

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 2000

Publicaciones de la
DIRECCION PROVINCIAL DE SEVILLA
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Depósito Legal SE 22-1955 ISSN 0210-4007
Impreso en Gótica Los Palacios 41720 Los Palacios (Sevilla)
1982 A.1.1.33

DIPUTACION
DE
SEVILLA

Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Impreso en Gráfica Los Palacios. 41720 Los Palacios (Sevilla)

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
2000



TOMO LXXXII
NÚM. 252

SEVILLA, 2000

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

2000

ENERO-ABRIL

Número 252

CONSEJO DE REDACCIÓN

LUIS P. NAVARRETE MORA
Presidente de la Diputación Provincial

MANUEL COPETE NÚÑEZ
Diputado del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ

BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR

CARLOS COLÓN PERALES

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIA HEREDIA HERRERA

ALFREDO MORALES MARTÍNEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

ALBERTO VILLAR MOVELLÁN

FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
Carmen Barriga Guillén

Secretaría y Administración:
Concepción Arribas Rodríguez

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32

e-mail: caba174@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

41071 Sevilla (España)

Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

	Páginas
PRÓLOGO	9
 ARTÍCULOS	
BASSEGODA, Bonaventura: <i>Acerca del supuesto naturalismo de la pintura española del siglo XVII con una nota sobre Las Meninas</i>	13
BENITO GARCÍA, Pilar: <i>Una colgadura de cama bordada en China para el rey Francisco de Asís</i>	29
CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: <i>Exequias sevillanas por la reina D.^a María Isabel de Braganza</i>	37
CORNEJO, Francisco J. y RUIZ CABELLO, Francisco M.: <i>Alonso Vázquez y el retablo Mayor del Hospital San Hermenegildo. Nuevos documentos; nuevos interrogantes</i>	51
HEREDIA MORENO, M^a del Carmen: <i>Ejemplos de la difusión de modelos en la platería castellana de la primera mitad del siglo XVI</i>	81
MARÍAS, Fernando: <i>Entre España y Nueva España: La Capilla Toledana de la familia de Francisco Cervantes de Salazar, cronista de la ciudad de México</i>	101

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: <i>Lecturas y miradas de un humanista. La colección del canónigo Luciano de Negrón</i>	115
MORALES, Alfredo J.: <i>Francisco Pacheco, maestro y examinador del Arte de la Pintura</i>	139
MORTE GARCÍA, Carmen: <i>El testamento de Juan Miguel de Orliens (1605).....</i>	147
PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: <i>“Alhajas pobres y humildes” en un nuevo trampantojo sevillano</i>	155
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: <i>Vermondo Resta y la fundación del Cardenal de Sevilla, Don Rodrigo de Castro, en Monforte de Lemos</i>	163
SANZ, María Jesús: <i>Noticias sobre el platero Marcos Beltrán .</i>	175
URREA, Jesús: <i>El retablo de la Buena Muerte en el Casa Profesa de Valladolid</i>	193
VALDIVIESO, Enrique: <i>Precisiones al catálogo pictórico de Jerónimo Ramírez.....</i>	201
TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL	217
CRÍTICA DE LIBROS	243

PRÓLOGO

Juan Miguel Serrera (1903-1992) fue un destacado profesor de Historia y Geografía durante once de los más fructíferos años en que desarrolló su segunda trayectoria profesional como profesor de Historia del Arte en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Sevilla, en cuyo Departamento de Arte sirvió distintos puestos de responsabilidad desde octubre de 1974 hasta el momento de su muerte el día 10 de noviembre de 1992.

NÚMERO MONOGRÁFICO

HOMENAJE AL PROFESOR D. JUAN MIGUEL SERRERA

En conmemoración de la muerte de Juan Miguel Serrera se publica la presente revista en un número monográfico dedicado a su memoria. Este número de la revista, que forma parte de la colección de homenajes en homenaje a su memoria, es el primero de ellos, el nº 231, ya mencionado, precedido de entradillo y clasificadora "Nona Edición" de Carlos Barja Guillén, jefe del Servicio de Archivo y Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Diputación Provincial de Sevilla y colaborador habitual de la revista, así como en impecable edición fascimil los trece artículos y colofón de Juan Miguel Serrera que publicó en *Archivo Hispalense* desde 1974 hasta 1992, así como ellos con sus correspondientes en el ámbito del arte de los siglos XVI, XVII y XVIII.

De la extensa producción de Juan Miguel Serrera, que incluye una gran variedad de trabajos de investigación, de los que se han seleccionado en la presente publicación los trece artículos que forman parte de este número monográfico, se han seleccionado los que se publican en esta revista, así como los que se publican en el *Archivo Hispalense* desde 1974 hasta 1992, así como ellos con sus correspondientes en el ámbito del arte de los siglos XVI, XVII y XVIII.

PRÓLOGO

Juan Miguel Serrera (1943-1998) fue colaborador asiduo de *Archivo Hispalense* durante once de los casi veinticinco años en que desarrolló su fecunda trayectoria profesional como profesor de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, en cuyo Departamento de Arte sirvió distintos puestos docentes desde octubre de 1974 hasta el momento de su muerte, acaecida el 10 de noviembre de 1998.

En correspondencia con el cariño y dedicación que siempre le dispensó a la revista, el Consejo de Redacción de *Archivo Hispalense* acordó dedicarle dos números en homenaje a su memoria. El primero de ellos, el nº 251, ya aparecido, precedido de entrañable y clarificadora "Nota Editorial" de Carmen Barriga Guillén, jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla y coordinadora técnica de la revista, recopiló en impecable edición facsímil los trece artículos y colaboraciones que Juan Miguel fue publicando en *Archivo Hispalense* desde 1977 hasta 1996, todos ellos centrados territorialmente en el ámbito del antiguo Reino de Sevilla durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

De la extensa producción bibliográfica de Juan Miguel Serrera, con más de cien títulos entre libros, catálogos y artículos, más de la décima parte fueron publicados en la revista que ahora lo homenajea *in memoriam*. En cierta forma, tanto por sus campos temáticos como cronológicos, los trece artículos que mi hermano publicó en *Archivo Hispalense* representan una muestra fiel de sus preferencias como investigador, con particular atención a la pintura sevillana de los siglos XVI y XVII y a los grandes maestros que ocuparon su interés a lo largo de su vida profesional: Alonso Vázquez, Antón Pérez, Pedro de Campaña, Antonio de Alfíán. Vasco Pereira, Pedro de Campaña, Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo. Sólo falta en esta muestra algún estudio sobre Velázquez, el pintor al que dedicó sus mayores e ilusionados afanes en sus últimos años de vida hasta el mismo día de su muerte. Sólo unas horas

antes de que se nos fuera para siempre comentaba conmigo distintos aspectos y cabos sueltos relativos tanto a la Exposición como al Congreso sobre Velázquez de los que murió siendo coordinador y comisario.

