

El paisajismo romántico del pintor Andrés Cortés Aguilar (1810-1879): nuevas aportaciones a su catálogo

The Romantic Landscape Painting of Andrés Cortés Aguilar (1810-1879): new contributions to his catalogue

LUCÍA GIRÁLDEZ TORRES

Investigadora independiente

<https://orcid.org/0009-0007-9364-4292>

luciagiraldeztorres@gmail.com

Resumen:

Andrés Cortés Aguilar (1810-1897) fue un importante pintor adscrito a la corriente costumbrista hispalense. Con el presente estudio se pretende remarcar la relevancia de su figura en el ambiente plástico de la Sevilla del siglo XIX, aportando a su catálogo dos obras firmadas hasta ahora desconocidas.

Palabras clave:

Sevilla; Siglo XIX; Pintura; Romanticismo; Costumbrismo.

Abstract:

Andrés Cortés Aguilar (1810-1897) was an important painter who belonged to the Seville genre movement. The aim of this article is to highlight the relevance of his figure in the cultural environment of Seville in the 19th century, providing two signed and unpublished works.

Keywords:

Seville; 19th century; Painting; Romanticism; Genre painting.

Fecha de recepción: 30 de julio de 2024.

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2024.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Giráldez Torres, Lucía. 2025. "El paisajismo romántico del pintor Andrés Cortés Aguilar (1810-1879): nuevas aportaciones a su catálogo". *Laboratorio de Arte* 37, pp. 337-352.

© 2025 Lucía Giráldez Torres. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción: el estatus de Andrés Cortés Aguilar

Una de las destacadas figuras del ambiente artístico hispalense de mediados del siglo XIX fue Andrés Cortés Aguilar (1810-1879), notorio pintor costumbrista conocido por su amplia producción paisajística. Si bien este personaje resulta un tanto inexplorado para la historiografía artística actual, lo cierto es que fue un autor con cierta consideración en su época. Al respecto, Rodríguez Aguilar referenció la presencia de su nombre en publicaciones bibliográficas de la época, en contraste con la inexistencia de artículos periodísticos que trataran su obra¹. No obstante, fueron escasas las menciones del pintor en los textos de nuestro siglo, destacando, los escritos de autores como Quesada, Fernández Lacomba, Valdivieso, Fernández López y Reina Palazón². Por ello, dado el reducido número de obras publicadas, con el presente artículo se pretende no solo aportar dos piezas nuevas de su pincel, contribuyendo a ampliar su catálogo, sino también realzar la importancia que este artista tuvo en vida.

Indudablemente, aunque escasos, los apuntes biográficos existentes acerca de esta figura atestiguan firmemente el alto estatus y significación que Cortés Aguilar encarnó en el panorama cultural sevillano de la segunda mitad del ochocientos. El desarrollo profesional y artístico del pintor vino condicionado desde su mismo nacimiento en el seno de una familia de artistas³. Hijo y sobrino de los pintores Andrés y Joaquín Cortés Caballero⁴, conoció desde bien pequeño el oficio, comenzando su formación en la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Sevilla⁵. Como sus compañeros de generación, entre los que podemos citar a Joaquín Domínguez Bécquer, Manuel Barrón o Manuel Cabral Aguado Bejarano⁶, Andrés Cortés comenzó su carrera plástica con gran ambición. Una vez terminados sus estudios artísticos⁷, el pintor se imbuyó completamente en el ambiente cultural hispalense con numerosas

1. Rodríguez Aguilar 2000, 631.

2. Quesada 2001. Fernández Lacomba 2008. Valdivieso 1981, 2002. Valdivieso y Fernández López 2011. Reina Palazón 2012.

3. Existen discordancias acerca del nacimiento de Cortés Aguilar. Mientras que Gaya Nuño 1966, 198 lo ubicó hacia 1815, Valdivieso 1981, 392, lo referenció hacia 1810.

4. Joaquín Cortés Caballero fue un destacado artista del neoclasicismo sevillano. Quesada 2001. Valdivieso y Fernández López 2011.

5. Según Valdivieso y Fernández López 2011, 162 la formación de Cortés Aguilar daría comienzo en 1829. Por otro lado, Reina Palazón 2012, documentó la asistencia de Cortés Aguilar a la Real Academia de Tres Artes de Santa Isabel de Sevilla mediante la biografía que del artista aparecía en el catálogo de la Exposición sevillana de 1868. Esta institución tomó este nombre hasta 1850, cuando pasó a denominarse Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla.

6. A propósito de los pintores mencionados, se recomiendan las publicaciones de Rubio Jiménez y Piñanes García-Olías 2014, Reina Palazón 2012, 175-188 y Pérez Calero 2005, respectivamente.

