particulares «de forma ilegal y clandestina».⁵⁶ Según el inventario que realizó Gómez Ímaz⁵⁷ aparecen citados los siguientes cuadros procedentes de San Francisco de Sevilla: *San Francisco en oración* 354, *pasaje de la vida de San Francisco* 356, *pasaje de la vida de San Francisco* 358, *Aparición de la Virgen a San Francisco*; 359 *San Francisco en el trance de su muerte*, 360 *San Francisco difunto*; 361 *San Francisco sacando las ánimas del purgatorio*; 367 *Tres asuntos de la vida de San Francisco* ; 456 *San Francisco delante de las matronas romanas* .

En la sacristía de la iglesia de San Bernardo de Sevilla se encuentra *La renuncia de San Francisco a la herencia paterna*⁵⁸ (FIG. 3) catalogado como anónimo, fue autorizado a prestarse a la iglesia el 26 de febrero de 1944⁵⁹ y como los demás es fruto de desamortizaciones. La escena representa el momento en que san Francisco renuncia a

53. Ídem, p. 161.

54. ÍÑIGUEZ, Fr. Manuel: *Centuria Bética o descripción y colección de noticias de la provincia de Andalucía de la regular observancia de Ntro. Sco P.S. Francisco. año 1860*. Archivo de la Provincia Bética. O.F.M. p. 52.

55. CASTILLO UTRILLA, María José del. *El convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1988, p. 42.

56. VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo:...op.cit.* p. 290.

57. GÓMEZ ÍMAZ, Manuel. *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año de 1810*. Sevilla: Establecimiento tipográfico Manuel Carmona, 1917.

58. Mide 167 cm x 167 cm. También entró en el museo de Bellas Artes en 1840 y de 1888 a 1926 estuvo en depósito en el colegio calasancio junto a su *pendant* *Un burgués de Asís extiende su capa bajo los pies de San Francisco*. En el inventario de 1840 nº 430 lo describe como *Vida de San Francisco* Mide 2 varas x 21/4 varas (182 x182 cm). Pudiera corresponderse con el núm. 8 *Por querella de su Padre haze renuncia General N.S.P.S Fran^{co} en presencia del S'obispo de Asís* que aparece en el inventario de Cuadros de 1792 realizado por Miguel López.

59. La Dirección General de Bellas Artes autoriza el 26 de febrero de 1943 este depósito que no se lleva a cabo hasta dos años después, en 1945. En el acta de depósito se hacen referencia a 16 cuadros, dos de los cuales S. Damián y S. Onofre están actualmente en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y los 14 restantes están localizados en la parroquia.



FIG. 3. *La renuncia de San Francisco a la herencia paterna*, Juan Ruiz Soriano, iglesia de San Bernardo de Sevilla.

todos sus bienes terrenales y se despoja de sus vestiduras ante la presencia de su padre Pietro Bernardone dei Moriconi y del obispo.⁶⁰ Está protegido por el obispo de Asís, Guido quien lo recubre con su capa para tapar la desnudez, alrededor del cual hay una serie de clérigos. Probablemente este pasaje se inspirase en el fresco del mismo

60. En este pasaje el padre que había llevado a san Francisco al obispo de la ciudad para que renunciase a los derechos de la herencia paterna y le devolviera lo que tenía. En presencia del Obispo, el santo se despoja de todos sus vestidos y se los devuelve al padre, mostrándose desnudo «Hasta el presente te he llamado padre en la tierra, pero de aquí en adelante puedo decir con absoluta confianza: Padre nuestro, que estás en los cielos, en quien he depositado todo mi tesoro y toda la seguridad de mi esperanza». Al contemplar esta gesta, el obispo lo acogió entre sus brazos y lo cubrió con su propio manto.



FIG. 4. *Un burgués de Asís extiende su capa bajo los pies de san Francisco*, Juan Ruiz Soriano, iglesia de San Bernardo de Sevilla.

tema de la basílica de Asís pintado por Giotto⁶¹ en el siglo XIV. También en la misma ubicación se encuentra el cuadro con el siguiente tema *Un burgués de Asís extiende su capa bajo los pies de san Francisco*⁶² (FIG. 4). Aquí aparece el Santo con sus amigos en el momento en que un personaje le pone su manto en el suelo para que no se manche y el Santo se resiste a pasar.

En la capilla de los Ángeles de Sevilla se conserva *La aparición de la Virgen y Cristo a San Francisco en la capilla de la Porciúncula*.⁶³ En este cuadro se representa la famosa escena de la Porciúncula y está inspirada en el hecho que sucedió en ese lugar, el 24 de febrero de 1208, cuando san Francisco oyó la llamada de Jesús para que eligiera una vida de absoluta pobreza según el discurso misionero del evangelio de san Mateo. La obra tiene mucha calidad, apreciable en la figura del ángel que acompaña a san Francisco contemplando a Cristo y a su madre encima de la capilla.

61. TAINÉ, Hippolyte, CAVALCASELLE, Giovan Battista y CROWE, Joseph Archer: *Giotto : pintor de San Francisco*, Madrid: Marilena Ferrari, [s.a.], 2009, p. 40.