Desde el 6 de febrero de 1997, fecha en que asistió a la primera reunión, hasta el día de su fallecimiento, Juan Miguel fue también miembro del Consejo de Redacción de *Archivo Hispalense*.

Pero su vinculación editorial con el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla no termina con lo dicho. Como hermano y mejor amigo de Juan Miguel (de tal doble condición me precio) soy testigo de sus ilusionados preparativos para la edición de su primera monografía, *Pedro de Villegas Marmolejo*, nº 8 de la flamante y recién nacida colección "Arte Hispalense" (Sevilla, 1976, reeditada en 1991), un libro que recogía un resumen de su Tesis de Licenciatura que, dirigida por el también recordado Prof. Jorge Bernaldes Ballesteros, defendió el 14 de septiembre de 1974 en la Sección de Arte de la antigua Facultad, todavía unificada, de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla. Siete años más tarde aparecería como nº 33 de la misma colección "Arte Hispalense" su *Hernando de Esturmio* (Sevilla, 1983), que recogía parte del contenido de la Tesis Doctoral que, sobre el mismo tema, defendió en la misma Sección y Facultad de Nuestra Hispalense, igualmente bajo la dirección del Prof. Bernaldes Ballesteros, el 23 de junio de 1978.

En colaboración con sus amigos y compañeros de Departamento Alfredo Morales, María Jesús Sanz y Enrique Valdivieso, Juan Miguel Serrera fue uno de los cuatro autores que colaboraron una obra importantísima y de gran difusión entre el público, la *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*, editada en 1981 también por la Excma. Diputación Provincial de Sevilla con "Prólogo" rubricado por el siempre admirado y respetado Don Diego Angulo Iñiguez, un maestro que se convirtió para Juan Miguel en punto de referencia obligado a lo largo de toda su fecunda y dilatada trayectoria profesional.

En el momento de redactar estas líneas de la *Guía de Sevilla y su Provincia* se encuentra en fase de reedición por parte de nuestra corporación provincial, con textos revisados e información ampliada por sus autores. La muerte de Juan Miguel le impidió participar en esta tarea de actualización.

El presente volumen que el lector sostiene entre sus manos, que con honda gratitud y profunda emoción tengo el honor de prologar, recoge un total de catorce espléndidas colaboraciones escritas en su homenaje por quince autores, maestros, colegas, amigos o discípulos de Juan Miguel. Coordinado por Alfredo Morales y Enrique Valdivieso, sin duda los dos compañeros y entrañables amigos que más estrechamente colaboraron con él a lo largo de casi un cuarto de siglo (en numerosas ocasiones firmando con Juan Miguel

en compenetrada coautoría), los distintos títulos que integran su índice plasman con fidelidad aquellos campos en los que sus autores tienen acreditada su contrastada competencia.

Los que escriben son algunos de sus amigos... Porque Juan Miguel profesó culto a la Amistad, con mayúsculas. Él comenzó por aceptarse a sí mismo como era. Por eso aceptaba a los demás. Y por la misma razón sus amigos terminaron aceptándole a él plenamente como era, con sus virtudes y sus defectos, como todo ser humano. Inteligente, intuitivo, hipersensible, trabajador infatigable, viajero impenitente, inconformista, independiente en grado sumo, arrogante a veces desde su timidez, luchador contra las formas autoritarias de comportamiento y en lucha permanente contra el tópico, en el fondo de su personalidad pocos pueden decirlo con tanta certeza como el que suscribe: era un ser profundamente cariñoso, de generosidad sin límites con los que le rodeaban de afecto y amistad. Y por eso lo seguimos recordando. Su otra científica permanece como una de las más sólidas contribuciones a la historia de la pintura sevillana, andaluza y española de los siglos XVI y XVII de las últimas décadas. Pero, sobre todo, perdura en nuestro corazón el recuerdo de su persona. En mi caso particular, por mi triple condición de hermano, colega y amigo.

Ramón María Serra

ACERCA DEL SUPUESTO NATURALISMO DE LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII CON UNA NOTA SOBRE LAS MENINAS

Aceptamos como una evidencia sólida que la pintura española del siglo XVII, frente al italianismo que presenta la del siglo anterior, se caracteriza por una fuerte impronta naturalista. Siendo ésta, la gran peculiaridad, su valor distintivo, frente a otras escuelas contemporáneas europeas. Esta evidencia es más que discutible. En primer lugar "naturalismo" es un término inexistente en la tratadística española e italiana del siglo XVII. Sí existe el tardío término despectivo de "naturalistas", en realidad *naturalisti* usado por Scannelli y con mayor precisión por Bellori en 1664 para designar a aquellos pintores demasiado ligados al modelo natural en un proceso de mimesis artística. Se aplicaría pues a aquellos que no depuran los datos sensibles a partir de la Idea o del decoro. Este sería el caso de Caravaggio, de sus seguidores y de los *bamboccianti* o pintores de la vida cotidiana. La crítica neoclásica encarnada por Milizia y Lanzi abundará en esta tesis belloriana. Esta acepción de "naturalistas" no describe, en los antiguos que la usan, una opción expresiva, o una corriente artística, como la que hoy denominamos caravaggista, sino un abuso, un desvío respecto de un ideal de comportamiento. Es despectivo y no descriptivo. Nuestros escritores antiguos sobre arte: Carducho, Pacheco, Martínez, Díaz del Valle, Palomino, Preciado, Ponz, y Ceán, jamás dijeron que la escuela española fuera "naturalista". Hubiera sido como tirar piedras sobre su propio tejado. Ser naturalista para ellos seguía siendo una desviación, un exceso, casi un feo vicio. Velázquez seguramente se hubiera ofendido mucho si alguien lo hubiera calificado de ese modo.

