

# JUAN BAUTISTA PATRONE: NUEVAS ATRIBUCIONES

## JUAN BAUTISTA PATRONE: NEW ATTRIBUTIONS

**JOSÉ MANUEL MORENO ARANA**

Grupo de investigación HUM171: Centro de Investigación de la Historia de la  
Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz. España

ORCID: 0000-0002-6087-6130

morenoarana@gmail.com

**JESÚS PORRES BENAVIDES**

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. España

ORCID: 0000-0002-4042-7426

jesus.porres@urjc.es

En el presente texto se analizan una serie de obras que atribuimos a Juan Bautista Patrone, escultor genovés afincado en Sevilla en el periodo a caballo entre los siglos XVIII y XIX. Se trata de obras religiosas con un repertorio iconográfico que va de la imagen pasionaria de Cristo, San José con el niño, ángeles y arcángeles a algunos santos. Para el estudio de las piezas se han analizado sus características formales y estilísticas, que se ha completado con un análisis técnico en algunas de ellas donde hemos podido aprovechar la información obtenida a raíz de las intervenciones que se les han practicado.

Palabras clave: Juan Bautista Patrone; escultura; Barroco; Neoclasicismo; antigua diócesis de Sevilla.

This text analyzes a series of works attributed to Juan Bautista Patrone, a Genoese sculptor who lived in Seville in the period between the 18th and 19th centuries. These are religious works with an iconographic repertoire that ranges from the passionate image of Christ, Saint Joseph with the child, angels and archangels to some saints. To study the pieces, their formal and stylistic characteristics have been analyzed, completed with a technical analysis in some of them where we have been able to take advantage of the information obtained as a result of the interventions that have been carried out.

Keywords: Juan Bautista Patrone; sculpture; Baroque; Neoclassicism; old diocese of Seville.

El estudio de la obra de Juan Bautista Patrone, escultor de origen genovés afincado en Sevilla a caballo entre los siglos XVIII y el XIX, es muy reciente. Partiendo de un primer acercamiento monográfico que lleva a cabo en 1998 González Isidoro<sup>1</sup>, distintas aportaciones se han ido sucediendo, especialmente durante las dos últimas décadas<sup>2</sup>. Nuestro conocimiento actual de su producción artística permite hacernos una idea muy aproximada de su estilo, lo que posibilita seguir acrecentando su catálogo de obras y concluir que nos encontramos ante uno de los imagineros más prolíficos de la Sevilla de su época.

En este artículo nos centraremos en diferentes piezas repartidas por el territorio de la antigua archidiócesis hispalense, en las actuales provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva. Se escapa, no obstante, de nuestro objetivo una recopilación exhaustiva de la numerosa imaginería que, a día de hoy, se le puede atribuir<sup>3</sup>, por lo que se insistirá, sobre todo, en determinados temas iconográficos de especial significación dentro de su trayectoria. Pero antes, hagamos algunas puntualizaciones de tipo técnico y estilístico.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS

De los últimos trabajos de investigación acerca del escultor y de las numerosas imágenes que se le pueden atribuir podemos llegar a algunas conclusiones como la de que tuvo que poseer un taller muy activo, con algunos aprendices y/o oficiales que le ayudarían a este menester. Está comprobado que en el siglo XVIII en la escultura sevillana baja la calidad técnica en las obras, bien por escasear la materia prima o bien para abaratar la producción. La segunda mitad del siglo XVIII es, sin duda, un periodo difícil para la economía de Sevilla. Una época en donde los materiales caros como maderas de calidad, empezarán a escasear, algo que podemos ver, por ejemplo, en un caso anterior como el de Montes de Oca, en cuya obra se observa el uso tan sumamente aprovechado de los embones y la cantidad de ensamblajes que tienen las imágenes<sup>4</sup>.

En este sentido, por algunas radiografías analizadas se puede comprobar que Patrone emplea cortes o uniones en la madera que no son del todo ortodoxas y

---

<sup>1</sup> González Isidoro, 1998: 58-62.

<sup>2</sup> Ros González, 1999: 571-574. Artacho Pérez-Blázquez, 2000: 150-152. Amores Martínez, 2001: 297-311. Ros González, 2002a: 33-35. Ros González, 2002b: 211 y 215. Rodríguez Mateos, 2003: 291. Marín Fidalgo, 2014: 237-251. Silva Fernández, 2014: 237-251. González Isidoro, 2015: 819-831. Toribio García, 2015: 69-75. Moreno Arana/Sánchez Peña, 2019: 209-228.

<sup>3</sup> Tenemos que mencionar aquí la labor divulgativa de la figura de Patrone que ha desarrollado en los últimos años D. Jesús Romanov Alfonso en las redes sociales, donde ha dado a conocer algunas de las obras que aquí incluiremos.

<sup>4</sup> Porres Benavides, 2019b: 106. Porres Benavides, 2015: 231-234.

algunas veces hay aprovechamiento excesivo de embones (Figura 1). Como se ha comentado<sup>5</sup>, no faltan en sus imágenes las llagas o heridas en distintas partes del cuerpo, tan propias de los escultores genoveses, que dotan a sus obras de una cierta personalidad, así como otros aditamentos o “postizos” como los ojos de cristal.

