

VIRGILIO MATTONI Y EL REAL ALCÁZAR DE SEVILLA: ENTRE LA ERUDICIÓN Y LA PINTURA

VIRGILIO MATTONI AND THE REAL ALCÁZAR
IN SEVILLE: BETWEEN ERUDITION AND PAINTING

GERARDO PÉREZ CALERO
Universidad de Sevilla. España
ORCID: 0000-0001-7554-5070
gcalero@us.es

En este trabajo se da a conocer la relación artística y erudita del pintor sevillano Virgilio Mattoni con el Alcázar de la capital hispalense.

Palabras claves: pintura; Sevilla; Virgilio Mattoni; siglo XIX; siglo XX.

The artistic and erudite relationship of the Sevillian painter Virgilio Mattoni with the Alcázar in Seville is made known in this paper.

Keywords: painting; Seville; Virgilio Mattoni; 19th century; 20th century.

Parece fútil reconocer el amor que por lo general sienten los artistas y eruditos por su ciudad natal o por aquella que les acoge como la suya propia; los ejemplos serían muchos y variados. Los sevillanos, al menos los de otros tiempos, no son una excepción a tal aserto, antes al contrario, manifiestan por ella un irreprimible impulso a veces convertido en una pasión, que se traduce en un narcisismo colectivo histórico; siempre conscientes los hispalenses de la singularidad y belleza de su entorno. Tal es el caso de quien ahora nos ocupa: el pintor erudito Virgilio Mattoni de la Fuente (1842-1923).

A lo largo de su dilatada biografía se desvive en alabanzas a su patria chica, lo que se advierte en sus cuadros pintados, también cuando la ocasión se presenta en libros, revistas, diarios e, incluso, poesías, pletóricos todos de desbordante

entusiasmo hacia ella¹. En este sentido, una frase suya resume con lirismo este sentimiento: “Sevilla es el gran lienzo donde la naturaleza parece que se complace en reproducir todos sus encantos y todas sus bellezas. Su cielo diáfano, su tierra siempre florida y su clima ardiente son como la expresión del alma de sus artistas. ¡Luz, color, perfume, vida!... Y porque Sevilla es así, sus pintores también así son: luminosos, cálidos y exuberantes de sentimiento...”².

Tal vez por esto, que sepamos a día de hoy y contrariamente a la mayoría de sus paisanos contemporáneos, no salió de su amado burgo hispalense salvo cuando siendo joven para una fructífera estancia formativa en Roma (1872-1874), que aprovechó a su regreso para una visita a Galicia documentada por sus apuntes dibujados de temas medievales. Sin embargo, no le basta ese amor, diríase platónico, volcado sobre su ciudad ideal con la que parecía unido como su musa y compañera al carecer de familia propia tal vez por su permanente soltería. Pero, como obras son amores..., es proverbial su desvelo en la defensa y protección del patrimonio artístico sevillano desde varias instituciones civiles y religiosas a las que pertenece³. Con Mattoni se cumple la cita agustiniana de que nadie ama lo que no conoce, y en este sentido como artista humanista y erudito sabe mucho y bien de la capital hispalense, de su rico pasado histórico y de su espléndido patrimonio artístico. De este último le interesaron especialmente los dos grandes conjuntos monumentales: la seo metropolitana y el real palacio. En efecto, a este respecto Luis Montoto dijo en una ocasión que nuestro pintor “siente dos grandes amores: el de nuestro Alcázar y el de nuestra grandiosa Catedral; y... como la dolencia de amor no bien se cura sino con la presencia y la figura, le verán Vds. a todas horas del día, embebido, absorto, contemplando las filigranas del palacio de don Pedro y las maravillas del templo metropolitano”⁴.

Su aprendizaje en arte e interés por la erudición comenzó siendo estudiante en la Escuela Provincial de Bellas Artes, en donde tuvo como maestro a Joaquín Domínguez Bécquer, conservador que fue del Real Alcázar, quien le inculcó su amor por este monumento y por quienes lo habitaron en su larga historia; lugar que inspiraría ya entonces al joven alumno diversas creaciones pictóricas y de ornamentaciones de carácter histórico a las que nos referiremos en este trabajo. Tampoco le fue ajena, antes al contrario, una profunda vinculación a su otro preceptor, Eduardo Cano, con el tiempo convertido en su maestro. Se iniciaba así su interés por el pasado medieval al que llegaría a admirar, estudiar e interpretar de manera concienzuda. A este respecto, siendo estudiante y por temor a una posible iconoclasia revolucionaria, en 1868 tuvo ocasión de realizar siete copias al óleo calcadas de las figuras originales del zócalo de los claustros bajos del patio de los

¹ Pérez Calero, 1977; 2005: 187-189; 2015: 387.

² Mattoni, 1993: 127.

³ Pérez Calero, 1976: 181-194.