62. En las fichas del museo catalogado como anónimo siglo XVIII. En el Inventario de 1840 aparece con el N° 638, «Vida de San Francisco» escuela sevillana, 2 ½ varas x 2 varas.

63. Mide 166 x 210 cm. Pudiera corresponderse con el núm. 23 *Pide N.S.P.S Fran^{co} a Nro S^o Jesu Christo la indulgencia de Porciuncula y el S^r sela concede por ruegos de Maria S.^{ma}* que aparece en el inventario de cuadros de 1792 realizado por Miguel López.

Su procedencia parece ser del convento de San Francisco de Sevilla. La otra obra es la *Apoteosis de San Francisco*.⁶⁴ En esta se puede ver a san Francisco en gloria entre la Virgen y Cristo sentados y rodeados de ángeles y en la tierra se observa a tres monjes que contemplan la visión que se le ha aparecido. Parece que también procede del convento de San Francisco de Sevilla y que se realizó en 1734.

Recientemente se ha vendido en Isbilya Subastas el cuadro de *San Francisco con los tres votos o mandatos evangélicos: obediencia, pobreza y castidad*⁶⁵ que pudiera corresponderse con el que cita Gómez Imaz *San Francisco delante de las matronas romanas* y que formaría parte de la serie de la vida de San Francisco realizada hacia 1734 para la Casa Grande de San Francisco, quedando dispersa a raíz de la desamortización y destrucción del edificio.

La obra denominada *La profesión de Santa Clara*,⁶⁶ está en el ayuntamiento de Sevilla, pero proveniente del Alcázar. La obra representa a santa Clara, fundadora de la rama femenina franciscana, en adelante denominadas clarisas, profesando sus votos en presencia de san Francisco de Asís, el cual le está cortando su cabellera. Este hecho sucedió en la capilla de la Porciúncula de Asís en la festividad del Domingo de Ramos de 1212. Tomas de Celano en 1228 en su primera semblanza recuerda que tras reparar la iglesia de san Damián, san Francisco fundó la segunda orden para mujeres conocida como «orden de señoras pobres y santas vírgenes».⁶⁷ Es muy interesante el modelo mariano murillesco que se representa en el retablo de la iglesia. Román Delgado opina que esta serie franciscana se podría fechar en torno a 1734, en que está datada la pintura de *la profesión de Santa Clara*.

También en la iglesia de San Román de Sevilla se encontraba el *Rapto de San Francisco*.⁶⁸ Se trata de uno de los episodios más extraños de la vida del santo. Durante el sueño de un grupo de franciscanos en un paisaje exterior, algunos se percatan de la aparición milagrosa que tiene lugar en el cielo: san Francisco, envuelto en una aureola luminosa, está sobre un carro que tiran varios caballos blancos en corbeta y que es guiado por un ángel. Es parecido a otros momentos en la vida de personajes de la

64. Mide 167 cm x 210 cm, con acta de depósito en 1945, estuvo en el colegio calasancio de Sevilla de 1888 a 1926.

65. Agradecemos la correcta interpretación iconográfica a Enrique Muñoz Nieto. Esta obra antes estuvo en la colección Granados de Madrid. Tiene unas medidas de 181 x 219 cm. Pudiera corresponderse con el núm. 19, *En un camino se le aparecieron al S^{to} tres Doncellas y le fue revelado eran la Obediencia Pobreza y Castidad* que aparece en el inventario de Cuadros de 1792 realizado por Miguel López

66. Pudiera corresponderse con el núm. 31 *Da N.S.P.S^a Francisco el Abito a S^a Clara en Porciuncula a 19 de Marzo del año de 1212 que aparece en el inventario de Cuadros de 1792 realizado por Miguel López*. MARTÍNEZ LARA, Pedro; en Navarrete Prieto, Benito (dir.), *Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 2014, vol. II, cat. 96, pp. 188-189.

67. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; ROJAS-MARCOS, Jesús. *Juan de Dios Fernández...op.cit.* p. 142.

68. Este pone el inventario que fue realizado para el convento de San Francisco de Sevilla. Estuvo en depósito en el Colegio Calasancio de 1888 al año 1926. Mide 1,65 x 2,87 cm.

sagrada escritura como Elías. Tan portentoso hecho esta reseñado por los principales biógrafos del santo. Así Tomas Celano comenta al respecto que, mientras la comunidad cantaba el «pater noster, un anochecer se ausentó el fundador» ya a medianoche, mientras los hermanos rezaban «entró por la puertecilla de la casa un carro de fuego deslumbrador que dio dos o tres vueltas por la habitación» sobre él había un globo encima del cual vieron una figura que identificaron como el alma del santo.

Gestoso cita la serie en el catálogo del Museo de Bellas Artes en una parte referida a cuadros de temática franciscana: *San Francisco de Asís curando a un endemoniado*.⁶⁹ Es una de las obras más interesantes de la serie y estuvo depositada junto con otros nueve cuadros en el convento de San Buenaventura desde 1945 hasta que se levantó el depósito en 1992. Se encontraban en la residencia de franciscanos, anexa a la iglesia. Algunos de estos lienzos estaban enrollados y en mal estado de conservación. El formato de la pintura es un medio punto y casi toda la acción de la escena transcurre en la mitad derecha. San Francisco acompañado por otro hermano, con las manos abiertas está curando a una mujer endemoniada a la que sujetan entre ambas mujeres.