En cuanto al estilo del artista, al que se han acercado de manera global González Isidoro<sup>6</sup> y Silva Fernández<sup>7</sup>, merece la pena insistir en el característico modelo físico que emplea para sus figuras masculinas y más concretamente para sus imágenes de Cristo y San José, de las cuales presentaremos aquí algunos ejemplos. Los rostros, que suelen ser poco expresivos, tienden a ser alargados y algo delgados, con entrecejo muy triangular, párpados resaltados y caídos, nariz afilada y boca de escasa carnosidad. El bigote deja libre el surco nasolabial y va adquiriendo mayor anchura y volumen hacia las mejillas. La barba se curva bajo la barbilla de manera bífida. La talla del pelo de barba y cabello es típicamente genovesa, detallada y aristada, dibujando largos, finos y sinuosos golpes de gubia.

En general para todas sus imágenes, el volumen del cabello se resalta a la altura de las sienes, de donde salen varios y amplios mechones que se ondulan con cierta ampulosidad y caen detrás de las orejas hasta la espalda. Las propias orejas resultan también muy reconocibles dentro de las obras de Patrone. Ofrecen una evidente simplificación, con profunda concha y el hélix o borde remarcado por una larga línea incisa.

Las figuras infantiles, tanto del Niño Jesús, como de querubines, responden igualmente a modelos reiterativos, aunque con frecuencia manifiestan mayor expresividad y movimiento que las representaciones de adultos, soliendo ser especialmente cuidadas y afortunadas cuando se trata del Divino Infante. Los cabellos siguen la tónica comentada, aunque omiten la raya central y añaden un pronunciado flequillo.

## PROPUESTAS DE AUTORÍA PARA CIERTAS ICONOGRAFÍAS

### La Pasión de Cristo

En fechas recientes se ha propuesto la inclusión en el catálogo de Patrone de un sugestivo conjunto de crucificados, tema que el imaginero cultivaría con éxito y que pudo materializar en dispares formatos<sup>8</sup>. Sin embargo, la iconografía pasionista en la obra de Patrone pudo incluir otras escenas. Sería el caso de la Flagelación.

---

<sup>5</sup> Moreno Arana/Sánchez Peña, 2019: 214.

<sup>6</sup> González Isidoro, 1998: 59-60.

<sup>7</sup> Silva Fernández, 2014: 240-243.

<sup>8</sup> Moreno Arana/Sánchez Peña, 2019: 209-228.

El Cristo de las Misericordias o Amarrado a la Columna de la parroquia de Santiago de Herrera (Sevilla) procede de la iglesia de la Purísima Concepción de Estepa (Sevilla)<sup>9</sup>, de donde fue traído en el año 1945 por José Montañó (Figura 2). La imagen, que se encontraba en un retablo a los pies de la nave en un altar, no se menciona en el inventario que se realiza de la ermita en 1791, pero sí aparece ya en el de 1909 conservado en el archivo de la parroquia de Santa María de Estepa que dice: “A los pies de la iglesia, cerca de la puerta, el altar del *Cristo de las Misericordias*”<sup>10</sup>. En los años veinte del siglo XX consta que salió procesionalmente con las hermandades de Paz y Caridad y del Dulce Nombre de Estepa. La obra ha sido atribuida, creemos que erróneamente, al escultor antequerano Diego Márquez de Vega, activo en la segunda mitad del siglo XVIII, por pretendidas concomitancias con el Cristo de la Humildad y Paciencia de Estepa, cuya autoría está documentada<sup>11</sup>.

Es de tamaño algo menor que el natural, con medidas de 1,40 x 40 x 55 cm. Técnicamente está hecha en varias piezas, unidas en el sudario<sup>12</sup>. Presenta la típica anatomía magra de los cristos de Patrone donde se marcan las costillas. Los regueros de sangre producidos por la flagelación que presenta pueden ser influencia de la escultura genovesa de la época por su acabado en relieve.

La imagen está acompañada de un sayón que pudiera ser de la época y del mismo autor. Tiene este último un carácter realista, aunque poco detallado, como solía corresponder a las figuras llamadas de “historia” o “secundarias”. En su rostro se acentúa el realismo, presentando la tipología de la nariz de raíz “judía”, el uso de bigotes y la ausencia de barbas. Los ojos, con la mirada perdida, y algo estrábicos, están enmarcados por unas cejas muy perfiladas lo que remarca el carácter feista<sup>13</sup>.

Este Cristo de Estepa tiene muchas similitudes con el Atado a la Columna de la iglesia de San Juan de Dios de Sevilla, asimismo atribuible a Patrone. Si en el caso de la talla de Herrera la disposición del cuerpo resulta más estática, sólo animada por el giro del rostro hacia la izquierda, aquí la disposición en avance de las piernas y la caída hacia delante de la cabeza, de mirada baja, aportan mayor dinamismo. No obstante, el estudio anatómico, los rasgos faciales y la colocación de las manos sobre la columna muestran una evidente afinidad. El sudario posee, de igual modo, similar diseño, aunque sea algo más simplificado en cuanto

---

<sup>9</sup> En Estepa era conocido como “El Cristo de la Tarama”. Este término puede estar asociado con la profesión de arriero, porque a veces estos se valían de las taramas para arrear a las bestias. Agradecemos a Jorge Jordán las aportaciones sobre este tema.