⁴ Montoto Rautenstrauch, 1929: 370.

Evangelistas del monasterio jerónimo de San Isidoro del Campo. De esta suerte, según sus propias palabras puestas en tercera persona, “renovó en Sevilla, con algunas de sus obras, el estilo arcaico de los primitivos y quincentistas”⁵.

El joven Mattoni vivió, durante la séptima década del ochocientos y la siguiente, el florecimiento y la valoración de la historia, la cultura y las artes medievales sobre todo el llamado neoarabismo en su vertiente filológica, que tanto impulsaría el interés nacional y local por la epigrafía monumental. A este respecto conviene recordar al pionero en estos estudios, el sevillano Pascual de Gayangos (1809-1897), que hizo despertar su aprendizaje a una nueva generación de estudiosos locales compuesta entre otros por el madrileño establecido en Sevilla Joaquín Guichot y Parody (1820-1906) con sus interpretaciones artísticas⁶; Francisco María Tubino (1833-1888); José Amador de los Ríos (1816-1878) y su curso académico *De la arquitectura mudéjar y Sevilla pintoresca*, con ilustraciones de Joaquín D. Bécquer; y su hijo Rodrigo (1849-1917), con sus inscripciones árabes en Sevilla.

Por su parte, las artes plásticas plasmaban también por entonces la belleza de los monumentos islámicos de la ciudad. Con independencia de Mariano Fortuny, al que nos referiremos más adelante, contribuyeron a ello los dibujos de su discípulo Martín Rico (1833-1908) titulados *Murallas árabes en la Huerta del Retiro e Impresiones de viajes. Recuerdos de Sevilla* (1876-1879) para la revista *La Ilustración Española y Americana*. También a este respecto debemos citar al pintor sevillano Antonio del Canto Torralbo (hacia 1840-1894), académico de Bellas Artes, amigo y compañero de Mattoni, quien dirigió la renovación de parte de los enseres de la hermandad del Santo Entierro. Para ello, diseñó y dibujó en 1877 la urna neogótica que realizó el tallista Juan Rossi, hizo lo propio con los bordados de diversas figuras y ejecutó a la acuarela, previo primoroso dibujo, las Sibilas que guarda la hermandad, en las que incluye su firma en caracteres árabes⁷.

A su aprendizaje juvenil, Mattoni seguiría ya en su madurez la relación con estudiosos y eruditos, mayores o menores que él, algunos compañeros de instituciones y expertos archiveros. Ellos le inculcaron el amor por la Arqueología y la Historia del Arte medievales, que tanto le serviría de inspiración en sus pinturas de historia –algunas de ellas ambientadas en el Alcázar sevillano–, a

⁵ Mattoni, 1993: 154.

⁶ Un ejemplo a nivel áulico de lo que decimos puede verse en el exorno de la ciudad con ocasión de la visita real a Sevilla, que fue engalanada con arcos triunfales neoárabes como el colocado en la Puerta de San Fernando según apunte hecho en dibujo y acuarela por el erudito y a la sazón cronista oficial de la ciudad el citado Guichot. El Museo de Bellas Artes de Sevilla posee unas acuarelas suyas en las que puede verse su amor por el neoarabismo y el deseo de crear una verdadera arquitectura musulmana-sevillana con la intención de enlazar la tradición artística de los monarcas Fernando III y Alfonso XII.

⁷ Pérez Calero, 2004: 46-47.

las que interpretó con el rigor que asimiló de su citado maestro Eduardo Cano. De aquellos, debemos mencionar primero por edad al sanroqueño asentado en la ciudad, el mencionado Tubino, profundo estudioso del arte islámico y mudéjar en el Alcázar, en donde descubrió el Patio del Yeso e identificó el Cuarto del Caracol, cuyas investigaciones volcó en *Estudios sobre el arte en España* (Sevilla, 1886). También al sevillano Narciso Sentenach y Cabañas (1853-1925), archivero, arqueólogo, bibliotecario e historiador del arte⁸. Mas, sobre todo, Mattoni tuvo un trato muy estrecho con aquel a quien precisamente Tubino orientó en el terreno de la arqueología musulmana: el polígrafo local José Gestoso y Pérez (1852-1917), diez años más joven, con quien su paisano comparte afinidades intelectuales y estéticas pese a disentir a veces con él por la “propensión que tiene [Mattoni] a las clasificaciones, tan expuestas a errores”. Ambos conllevaban afanes y fatigas en la conservación del patrimonio artístico local, particularmente el Alcázar de Sevilla⁹.