Será bien entrado el siglo XIX con la nueva visión romántica del arte y con el ascenso de los nacionalismos cuando se empezará a predicar el "naturalismo" del arte español del siglo XVII, ahora ya como algo positivo, en realidad como una de las características del carácter hispánico en las artes,

como parte de su misma esencia. Justo fue uno de los primeros en reivindicar el realismo del arte español, siendo Velázquez “el auténtico pintor nacional”, aquel en que “la nación se reconoce a sí misma y aún lo mejor de su propio ser”. Esta concepción mítica del realismo/naturalismo como esencia idiosincrática del genio artístico español sigue viva hasta ahora mismo y, a través del pensamiento de Ortega, se formula con toda contundencia en Enrique Lafuente Ferrari, uno de los pocos historiadores del arte que han intentado una teoría del arte español. La formulación más contundente es de 1935 cuando este autor completa el volumen de Max J. Friedlander de la *Historia del Arte Labor*, que lleva por título *El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España*. Allí Lafuente escribe un epígrafe titulado significativamente, “*El realismo español y la salvación del individuo*” en donde se pueden leer afirmaciones solemnes de este tipo:

Situándose en el polo opuesto del ideal clásico, la pintura española del XVII se propone como fin último la exaltación del valor “individuo” frente a cualquier arquetipo; la “existencia” frente a la “perfección”. Si entendemos esto así y admitimos la licitud de tal posición en el arte, veremos cómo muchos de los reproches que se han hecho al arte español por una crítica que ha estado hasta nuestros días más o menos empapada de un fofo academicismo, no se refieren sino al desenvolvimiento lógico de su inconsciente credo estético. [...]. En esta “salvación del individuo” supremo fin que han propuesto a su arte los grandes pinceles españoles, nuestros pintores acogen con igual gesto –de una democracia trascendental– a las pálidas reinas como a los monstruosos enanos, a los mártires ensangrentados como a los devotos ascetas, a los bellos niños sonrientes como a los monstruos teratológicos. No se insiste quizás bastante en la trascendencia que tiene como actitud vital ante el mundo esta aceptación libre y plena de la autonomía de todos los seres, de su derecho a la inmortalidad y a la perduración en la obra de arte. [...]. En su grandeza áspera, en su anticlasicismo en su credo estético centrado no en la aspiración de formas arquetípicas, sino en este naturalismo total que busca en la obra de arte la “salvación del individuo” España, expresaba su intimidad profunda y sincera.

En un tono menos poético y combativo este autor insiste en este concepto del realismo como esencialidad de lo hispánico en su precioso libro de síntesis, *Historia de la pintura española*, publicado por Salvat en la biblioteca RTVE en 1971, en donde sin embargo no se citan, tal vez por pudor, sus bellas y exaltadas páginas de 1935.

Si regresamos a nuestros escritores y tratadistas del siglo XVII veremos como ninguno de ellos usa los términos naturalismo ni naturalistas, ni tampoco predicán de una manera distinta a lo que dicen italianos y franceses del estudio del natural como punto de partida del proceso artístico. Todos los tratados del siglo XVII defienden y promueven el ideal clásico. Exponen una

doctrina, una teoría y no describen ni valoran diversas opciones de estilo que hoy percibimos como contrapuestas. No debemos esperar que los tratados del siglo XVII nos expliquen como fue la pintura de su tiempo puesto que ese no es el objetivo para el que fueron escritos, sino que simplemente exponen cómo debería ser la pintura según una tradición teórico-literaria. Calvo Serraller ha explicado bien el desconcierto de críticos como Menéndez Pelayo frente a nuestros escritores de arte por no defender los principios naturalistas o realistas de la pintura española de su tiempo, y la importancia e utilidad de polémicas aparentemente estériles y academicistas como el parangón de las artes. Es absurdo buscar en nuestros tratadistas la defensa del naturalismo porque el género del discurso lo impide, pero también y de manera especial porque la pintura española del siglo XVII al igual que la flamenca, holandesa, italiana o francesa no es, no fue, naturalista. Como este es un punto especialmente delicado y polémico espero que se me disculpe el uso de ciertos recursos algo demagógicos.

En un mundo con imágenes escasas como es el del antiguo régimen el uso social de la pintura puede ser imaginado por nosotros como algo parecido al consumo y disfrute del arte cinematográfico en la sociedad actual. Tal vez el cine, sin duda el arte más vivo y de mayor popularidad, sea el mejor heredero del universo simbólico y del mecanismo intelectual de recepción y lectura de las imágenes en el siglo de Oro. Por eso preguntarnos si la pintura española o europea del siglo XVII es naturalista resulta parecido y tan artificioso como preguntarnos si las películas en general o algunas determinadas como, *Lo que el viento se llevó*, o *Mogambo*, o *Todo sobre mi madre*, lo son. Esta última cuestión es evidentemente imposible de responder. En esas películas encontramos historias, narraciones de raíz literaria, que toman numerosos elementos de la realidad, pero que a la vez inventan, sitúan los hechos a otro nivel, siguen en definitiva unas convenciones. En la pintura antigua ocurre lo mismo. Nuestro problema es que queremos "leer" el arte del siglo XVII como un documento "fiel" de una época pasada, perdida. La nostalgia o la curiosidad nos lleva a imaginar, a dar forma visual, a ese mundo a partir de las imágenes artísticas que nos han quedado, cuando en realidad esa función "documental" no estaba en absoluto contemplada o prevista por sus creadores. En el ámbito de la teoría la cuestión no tiene mayor problema: esa es la diferencia clásica ya establecida por Aristóteles entre la verdad y la verosimilitud. La obra de arte —la poesía y por extensión la pintura— se debe, se gobierna, por el segundo valor, aspira simplemente a la apariencia de verdad, de ahí su plena autonomía respecto de lo real, de la historia verdaderamente sucedida, de ahí que el instrumento de control en la narración pictórica sea el decoro o según las fuentes italianas el *costume*, es decir el intento de acercarse con la mayor propiedad y adecuación al tiempo histórico de los episodios representados.