7. Valdivieso y Fernández López 2011, 162, referenciaron la terminación de sus estudios en 1838, con 26 años.

participaciones no solo en las grandes exposiciones locales, sino también en algunos de los acontecimientos plásticos de mayor relevancia. Precisamente, la significación social y profesional de este artista quedó plasmada en estos certámenes en los que, en ocasiones, fue merecedor de altas distinciones.

En relación con el panorama sociocultural en el que se desarrollaron estos eventos, habría que destacar el proceso de evolución al que se vio sometida la pintura hispalense a partir de la desamortización de Mendizábal⁸. Relegado el mecenazgo eclesiástico a un segundo plano, el principal cliente en el mercado artístico local comenzó a ser el burgués. De esta manera, la concepción plástica general se vio transformada para adaptarse a los gustos de estos personajes, con célebres figuras como Narciso Bonaplata y José María Ybarra⁹. Concebida a lo largo de la historia como una herramienta de significación fundamentalmente teológica, la pintura sevillana de mediados del siglo XIX fue utilizada por este grupo social como un recurso de legitimación, destinada a ocupar las principales estancias de sus residencias como recuerdos honoríficos del legado familiar. Es por ello por lo que, no solo fue objeto de transformación la temática de estos cuadros, sino que también se vieron modificados sus formatos generales. Así, el asunto religioso pasó a ser fundamentalmente pagano, mientras que las grandes dimensiones de estos cuadros se redujeron a formatos medianos y pequeños.

Otro componente decisivo en este efervescente desarrollo pictórico a partir de 1850 fue la presencia del viajero romántico. Con la introducción de las principales ciudades andaluzas en los recorridos del *Grand Tour*, facilitado por la rapidez y el abaratamiento proporcionado por el ferrocarril¹⁰, ingleses y franceses comenzaron a visitar Sevilla atraídos por lo legendario y lo pintoresco de sus calles¹¹. Fue a partir de la interacción de estos extranjeros con la realidad hispalense cuando se empezó a forjar una tendencia plástica, un tanto seriada, al servicio del recuerdo: la pintura costumbrista. A modo de *souvenir*, el turista comenzó a demandar la producción de obras que recogieran la personalidad regional, por supuesto estereotipada, percibida durante su estancia en la urbe. Es por ello por lo que, sumado al incipiente mecenazgo burgués, el viajero romántico jugó un importante papel en el ambiente plástico de mediados del ochocientos. Naturalmente, la coyuntura fue aprovechada por los artistas locales, satisfaciendo el deseo de estos personajes foráneos de llevarse a casa una estampa que contuviera que contuviese la esencia exótica hispalense. En este

8. Valdivieso 1981, 25-27.

9. Valdivieso y Fernández López 2011, 16-17.

10. Cuenca Toribio 1976, 87, refirió la importancia que la introducción del ferrocarril tuvo para la formación del capitalismo contemporáneo en las regiones andaluzas.

11. Plaza Orellana 2012, 12.

sentido, teniendo en cuenta el largo viaje para el que estaban preconcebidas, resulta natural la reducción del formato general de estas obras¹².

De esta manera, desde un punto de vista, si se quiere, utilitario, el ambiente pictórico del momento comenzó a forjar tipos iconográficos definidos, casi seriados, en los que se representaron escenas de baile o retratos protagonizados por personajes de la literatura de cordel, tales como el majo y la maja, la buñolera, el bandolero y la cigarrera. Indudablemente, se primó la complacencia de esta nueva y fácil clientela, alejando definitivamente a la pintura sevillana de la temática religiosa¹³.

Como podría resultar evidente, la producción de Andrés Cortés Aguilar, hijo de su tiempo, se encuadró en este contexto socio-artístico en el que se desarrolló la pintura costumbrista. Una vez finalizada su formación académica, como ya se ha apuntado anteriormente, comenzó a ejercer como pintor profesional en Sevilla. Fue un personaje muy conocido en el panorama artístico hispalense, despuntando no solamente en instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, sino también en los certámenes de mayor importancia de la ciudad. De esta manera, sobresalió su participación en la Exposición sevillana del año 1858, así como en la celebrada veinte años después, por las que fue premiado con la medalla de plata¹⁴. Igualmente, cabe destacar la presencia de Cortés Aguilar en el homenaje a Hilarión Eslava realizado en 1841¹⁵, acontecimiento que levantó un gran interés en el ambiente cultural hispalense del momento. En la evolución paulatina de la construcción de su firma en la ciudad, se fue ganando el favor de célebres personalidades como José María Ybarra, del que llegó a ser pintor predilecto.