La relación de Mattoni con este real sitio y sus inmediaciones comienza siendo muy joven, con 28 años de edad y apenas dos antes de haber terminado sus estudios en la citada Escuela. Debió conocer entonces en el propio Alcázar al ya reputado maestro catalán Mariano Fortuny, quien, cansado de permanecer en París y no deseando volver a Roma de momento, decidió en 1870, acompañado de su cuñado Ricardo Madrazo, pasar una temporada en España y escapar al sur porque quería trabajar al aire libre y captar ambientes luminosos¹⁰. Sus anhelos los encontraría en Sevilla y Granada, ciudades que le cautivarían por sus especiales características ambientales en historia, arte y clima (luz)¹¹. En la capital hispanense, además de pintar en lugares tan emblemáticos como el Alcázar o la Casa

⁸ A este tenor, debemos destacar su obra Sentenach, 1885.

⁹ La amistad entre ambos debió comenzar a temprana edad por el parentesco que les unía, pues el abuelo del pintor Benito Mattoni fue el padrino de bautismo de María Paz Pérez, madre de Gestoso. Casquete de Prado, 2016: 36. Ambos compartían cierta prevención ante la estética del Modernismo, de tal modo que si Mattoni la consideraba como “frío cálculo y sistemático escepticismo”, Gestoso advertía ante “los menguados engendros del modernismo”. Mattoni fue de los pocos amigos que ayudó y defendió a Gestoso en momentos comprometidos de su actividad pública; por ejemplo, cuando colaboró en el exorno del trayecto desde la Estación de Córdoba al Alcázar, que iría jalonado de mástiles con pedestales y escudos, con ocasión de la visita del rey Alfonso XIII a la ciudad en 1892 para la celebración del IV centenario del Descubrimiento de América; también con ocasión del pretendido derribo de la capilla del Seminario Metropolitano, etc. Por otra parte, en un librito de cuentas en el que el pintor apuntaba pormenorizadamente entre otros aspectos los gastos que realizaba, anota las cantidades que empleaba en la correspondencia epistolar a sus deudos y amigos de Sevilla. A este respecto puntualiza: “Gastos de sellos de correspondencia extraordinaria... a Pepe [José Gestoso] media lira”.

¹⁰ Madrazo, 1989: 19.

¹¹ Pérez Calero, 1990: 55-65.

de Pilatos, se relacionó con la colonia de jóvenes artistas –entre ellos el propio Mattoni–, sobre los que influiría con su moderna técnica pictórica y el uso de la aguada, y a los que animó para formar un grupo a modo de escuela a semejanza de los jóvenes artistas italianos. Esta idea cristalizaría poco después en la creación de la Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888), a la que perteneció nuestro pintor¹² (Figura 1), quien, aquel mismo año de 1870, tenía estudio propio en el entorno del referido conjunto monumental¹³, y dos después realizó su estancia romana precisamente cuando entonces regresaba Fortuny a la ciudad eterna.

Mattoni en Roma se imbuó del arte y la cultura de la ciudad, lo que le inspiraría no pocas obras de carácter histórico recreando ambientes propios de la Antigüedad y del Medievo. Entre las primeras sobresale la titulada *Las termas de Caracalla*; a las segundas, nos referimos en relación con el Alcázar y como objetivo de este trabajo.

Unos años después de su regreso de la ciudad eterna realizó –como queda dicho más arriba– un viaje por Galicia del que apenas tenemos noticias si no fuera por los apuntes artísticos que ejecutó en 1879. Se trata de dibujos a lápiz de piezas de diversos enclaves: estatuas del compostelano Pórtico de la Gloria, del convento de San Francisco y de la fachada de la iglesia de Santa María de Pontevedra. De todas ellas se desprende su afición por el arte monumental medieval.

Restablecido en Sevilla, no quiere perder contacto con el Real Alcázar, para lo cual se instala en el Patio de Banderas número 15, en donde permanecerá, dedicado a la pintura y a la lectura de textos históricos, desde primeros de diciembre de 1875 hasta el 15 de abril del año siguiente. Tal ubicación le permite acudir con frecuencia al interior del monumento para documentarse acerca de su historia y características artísticas y poder pintar cuadros ambientados en sus estancias, patios y jardines. Consecuencia de ello es una de sus primeras obras de carácter histórico-costumbrista, cuyo paradero actual ignoramos, titulada *Isabel la Católica atravesando uno de los salones del morisco Alcázar de Sevilla rodeada de los magnates que componían su corte*¹⁴ (Figura 2). La presenta con éxito a la Exposición Regional gaditana inaugurada el 3 de agosto de 1879 y por la que obtiene medalla de plata¹⁵, así como buenas referencias críticas de la prensa local¹⁶. Se conoce una versión abocetada de la misma firmada en 1900¹⁷. El título dado a la obra

¹² Aparece como bibliotecario de la misma en 1879. Pérez Calero, 1998: 275-300.

¹³ Pérez Calero, 1977: 13.

¹⁴ Ossorio y Bernard, en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, la cita en su edición de 1884.

¹⁵ Rosetty, 1880: 127.

¹⁶ *Diario de Cádiz*, 20-8-1879.