Otra obra es *San Francisco de Asís entregando la regla de la orden al beato Luquesio*⁷⁰ y su esposa Bonadona.⁷¹ En otro momento se cita como *Jesucristo y San Francisco con el libro de las reglas*. San Francisco aunó en el mismo ideal evangélico primero a los hermanos menores; a las damas pobres o clarisas, a continuación (1212) y por último a los hermanos de «penitencia». El santo está en un estrado haciendo entrega del libro al matrimonio que se encuentra arrodillado, detrás aparece un altar con una Inmaculada sacada de los repertorios murillescos.

Adicionalmente tenemos el *San Francisco de Asís con una espada*⁷² que también estuvo en San Buenaventura junto con la *Muerte de San Francisco*. Otra obra es *San Francisco de Asís y el papa Inocencio III ante la iglesia de San Juan de Letrán*,⁷³ en el almacén del museo (antes en la biblioteca de San Buenaventura). Esta última muestra al santo en la mitad izquierda y al papa y un ayudante en la derecha. Detrás de san Francisco se abre un paisaje en el que puede verse la iglesia romana. Según cuenta Celano en la *vida primera*, san Francisco escribió la regla primigenia de su comunidad cuando tenía once hermanos. una vez que tuvo concluida esta primera regla,

69. Mide 150 x 265 cm.

70. La tradición lo ha considerado siempre como el primer hermano terciario franciscano.

71. Mide 163,2 cm x 287, 28 cm.

72. Mide 167 x 298 cm, quizás pudiera corresponderse con el núm. 44 *Da una Ymagen de S^a Pablo su espada por el Christo costra de S^a. Fran^{co}. p^a. q^e corte la cabeza aun perseguidora de su orden* que aparece en el inventario de cuadros de 1792 realizado por Miguel López.

73. Mide 155 x 292 cm, pudiera corresponderse con el núm. 6 *tres veces le habla Christo diciendo Fran^{co} repara mi casa q^e se viene a tierra* que aparece en el inventario de cuadros de 1792 realizado por Miguel López.

inspirada en gran parte los evangelios, fue a Roma con ellos, para que el papa Inocencio les confirmase en este modo de vida y obtener de la Santa Sede una aceptación de este género de vida.

El pasaje de *San Francisco de Asís recibiendo las llagas*⁷⁴ es quizás el más difundido de su biografía. El milagro tuvo lugar en 1224, durante su retiro en el monte Alverna en la Toscana. Aquí vio la singular visión:

Vio a un hombre que estaba sobre él; tenía seis alas, las manos extendidas y los pies juntos y aparecía clavado en una cruz: do alas se alzaban sobre su cabeza; otras dos se desplegaban para volar y con las otras dos cubría todo su cuerpo.

Este cuadro se inspira en las composiciones de Murillo como el *San Francisco* de la catedral de Amberes, encontramos al santo de rodillas con los brazos abiertos y mostrando las llagas. Está en una especie de cueva y al fondo se encuentra otro hermano leyendo. En el cielo se aparece Cristo con la típica iconografía alada rodeado de una multitud de ángeles. Este cuadro dice proceder de Los Terceros. Está firmado *Soriano fecit 1734*. Estuvo también en la residencia de franciscanos de San Buenaventura.

Finalmente, la *Concesión a San Francisco de Asís de las indulgencias de la Porciúncula*⁷⁵ o *el Jubileo de la Porciúncula*. Anteriormente en el convento de San Buenaventura y posee un formato trilobulado. Este es similar al del mismo tema reseñado anteriormente y copia también a su vez el original de Murillo.

Serie de San Francisco de Utrera

Procedentes del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla y como parte de un depósito se hallan en la parroquia de San Pedro Apóstol de Cartaya (Huelva) una colección de cuadros de tema franciscano. Estos cuadros se trasladaron a esta ubicación para reparar la ausencia de decoración a raíz del expolio que la parroquia sufrió en julio de 1936, quedando completamente desmantelada. Gracias a las gestiones del entonces párroco, Diego Guzmán y Pavón se comenzaron las obras de reconstrucción del templo una vez acabada la Guerra Civil. Posteriormente se procedió a la decoración del interior del templo.⁷⁶ Apoyado por el presidente de la Diputación Provincial de Huelva, solicitó al Museo de Bellas Artes de Sevilla (a cuya archidiócesis pertenecía entonces la provincia de Huelva) que le fueran cedidos algunos cuadros, con el fin de

74. Mide 165 x 210 cm.

75. Mide 70 x 150 cm.

76. ROMÁN DELGADO, José. «Los cuadros franciscanos de la iglesia de Cartaya (Huelva)» actas de *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del IV Curso de Verano San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana* (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998) / Manuel Peláez del Rosal (Dir. congreso) Árbol académico, 2000, p. 191.