Por otro lado, siguiendo en este recorrido por las noblezas de Cortés Aguilar, habría que apuntar su papel en la referida academia, en la que fue un destacado profesor¹⁶. Lo cierto es que los integrantes de una institución son los responsables de su imagen y pervivencia, por lo que, teniendo en cuenta la significación de esta en el ambiente cultural sevillano de la segunda mitad del siglo XIX, se podría trasponer su ilustre espíritu en la figura de este pintor. Como docente en ella, debía representar una serie de valores honorables y, sobre todo, cierta relevancia, que engrandecieran la dignificación de este órgano, así como su ilustre imagen. Ciertamente, la consideración personal y laboral de este personaje fue premiada, siendo nombrado académico honorífico de Bellas Artes en el año 1862. En esta línea, la importancia de esta figura

12. Romero de Solís 2011, 232.

13. Reina Palazón 2012.

14. Cuenca Benet 1923, 117. Como referenció Reina Palazón 212, 235, Andrés Cortés Aguilar también participó en la Exposición sevillana de 1857 con la presentación de cuatro obras.

15. Valdivieso y Fernández López 2011, 235.

16. Andrés Cortés Aguilar ocupó una plaza de número en la referenciada Academia desde 1862 hasta su muerte en 1879. Toscano, Corzo y López 2006, 120.

pervivió hasta sus últimos años de vida, cuando fue honrado en 1871 con el título de comendador de la Real Orden de Isabel la Católica, como buena prueba de la alta consideración que se le había guardado en el panorama socio-artístico de su ciudad. Finalmente, Cortés Aguilar falleció ocho años después, en su domicilio de la calle Espíritu Santo, colmado de gratificación profesional hasta su muerte¹⁷.

La pintura de Cortés Aguilar: el paisajismo romántico

De cualquiera de las maneras, Cortés Aguilar no hubiera gozado de este estatus sin su pintura. Mediante el desarrollo de su arte, el pintor logró alcanzar una situación favorable social y económicamente, desde la que pudo aumentar su formación. Lo cierto es que la fuente de curiosidad por cuestiones culturales e históricas de este personaje fue inagotable, llegando a fundar interesantes proyectos como la Diputación Arqueológica¹⁸. Indudablemente, fue una figura plenamente imbuida en el ambiente cultural de su época, decidido a aportar y a recibir nuevos conocimientos que le enriquecieran. Es por ello por lo que no es de extrañar que, desde el punto de vista plástico, fuera uno de los representantes más significativos de la tendencia artística del momento, ajustándose a la estética imperante en el siglo XIX. En esta línea, resultan elocuentes piezas adscritas al costumbrismo hispalense como *El tío Gamboa de Hinojos*, *Galanteo en la cocina* o *Fiesta en un interior burgués*¹⁹.

Si bien Cortés Aguilar ha sido referido por la historiografía artística sevillana habitualmente como un pintor netamente costumbrista, se podría decir que la temática tratada en su producción fue diversa. Sin embargo, tras la ejecución de los diferentes asuntos que se enumerarán a continuación, se percibe un sentido común. Como uno de los pintores más relevantes de la Sevilla de mediados del ochocientos, los encargos que su clientela demandó le llevaron a una producción irregular, pero también muy heterogénea en los asuntos tratados. En esta línea, de su pincel son conocidas un número reducido de obras religiosas, como *La Caridad de San Vicente de Paul*²⁰ o el *Martirio de San Arcadio*, con las que contribuyó al corto desarrollo que este asunto tuvo en la pintura romántica hispalense. Interpretadas desde un claro sentido murillesco, con niños como protagonistas, también son interesantes títulos como *Niños jugando* o *El vendedor de barquillos*. Además, sin destacar en destreza, Cortés Aguilar

17. Valdivieso y Fernández López 2011, 170; Reina Palazón 2012, 235.

18. Según Reina Palazón 2012, 235 también ejerció como responsable de la Academia de Córdoba y fue socio de la Sociedad de Emulación y Fomento. Asimismo, fue un gran coleccionista de monedas antiguas, como se dejó reflejado en su catálogo. Cortés Aguilar, 1857.

19. Valdivieso y Fernández López 2011, 171.

20. Reina Palazón 2012, 236 refirió que el cuadro titulado *La Caridad de San Vicente de Paul*, propiedad del Ayuntamiento de Sevilla, fue un regalo de D. José María Ybarra al asilo de la ciudad.

elaboró una serie retratística dedicada a personajes como *Rodrigo Ponce de León*, *el Cardenal don Luis de Lastra*, *Nicolás Antonio* y, por supuesto, los herederos del conde de Ybarra, *Don José María Ybarra* y *Doña María Dolores González*. Asimismo, se conoce algún ejemplo de pintura de historia, como *Guzmán el Bueno armando caballero a su hijo*, así como un único ejemplo de naturalezas muertas, titulado *Bo-degón con granadas*²¹.