Esta falsa cuestión del “naturalismo” nos remite necesariamente al problema de los géneros en la pintura y a su jerarquía, es decir a las convenciones narrativas internas que los diferencian. Empecemos por enumerar los géneros más habituales en la pintura antigua, sin que el orden usado ahora suponga necesariamente una jerarquía. En primer lugar está la pintura de Historia, ya sea esta religiosa, mitológica, de historia antigua –greco-romana–, o de gestas militares más recientes. Le sigue el retrato con diversos subgéneros: de grupo, ecuestre, de cuerpo entero, de media figura con manos, de sólo busto, el autorretrato, etc. Pasamos después al paisaje en sus diversas modalidades, rural, urbano, de marinas. Está también la pintura de animales vivos y la pintura de género o costumbrista, de carácter más o menos cómico. Y finalmente cabe reseñar a la naturaleza muerta o bodegón, con animales, con comestibles de todo tipo, y de flores. A veces el bodegón incorpora diversos personajes formando una más compleja escena de bodegón, como vemos en el joven Velázquez.

En este tema de la jerarquía de los géneros es fundamental tener presente que ésta no depende sólo de la “nobleza” de los temas tratados, sino que también guarda relación con el grado de dificultad técnica y conceptual que la ejecución del motivo comporta. A menudo ambos parámetros coinciden. Este es el caso de la pintura de Historia, que trata temas nobles, pero que implican en su desarrollo los conocimientos de anatomía, perspectiva, dominio del claroscuro, expresión de las pasiones, etc. La complejidad misma del asunto exige normalmente un mayor formato, con figuras de tamaño natural, y por tanto un mayor tiempo de ejecución, y también mayor precio. Pero hay también desajustes. Este sería el caso del retrato, un género con alta valoración social e incluso cierta popularidad en el siglo XVII, pero de relativa simplicidad técnica, lo que impide que alcance una posición jerárquica muy elevada. O por el contrario, el caso de la pintura de escenas costumbristas o populares, de dificultad técnica semejante a las escenas de historia, pero con escaso valor moral por sus temas, de ahí el uso de formatos pequeños o medios, su menor valoración económica y su inferior posición en la jerarquía. Otra advertencia clave. Los géneros apenas están codificados, su definición y jerarquía raramente aparecen en los tratados. Ocurre algo parecido en la teoría literaria de la época. Los preceptistas españoles, como José Antonio González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua*, de 1633, comentan, discurren, acerca de las normas de la tragedia clásica aristotélica, cuando en realidad ese modelo está ya obsoleto, pues casi nadie escribe ese tipo de tragedia, sino que lo que triunfa y funciona es un género mixto que los especialistas actuales denominan comedia trágica, y que hacia 1630 se ha impuesto plenamente, con unas normas no escritas, no codificadas, pero plenamente asumidas por los autores y casi de obligado cumplimiento. Tampoco en el campo de la comedia se escriben piezas según el modelo antiguo de la comedia latina de Plauto o de Terencio. Nadie reniega públicamente de los

modelos clásicos aristotélicos y tampoco nadie se toma la molestia de escribir y proponer formalmente las nuevas normas de la comedia trágica que, sin embargo, son seguidas por todos los autores españoles del género⁽¹⁾. Salvadas las distancias, en el campo de la pintura ocurre algo parecido. Nadie codifica en serio a los géneros pictóricos, ni en lo general ni en el detalle de cada uno. Ni los tratadistas españoles, ni los italianos ni los franceses profundizan en esta cuestión. De hecho esa ambigüedad, esa falta de definición va a permitir o facilitar un juego entre los niveles de significación de cada género y subgénero que, como veremos, forma parte del proceso creativo mismo de los mejores artistas y escritores del siglo XVII. También en este punto el símil cinematográfico nos puede ayudar a entender el fenómeno. Conocemos bien cuáles son los principales géneros: el western, la comedia urbana, la comedia sentimental, el drama pasional, la ciencia ficción, el musical, la intriga policial, de terror, de tema bélico, de romanos, etc. Sin embargo lo más frecuente es que una misma película utilice una mezcla de motivos, ya en el tema mismo, ya en el tratamiento narrativo, propios de más de un género, con lo que el producto final es casi siempre mixto y complejo.

La jerarquía de los géneros en la pintura es fluida y cambiante entre unos y otros tratadistas, entre unos y otros países. Eso tiene que ver con su escaso nivel de formalización teórica, pero también con la circunstancia que la pintura de género depende de unos usos sociales peculiares y específicos, pues en definitiva ésta se adapta a una demanda social, al mercado. La situación española es muy peculiar pues se produce una muy rápida separación entre las escenas de bodegón, que tienen un itinerario propio hacia la pintura de escenas populares, como los niños mendigos de Murillo, y el bodegón o naturaleza muerta, sin presencia de personas. El primer registro, que podemos denominar pintura de género, tiene en Sevilla con Velázquez, Murillo y Pedro Núñez de Villavicencio su gran momento, aunque también en Valencia y Madrid existen piezas en esa dirección, aunque de tono más alegórico que "costumbrista". El fiel sentido narrativo del mundo holandés o el sentido cómico de los *bamboccianti* italianos no existe en la tradición española. Uno de los problemas principales que tenemos en la interpretación de la pintura española de género es lo poco que sabemos sobre su uso social, sobre sus comitentes o primeros compradores, y sobre su ubicación precisa en los palacios o casas de sus propietarios. Para colmo de males buena parte de estas pinturas profanas de género estaban ya fuera de España a finales del siglo XVIII, y el resto siguió ese mismo camino a lo largo del siglo XIX. Este es el testimonio de Preciado de la Vega en 1765 respecto de las obras juveniles

(1) Sobre la comedia trágica véase el brillante trabajo de Mercedes BLANCO, "De la tragedia a la comedia trágica", en, Christoph STROSETZKI (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Frankfurt am Main, Vervuert-Madrid, Iberoamericana, 1998, pp.38-60, y la bibliografía que allí se cita.

de Velázquez:

Della prima sua maniera posso dire a V.S. che tutti li quadri ch'erano in Siviglia, dove fece li suoi studi dalla natura medesima, in casa del Paceco suo maestro e suocero, rappresentando ordinariamente mezze figure in bambocciate con maniera assai tinta e finita sul gusto del Caravaggio, sono stati trasportati da' forestieri altrove⁽²⁾.