¹⁷ Reyero Hermosilla, 1987: 238. Valdivieso, 1992: 425. Pertenece a la colección Lerdo de Tejada.

bien pudiera ser infundado o convencional¹⁸, ya que el asunto podría relacionarse indistintamente con una de las dos Isabel, la Reina Católica o la emperatriz, esposa de Carlos I. Ambas frecuentaron el Real Alcázar: la castellana, en varias ocasiones desde 1477, la mayor de las veces para impartir justicia; la portuguesa, en 1526 con ocasión, precisamente, de su boda en el lugar. Mattoni debió conocer tanto las investigaciones y documentos estudiados por su amigo Gestoso respecto a la estancia de los Reyes Católicos en Sevilla como también las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo a propósito de la entrada de la emperatriz en la ciudad y su estancia en el Alcázar¹⁹. A favor de esta última interpretación podrían estar los comentarios que Mattoni pudo leer u oír respecto a la experiencia vivida durante las fiestas de los esponsales imperiales por el poeta Andrea Navagiero y sus elogios al Alcázar²⁰. Sea como fuere, la obra, tal si de una puesta en escena se tratase, recrea historia y arte con el artificio que caracteriza a su autor en la recreación de arquitectura, ornamentación e indumentos.

Cuando Mattoni ejecute en Sevilla su cuadro ya mencionado *Las termas de Caracalla*, concebido en Roma y propuesto para segunda medalla en la Exposición Nacional de 1881, una renovada generación de eruditos como el propio Gestoso y de arquitectos como Gómez Otero había comenzado una nueva etapa en el estudio arqueológico-artístico y en la conservación más rigurosa del Alcázar²¹. Es el momento en que el primero citado, amigo y compañero de Mattoni, se haría

¹⁸ Esta posibilidad se recoge en AA.VV., 1975, donde se dice que su argumento es “de imprecisa identificación” y su título, *Escena histórica en el Alcázar de Sevilla*.

¹⁹ Dice el cronista: “De allí [de la catedral] fue al alcázar, do se aposentó en una torre que estaba junto a la puerta de la iglesia por do entró, que llaman la torre del Aceite. Otro día, domingo, en la tarde salió de su aposento para ver lo alto del alcázar [...] y delante de ella los grandes, y junto a ellos don Jorge [de Portugal], que era alcaide del alcázar, que después fue Conde de Gelves, el cual iba mostrándole todas las cosas que había en el alcázar; y como su majestad salió a unos corredores que caían sobre el Crucero [...] el cual estaba tan lleno de gente que apenas cabían de pies, y como vieron asomar a S.M., todos se quitaron los bonetes, y Su Majestad se rió porque pareció holgarse de ver tanta gente como allí estaba junta”. Carriazo, 1959: 78.

²⁰ “En aquella primavera sevillana de 1526 –dice Carriazo– además de la unión de Carlos e Isabel, tuvieron lugar en Sevilla y probablemente en el alcázar, con ocasión de las fiestas de la boda, otros encuentros de singular importancia”. Se refiere al encuentro de los destacados personajes que se dieron cita en aquella ocasión, entre otros: Baldassare Castiglione, Garcilaso de la Vega y Andrea Navagiero. Este describiría el alcázar como “un palacio que fue de los reyes moros, muy bello y rico, labrado a la morisca. Tiene por todas partes hermosos mármoles y agua de pie abundantísima; hay baños y salas y varias cámaras, por todas las cuales pasa el agua con curioso artificio y son lugares verdaderamente deliciosos para el verano. Tiene un patio lleno de naranjos y limoneros hermosísimos, y dentro otros apacibles jardines; y en ellos un bosque de naranjos donde no penetra el sol y es quizá el sitio más apacible que hay en toda España”. Carriazo, 1959: 97-98.

²¹ Chávez González, 2004.

cargo con otros estudiosos del asesoramiento respecto al mantenimiento y, en su caso, restauración de algunas partes del monumento. Guiado de su mano experta y por su mediación, nuestro pintor se interesó por conocer in situ, para los fondos o complemento decorativo de sus cuadros, los altos zócalos de mosaicos de azulejos policromos planos y alicatados formando lacerías de menudas piezas y brillantes colores que el propio Gestoso, admirador y estudioso de los mismos, estimaba de diversas épocas²². Este preparaba entonces su *Guía artística de Sevilla*, que vería la luz un trienio después, libro de cabecera para Mattoni, con detalladísimas y eruditas descripciones, hasta el punto de que cuando trata del Alcázar denuncia las alteraciones sufridas con ocasión de las intervenciones de acondicionamiento de estancias para la reina depuesta Isabel II²³. A esta obra seguiría un lustro después su otro libro *Sevilla monumental y artística*, en el que recoge en sus *Adiciones* nuevas noticias del real monumento halladas en su archivo, lo que redundaría en los trabajos de restauración que se acometerán con posterioridad²⁴. Entre ambas publicaciones, en 1887, Mattoni se anima a pintar con una estética ecléctico-académica de carácter erudito su segunda y más celebrada obra, esta vez de carácter histórico medieval ambientada en el Real Alcázar, *Las postrimerías de San Fernando*, medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de ese año (Figura 3). Para ello, se documenta en los textos históricos –v. g. la *Crónica de España*, escrita por su hijo Alfonso X– y en el propio monumento para recrear la estancia regia, donde se supone que sucede el hecho histórico narrado admirablemente en el cuadro.