Sin embargo, la temática por la que destacó la pintura de Cortés Aguilar fue el paisaje. Este género, escasamente desarrollado en la pintura nacional y sevillana dieciochesca, cobró vida en el ochocientos de una manera original en producciones como la de este artista. Ciertamente, en el siglo del Romanticismo, el paisaje se introdujo en la plástica española como un elemento representativo de lo pintoresco, lo inhóspito y lo sublime. Sin embargo, en la elaboración de estos planos paisajísticos, se fomentó un proceso creativo basado en la interpretación imaginativa de ciertos grabados históricos, dando como resultado una visión romántica e ideal de un panorama natural²². De esta manera, estas composiciones eran necesariamente únicas e irrepetibles, pues fueron fruto de un proceso racional y creativo singular en cada artista. Es por ello por lo que los paisajes de Cortés Aguilar resultan tan representativos en su trayectoria profesional, puesto que en ellos codificó un sello identificativo en la pintura hispalense de la segunda mitad del siglo XIX.

Lo cierto es que la producción paisajística de este artista resultó innovadora, no solo por el desarrollo de una temática escasamente tratada en la pintura sevillana del momento, sino también por la combinación e introducción de este asunto en relación con el costumbrismo. Generalmente, las obras de Cortés Aguilar se articulan en torno a la apertura de amplios espacios en los que coloca a personajes de pequeño tamaño, acentuando el carácter atmosférico y romántico de la composición. En ocasiones, estas figuras, fueron trasposiciones de iconografías plenamente definidas en el costumbrismo hispalense introducidas en un vasto paisaje. Un buen ejemplo de ello fue la pareja de majos por la que retrató al Conde de Ybarra y su esposa en su famoso cuadro de *La Feria de Sevilla*²³.

No obstante, también fueron habituales las representaciones de pastores y campesinos acompañados de ganado. Como ya se ha señalado en la historiografía, lo pintoresco de este asunto vino explicado asimismo por la coyuntura histórica y social que atravesaba Sevilla tras las sucesivas desamortizaciones civiles del ochocientos, acontecimientos a partir de los cuales la burguesía se introdujo en la explotación

21. Valdivieso 2002, 394. Valdivieso y Fernández López 2011, 172-173.

22. Fernández Lacomba 2019, 53.

23. Valdivieso 1981, 63.

agrícola y ganadera de grandes terrenos de tierra²⁴. De esta manera, la significación del paisaje en la pintura fue mucho más allá de lo meramente anecdótico y pintoresco, añadiéndose una fuerte carga simbólica de riqueza y estatus.

Precisamente, este componente añadido, por el que se vieron reflejados los poderes de la incipiente burguesía, propició la predilección de la temática paisajística entre el público sevillano. La demanda de este tipo de producción en el taller de Cortés Aguilar se disparó, provocando la irregularidad en la calidad técnica de estos cuadros. Como sucedió en la pintura costumbrista general, esta favorable situación económica fue aprovechada por el artista en detrimento de su propia obra. Fue una época en la que el mercado plástico sevillano fue marcado y motivado por la venta fácil, llegando a una ejecución un tanto seriada y desvirtuada por la mano de ayudantes de taller. Ello también explicó el formato de sus obras, las cuales se concibieron mayormente en tamaños medianos para abaratar y facilitar su coste, así como para permitir su transporte en largas distancias²⁵.

A pesar de la irregularidad característica en las piezas de este artista y la intensa intervención de su taller en las mismas, el paisaje de su producción contiene una huella que lo identifica. Las composiciones paisajísticas de Cortés Aguilar resultan interesantes en su concepción, sobre todo, por el desarrollo de efectos de luz y sensaciones atmosféricas inéditas en la pintura sevillana. El costumbrismo encerrado en la figuración de su pincel contrasta gravemente con el sentido romántico que se desprende en el celaje y el arbolado de sus paisajes. En este sentido, se podrían identificar ciertas reminiscencias de autores contemporáneos como su paisano y compañero Manuel Barrón, destacado representante del paisajismo romántico sevillano. Asimismo, han sido señaladas otras posibles referencias como las obras de David Roberts o Jenaro Pérez Villaamil, así como las escenas paisajísticas de autores extranjeros como Claes Berchem, Karel Dujardin o Adam Pijnaker²⁶. De los paisajes de los autores citados se extrae un sentido común, relacionado con el pintoresquismo, lo atmosférico y lo ideal de la estética propiamente romántica.