Lo que demuestra una vez más el escaso sentido patrimonial y artístico de las clases pudientes españolas, aunque también es cierto que estas piezas eran escasas y muy apreciadas por los aficionados extranjeros, que no podían —como es lógico— aspirar a la adquisición de las grandes obras religiosas que estaban en uso, decorando las catedrales, conventos y parroquias. Nos resulta muy difícil conocer quienes compraron las piezas y cómo las tenían puestas en sus casas. No hemos conservado ningún espacio privado civil del XVII con su decoración original in situ, ni tampoco tenemos apenas imágenes antiguas de ellos, que puedan servir de testimonio significativo al respecto⁽³⁾. La conocida estampa de José García Hidalgo es una excepción casi única, que nos ha llegado por pura casualidad, pues aparece en el tratado de este autor, como ejemplo de cómo se construye la perspectiva de un techo. El supuesto naturalismo de la pintura española también falla en este cometido. Aunque conviene recordar que nuestra curiosidad actual por lo interior, por la intimidad familiar y personal, es una manía obsesiva de nuestra cultura y no existía, o no del mismo modo, en el siglo de Oro.

Para imaginar el orden de lo cotidiano en el pasado hemos utilizado legítimamente las pinturas de la época, pero nos conviene tener siempre presente que su aparente naturalidad está llena de trampas, por lo que es imprescindible someter a crítica todas y cada una de las informaciones visuales que éstas nos suministran. Veamos un ejemplo, en el soberbio retrato anónimo del embajador británico Sir Arthur Hopton, fechado en 1641, conservado en la colección Meadows y que hace poco hemos podido ver en Madrid y en Barcelona, todo parece rigurosamente preciso y exacto (*il.1*). Se trata de un retrato doble, o mejor de un retrato con secretario, en la tradición iniciada por Sebastiano del Piombo en el retrato de Carondelet, ahora en la colección Thyssen, y también practicado por Van Dyck. Todo parece una imagen fiel de una acción cotidiana, una escena naturalista. Pero si atendemos al detalle

(2) Véase la carta de Preciado a Gianbattista Pofredi, en Giovan Gaetano BOTTARI-Stefano TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, escultura ed architettura*, Milano, 1822, vol. VI, p.229.

(3) Véase al respecto algunas de las noticias y materiales que recoge Letizia ARBETETA MIRA, "Espacio privado: La casa de Calderón. *Museo del discreto*", en el catálogo *Calderón de la Barca y la España del barroco*, Sociedad estatal España nuevo milenio, Madrid, 2000, pp.67-92.

del pequeño cuadro que cuelga de la pared y que representa un paisaje, la cuestión ya no es tan clara. El formato en tondo del mismo es sumamente raro, y también lo es su tamaño demasiado pequeño. No existen en el XVII español cuadros con este formato y con este tema. Es probable que este motivo no "naturalista" sea una cita culta, un simple ejercicio de metalenguaje, como casi siempre que encontramos el motivo del cuadro dentro del cuadro, con el que se alude así a la función misma del hecho pictórico. Por otro lado parece evidente que el artista se ha inspirado en una imagen del conocido libro de los jesuitas Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando sobre el Templo de Salomón (*il. 2*), en donde ilustra un tratado preliminar de óptica⁽⁴⁾. La identificación de su fuente no "natural", sino culta y artificiosa, tampoco nos resuelve automáticamente el problema de su interpretación particular, ni de su función en el cuadro, aunque sin duda contribuye a alertarnos sobre las dificultades de una ingenua lectura "naturalista" de la pintura antigua en general y de la española en particular.

Una de las preguntas más sensatas formuladas a propósito de las Meninas es la propuesta por Fernando Marías acerca del género al que pertenece el cuadro, obteniendo en la argumentación de su respuesta unos muy brillantes resultados⁽⁵⁾. Esta pregunta debería ser obligatoria y previa para todos al estudiar o simplemente gozar de un cuadro antiguo, pues nos haría evidente el peso de la convención, siempre tan presente en este tipo de pintura. No leemos igual un texto de poesía, una novela o las instrucciones de un medicamento. No deberíamos mirar igual un cuadro antiguo y un anuncio publicitario actual. Si nos preguntamos qué géneros pictóricos practicó Velázquez la lista es excepcionalmente amplia y compleja. Destaca de manera especial el retrato con sus numerosos matices y variantes. Tenemos el retrato privado en simple busto, como el de Pacheco, el autorretrato, el retrato oficial, ya de busto, medio cuerpo o tres cuartos, el de cuerpo entero, el ecuestre, hasta el retrato papal sedente. Practica también el retrato funerario ya de tipo conmemorativo, como el de *Cristóbal Suárez de Figueroa*, o de carácter documental como el del futuro beato *Simón de Rojas*. Próximo a esta categoría estaría el retrato a la manera de una *vera effigies* de un santo, como el de *Sor Jerónima de la Fuente*. Ya en una línea extrema o fronteriza del motivo retratístico tenemos lo que podríamos llamar los retratos de género, aquellos en que la

(4) En la edición moderna parcial que manejamos, Juan Bautista VILLALPANDO, *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel, edición a cargo de José Corral Jam*, COAM, Madrid, 1990, la ilustración figura en la página 157. En la edición original la ilustración se encuentra en el tomo II, parte II, es decir en el tercer volumen publicado en Roma en 1604, p. 57 y también en la p.58.

(5) Nos referimos a "El género de Las Meninas: los servicios de la familia", en Fernando MARÍAS ed., *Otras meninas*, Ediciones Siruela, 1995, pp.247-278. Es también de utilidad de este autor la pequeña monografía, *Las Meninas*, Electa, Madrid, 1999.

figura del comitente resulta algo borrosa o problemática, como en la serie de los bufones o en el caso de los "filósofos" *Esopo* y *Menipo*. Aquí también estarían los retratos "íntimos" como la *Dama con abanico* de la colección Wallace o la *Costurera* de Nueva York. La *Cabeza de ciervo* podría ser visto como un retrato inexistente o imposible, pues en su caso ni hay cliente, ni tampoco hay modelo, dado que un ciervo vivo -que es lo que nos presenta Velázquez- no puede por razones obvias posar para un pintor.