FIG. 5. *San Francisco despojándose de sus vestiduras*, Juan Ruiz Soriano y taller, parroquia de San Pedro Apóstol de Cartaya (Huelva).

según sus palabras dirigidas a don José Sebastián y Bandarán, miembro del patronato del Museo y canónigo de la catedral hispalense «...me conviene unos cuantos de adorno de las partes altas, varios, varios, que sean grandecitos entre otras porque caballo grande, ande o no ande!».

El museo de Bellas Artes respondió enviando diez lienzos de su almacén a la parroquia⁷⁷ que parece que provenían del convento de San Francisco de Utrera. Los citados cuadros eran *San Francisco despojándose de sus vestiduras*, *La fundación de la Orden Tercera*, *Tentaciones de San Francisco*, *San Francisco abrazando la pobreza*, *la castidad y la obediencia*, *San Francisco predicando a las fieras*, *Transito de San Francisco*, *Muerte de San Francisco*, *Sta. Isabel de Portugal visita el sepulcro del Apóstol Santiago* y además *San Francisco con Cristo y María* y el *Beato Juan de Prado* que no parecen pertenecer a la misma serie. Aparentemente el estado de conservación de los cuadros era realmente precario en el momento en que se envían, a tenor de la carta que le dirige el párroco a don Carlos Serra y Pickmán «saben VDS. Lo que me dieron, realmente unos pedazos de sacos medio pintarraqueados; aquello ni era nada ni servía para nada».⁷⁸ Ante este estado, buscó un «habilísimo aficionado» que reenteló, repintó y «restauró las pinturas».

77. Cuya acta de cesión fue firmada en diciembre de 1945.

78. ROMÁN DELGADO, José. «Los cuadros franciscanos de la iglesia de Cartaya...» *op. cit.* p. 192.



FIG. 6. La fundación de la Orden Tercera, Juan Ruiz Soriano y taller, parroquia de San Pedro Apóstol de Cartaya (Huelva).

En la nave de la epístola de la parroquia se encuentra *San Francisco despojándose de sus vestiduras*. En la ficha del acta de depósito aparece como *San Francisco presentando al Señor*⁷⁹ (FIG. 5). Aquí aparece el Santo sentado, solo cubierto por un paño de pureza, contemplando a Cristo que está en el cielo, mientras dos ángeles en el plano inferior sostienen unas vestiduras (la túnica y el cordón) y parecen dialogar y señalar al Santo. Es obra segura de Ruiz Soriano. Muy interesante es el grupo de ángeles que está dialogando.

Otro es denominado en las fichas⁸⁰ *La fundación de la Orden Tercera* (FIG. 6) aunque también lo podríamos denominar *San Francisco remite a San Luis de Francia*

79. Óleo sobre lienzo, 179 x 221 cm (en la procedencia se pone con interrogación: San Francisco de Utrera) y fecha de ingreso 1840, n.º del 1125 al 1146. en el en el inventario de 1840 pone: «22 cuadros sobre la vida de San Francisco, escuela sevillana 2^{3/4} varas x 2 varas (169 cm x 232). No apareció en los demás inventarios, excepto en HERNÁNDEZ DÍAZ, José (ed.). *Museo provincial de Bellas Artes Sevilla*. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 30.

80. (1840/1753 al 1761). En la ficha de este pone «9 cuadros sobre la vida de S. Francisco. Escuela sevillana. 1^{3/4} varas x 2^{1/2} varas. Procedencia San Francisco de Carmona.

y a *Santa Isabel de Hungría* la regla de la Orden Tercera⁸¹ y parece provenir de San Francisco de Carmona según la ficha. Tampoco aparece en los inventarios hasta el catálogo de Hernández Díaz.⁸² Esta representación se desarrolla en el interior de una iglesia, en medio de la cual al fondo se encuentra un retablo con una pintura de la Virgen con el niño de clara filiación murillesca y debajo el santo sentado entregando la regla a un clérigo arrodillado. A los lados se puede ver dos grupos de personajes. A la izquierda, aparecen cuatro personajes masculinos, identificables son sólo dos, San Luis de Francia, con corona, capa de armiño, cetro y bola del mundo en la mano, y San Ivo, con bonete y sotana negra, un cardenal y otro varón sacerdote. A la derecha aparece un grupo de damas, dos de ellas con atributos reales, identificables con las santas pertenecientes a la Orden Tercera Seglar, Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal, las otras dos no son reconocibles. Está en la nave del evangelio.

La siguiente obra se denomina *las Tentaciones de San Francisco*⁸³ (FIG. 7), procedente del templo anteriormente citado. En esta obra se puede ver al Santo desnudo en el suelo solo cubierto con un paño de pureza y con un cilicio en la zona abdominal, su hábito se encuentra tirado en el suelo y está contemplando al demonio alado y con cuernos que parece rechazarlo, en la gloria se puede observar un grupo de querubines, uno de los cuales porta una corona de flores, quizás símbolo de sus mortificaciones y su identificación con Cristo. En las fichas también se lo denomina *San Francisco en penitencia*.⁸⁴ Nave del evangelio.