Sin embargo, desde el punto de vista formal, la pintura de Cortés Aguilar se adscribió a la tendencia academicista general del ambiente plástico sevillano existente en la segunda mitad del siglo XIX. Al respecto, la obra de este artista se caracteriza por el empleo de pinceladas cortas y cuidadas, que componen figuras de un dibujo muy marcado. Indudablemente, se perciben en estos rasgos su formación en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, institución representante de una vertiente conservadora en la pintura hispalense hasta bien entrado el siglo XX. También se perciben

24. Como refirió Reina Palazón 2012, 240-241, fue entonces cuando se crearon las primeras ganaderías bravas en Andalucía.

25. Valdivieso y Fernández López 2011, 168.

26. Valdivieso y Fernández López 2011, 165.

las influencias técnicas del costumbrismo, en la medida por la que se percibe la codificación del natural en los personajes inscritos en las escenas de este autor, los cuales, generalmente, muestran una actitud estática y posada. No solamente son representados estereotípicamente, en acciones y vestimentas folclóricas, sino que, además, son ejecutados con cierta simplificación en dimensiones físicas e incluso emocionales.

En definitiva, la pintura de Cortés Aguilar fue producto de la confluencia de la tradición paisajística y la tendencia pictórica del momento en Sevilla. El paisajismo de este pintor, en un diálogo continuado entre las principales corrientes que le rodearon, aunó el sentido romántico y costumbrista hispalense, en una original interpretación que le llevó al éxito. Precisamente, por la relevancia que este género obtuvo en la producción de dicho artista, a continuación, se analizarán dos nuevas aportaciones inéditas a su catálogo.

Nuevas aportaciones

Pertenecientes a una colección privada guipuzcoana, en el presente texto se dan a conocer dos nuevos ejemplares del catálogo de obras de Cortés Aguilar. Ambos cuadros son de cierto interés dado el reducido número de obras publicadas bajo la firma del autor mencionado. Además, la temática representada en ellos se encuadra en la faceta creativa que mayor difusión y calado tuvo tanto en el desarrollo de su trayectoria profesional, como en la actualidad.

Probablemente, ambos lienzos pertenecieron a una producción seriada de la que tomaría partido el taller del pintor. Sin embargo, la firma de Cortés Aguilar aparece en el ángulo inferior derecho en cada caso (Figura 1). Como se analizará a continuación, las piezas traídas resultan expresivos ejemplos del destino que corrió la obra del sevillano, llegando a palacios burgueses de todo el territorio nacional. Ello demuestra la intensa labor productiva que el taller de este artista tuvo en la segunda mitad del



Figura 1. Firma de Andrés Cortés Aguilar en ángulo inferior derecho. “Andrés Cortés A. Sevilla”, fotografía de la autora.



Figura 2. Andrés Cortés Aguilar, *Paisaje romántico*, segunda mitad del siglo XIX, colección privada.

siglo XIX, opacada hoy por el reducido número de obras expuestas al público. La intencionalidad privada de la obra de este autor, respondiendo a menudo a la realización de encargos para particulares, provocó que actualmente sus cuadros se encuentren dispersos y deslocalizados. Por todo ello, se dedicará un profundo análisis a cada una de las obras que se presentarán a continuación.

El primero de los ejemplares contiene una vista general de una ciudad amurallada, ante la que se dispone en la otra orilla del río una serie de campesinos y un ganado ovino y bovino (Figura 2). En un primer golpe de vista no se identifican elementos que pudieran corresponderse con el perfil urbano de Sevilla. Sin embargo, por la silueta de las torres defensivas, así como por la presencia de un cauce fluvial alrededor de estas, se podría relacionar con la capital hispalense. Además, teniendo en cuenta el papel protagonista de esta urbe en los horizontes de los paisajes de Cortés Aguilar, no sería de extrañar que las referidas torres defensivas fueran inspiradas en la todavía conservada Torre de la Plata e incluso en la antigua Puerta Jerez. En esta línea, la triple arcada situada en la parte central del cuadro podría remitir al acueducto romano