Otro gran apartado de la producción del maestro sevillano lo configuran las pinturas de Historia, ya religiosa, como la *Epifanía*, el *Cristo en la cruz*, o la *Túnica de José*, ya mitológica explícita como la *Fragua de Vulcano*, o la *Venus del espejo*, o encubierta, como las *Hilanderas*. Como pintura de historia de gestas recientes tenemos la perdida *Expulsión de los moriscos* y la *Rendición de Breda*. Velázquez también practica el paisaje, desde el monumental con figuras, como el *San Antonio* y *San Pablo ermitaño*, hasta el íntimo, como en los dos apuntes del *Jardín de la villa Medici*. Un género de especial originalidad velazqueña lo constituyen las escenas de bodegón de su etapa juvenil, tratadas en interiores con medias figuras. La presencia en dos de ellos de un segundo plano con una escena religiosa no creo que los convierta, ni a estos, ni a toda la serie, en obras religiosas, pues su formato horizontal en todos -excepto en el *Aguador*- y su tratamiento, nos remiten a un uso profano, propio de aficionados a la pintura. No son cuadros que puedan ser colocados en un altar, pues no son en absoluto imágenes de devoción. Si admitimos como suyo el pequeño cuadro de la *Riña en la embajada de España*, Velázquez también habría practicado, al menos en una ocasión, un nuevo género, ascendente en 1630, como es el de la bambochada, que admitía motivos vulgares y cotidianos, aunque siempre en pequeño formato.

Lo más impresionante de este somero repaso a la producción velazqueña es precisamente esta enorme movilidad, esta capacidad para tratar sin fallos de ningún tipo, géneros tan diversos, y también su capacidad para moverse en las fronteras entre uno y otro, para mezclar recursos diversos, forzando así su significación, hasta el punto de sumirnos todavía hoy en la perplejidad. Velázquez nos ha dejado dos cuadros excepcionales, extremos desde este punto de vista de la mezcla de géneros. Nos referimos naturalmente a los hoy llamados los *Borrachos* y las *Meninas*. El primero podríamos leerlo como un híbrido entre la escena de bodegón y el cuadro mitológico. No puede ser un cuadro de historia clásica encubierta, como en las *Hilanderas*, porque ningún episodio de las peripecias de Baco encaja en la escena, y porque los personajes son anacrónicos y por tanto ambiguos en sí mismos. Incluso el reciente y meritorio intento por leer en los *Borrachos* el motivo de la *Coronación del poeta*, olvida justificar porqué las dos figuras de la izquierda del cuadro también van coronadas de hiedra, como el supuesto poeta arrodillado y no de pámpanos como el supuesto Baco que confiere este alto

título⁽⁶⁾. No es admisible enfatizar y usar determinados detalles visuales en una interpretación y obviar otros, pues si unos son significantes y como tales se glosan, también deben serlo los otros. La dificultad de cualquier interpretación iconográfica reside precisamente en tomar en consideración, en encajar, todos los datos visuales de la obra, sin pasar por alto a ninguno.

Las Meninas es sin duda el paradigma de la complejidad en la pintura de Velázquez y tal vez lo sea también en toda la pintura antigua. Veamos en primer lugar un dato positivo de erudición menor, pero de un cierto interés. El 27 de octubre de 1808 Frédéric Quilliet, el famoso "comisario de Bellas Artes del gobierno intruso", como lo denominó el marqués del Saltillo, en su célebre monografía sobre este sujeto⁽⁷⁾, firma y fecha un precioso manuscrito, titulado, *Description des tableaux du palais de S.M.C.*, que hoy se conserva en la Biblioteca de Palacio⁽⁸⁾. En él se describe topográficamente, estancia por estancia, la decoración pictórica del Palacio Real. Es un perfecto retrato de su situación en esa fecha, tal como lo tenía puesto Carlos IV justo al final de su reinado. Tras el motín de Aranjuez y la caída de Godoy, la dividida familia real pasa a Bayona en donde es obligada a ceder la corona a Napoleón, quien a su vez proclama, el 8 de julio de 1808, como nuevo rey a su hermano José. La entrada en Madrid del intruso no se produce hasta el 20 de julio de ese año, por lo que podemos suponer que Quilliet tendría acceso a palacio sólo a partir de esta última fecha. Esta *Description* que comentamos es pues el resultado de apenas tres meses de un apasionado estudio de esta parte de la colección real, que ahora de algún modo pasa a ser suya, pues su autor ambiciona ser el nuevo experto o asesor al servicio del nuevo orden político. El manuscrito en cuestión va dedicado al rey José y pretende darle a conocer la importancia de lo que ahora poseía en su casa, y también aspira a ser una pieza significativa en la carrera y medro personal de Quilliet en la nueva corte, pues acredita en él sus habilidades. El texto describe muy sumariamente una a una las diferentes pinturas, apenas se va más allá de una aproximación al tema o título. En la sala llamada, *Salle de dames d'autours de la Princesse*, y que podemos identificar gracias al techo pintado por Bayeu con el tema de la *Toma de Granada*, con la que tuvo como primera utilidad el ser "Tercera antecámara del cuarto de la Reina Madre Isabel de Farnesio", y que hoy forma parte de los diversos espacios que configuran el comedor de gala, se menciona el famoso cuadro de Velázquez con este curioso y casi hilarante epíteto: "*Les soeurs de lait de l'Infante de Velasquez*" y concluye "*Tableau magnifique vraiment capital*". Este último elogio ahora nos parece muy razonable y ajust-

(6) Véase Vicente LLEO CAÑAL, "Los borrachos o La coronación del poeta", en *Velázquez*, Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pp.261-275.

(7) Véase Miguel LASSO de la VEGA, Marqués del Saltillo, *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del gobierno intruso 1809-1814*, Madrid, 1933.

(8) Signatura: Ms. II-3269.

tado a la importancia de la pieza, pero si nos situamos en la época no deja de tener su mérito, pues a pesar de los encendidos elogios de Luca Giordano y Palomino y los más mesurados de Mengs, de Ponz, y de Ceán, para los tasadores de la colección real a la muerte de Carlos III, en 1789, las *Meninas* apenas valen 60.000 reales mientras que las *Lanzas* valen el doble, 120.000, y un cuadro grande de Mengs vale 100.000, la *Fragua de Vulcano* vale 80.000, y cualquier pieza grande del prolífico Rubens tiene el mismo precio que las *Meninas*.