Otra obra *San Francisco abrazando la pobreza, la castidad y la obediencia*⁸⁵ se podría corresponder con el tema del matrimonio místico de San Francisco con la dama de la Pobreza, acompañada de sus hermanas la Castidad y la Obediencia⁸⁶ (FIG. 8). Están vestidas a la moda de del siglo XVIII con amplias faldas y cubren uno de sus hombros con mantos ligeros realizados con un buen tratamiento de los pliegues. El formato actualmente es apaisado y rectangular, que en origen estaría situado en la parte superior de un arco de medio punto de un retablo o un luneto, realizando esta adaptación al marco seguramente una vez llegado a la parroquia de San Pedro. Se encuentra en la cabecera de la nave de la epístola.

A continuación, encontramos *San Francisco predicando a las fieras* o también *Sermón de san Francisco a los animales*, la ficha lo pone como anónimo y procedente igualmente de San Francisco de Carmona. En esta obra, quizá de las más flojas de la serie debido a la mala representación de los animales que parecen estar sacados de

81. La obra mide 200 x 169 cm.

82. HERNÁNDEZ DÍAZ, José (ed.). *Museo provincial de Bellas Artes Sevilla...op. cit.* p. 30.

83. Con dimensiones 200 x 167 cm.

84. En las anotaciones pone 1^{3/4} x 2^{1/2} varas. Procedencia San Francisco de Carmona.

85. Mide 128 x 248 cm.

86. RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Presses universitaires de France, 1955, p. 523. Este tema se describe por ejemplo en uno de los lunetos de la bóveda del presbiterio de la iglesia inferior de San Francisco.



FIG. 7. *Tentaciones de San Francisco*, Juan Ruiz Soriano y taller, parroquia de San Pedro Apóstol de Cartaya (Huelva).



FIG. 8. *San Francisco abrazando la pobreza, la castidad y la obediencia*, Juan Ruiz Soriano y taller, parroquia de San Pedro Apóstol de Cartaya (Huelva).

repertorios de grabados más que de un conocimiento u observación real de estos, están un elefante, un león, una vaca, un buey o toro etc. También aparecen diferentes aves que anidan en las ramas de un árbol contemplando el insólito sermón. El santo de perfil, se encuentra predicando con las manos gesticulantes acompañado de un borrego que le observa, quizás alusión a su mansedumbre. A sus pies hay una especie de laguna o estanque donde están una serie de peces y animales marinos y detrás del santo hay un hermano que contempla la escena. Como todos los demás mide 200 x 167 cm. Se encuentra en la nave del evangelio. La escena se podría basar también en la homónima que pintara Giotto para la basílica de Asís, pero en esa solo había aves y aquí se ha enriquecido el repertorio animal.⁸⁷

La siguiente es una obra denominada *Tránsito de san Francisco*, aunque pudiera ser *San Francisco detiene la ira de Dios*. Se trata de una sugestiva iconografía relacionada con san Francisco, aunque tomada de santo Domingo de Guzmán. Es una especie de éxtasis del santo, que parece ascender al cielo ayudado por unas alas siendo observado por la presencia de Cristo rodeado de ángeles, que agarra con una mano una serie de rayos como símbolo de la ira divina, mientras que al lado su madre suplicante y de rodillas parece interceder por la humanidad. En el suelo en el margen izquierdo aparece un grupo de personajes entre los que hay una dama, un obispo y un clérigo que está imponiendo un escapulario a un caballero arrodillado de espaldas al espectador. También se ve una visión como de una ciudad portuaria. La idea de asimilación de san Francisco con un ser angélico se atribuye a san Buenaventura y se relaciona con el versículo del Apocalipsis de San Juan,⁸⁸ «Vi otro ángel que subía del oriente llevando el signo de Dios vivo».⁸⁹ Un ángel sostiene una cartela con la siguiente inscripción: «dístico... (ilegible) de antiguo enojo divino muestra Francisco el retrato de otro pueblo más ingrato del mundo Moisés más fino aun no para su destino en parar la indignación otro mundo en devoción funda con zelo profundo solo siendo del mundo». Entre las observaciones puestas en la ficha parece que se adaptó de un formato de medio punto a uno rectangular. Hacía pareja con el de la *muerte de San Francisco*⁹⁰ (este pone procedencia de San Francisco de Utrera). De hecho, tienen regular calidad y parecen ser de la misma mano y no de Ruiz Soriano.

En la obra *Muerte de San Francisco* está el santo desnudo solo con un paño de pureza sobre un jergón donde también hay un libro y una calavera. Alrededor del santo se disponen una serie de monjes arrodillados rezando y acompañando al santo en los últimos momentos de su vida. Uno le está leyendo lo que parece un libro de

87. TAINE, Hippolyte, CAVALCASELLE, Giovan Battista y CROWE, Joseph Arche. *Giotto ...op.cit.* p.43

88. SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial, los santos* (2 vols.). Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, pp. 334-35