<sup>10</sup> Jordán Fernández, 2019: 439-440.

<sup>11</sup> Sánchez Herrero/Roda Peña/García de la Concha Delgado, 2003: 305.

<sup>12</sup> Agradecemos a D. Benjamín Domínguez Gómez y a D. Carlos Javier Sánchez Távora las informaciones y fotografías aportadas.

<sup>13</sup> Porres Benavides, 2013: 816-819.

a pliegues. En una línea no muy distante a la que vemos en los paños de pureza de los crucificados que se pueden asignar a Patrone, se encuentra muy ceñido y se anuda por delante, cruzando sus extremos. En ambos la cadera derecha se descubre levemente dejando ver la cuerda que sostiene la tela. Como nota peculiar, hay que apuntar que la cabeza ha sido concebida para llevar pelo natural. Y en cuanto a la policromía, algo burda en las heridas, parece resultado de repintes posteriores.

Las cabezas de estas dos últimas imágenes, muy semejantes, conectan con las de otras piezas que representan a Cristo cargando con la Cruz. El primero de ellos es el Nazareno de Almadén de la Plata (Sevilla). Conservado en la parroquia de Santa María de Gracia de esta localidad, la talla del pelo de barba y cabello son las habituales en la obra del genovés.

El segundo es Nuestro Padre Jesús Nazareno de Algodonales (Cádiz) (Figura 3). Se venera en la ermita de su nombre, edificio de fachada neoclásica y que podría fecharse en la primera mitad del siglo XIX pero que conserva en su interior piezas de cronología anterior, como el retablo mayor, donde se sitúa la imagen, de estilo rococó y que parece del último tercio del siglo XVIII. En la transición entre ambos siglos habría que situar esta talla de vestir. De tamaño natural, presenta brazos articulados, aunque torso y piernas se encuentran perfectamente anatómicos, incluyendo un sumario paño de pureza. Como ocurre con el Cristo atado a la Columna de San Juan de Dios de Sevilla, su cabeza parece haber sido concebida para llevar cabello de pelo natural, aunque hoy ostenta una cabellera modelada un tanto toscamente sobre el cráneo con una especie de estopa encolada<sup>14</sup>.

Este último caso supone la tercera obra asignable a Patrone en la comarca de la Sierra de Cádiz, tras los crucificados de Puerto Serrano y Espera<sup>15</sup>. El crucifijo de la cajonera de la sacristía de la parroquia de Santa María de Gracia de Espera fue incluido en un trabajo contratado por su cuñado Francisco de Acosta “el Mozo” en 1796. Ese mismo año hacía Acosta un desaparecido monumento del Jueves Santo para la parroquia de Santa Ana de Algodonales<sup>16</sup>, en el que no puede descartarse que colaborara nuevamente el propio Patrone. Quizás esto explique que fuera elegido para hacer esta imagen pasionista para la misma localidad.

Por otro lado, diremos que también por esos años Juan Ignacio de Salamanca estaba a cargo de la sillería de coro de la misma parroquia<sup>17</sup>. La figura de este retablista vecino de Utrera pudo servir asimismo de hipotético enlace entre

---

<sup>14</sup> Agradecemos la información a D<sup>a</sup> María Paz Barbero García, restauradora que ha intervenido la imagen en 2020 y que ha rescatado su policromía original.

<sup>15</sup> Moreno Arana/Sánchez Peña, 2019: 220-222.

<sup>16</sup> Moreno Arana, 2019: 56.

<sup>17</sup> Moreno Arana, 2019: 56.

Algodonales y el imaginero pues, como vamos a ver a continuación, es probable una colaboración previa entre ambos artistas.

Para terminar con los temas pasionistas, mencionamos el Cristo de la Humildad y Paciencia de la capilla de los Marineros, de la Hermandad de la Esperanza de Triana<sup>18</sup>. La cabeza responde al modelo comentado en las obras anteriores, si bien aquí se incluye de manera excepcional un largo mechón que cae sobre el hombro derecho hasta el pecho. Sentado en un promontorio rocoso en espera de la crucifixión, la disposición a mayor altura de la pierna diestra rompe la frontalidad del cuerpo. Aunque resultan menos depurados y más simplificados que en sus crucificados, la anatomía y el sudario, cruzado por delante, son también vinculables a su estilo<sup>19</sup>.