²² Para aspectos puntuales concernientes a Gestoso y el Alcázar puede consultarse Casquete de Prado, 2016: 301-304.

²³ Estima al respecto que causadas en algunas partes del conjunto monumental por las “malhadadas restauraciones” y “algunas piezas peor restauradas”.

²⁴ Son muy esclarecedoras sus palabras finales sobre sus investigaciones en el archivo del Alcázar: “Terminamos en este lugar la inserción de documentos relativos á la historia del que un día fué grandioso Palacio, hoy harto reducido en sus límites por las causas que se desprenden de la lectura de los interesantes datos que ven ahora la luz pública por vez primera. Aun no hemos terminado el examen de los legajos de su Archivo, que nos proponemos ordenar, y en cuya prolija labor llevamos muchos meses, dado el estado de confusión en que se encontraban y las múltiples materias que comprenden. Si terminamos ésta tarea, el involucrado montón de papeles que se nos ofreció cuando empezamos nuestras investigaciones será un nuevo tesoro de datos que podrán consultar con comodidad los aficionados y arqueólogos, contentos hasta aquí con copiar y repetir, salvo muy ligeras variantes, lo dicho por los escritores de los siglos XVI y XVII. Creemos, pues, haber prestado un servicio á la historia monumental de Sevilla con la publicación de las noticias encontradas hasta ahora; y si acaso, dada la índole de nuestro libro, hemos ido más allá de lo que debíamos, sirvanos de disculpa la intención que nos ha guiado y el irresistible deseo de dar á conocer á los doctos, antecedentes de que no podrán prescindirlos que un día intenten estudiar con mayor detenimiento la historia del Alcázar”. Gestoso, 1889: 699.

El éxito alcanzado por este gran cuadro-telón derivó en la interpretación de varias réplicas y bocetos de parecido tamaño (50 x 80 cm) datados unos años después²⁵. Tenemos noticias escuetas del propio pintor sobre algunos de ellos: “1889: Una copia de un metro para oleografía del cuadro Las postrimerías de Fernando III el Santo”, “Desde primero de octubre de 1890: Una copia de más de un metro de mi cuadro Las Postrimerías de San Fernando, también encargo...”, “El cuatro de abril de 1891 una copia para los señores La Cerda por la que me pagaron 1.150 pesetas”²⁶.

Por su interés, nos referiremos ahora a una versión del mismo tema inédita hasta la fecha. Se trata de un ejemplar que durante algún tiempo estuvo en una colección particular chilena y hoy en España²⁷ (Figura 4). Presenta diferencias respecto al gran cuadro definitivo con el que, sin embargo, comparte la sensibilidad del autor por individualizar las figuras principales: el Santo Rey y el arzobispo don Remondo. La luz ilumina el centro de la composición en el que se encuentran los personajes principales, quedando el resto ensombrecido. En esta interpretación del tema y por razones de espacio, el cuadro se reduce a una escena íntima más doméstica que cortesana, por lo que se da preeminencia a la alcoba real con el lecho vacío. Se perciben determinados cambios en la composición, como es el desplazamiento del arco polilobulado al extremo derecho y la ubicación de los personajes respecto a la obra principal: la posición del prelado que gira hacia el espectador evitando el perfil, la limitación del número de figuras y la desaparición de algunos elementos, ahora innecesarios, como el gran candelabro sobre la mesa de altar que justificaba en la obra premiada la celebración de la misa.

Otros interesantes cuadros ejecutó el artista años después también ambientados o inspirados en el propio Alcázar, donde algunos de ellos debieron ser pintados. Citaremos por su interés dos versiones de obras de estética orientalista, fechadas en 1889, que representan con pequeñas variantes un mismo tema aunque con distintos títulos: *Un mercader árabe* y *Moro en un zoco*²⁸ (Figura 5).

²⁵ Lafita Gordillo, 1996: 163-172.

²⁶ Colección particular, librito de cuentas del pintor, sin numerar.

²⁷ En un documento privado perteneciente al propietario actual de la obra se afirma: “BOCETO INÉDITO DE LAS POSTRIMERÍAS DE SAN FERNANDO EL SANTO, DEL PINTOR SEVILLANO VIRGILIO MATTONI DE LA FUENTE. La obra fue adquirida en el estudio de Virgilio Mattoni en el año 1889 por el arquitecto chileno don Ricardo Larraín Bravo (1869-1945) durante su estancia en Sevilla, en la Academia de Bellas Artes y jamás exhibida en público”. Agradezco a su propietario actual las facilidades dadas para su estudio.