89. San Juan, Apocalipsis 7:2.

90. Medidas 160 x 221 cm.

oraciones y otro le sostiene un crucifijo. Desde el cielo contemplan esta escena Cristo y su madre acompañados de ángeles. Al fondo un grupo de damas están conversando con un ángel que se le ha aparecido. Por último, en la esquina derecha de la obra un ángel sostiene una cartela con la siguiente inscripción. Distico/ Svejme De Viscivm Arcis Mors Atra/ Tevimae I Moriuus Ille Migrat/ (Ilegible)/ Quien En Francisco Hallar Pv/ Por Que Moriendo Enciel/ Vivo Desnudo Detierra/ Sinve Avn Te Si Desnudo/ Fve Y Es Dolo Agudo/Mando Fs E Lanse Es Notoria/ De Francisco La Vitoria, / Vivio Issima Suerte/ Para La Muerte. Parece que era también de medio punto y fue adaptado a un formato rectangular. Este cuadro a pesar del mal estado de conservación que presenta y los repintes que tiene no podríamos considerarlo de Ruiz Soriano, si acaso de su taller.

Por último, estaría el de *Sta. Isabel de Portugal visita el sepulcro del Apóstol Santiago*. El cuadro describe el momento en que la santa peregrinó a Santiago de Compostela. La santa esta con unas damas arrodilladas delante del obispo, al que le hacen entrega de una de sus coronas, aparte de la túnica franciscana como terciaria que era, viste su bordón y esclavina para «aparecer peregrina de Santiago». Allí ofreció, como prueba de devoción al Apóstol, la corona más valiosa que poseía. Vestía siempre el hábito de la *Tercera Orden franciscana*, aunque estaba libre de votos religiosos, pues siempre quiso mantener su patrimonio, para construir iglesias, monasterios y hospitales. Este cuadro a pesar del mal estado de conservación que presenta y los repintes que tiene no podríamos considerarlo de Ruiz Soriano, si acaso de su taller.

San Francisco de Carmona

Procedente de San Francisco de Carmona y actualmente en el presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Galaroza (Huelva) se encuentra la *Visión de San Francisco* o el *Jubileo de la Porciúncula* (FIG. 9).⁹¹ El cuadro se podría denominar también «Visión de San Francisco en la Porciúncula» y relata el momento en que San Francisco se encontraba orando en la capilla de la Porciúncula y se le aparecieron Cristo y la Virgen. La obra copia el original pintado por Murillo entre 1670 y 1680, que fue adquirido por Carlos IV seguramente en Sevilla y actualmente se encuentra en el Prado.⁹² La única diferencia es que Ruiz Soriano cambia el formato vertical de Murillo por uno apaisado. Existe otra versión de este tema por Murillo que es la del retablo mayor de Capuchinos de Sevilla que actualmente se encuentra en el museo Wallraff-Richard de Colonia⁹³ aunque es algo diferente en su composición.

91. Mide 159 x 206 cm en la ficha de 1840 mide 1^{3/4} varas 2^{1/2} varas.

92. Quizás perteneció a don Juan Ignacio Alfaro antes de pasar a la colección real. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo: Su vida, su arte, su obra*. Espasa-Calpe, 1981, p. 251.

93. Ídem, p. 63.



FIG. 9. *Jubileo de la Porciúncula*, Juan Ruiz Soriano y taller, iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Galaroza (Huelva).

Otra obra depositada en la misma iglesia de Galaroza es *San Francisco y el hermano León* (FIG. 10),⁹⁴ también viene de San Francisco de Carmona. En el inventario de 1845 aparece registrado como *Asunto de la vida de San Antonio*. Fray León, sacerdote, es el más célebre de los compañeros de San Francisco. En esta visión se puede contemplar a los dos en un paisaje campestre con una fuente en medio de la cual mana agua. De la esquina superior derecha aparece un rayo que inflama el pecho del hermano León que abre los brazos como movido por tan grande prodigio mientras san Francisco parece explicarle algo.

En la parroquia de San Miguel de Jabugo (Huelva) se encuentra también otra serie de diez obras en depósito del museo de Bellas Artes de Sevilla. Una de estas es *Jesús entre varios frailes*⁹⁵ (FIG. 11) en ella se recrea una visión alegórica de Jesús adolescente encima de la bola del mundo rodeado de frailes que lo contemplan arrodillados. Otra obra depositada en Jabugo es una escena de la vida de San Francisco.⁹⁶ Procedente de San Francisco de Utrera (el inventario original ponía 22 cuadros

94. Mide 159 x 206 cm.

95. Mide 165 cm x 207 cm tiene fecha de depósito 1947.

96. Mide 165 x 207 cm.



FIG. 10. *San Francisco y el hermano León*, Juan Ruiz Soriano y taller, iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Galaroza (Huelva).