### Ángeles

La intervención de Patrone en la decoración de retablos debió de alcanzar cierta relevancia en la retablística hispalense de su época, imbuida de una creciente estética neoclásica, estando probada su labor como escultor en obras de Manuel Barrera y Carmona y Miguel Albín,<sup>20</sup> además de ser casi segura su colaboración con su familia política, los Acosta<sup>21</sup>. En esta ocasión, proponemos su temprana participación en un retablo de gusto aún rococó, el de Ánimas de la parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla), que entre 1778 y 1782 realiza el ya citado Juan Ignacio de Salamanca<sup>22</sup>. Se trata concretamente de las imágenes de San Miguel (Figura 4) y San Rafael que ocupan las calles laterales. Aunque han sufrido toscas alteraciones en los brazos, puede comprobarse que fueron concebidas con posturas simétricas y muy similares formas, con túnicas abiertas en torno a las piernas en abultados y movidos pliegues y con cabezas que siguen los modelos femeninos y la habitual talla del cabello en largos mechones de su posible autor. El resto de la imaginería del retablo manifiesta la intervención de un artista diferente y de menor nivel artístico, a excepción de la

---

<sup>18</sup> La popular dolorosa titular de esta cofradía ha sido relacionada asimismo con Patrone en fechas recientes por Jesús Romanov, Álvaro Recio del Moral e Ignacio Sánchez Rico, como se recoge en: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-ultima-atribucion-que-cambiaría-la-autoría-de-la-esperanza-de-triana-132625-1535620289.html> (9-10-2020).

<sup>19</sup> Nos consta la existencia en dos colecciones particulares de dos piezas de esta misma iconografía y de pequeño tamaño que pueden asimismo atribuirse a Patrone.

<sup>20</sup> Como ya comentó José Roda. Cfr Roda Peña, 2003: 218-220.

<sup>21</sup> Para un breve acercamiento a esta parcela de la obra de Patrone ver: Moreno Arana/Sánchez Peña, 2019: 211-212.

<sup>22</sup> Álvarez Vilar, 2016: 118-120.

pequeña talla de San Cayetano de la hornacina abierta en el banco, cuya relación con Patrone no descartamos.

En cualquier caso, merece la pena que se destaque la citada cronología del conjunto, ya que, como todo parece indicar, las esculturas de los arcángeles serían tallados de manera paralela a la arquitectura retabística. De este modo, estas piezas se fecharían al comienzo de la trayectoria conocida del genovés tras su instalación definitiva en Sevilla en torno a 1779. Al respecto, hay que recordar que su primer trabajo documentado, en el retablo de Ánimas de la iglesia del Salvador de Sevilla, no se produce hasta 1787<sup>23</sup>.

Es posible que su participación en este retablo le llevara a recibir otros encargos desde Las Cabezas, ya que parece responder también a su mano el Niño de la Virgen del Carmen de la parroquia de San Roque de la misma localidad.

En 1816, dentro ya de la estética neoclásica, hay constancia de que colabora con Miguel Albín en el retablo de la actual capilla del Sagrario de la parroquia de la Magdalena haciendo una pareja de ángeles para el ático del mismo<sup>24</sup>. Otros dos ángeles de gran tamaño que siguen su estilo están en el remate del retablo de la Inmaculada del crucero de la iglesia del Santo Ángel de Sevilla podrían ser los realizados en 1815 por Patrone con destino a dos retablos desaparecidos que el propio Albín hizo para la Hermandad del Valle cuando esta estaba en la iglesia de los franciscanos recoletos del Valle<sup>25</sup>. Roda Peña propone que estos pudieran ser identificados con los ángeles que actualmente están en la base de la cruz del paso del Cristo con la cruz al hombro de la hermandad<sup>26</sup>, ciertamente dentro de su estilo y ya atribuidos al genovés por González Isidoro<sup>27</sup>. Sin embargo, creemos que también podrían formar parte del conjunto concertado con Patrone los del retablo anteriormente citado, que poseen los característicos modelos infantiles y la habitual talla del cabello del imaginero.

### San José

Aunque por ahora no se ha documentado ninguna talla del santo como obra de Patrone, se puede llegar a afirmar que fue un tema abordado por el artista con cierta frecuencia. La serie de imágenes de San José atribuibles a nuestro autor, comienza con el de la iglesia de Santiago de Carmona (Sevilla), que ya González Isidoro relacionó con él<sup>28</sup>. La obra recuerda, efectivamente, a otras de Patrone especialmente en la cabeza. Es también característico el tipo de estofado

---

<sup>23</sup> Roda Peña, 1988: 214.

<sup>24</sup> Ros González, 2002a: 211-212.

<sup>25</sup> Ros González, 2002a: 215. Roda Peña, 2003: 218-220.

<sup>26</sup> Roda Peña, 2003: 220.

<sup>27</sup> González Isidoro, 1998: 60.

<sup>28</sup> González Isidoro, 1998: 61.

que presentan las túnicas que de lejos muestra un aspecto irisado. En el movimiento del ropaje se va apartando del barroquismo imperante. El Niño Jesús no parece obra del escultor.

Otra imagen dentro de este grupo sería el de la parroquia de Galaroza (Huelva)<sup>29</sup>. Compositivamente es similar a la anterior, aunque de apariencia más barroca en cuanto al movimiento del manto recogido, que por cierto repite el mismo pliegue por delante, y también el estofado a base de pequeños bouquets florales propios de la segunda mitad del XVIII. La intervención del autor en otras obras en esta parroquia está documentada por la realización de la Inmaculada titular de la iglesia en el año 1798<sup>30</sup>.