²⁸ Ambas versiones son óleos sobre lienzo. Una de ellas es un boceto dedicado, “A su querido amigo José Lerdo de Tejada”, que se encuentra en la colección de los herederos de esta familia. La obra ha sido titulada también como *La tienda de un mercader de tapices*. Véase Valdivieso, 1992: 425.

Mattoni, que nunca estuvo en Marruecos, al contrario que Joaquín D. Bécquer, Fortuny o Gonzalo Bilbao, en esta ocasión invoca con pequeñas variantes algunos rincones del palacio; ora, con bellissimo arco polilobulado; ora, de herradura apuntado como fondo ante el que sitúa al protagonista reclinado, que parece posar estático mirando al espectador. Ahora, asesorado por Gestoso, se interesa por reproducir con mayor o menor precisión la arquitectura del lugar y los paneles cerámicos vidriados que decoran algunos paneles, pormenorizando variantes de azulejos entre los estilos de Niculoso Pisano y Cristóbal de Augusta tan caros a su amigo el erudito archivero y arqueólogo.

Con la misma intención, pinta por entonces el cuadro titulado *El abad* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), en rigor un pretexto para mostrar la ornamentación interior a base de una antología de cerámica vidriada (Figura 6).

El medievalismo se convierte ya para Mattoni en una constante estética que mantendrá hasta el final de sus días alternando con otras como el simbolismo. A este tenor, en 1893, decora la capilla del Sagrado Corazón de Jesús de la iglesia de San Andrés de Sevilla en la que hace presente una suerte de atractivos elementos visuales: entrelazos, dientes de sierra, escudos, leyendas epigráficas y pavimento ajedrezado. Tal tendencia estética la empleará también desde entonces en la elaboración de primorosas tablas, en repujado dorado y policromado, basadas en las actitudes estáticas propias del neobizantinismo²⁹.

La pintura sobre tabla titulada *Autorretrato en el interior de su estudio*, que ejecutó dos años después (1895), manifiesta la autocomplacencia del artista sentado ante la imagen pintada de un pormenor del Real Alcázar representado en el cuadro dentro del propio cuadro que figura en el caballete (Figura 7). Mattoni tiene su mirada en la imagen del monumento pintado en la obra, que es la vivencia, tantas veces in situ, más que la propia contemplación aunque también esta misma. Se trata, en este caso, de situarse el propio autorretratado delante de un hito significativo del paisaje urbano –en el interior del Alcázar– actuando como profesión de “sevillanismo” del modelo³⁰. Simboliza la síntesis pintura-erudición, toda vez que, al tiempo que aparece en primer plano a la izquierda la paleta con los pinceles sobre una silla, el autor toca con delicadeza y fruición un aparente libro que sostiene sobre sus rodillas, tal vez sea el manuscrito guardado celosamente en estuche rojo de la *Guía del Alcázar*, que su amigo Gestoso publicará al año siguiente.

Terminaba el siglo pero no el interés y los desvelos de Mattoni por los dos grandes monumentos medievales de la ciudad. En el mes de abril de 1897, y en su calidad de experto en pintura, es nombrado vocal de la Comisión de Monumentos de la Provincia de Sevilla por fallecimiento de su maestro y antecesor en el cargo Eduardo Cano. Visita entonces el Real Alcázar en compañía de Gestoso

²⁹ Pérez Calero, 1989.

³⁰ Portús, 1991: 144.

para proceder a enjuiciar el resultado de las pruebas realizadas en la fachada del patio de la Montería en lo concerniente a pintura y dorado, según comunicación de Claudio Boutelou. De esta visita se obtuvo la aprobación de lo hecho en la pintura, mas respecto al dorado se estimaba que resultaría poco duradero, por lo que los interventores decidieron prorrogar la determinación hasta oír el informe plenario de la citada Comisión de Monumentos.

Por otra parte, el palacio regio volvía a ser protagonista; así, en el mes de agosto del mismo año, se crea la Junta Diocesana de Arte Religioso al objeto de “velar por la conservación y restauración de las joyas artísticas e históricas de las iglesias del Arzobispado y proponer los medios adecuados al logro de dichos fines”. La componían Cayetano Fernández, chantre de la catedral y académico de Buenas Letras; Bartolomé Romero Gago, canónigo; Manuel de la Peña Fernández, presbítero, autor de la obra *Arqueología Cristiana* y catedrático de esta especialidad en el Seminario; Adolfo López, escultor y colaborador de Mattoni; y este mismo. Al año siguiente, con la ayuda del citado organismo, se restaura la valiosa sillería de coro de la catedral, que, bajo la dirección de nuestro pintor y ejecución de los artistas Bellver, Solís y Adolfo López, se llevaría a cabo precisamente en los talleres establecidos en el Alcázar.