de la vida de San Francisco. $2\frac{3}{4}$ varas x 2 varas. Hace pareja con el anterior. La obra desgraciadamente muy maltratada por el paso del tiempo y fruto de una pésima restauración que ha alterado algunos rostros hasta hacerlos casi caricaturescos recoge un momento de la vida de San Francisco en un interior de una iglesia donde parece entregar una hoja o «regla» a un joven franciscano que se encuentra arrodillado ante él. Otros franciscanos se encuentran de pie observando la escena y dialogando entre sí. La anterior obra es compañera de la *Visión de San Francisco*⁹⁷ también procedente de San Francisco de Carmona. El cuadro se podría denominar también *Visión de San Francisco en la Porciúncula* y relata el momento en que san Francisco se encontraba orando en la capilla de la Porciúncula se le aparecieron Cristo y la Virgen. La obra copia el original pintado por Murillo.⁹⁸ La única diferencia es que Ruiz Soriano cambia el formato vertical de Murillo por uno apaisado. En esta misma iglesia tenemos otra obra de Ruiz Soriano que podría ser un fragmento del pasaje de san Francisco y la visión de la iglesia en ruinas. Estando en oración el santo en la ermita de San Damián, Cristo desde la cruz le dijo: «Ve, Francisco, y repara mi Iglesia que amenaza ruina». Lo

97. Mide 159 x 206 cm, en la ficha de 1840 mide $1\frac{3}{4}$ varas $2\frac{1}{2}$ varas.

98. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. Murillo: Su vida, su arte, su obra. Espasa-Calpe, 1981.



FIG. 11. *Jesús entre varios frailes*, Juan Ruiz Soriano y taller, parroquia de San Miguel de Jabugo (Huelva).

que se conserva es un bello fragmento donde al fondo podemos observar una iglesia con una cúpula parecida a la del Vaticano desplomándose y en primer término tres querubines junto a una mesa están dialogando entre si observando al grupo que falta (FIG. 12).

Otras obras como *San Francisco recibiendo las llagas* se encuentran en los fondos del museo de Bellas Artes sevillano. Formalmente es la mitad de un medio punto (o $\frac{1}{4}$ de círculo) y representa al santo con los brazos abiertos con un hermano leyendo al fondo. En la parte superior está el cielo abierto con cristo alado y crucificado rodeado de ángeles. La pintura está inspirada en otras de Murillo como el *San Francisco* de la catedral de Amberes, aunque aquí esta con los brazos abiertos. También la composición del santo con los brazos abiertos recuerda al que está en Asbourne Tissington Hall (Inglaterra). Procede de la iglesia de los padres Terceros y estuvo depositado en San Román de Sevilla después del incendio de esta en el 36 y colocado sobre el cancel.⁹⁹ Félix González de León hablando del convento de los Terceros dice:¹⁰⁰ «son anchos y

99. Mide 228 x198 cm.

100. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973.



FIG. 12. Fragmento del pasaje de *San Francisco y la visión de la iglesia en ruinas*, Juan Ruiz Soriano y taller, parroquia de San Miguel de Jabugo (Huelva).

en sus paredes estaban pintados en lienzos de $\frac{1}{2}$ punto la vida de San Francisco por D. Juan Ruiz Soriano».

La *Visión de San Francisco* tiene el mismo formato, un $\frac{1}{4}$ de círculo. Firmado *soriano fecit 1734*,¹⁰¹ parece que provenía también de los Terceros. El inventario del museo de 1897 lo describe como «San Francisco de rodillas ve descender al Salvador rodeado de ángeles niños y querubes y deposita en la palma de la mano izquierda a cristo las tres simbólicas monedas de oro, al fondo de la estancia un hermano contempla la escena». La composición es bastante efectista y hacia pareja con la anterior, a pesar de evidentes fallos funciona y presenta los típicos querubines y ángeles de Soriano.

¹⁰¹. Mide 2,82 x 1,98 m.

La *Visión de las sillas*¹⁰² estuvo también en San Román con fecha de depósito en 1945. Se puede ver a Cristo sentado sobre una nube de ángeles y a san Francisco en un éxtasis a su lado con las manos unidas. En el margen derecho se sitúa un monje delante de una capilla rezando genuflexo ante la visión. Al fondo en el paisaje observamos unas sillas como en una visión que dan nombre al pasaje milagroso.

*San Francisco orando ante el crucifijo*¹⁰³ anteriormente en la parroquia de San Román en la nave del evangelio, ahora en los almacenes del museo. En el inventario de 1845 *San Francisco vestido de seglar delante de un Santo Cristo*. En la orden franciscana se tenía una gran veneración hacia Cristo crucificado. El pasaje iconográfico es narrado por Tomás de Celano en su *Vida primera* de San Francisco de Asís de 1228 y complementada en su vida segunda escrita entre 1246 y 1247. Narra la escena el momento en que después de vender el santo en Foligno todo lo que llevaba «deja el caballo que había montado a cambio de su valor; de vuelta abandonado ya el equipaje, delibera religiosamente que hacer con el dinero y estimando como arena toda su ganancia, corre presuroso para deshacerse de él».¹⁰⁴ A la vuelta, de camino a Asís, se para en una iglesia dedicada a san Damián. Allí accede a esta iglesia en estado ruinoso y se postra ante un crucifijo. Que le habla al santo y le dice «Francisco, vete, repara mi casa, que como ves se viene todo al suelo» ante lo cual decide entregar todo su capital al sacerdote encargado del culto de aquella iglesia. Aquí el santo de rodillas sobre el suelo de la iglesia dialoga con el Cristo que se encuentra encima de la mesa de altar rodeado de un barroco cortinaje sostenido por angelillos. En el ángulo inferior tres ángeles juegan con una espada, quizás símbolo de haber dejado las ocupaciones «temporales» por parte del santo. También se encontraba en la iglesia de San Román *San Francisco renunciando a las riquezas terrenas*.¹⁰⁵ Por último, en la sacristía de la parroquia de las Cabezas de San Juan (Sevilla) hay un cuadro rectangular, originalmente fue un medio punto, con el tema del Jubileo de la Porciúncula del círculo de Ruiz Soriano que pudiera haber formado parte de alguna de estas series.