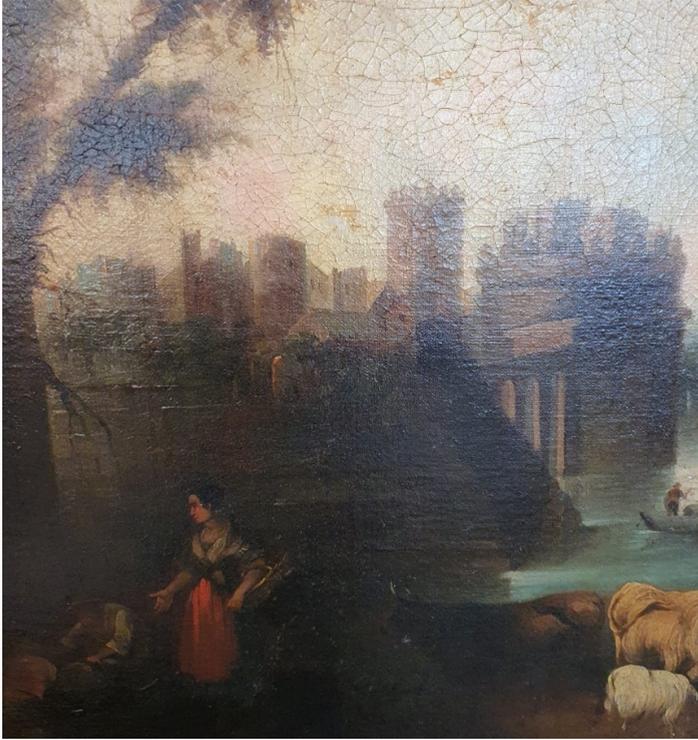


Figura 3. Andrés Cortés Aguilar, detalle de *Paisaje romántico*, segunda mitad del siglo XIX, colección privada.

de los Caños de Carmona, el cual sorteaba el arroyo Tagarete y abastecía de agua a la ciudad hasta principios del siglo XX.

No obstante, más allá de su identificación fidedigna con el perfil urbanístico de Sevilla, como ya se ha comentado, habría que señalar la fuerte carga imaginativa que el artista depositaría en el proceso creativo de este cuadro. Se trata de una reinterpretación de la realidad que el mismo autor conocería, potenciando aquellos elementos que incrementan una visión de carácter místico y, si se quiere, legendario. Esta es una característica primordial en los paisajes románticos de la época, en la que se circunscribe tanto la obra comentada, como la producción en general de Cortés Aguilar.

De esta manera, la composición se encuadra mediante un arbolado esbelto y frondoso que da sombra a las figuras del primer plano. La sencillez de sus ropajes nos habla de la humildad de la condición de estos personajes, en contraste con la monumentalidad y la sobriedad del conjunto defensivo del paisaje. Situados en primer término, la escena se divide en dos zonas diferenciadas por efectos de claroscuros. En la sombra (Figura 3), dos personas agachadas parecen recolectar algún tipo de fruto o vegetal, mientras que una mujer se dirige hacia ellos con un gesto

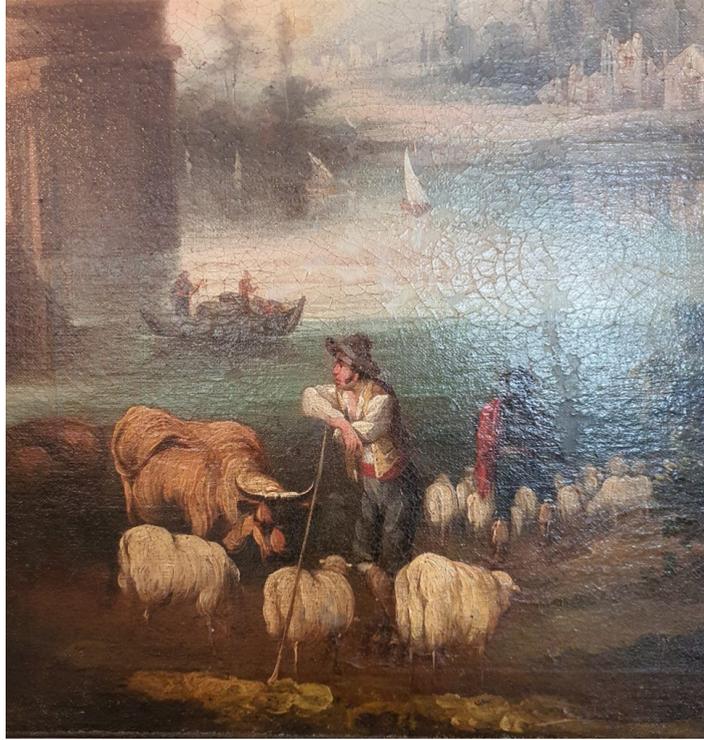


Figura 4. Andrés Cortés Aguilar, detalle de *Paisaje romántico*, segunda mitad del siglo XIX, colección privada.

de colaboración. A juzgar por la posición de estos, a los pies del árbol, el producto recogido y depositado en la cesta de mimbre que porta la muchacha podrían ser hongos. Tras esta circunstancia, cierra el paisaje el conjunto monumental de la ciudad, dejando un plácido vacío en la parte derecha del fondo, en el que se extiende el cauce fluvial hacia el horizonte. La sombra del gran árbol parece entablar un diálogo armonioso con respecto a la paleta cromática utilizada en la arquitectura urbana del paisaje, así como el discurrir del río combina con la luz que ilumina al ganado.