Estrechamente vinculado con las tallas que acabamos de comentar está el San José del convento de las Concepcionistas de El Puerto de Santa María (Cádiz) (Figura 5). Es una pequeña imagen conservada en la clausura. Sus medidas son 63 x 32 x 24 cm<sup>31</sup>. Procede del desaparecido convento de la misma orden en Villamartín<sup>32</sup>. Se repiten las posturas y buena parte de los plegados de túnica y manto, incluyendo el llamativo detalle de la caída en pico de este último por delante. La policromía es muy cuidada y fechable en las últimas décadas del XVIII. Hace uso de colores apastelados para la túnica y el anverso del manto, con estilizaciones vegetales esgrafiadas y ancha cenefa cincelada donde desaparece la rocalla.

Estas imágenes de San José pueden ser comparadas con las ya atribuidas por González Isidoro de la ermita de la Soledad de Cantillana y de la parroquia de El Coronil (Sevilla)<sup>33</sup>. El comentado pormenor del manto o la postura del Niño acercando su mano derecha a la barba del santo, que vemos en todas las anteriores, vuelven en ella a repetirse. En el caso de El Coronil se puede suponer que se trataría de uno de sus trabajos más tardíos, ya entrado el siglo XIX, atendiendo a la severidad de la policromía y el sencillo plegado de la vestimenta. Características, estas últimas, que comparte con el San José de la parroquia de Santa María la Blanca de Los Palacios (Sevilla)<sup>34</sup>.

En el convento de Santa Paula de Sevilla existe otro ejemplar muy similar a los mencionados. Posee el típico rostro algo inexpresivo de algunas imágenes de Patrone y el modelado del cabello peinado hacia atrás, muy marcado y separado

---

<sup>29</sup> Es la misma imagen que se atribuye al artista y que cita como ubicada en la Parroquia de San Marcos de Alájar (Huelva) en: Silva Fernández, 2014: 246.

<sup>30</sup> González Gómez/Carrasco Terriza, 1981: 52-54.

<sup>31</sup> La peana mide 17 x 32 x 37 cm.

<sup>32</sup> Información facilitada por la comunidad religiosa a través de D. Francisco González Luque, al que agradecemos asimismo la fotografía y medidas de la imagen. El dato de su procedencia también se ha difundido en: Pangusión Cigales, 2003: 90.

<sup>33</sup> González Isidoro, 1998: 61.

<sup>34</sup> González Isidoro, 1998: 61.



en grandes mechones. Las formas de la túnica e incluso el estofado rococó que presenta nos indica que es obra del último tercio del XVIII. El agitado plegado del paño donde se asienta el Niño resulta aún muy barroco.

En la iglesia de Santiago de Écija (Sevilla) hay un San José de tamaño natural con el Niño en su brazo derecho. Actualmente está sobre una peana de madera en la nave del Evangelio, aunque hasta la reforma de la iglesia por Rafael Manzano en los años sesenta del pasado siglo presidía un pequeño retablo neoclásico en un lateral de la capilla del Cristo de la Expiración<sup>35</sup>. Aunque tiene un policromado algo burdo en óleo imitando motivos vegetales y no sus clásicos estofados, la imagen recuerda a otras de esta iconografía como el de Carmona o el de Galaroza.

Por último, en la iglesia del convento de San Francisco de Ayamonte (Huelva) tenemos otra imagen de San José con el Niño Jesús en brazos. Pese a que Pleguezuelo la data antes de 1752 por entender que es la misma imagen que se encarga hacia 1750 por el ayamontino Manuel Rivero, un mercader del siglo XVIII, para el convento del cual era síndico y benefactor<sup>36</sup>, creemos que debe fecharse hacia 1780 y que también hay que atribuirla a Patrone.

De manera excepcional el genovés pudo usar una variante iconográfica en el grupo del San José con el Niño itinerante de la iglesia de San Buenaventura de Sevilla (Figura 6). De tamaño menor que el natural, se encuentra en una hornacina del presbiterio. Aquí se subraya la idea del santo como protector de Jesús niño o guiando sus primeros pasos. Esta disposición en marcha es similar al grupo que representa la Sagrada Familia como “Trinidad de la Tierra”. Este tema, tan divulgado en los territorios de la monarquía hispánica durante la primera mitad del siglo XVII, va a pervivir en el siglo XVIII, pese a ser paulatinamente ensombrecida por la nueva modalidad, que presentaba al santo carpintero sosteniendo al Niño entre pañales<sup>37</sup>. Aunque tienen una actitud claramente barroca, la decoración es ya prácticamente neoclásica, ciñéndose sólo a unas grecas o cenefas doradas y cinceladas, estando las túnicas policromadas en colores planos. Estaríamos quizás en torno a 1800, ya dentro de la etapa final o “eclectica” de Patrone, como la denomina Silva Fernández<sup>38</sup>. De depurada técnica dentro de su producción, llama la atención del conjunto la elegante pose del santo y la expresiva talla del Niño, que dirige alegremente su cabeza hacia el padre.