No sería la última vez que nuestro pintor visitaba oficialmente el monumento regio por el cargo que ostentaba. De tal suerte, tenemos noticias de que también lo hizo unos años después una vez más en compañía de Gestoso, ambos como supervisores de obras de reparaciones en el Alcázar y miembros de la citada Comisión. Fue con motivo de una nueva intervención pictórica que, encargada en un principio a los hermanos Villegas Cordero, pero muerto Ricardo de accidente en el río y ausente José como director del Prado, finalmente recayó en el antequerano Rosendo Fernández Rodríguez (1840-1909), quien debió ser recomendado por los citados supervisores con los que compartía preferencias estéticas³¹.

Un lustro antes de morir, Mattoni evocaría de nuevo al Real Alcázar con una suerte de piadosa referencia fernandina. Pinta para ello, en 1918, una obra de contenido simbólico religioso. Se trata de un óleo y dorado sobre tabla representando al santo rey Fernando III, no como lo hizo tres décadas antes en su funesta y lúgubre estancia postrimera, sino en un escenario bien distinto, como excelso soberano cristiano, levantando solemnemente para su adoración un relicario del Sagrado Corazón (Figura 8). Se halla envuelto en una magnificencia regia de intensa luminosidad y brillante colorido, colocado de pie, coronado, con rica indumentaria litúrgica ante un hermoso trono a modo de micro arquitectura gótica

³¹ Sus gustos se orientaban hacia temas históricos y reproducciones al óleo de paneles de azulejos trianeros y del ceramista italiano Niculoso Pisano. Entre estas últimas se cuenta precisamente la que representa el altar de la Visitación del Real Alcázar (1901), propiedad del Museo del Prado, depositado en el de Bellas Artes de Sevilla y, desde 1945, en el Ateneo de Sevilla. Pérez Calero, 2005: 34-35 y 65.

con respaldar brocado, al fondo en lontananza un hermoso paisaje³². Esta obra viene a coincidir con el final de la Primera Gran Guerra, cuando estaba previsto levantar un trono desde el cual el Sagrado Corazón de Jesús, en cumplimiento de su promesa, habría de reinar sobre España³³. Para ello, se proyectó erigirle un monumento en el Cerro de los Ángeles cerca de Madrid. La inauguración, en principio, estaba prevista para el 10 de noviembre de 1918, pero la epidemia que asolaba el país obligó a posponerla, fijándose el 30 de mayo de 1919 en un acto solemne durante la fiesta de San Fernando, caballero de Cristo, unificador del Reino y modelo de soberano justo que, según leyenda, “más temía las maldiciones de una viejecita pobre de su reino que a todos los moros del África”.

Esta obra constituye, en fin, una recreación simbólica de contenido espiritual del piadoso pintor hispalense, devoto del Sagrado Corazón de Jesús, y su apego al Alcázar de Sevilla, personificado en el rey conquistador, patrón de la ciudad a la que ambos tanto amaban.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 13 de abril de 2020

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1975): *La pintura en la época de los Duques de Montpensier*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla.
- Carriazo, Juan de Mata (1959): *La boda del Emperador. Notas para una historia del amor en el Alcázar de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial de Sevilla.
- Casquete de Prado, Nuria (2016): *José Gestoso y Sevilla. Biografía de una pasión*. Sevilla: ICAS, Ayuntamiento de Sevilla.
- Chávez González, Rosario (2004): *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla.
- Gestoso Pérez, José (1889): *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, tomo I.
- Madrazo, Mariano (1889): “Recuerdos de familia”. En: *1838 Fortuny 1874*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Lafita Gordillo, Teresa (1998): “Obras inéditas del pintor sevillano Virgilio Mattoni”. En: *Atrio*, 8-9, pp. 163-172.
- Mattoni, Virgilio ([1920] 1993): “Sevilla en sus pintores”. En: AA.VV.: *Quien no vio Sevilla...* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

³² La obra, de 41 x 23 cm, fechada en 1918, se subastó en Abalarte en julio de 2018.

³³ El 14 de mayo de 1733, en la iglesia de San Ambrosio de Valladolid, el Sagrado Corazón hizo al padre jesuita Bernardo de Hoyos la Gran Promesa: “Reinaré en España –le dijo– y con más veneración que en otras partes”.