La ubicación del cuadro de Velázquez también es significativa. En una fecha no precisada, se produce una cierta "caída" de la pieza, pues primero estaba según Mengs y Ponz en "la pieza donde cena el rey", es decir en la estancia ahora conocida como "saleta de Gasparini", decorada al fresco con la *Apoteosis de Hércules* por el propio Mengs, mientras que después el inventario de 1789 lo cita ya en las estancias femeninas de palacio, en concreto en el "dormitorio de la Infanta", que seguramente es ya el mismo lugar en que lo vio Quilliet, y que aparece designado en el inventario de 1811 como "salón de servicio de la Reina", y en el inventario de 1814, como "pieza amarilla". Se trata de una estancia menor de la zona femenina de palacio que no alcanzó a recibir como sus vecinas la completa redecoración con piezas de primer nivel llegadas en 1809 de El Escorial, según documenta el inventario de 1811⁽⁹⁾. Las otras pinturas que acompañan a tan insigne cuadro en la ornamentación de la sala, apenas alcanzan un nivel mínimo, pues se citan varias copias de paisajes de Claude Lorrain, unas flores de Brueghel, nueve telas de Jordán, dos copias de Tiziano, una copia de Rubens, y una *Samaritana* de la escuela de Vargas, siendo el único cuadro original importante ahí citado el *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al príncipe don Fernando*, de Tiziano, por lo que no deja de ser curiosa y tal vez significativa en relación a su emparejamiento —además de las medidas semejantes— la coincidencia en ambos cuadros de la presencia de niños como relativos protagonistas en ambas escenas.

Las *Meninas* es un cuadro en que se yuxtaponen diversos géneros, desde el taller del artista, el autorretrato, el retrato de la Infanta y su "familia", y la alusión al retrato real en el espejo. El espacio figurativo está pensado para crear en el espectador la ilusión de poder entrar en él. Las ventanas, las puertas y los cuadros que aparecen figurados en la escena sugieren aún más la noción de ampliación virtual del espacio pintado. Vemos el dorso de un gran cuadro que el artista está pintando. A través de un espejo adivinamos la presencia de los Reyes, ya sea porque estos "entran" en sala en que ocurre la escena, ya sea porque el reflejo procede del cuadro que está pintando Velázquez. Esta

(9) Este inventario ha sido publicado por Juan José LUNA, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Fundación Rich, Madrid, 1993.

última posibilidad es la más razonable y la más admitida por una mayoría de estudiosos del maestro. Sin embargo esta interpretación debe sortear una última objeción. Este supuesto retrato real que estaría pintando Velázquez en las *Meninas* no es posible, porque el retrato doble de los reyes es un género inexistente en la pintura española. Existe la pareja de retratos reales, rey y reina, pero no el retrato doble en que ambos comparten el mismo espacio figurativo. Lo que más se le acerca es el perdido cuadro de Tiziano con las medias figuras de *Carlos V e Isabel de Portugal*, que conocemos por la copia de Rubens, un encargo muy especial, pues cuando se pinta la emperatriz ya había fallecido, y que, en cualquier caso, sería pintura italiana, a pesar de su comitente. Los infantes reales sí se pueden pintar juntos como vemos en algunas piezas de Alonso Sánchez Coello. La separación absoluta física y de protocolo entre las casas del rey y de la reina en la corte española explica seguramente esta ausencia del retrato real doble en nuestra pintura⁽¹⁰⁾. Por otra parte, dado el formato mayor de la tela que aparece pintada por Velázquez en el cuadro, es casi imposible pensar en ella como soporte de un retrato regio, pues no es admisible una representación de los reyes con un tamaño superior al natural, como si fueran gigantes, ni tiene mucho sentido suponer que los retratados habiten en una escenografía excesiva, pues así su presencia se empequeñece y todo el cuadro pierde fuerza expresiva.

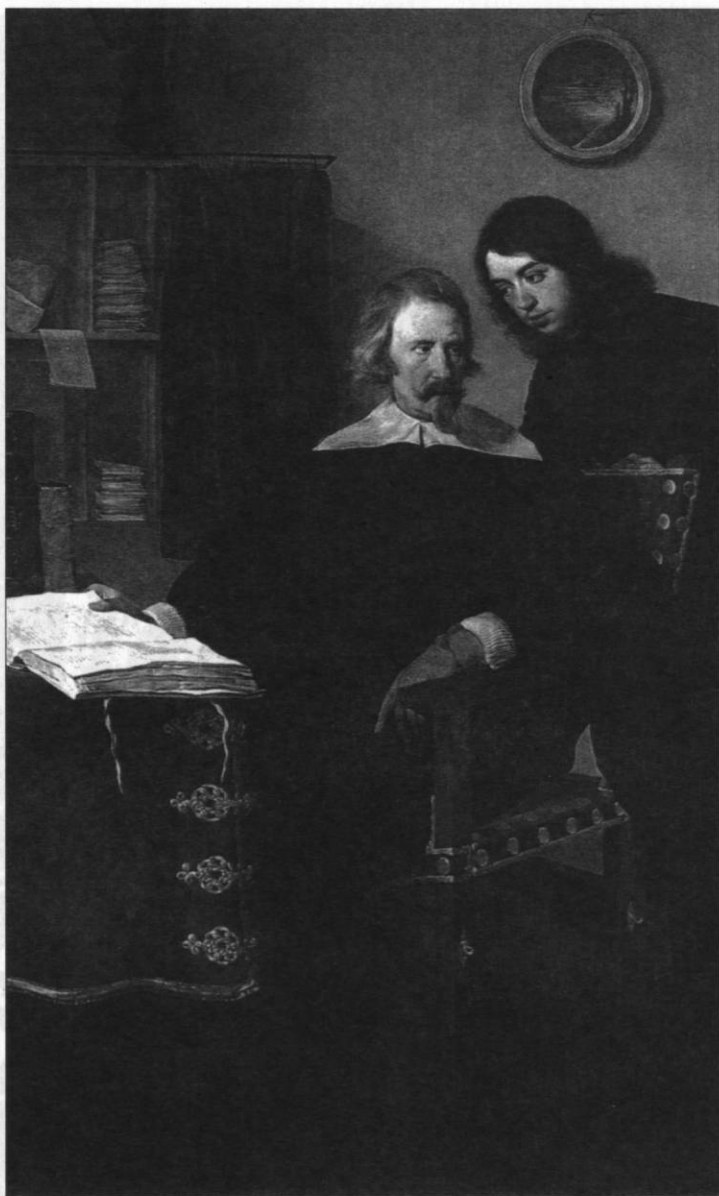
Velázquez no puede estar pintando un cuadro imposible. El perfecto "naturalismo" de las *Meninas* cae por su base. La cuestión sin embargo no tiene mayor importancia, si admitimos que Velázquez con su pintura no describe unos hechos —éste es un propósito anacrónico para la pintura del siglo XVII— sino que simplemente propone un concepto. Para entenderlo nos puede ayudar uno de los famosos grabados que ilustran los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho (*il.3*), en donde vemos la imagen del evangelista San Lucas, pintor de la Virgen y patrono de los pintores. La escena que está pintando San Lucas en su cuadro puesto en el caballete es también imposible como género, pues no refleja ningún episodio concreto de la vida de Cristo y de su Madre. Por otra parte tampoco nos consta por las antiguas crónicas