---

<sup>35</sup> Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes de Terán, 1955: 136.

<sup>36</sup> Pleguezuelo Hernández, 2005: 265.

<sup>37</sup> Porres Benavides, 2019: 255-269.

<sup>38</sup> Silva Fernández, 2014: 242.

## Otros santos

La actual parroquia de San Benito y Santo Domingo de Castilleja de Guzmán (Sevilla) fue inaugurada en 1928 pero atesora obras artísticas procedentes de una anterior iglesia. De allí parece que procede el retablo de San Sebastián, una obra anónima, de estilo rococó del último tercio del siglo XVIII. Presidiendo el mismo se halla una imagen del santo (Figura 7) que podría fecharse en torno a la misma época y que presenta las características propias del estilo de Patrone. La cabeza tiene una clara cercanía a sus modelos femeninos en el rostro. El tratamiento del cabello, con poco volumen sobre la frente y muy ampuloso en los laterales, con grandes y curvilíneos mechones, ya dijimos al principio que es habitual en su producción. Pero lo que resulta más llamativo es la talla de la anatomía y del perizoma cuya relación con los crucificados que se le han asignado es evidente. Lo vemos en detalles como el modelado del torso o en el hecho de que el sudario se anude por delante, dejando caer uno de sus extremos entre las piernas mientras el otro pende a la derecha. Sí tenemos que lamentar la tosca policromía reciente que lo cubre y que resta calidad a la escultura.

Curiosamente, Juan Bautista Patrone había tocado esta iconografía en los primeros años de su trabajo conocido en Sevilla, en concreto en el retablo de Ánimas del Salvador (1787)<sup>39</sup>. Se trató, al parecer, de retocar una talla anterior por lo que la composición resulta diferente, huyendo además de una fisonomía andrógina. No obstante, el tratamiento anatómico es muy cercano, lo que, unido a la cabeza, con los rasgos faciales y la típica cabellera empleada por el genovés, permite suponer que la intervención fue profunda y la hace una obra prácticamente personal. El sudario no se cruza por delante pero sí incorpora el habitual extremo hacia el lado derecho.

Concluimos, recogiendo la existencia de la imagen de San Juan Nepomuceno de la Parroquia de Santiago de Utrera (Sevilla) (Figura 8)<sup>40</sup>. De tamaño menor al natural, ofrece la habitual iconografía del santo, vestido de canónigo y portando una cruz en las manos. La cabeza, una vez más, sigue el mismo modelo que sus imágenes de Cristo y San José. El estofado, muy rico, está inmerso en la estética de transición entre el rococó y el neoclasicismo propia del último cuarto del siglo XVIII, con uso de cincelado en las cenefas. Quizás este encargo pudo estar vinculado con otros trabajos para esta localidad, como es el caso del apóstol San Juan que acompaña al Cristo de Santiago en la misma iglesia<sup>41</sup> o el Niño Jesús de la patrona de Utrera, la Virgen de la Consolación, que sigue su característica tipología infantil.

---

<sup>39</sup> Roda Peña, 1988: 214.

<sup>40</sup> Agradecemos a D. Antonio Cabrera Rodríguez la fotografía que incluimos en este artículo.

<sup>41</sup> Moreno Arana/Sánchez Peña, 2019: 222.

Fue tanto el éxito devocional que tuvo San Juan Nepomuceno a lo largo del siglo XVIII que no resulta extraño que Patrone llevase a cabo otras representaciones del mismo, las cuales repiten el modelo utrerano con leves variantes y deben de ser más avanzados en el tiempo, como parece indicar la sobriedad de su policromía. Nos referimos a los que se encuentran en el actual retablo de Santa Teresa de Lisieux de la iglesia de San Alberto, así como en los retablos mayores de las iglesias de San Buenaventura y San Bartolomé, todos ellos en Sevilla. En los dos últimos casos forman parte además de conjuntos de esculturas en los que es perceptible igualmente la mano del italiano.

Como conclusión, diremos que, sin duda, estamos ante uno de los autores más prolíficos de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Tuvo seguramente un gran taller y contaría con la ayuda de oficiales que hicieron gran cantidad de piezas para una clientela religiosa tan particular como son las parroquias, conventos y hermandades del antiguo arzobispado hispalense. Quizás su obra sólo sea comparable a la abundante producción que hizo el taller de Cristóbal Ramos unos años antes, pero con la diferencia de que muchas de las imágenes de aquél eran modeladas en barro y, aunque con acabados individualizados, tuvieron un carácter casi seriado. Este indudable éxito en una zona como la sevillana y su área de influencia es cuanto menos llamativo, si tenemos en cuenta que, en su estilo y formación, como hemos visto, fue determinante, no las formas de la escuela escultórica de Sevilla, sino el origen italiano del artista, en concreto genovés. Por último, merece también la pena resaltar su aportación a determinadas iconografías en la que cimentará este éxito, caso de las representaciones de la Pasión de Cristo o de determinados santos, como San José.

Fecha de recepción: 13 de octubre de 2020.

Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2021.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Vilar, Francisco Javier (2016): *Una catedral para un pueblo: estudio histórico-artístico de la parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla)*. Sevilla: Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla.
- Amores Martínez, Francisco (2001): “Los retablos y esculturas neoclásicas de la iglesia parroquial de Villaverde del Río”. En: *Laboratorio de Arte*, 14, pp. 297-311.
- Artacho Pérez-Blázquez, Fernando de (2000): “Nuevos datos biográficos sobre el escultor Juan Bautista Patrone”. En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 494, pp. 150-152.
- Carrasco Terriza, Manuel Jesús/González Gómez, Juan Miguel (1981): *Escultura mariana onubense: historia, arte e iconografía*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- González Isidoro, José (1998): “Juan Bautista Patrone y Quartín, un escultor genovés en la Sevilla de 1800”. En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 470, pp. 58-62.
- (2015): “En torno al posible autor de la Virgen de los Dolores, titular de la Orden de los Siervos de María de Carmona (Sevilla)”. En: *Actas del Congreso Internacional Virgo Dolorosa. Religión, Antropología, Historia y Arte*. Carmona: Orden Seglar de los Siervos de María, pp. 819-831.
- Hernández Díaz, José/Sancho Corbacho, Antonio/Collantes de Terán, Francisco (1955): *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Patronato de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla. Tomo III.
- Jordán Fernández, Jorge Alberto (2019): “La dispersión de los bienes muebles de la iglesia de la Concepción de Estepa (1928-1938)”. En: Fíler Rodríguez, José Antonio et al. (eds.): *Actas de las XV Jornadas de historia y patrimonio sobre la provincia de Sevilla. La provincia de Sevilla entre la dictadura de Primo de Rivera y el final del franquismo (1902-1975)*. Sevilla: A.S.C.I.L., pp. 433-447.
- Marín Fidalgo, Ana (2007): *La Iglesia parroquial de San Andrés de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Moreno Arana, José Manuel (2019): “Estudio Histórico-Artístico”. En: Jiménez López de Eguileta, Javier E. (dir.): *Imaginería Recuperada. Estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, La Muela y Zahara de la Sierra*. Jerez de la Frontera: Peripiecias Libros, pp. 47-93.
- Moreno Arana, José Manuel/Sánchez Peña, José Miguel (2019): “El crucificado en la obra del imaginero genovés Juan Bautista Patrone”. En: Roda Peña,

- José (coord. y ed.): *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 209-228.
- Pangusión Cigales, Ernesto (2003): *Las Angustias en Villamartín*. Villamartín: Ayuntamiento de Villamartín.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2005): *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva: Diputación de Huelva.
- Porres Benavides, Jesús (2013): “Los sayones primitivos de Las Cigarreras”. En: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 657, pp. 816-819.
- (2019a): “La técnica en el escultor Cristóbal Ramos” (1725-1799). En: *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 8, pp. 95-108.
- (2019b): “Imágenes de San José en la estirpe Roldán”. En: *Norba: Revista de arte*, 39, pp. 255-269.
- (2015): “Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)”. En: *Boletín de arte*, 36, pp. 231-234.
- Roda Peña, José (1988): “Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos III”. En: *Archivo Hispalense*, 217, pp. 197-222.
- (2003): “La Hermandad del Valle en la parroquia de San Andrés (1829-1892). Aspectos artísticos”. En: Roda Peña, José (dir.): *IV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 217-245.
- Rodríguez Cárcela, Rosa María/González Peralías, Diego (2014): *Arcángeles de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Rodríguez Mateos, Joaquín (2003): “Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes, María Santísima de la Amargura y San Juan Evangelista, y Beata Ángela de la Cruz”. En: Sánchez Herrero, José/Roda Peña, José/García de la Concha Delgado, Federico (dirs.): *Misterios de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Tartessos. Tomo I, p. 291.
- Ros González, Francisco Sabas (1999): *Noticias de Escultura (1781-1800)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- (2002a): “Miguel Albín, maestro tallista en la Sevilla de comienzos del siglo XIX”. En: *Laboratorio de Arte*, 15, pp. 201-225.
- (2002b): “Sobre la autoría de la Verónica de la Hermandad del Valle”. En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 525, pp. 33-35.
- Sánchez Herrero, José/Roda Peña, José/García De La Concha Delgado, Federico (2003). *Misterios de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Tartessos. Tomo IV.
- Silva Fernández, Juan Antonio (2014): “Revisión documental sobre la vida y obra del escultor genovés Juan Bautista Patrone y Quartín: noticias biográficas”. En: *Cuadernos de Estepa*, 4 [Actas del I Congreso Andaluz sobre

*Patrimonio Histórico: La escultura andaluza del siglo XVIII: conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*], pp. 237-251.

Toribio García, Juan José (2015): “La antigua imagen de Ntra. M<sup>a</sup> Santísima de Villadiego. Una nueva obra del escultor genovés Juan Bautista Patrone”. En: *Almenara*, 34, pp. 69-75.