Por otro lado, en la parte derecha, se encuentra un joven curioso a cargo de los animales (Figura 4). Con una actitud tranquila e informal, aparece apoyado sobre un cayado dirigiendo la mirada hacia la mujer recolectora, mientras que su compañero pastorea las ovejas a sus espaldas. Como fue habitual en el costumbrismo hispalense, Cortés Aguilar representó en ejemplares como el presente los valores tradicionales del tipo sevillano, siempre desde un punto de vista dulce en el que no había cabida para la cruda realidad de entonces. Por el contrario, se trata de una escena típicamente de costumbres contextualizada en un ambiente idílico más parecido a una ciudad de la antigüedad, como si el río se tratara de la laguna Estigia



Figura 5. Andrés Cortés Aguilar, *Escena en la Cruz del Campo*, segunda mitad del siglo XIX, colección privada.

y estuviera siendo atravesada por la barca de Caronte, que a la Sevilla de mediados del ochocientos. En todo ello contribuyen los destacados efectos atmosféricos, característicos en el pincel de este autor, que aportan en el paisaje sabores bucólicos propios de la pintura romántica.

Precisamente, la bruma contenida en el celaje del segundo cuadro a analizar (Figura 5) resulta todavía más expresiva que en el caso del primer ejemplo comentado. Ante un imponente cielo nuboso se despliega una escena campestre en la Cruz del Campo con la ciudad de Sevilla dominando el horizonte. Con este dispuesto en la parte central del lienzo, se diferencian claramente dos zonas horizontales: lo celestial y lo terrenal. De esta manera, la franja superior de la composición es dominada por un portentoso cielo nuboso, siendo interrumpido únicamente por la Giralda y un árbol que cierra y conecta el paisaje con el primer plano.

Por otro lado, la zona campestre del inferior se encuentra, a su vez, dividida mediante una especie de casetilla que ocupa el espacio central, a partir de la que se disponen a derecha e izquierda diferentes espacios. Mientras que en la zona de la derecha se extiende un rebaño de ovejas ante la famosa Cruz del Campo (Figura 6),



Figura 6. Andrés Cortés Aguilar, detalle de *Escena en la Cruz del Campo*, segunda mitad del siglo XIX, colección privada.

en el lado izquierdo se abre un interesante paisaje en perspectiva ante la presencia de unos ganaderos (Figura 7). Observando el sinuoso recorrido que conecta el espacio en primer término con la legendaria silueta de Sevilla, aparece nuevamente una gran arcada que se podría relacionar con los ya referidos Caños de Carmona. En este sentido, la pequeña edificación central parece haber sido colocada como solución a la dificultosa perspectiva que presentaba este elemento.

En esta pieza se vuelve a percibir el mismo sentido cotidiano e idílico de la anterior obra analizada. Sus personajes, humildemente ataviados, se muestran en actitudes tranquilas, conversando y llevando a cabo sus respectivas labores. Estableciendo una relación de similitudes entre ambos cuadros, llama la atención la repetición del tipo de ganado ovino y bovino. Probablemente ello responde a la necesaria codificación por la que pasó la pintura costumbrista sevillana, con el objetivo de aumentar la producción en un corto periodo de tiempo en respuesta a la alta demanda extranjera y burguesa. Tanto es así, que en ambas piezas se disponen en el primer plano un par de ovejas de espaldas a un lado y otro de un personaje. Asimismo, llama la atención la representación de dos reses, una de frente y otra de perfil, interpretadas en ambos casos de manera alternada.



Figura 7. Andrés Cortés Aguilar, detalle de *Escena en la Cruz del Campo*, segunda mitad del siglo XIX, colección privada.

Con todo y como ya se ha hecho referencia, estas cuestiones responden al contexto cultural y a la consideración que vivió el pintor Cortés Aguilar. Si bien la reiteración de estos temas en la producción de este artista pudo haber afectado a la calidad de sus obras, lo cierto es que piezas como las analizadas deben ser apreciadas no solo por sus cualidades, sino también por el crisol plástico que encierran. En definitiva, no fueron solamente el resultado de una interpretación genuina del costumbrismo y el paisajismo romántico de la pintura sevillana, sino que de su estudio se puede percibir, asimismo, la lectura de la compleja realidad sociocultural e, incluso, turística de la segunda mitad del ochocientos.