- Montoto Rautenstrauch, Luis (1929): *“En aquel tiempo...” Vida y milagros del magnífico caballero Don Nadie*. Madrid: Renacimiento.
- Pérez Calero, Gerardo (1976): “Virgilio Mattoni y las corporaciones artísticas sevillanas”. En: *Boletín de Bellas Artes*, 4, pp. 181-194.
- (1977): *El pintor Virgilio Mattoni*. Sevilla: Diputación Provincial.
- (1989): “El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)”. En: *Laboratorio de Arte*, 2, pp. 183-208.
- (1990): “Fortuny y la pintura andaluza”. En: *Pausa*, 1, pp. 55-65.
- (1998): “La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)”. En: *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 275-300.
- (2004): “Las sibilas del Santo Entierro y la moda del arabismo decimonónico”. En: *El Santo Entierro Grande. La Pasión según Sevilla* (cat. exp.). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 46-47.
- (2005): “Virgilio Mattoni”. En: *Diccionario de Ateneístas*. Sevilla: Ateneo de Sevilla/El Monte, tomo III, pp. 187-189.
- (2005): *El patrimonio artístico del Ateneo de Sevilla*. Sevilla: Ateneo de Sevilla/Unicaja.
- (2008): “Artistas sevillanos y pintura orientalista: 1860-1936 (III). Los ecos del fortunismo”. En: *Galería Antiquaria*, 273, pp. 36-41.
- (2015): *Mattoni de la Fuente, Virgilio*. En: *Universidad de Sevilla. Personalidades*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, p. 387.
- Portús, Javier (1991): “Introducción al Catálogo”. En: *Iconografía de Sevilla, 1790-1868*. Madrid: El Viso/Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, pp. 142-151.
- Reyero Hermosilla, Carlos (1987): *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rosetty, José (1880): *Guía oficial de Cádiz, su Provincia y Departamento*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica.
- Sentenach y Cabañas, Narciso (1885): *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla: Establecimiento Tipográfico de Gironés y Orduña.
- Valdivieso González, Enrique (1992): *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.



Figura 1. Componentes de la Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla, 1875, Fondo Gestoso.



Figura 2. Virgilio Mattoni, *La reina Isabel en el Alcázar* (boceto), 1900, colección particular.



Figura 3. Virgilio Mattoni, *Las postrimerías de Fernando III el Santo*, 1887, Museo de Bellas Artes de Sevilla (564), depositado en el Real Alcázar de Sevilla.



Figura 4. Virgilio Mattoni, *Las postrimerías de San Fernando* (estudio), 52 x 82 cm, sin fechar, colección particular.



Figura 5. Virgilio Mattoni, *Mercader árabe* (dos versiones), sin fechar, colección particular.



Figura 6. Virgilio Mattoni, *El abad*, sin fecha, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

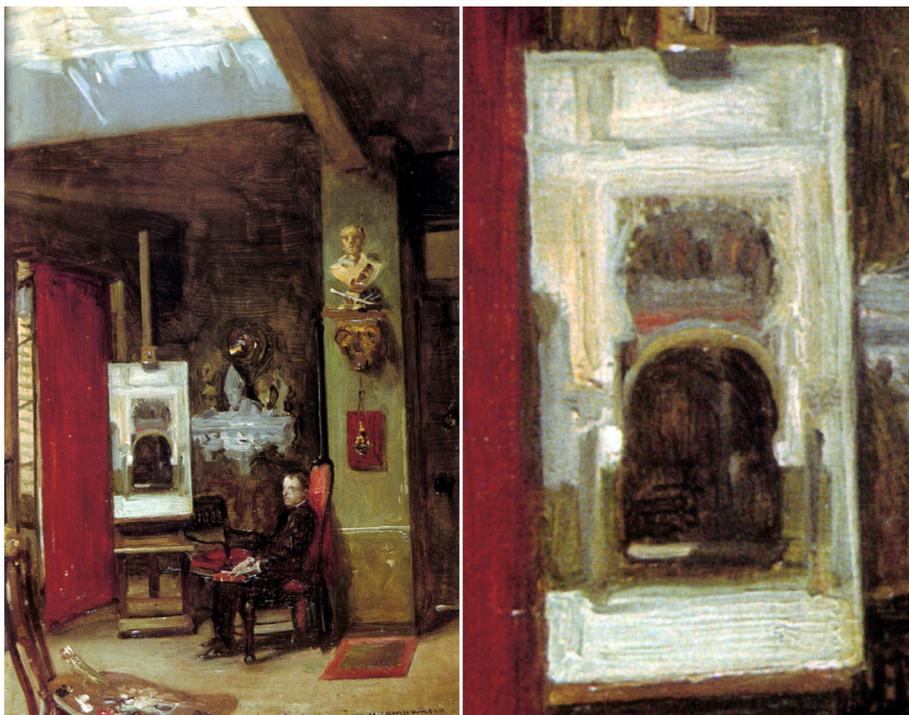


Figura 7. Virgilio Mattoni, *Autorretrato en el estudio del pintor* (completo y detalle), 1895, colección particular.



Figura 8. Virgilio Mattoni, *San Fernando*, 1918, óleo y dorado sobre tabla, 41 x 23 cm, colección particular.