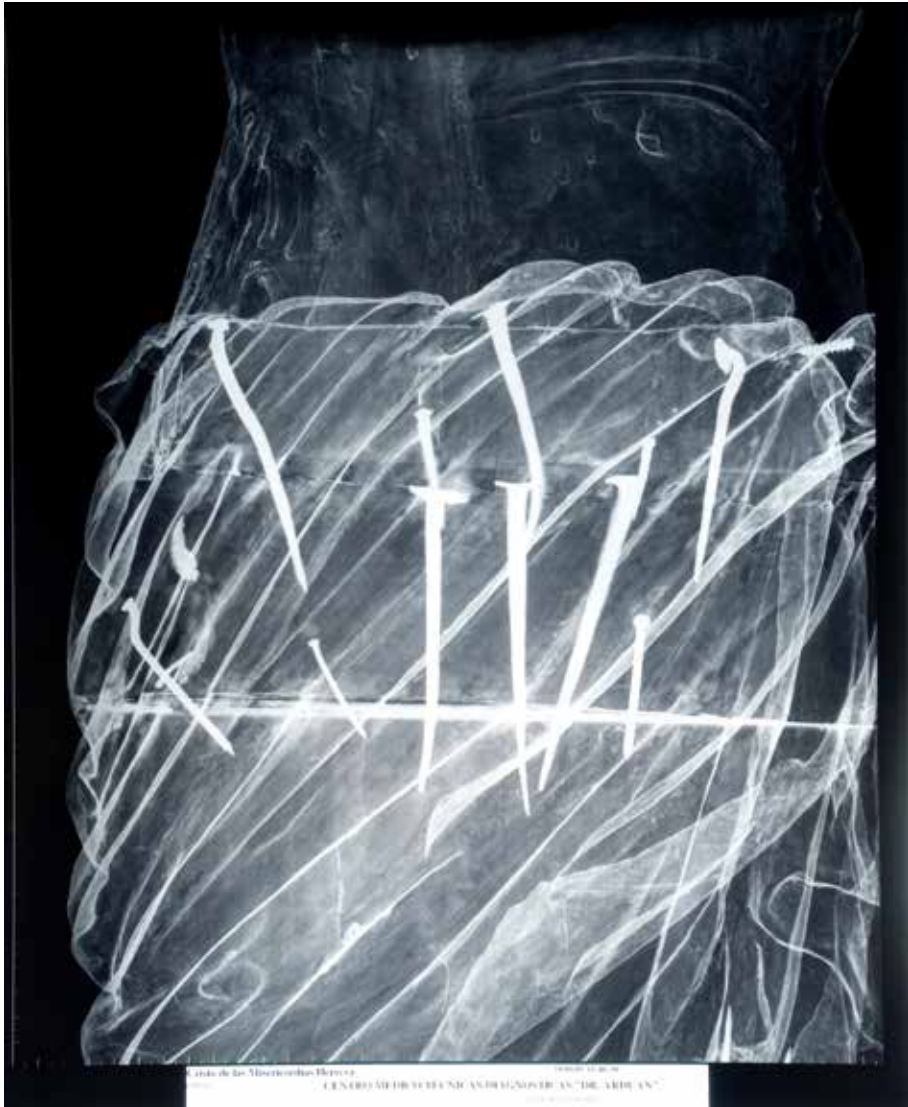


Figura 1. Juan Bautista Patrone (atribución), *Cristo de las Misericordias* (radiografía), hacia el último cuarto del siglo XVIII, Parroquia de Santiago de Herrera (Sevilla)  
© Carlos Javier Sánchez Távora.



Figura 2. Juan Bautista Patrone (atribución), *Cristo de las Misericordias (detalle)*, hacia el último cuarto del siglo XVIII, Parroquia de Santiago de Herrera (Sevilla)  
© Benjamín Domínguez Gómez.





Figura 3. Juan Bautista Patrone (atribución), *Nuestro Padre Jesús Nazareno (detalle)*, hacia el último cuarto del siglo XVIII, Ermita de Jesús Nazareno de Algodonales (Cádiz). © María Paz Barbero García.



Figura 4. Juan Bautista Patrone (atribución), *San Miguel*, hacia 1778-1782, Parroquia de San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (Sevilla) © Jesús Porres Benavides.



Figura 5. Juan Bautista Patrone (atribución), *San José*, hacia el último cuarto del siglo XVIII, Convento de la Purísima Concepción de El Puerto de Santa María (Cádiz).  
© Francisco González Luque.



Figura 6. Juan Bautista Patrone (atribución), *San José*, hacia el último cuarto del siglo XVIII, Convento de San Buenaventura de Sevilla.

© Jesús Porres Benavides.



Figura 7. Juan Bautista Patrone (atribución), *San Sebastián*, hacia el último cuarto del siglo XVIII, Parroquia de San Benito y Santo Domingo de Castilleja de Guzmán (Sevilla). © Óscar Franco Cotán.



Figura 8. Juan Bautista Patrone (atribución), *San Juan Nepomuceno*, hacia el último cuarto del siglo XVIII, Parroquia de Santiago de Utrera (Sevilla).  
© Antonio Cabrera Rodríguez.