Conclusiones

En definitiva, la obra de Andrés Cortés Aguilar ha sufrido el estigma generalizado en la pintura costumbrista hispalense. La reiteración temática de esta corriente ha sido habitualmente denostada, considerándose como una tendencia artística retardataria. Sin embargo, la irregularidad en la producción de artistas como el aquí tratado se debió a una serie de circunstancias culturales y sociales que propiciaron la evolución del arte hispalense y su mercado. Por ello, con este texto se pretende contextualizar brevemente la trayectoria profesional de Cortés Aguilar como una importante figura del ambiente plástico sevillano de la segunda mitad del siglo XIX, aportando dos obras firmadas e inéditas representativas de la faceta de mayor calado de su producción.

Bibliografía

- Cortés Aguilar, Andrés. 1857. *Catálogo de la colección de monedas y medallas de D. Andrés Cortés y Aguilar*. Sevilla.
- Cuenca Benet, Francisco. 1923. *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*. La Habana: Imprenta y Papelería de Rambla, Bouza y CA.
- Cuenca Toribio, José Manuel. 1976. *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fernández Lacomba, Juan. 2019. *Pintura de paisaje y plein-air en Andalucía. 1800-1936*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Focus.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. 1966. *Arte del Siglo XIX. Ars Hispaniae*. Vol. 19. Madrid: Plus-Ultra.
- Quesada, Luis. 2001. *Los Cortés: una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*. Sevilla: Guadalquivir.
- Pérez Calero, Gerardo. 2005. «A propósito de Manuel Cabral Bejarano, retratista de los duques de Montpensier». *Laboratorio de Arte* 18: 475-478.
- Plaza Orellana, Rocío. 2012. «Un nuevo destino. Un viaje posible que ensanchó el Grand Tour». *Andalucía en la Historia* 37: 8-15.
- Reina Palazón, Antonio. 2012. *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Reyero, Carlos. 2007. *De Goya a Gauguin: el siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid: Caja Duero.
- Rodríguez Aguilar, Inmaculada Concepción. 2000. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Romero de Solís, Pedro. 2011. «El costumbrismo. Un festín para etnólogos». *Estudios Taurinos* 30: 321-36.

- Rubio Jiménez, Jesús y Piñanes García-Olías, Manuel. *Joaquín Domínguez Bécquer. El guardián del Real Alcázar de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS).
- Toscano Gil, Margarita, Corzo Sánchez, Ramón y López Calderón, Antonio. 2006. *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Su historia, su organización y su estado en el año 2006*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- Valdivieso, Enrique. 2002. *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique. 1981. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Sever-Cuesta.
- Valdivieso, Enrique, y José Fernández López. 2011. *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa.

Las esculturas de cemento de Ricardo Bellver en la Portada de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla*

The cement sculptures by Ricardo Bellver at The Virgin Assumption Doorway. Cathedral of Sevilla

ELENA GARCÍA MARTÍNEZ

Instituto del Patrimonio Cultural de España. España

<https://orcid.org/0000-0001-9817-4305>

maelena.garcia@cultura.gob.es

ÁNGEL LUIS GARCÍA PÉREZ

Arte, Conservación y Restauración, S.L. (Artyco). España

<https://orcid.org/0009-0007-4087-2179>

al.gmanzano@gmail.com

MARÍA ANTONIA GARCÍA RODRÍGUEZ

Instituto del Patrimonio Cultural de España. España

<https://orcid.org/0000-0003-0576-5427>

antonia.garcia@cultura.gob.es

FERNANDO GUERRA-LIBRERO FERNÁNDEZ

Arte, Conservación y Restauración, S.L. (Artyco). España

<https://orcid.org/0009-0002-0828-6835>

artycorestaura@gmail.com

PILAR DE HOYOS ALONSO

Arte, Conservación y Restauración, S.L. (Artyco). España

<https://orcid.org/0009-0000-1398-9821>

artycorestaura@gmail.com

* Queremos agradecer a D^a Ana Isabel Gamero González, conservadora de bienes muebles Patrimonio del Cabildo Catedral de Sevilla, su colaboración e interés en la investigación del presente artículo.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

García Martínez, Elena, Ángel Luis García Pérez, María Antonia García Rodríguez, Fernando Guerra-Librero Fernández, Pilar de Hoyos Alonso, Jaime Navarro Casas, Pedro Pablo Pérez García y Isabel Sánchez Marqués. 2025. "Las esculturas de cemento de Ricardo Bellver en la Portada de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte* 37, pp. 353-375.

© 2025 Elena García Martínez, Ángel Luis García Pérez, María Antonia García Rodríguez, Fernando Guerra-Librero Fernández, Pilar de Hoyos Alonso, Jaime Navarro Casas, Pedro Pablo Pérez García y Isabel Sánchez Marqués. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).