CONCLUSIÓN

En un siglo algo agotado estéticamente para el arte sevillano y con una ciudad en clara decadencia en pro de la vecina Cádiz, debemos calificar la producción del pintor Juan Ruiz Soriano como *murillista* por el evidente influjo de Murillo en éste, pero sin minusvalorar su importancia artística y la calidad de sus composiciones.

102. Mide 140 x 200 cm.

103. Mide 187 cm. x 181 cm.

104. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; ROJAS-MARCOS, Jesús. *Juan de Dios Fernández...op. cit.* p. 123.

105. Mide 282 x 198 cm.

Tal y como hemos reseñado en nuestro análisis, se tratan de series desiguales en las que existen ejemplares de muy digna calidad que conviven con otros de factura deficiente, que debieron de ser ejecutados mayoritariamente por los ayudantes y colaboradores de su obrador.¹⁰⁶ Tal y como han reseñado autores como Ignacio Cano, pintores como Ruiz Soriano no trabajaban solos, sino que contaban con unos talleres relativamente grandes, donde muchas veces el maestro realizaba el proyecto inicial de las obras y participaba más o menos dependiendo de la importancia del sitio a donde fueran destinadas. Esto era especialmente relevante a la hora de hacer frente a grandes encargos como las series que nos atañen, localizadas además en diferentes casas de la orden por la provincia. Es verosímil que no concediera la misma importancia a las pinturas del claustro grande del convento de San Francisco de Sevilla que a las de otros conventos menores en la provincia como Carmona o Utrera. Por eso es especialmente difícil la identificación de la mano del maestro en algunos de los cuadros e incluso podemos comprobar una ausencia total de su participación en otras de las obras.

De alguna manera, un resumen del juicio crítico que durante mucho tiempo sufrieron Soriano y su obra lo recogió Ceán cuando recordó que, a pesar de cierta carencia de técnica tuvo éxito y así lo atestiguan los numerosos encargos que recibió en vida.¹⁰⁷ Ceán afirma igualmente con cierta ironía que dichos trabajos «le acreditaron entre los ignorantes, sin embargo de ser unos plagios mal entendidos de sus estampas y de estar pintados sin corrección y con sobrada dureza de colorido».¹⁰⁸

Como hemos mencionado anteriormente, creemos que dicho juicio crítico, que ha pervivido prácticamente hasta nuestros días, es injusto y ha llegado el momento de resaltar algo más la figura de Juan Ruiz Soriano en el contexto de la pintura sevillana del XVIII.

ANEXO FINAL

Biblioteca Nacional de España (BNE) signatura MSS/23290/2/18. Ceán Bermúdez, Juan Agustín: Descripción general del fondo Papeles y correspondencia de Juan Agustín Ceán Bermúdez relacionada con el Diccionario de profesores de Bellas Artes y otros documentos.

Partidas de bautismo de D. Alonso Miguel de Tovar pintor y de Juan Ruiz Soriano pintor nat[ura]l de la Higuera de Aracena, 1795-1800.

106. VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo...op. cit.* p. 280.

107. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VA. Año 1800. Reed. 1965, tomo IV, p. 287.

108. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Historia del arte de la pintura en España*. Daniel Crespo Delgado (ed. lit.), David García López (ed. lit.). KRK. 2016, p. 778.

En miércoles veinte y nueve días del mes de julio de mil setecientos y un años yo el licenciado Luis Fernandez de Peraza vicario e la villa de Zufre y cura en la parroquial del señor san Sebastian de la villa de la Higuera, junto a Aracena, baptice en ella a Juan hijo de Juan Fernandez Soriano y de Juana Dominguez su mujer (el qual nacio el dia veinte y tres de dicho mes) fueron sus padrinos Sebastian Alonso Paniagua y Catalina Dominguez su mujer todos vecinos esta dicha villa a los quales apercibi la cognacion espiritual y la obligación de enseñar la doctrina xristian a su ahijado y en fe de ello lo firme Luis Fernandez de Peraza

En viernes 29 de diciembre de 1701 hay otro Juan Jose, hijo de Agustin Ruiz y de Gertrudis Rodriguez, después en 1705 hay otro Juan, hijo de Bartolome Ruiz y de Josefa Rodriguez.

Al final hay un texto «hasta el fin de 1707 no se encuentra otro Juan que pueda convenir al apellido el que se pide y como en el tiempo de estos es mui frequente la variación de apellidos y al mismo tiempo se ignora los nombres per no pedo (puedo) yo determinar qual de los tres que espongo sea el pedido, me persuado sea el primero y por esa razón pongo su partida. (Firmado) Alvarez