(10) Sí existe el retrato real doble en el grabado español desde los tiempos de Felipe III, aunque en este caso el modelo sea de origen flamenco al inspirarse seguramente en los retratos dobles de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto, como el de Otto van Veen conservado en Gloucestershire, Inglaterra, y de otro anterior de este mismo pintor grabado por Jan Collaert. Véase la reproducción de ambas imágenes en, *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633) Un reino imaginado*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, p.144 y 163. Los retratos reales dobles grabados son muy escasos, apenas una media docena. Tres de ellos aparecen reproducidos en el catálogo, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Julio Ollero editor, Madrid, 1993, p.207, 211 y 324. Debo el conocimiento de estas estampas a la tesis doctoral de Virgilio Bermejo Vega, *Imago principis. La representación del monarca habsburgo hispano en el grabado del siglo de Oro*, leída en la Universidad del País Vasco el 15 de diciembre de 2000.

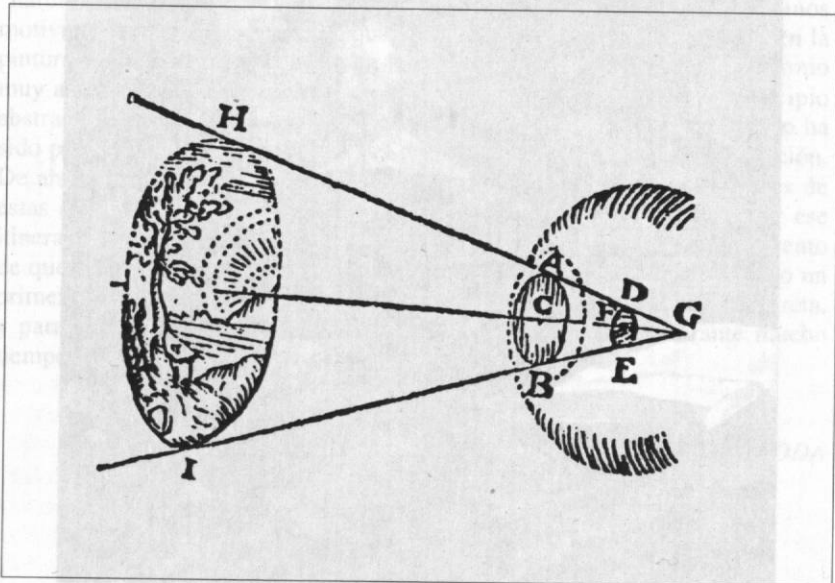
de la vida del evangelista que éstos se aparecieran juntos al pintor como vemos en la estampa. En realidad ésta existe, se construye, para explicar conceptualmente que el santo tuvo el singular privilegio de ser el pintor retratista de estos personajes divinos. Es probable que Velázquez aluda simplemente con la imagen reflejada en el espejo de las *Meninas*, también técnica y tipológicamente imposible, al privilegio y al honor de su oficio de pintor retratista de los reyes.

Acabemos con una conclusión exagerada. En el arte antiguo no existe "naturalismo", puede existir como máximo un uso ilusionista de algunos motivos tomados de la realidad, que en determinados momentos, como en la pintura flamenca del siglo XV o en la caravaggista del XVII, aparecen como muy acentuados. La representación artística siempre responde a un principio abstracto, narrativo, literario, retórico. No se puede pintar aquello que no ha sido pintado. La materia esencial del trabajo del artista es la propia tradición. De ahí nuestra fascinación por los pintores que se mueven en los límites de estas convenciones como Velázquez. Es tarea del historiador establecer ese itinerario, esa interacción entre el creador y la tradición, con el convencimiento de que rastrear y fijar esas fuentes no significa conocer gran cosa, es sólo un primer paso. El reto de la interpretación sigue abierto en cada obra concreta, y para los mejores artistas, continuará abierto —por fortuna— durante mucho tiempo.

Bonaventura BASSEGODA



1. Anónimo, *Retrato de Sir Arthur Hopton*, 1641, Meadows Museum. Southern Methodist University, Dallas (Texas).



2. Anónimo, Ilustración del libro de Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templii Hierosolymitani*, Roma, 1596-1604.



3. Francisco López, Ilustración del libro de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633.

UNA COLGADURA DE CAMA BORDADA EN CHINA PARA EL REY FRANCISCO DE ASÍS

En 1850, se dieron instrucciones precisas de que se bordara en China, para el rey Francisco de Asís, la colgadura completa de una cama con dosel y se elaborara toda la pasamanería a juego necesaria para completar el conjunto⁽¹⁾. El encargo podría no tener excesivo interés si se tiene en cuenta que, no era ésta, ni mucho menos, la única colgadura de cama que poseía el monarca. Pero no voy a tratar aquí de la cama vestida con un tejido blanco con grandes flores multicolores y una excepcional y llamativa pasamanería de cartones que puede verse en las fotografías de las habitaciones del rey consorte que se hicieron ya durante el reinado de Alfonso XII por el fotógrafo francés David. Ni tampoco quiero entretenerme en describir como era otra colgadura de cama en raso, también blanco, pero esta vez bordado en oro y con adornos verdes de terciopelo, que se conserva en el almacén del Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid.

La calidad de las piezas y, sobre todo, lo curioso de la documentación hacen especialmente interesante el encargo a China de tan particular conjunto, por lo que voy a tratar exclusivamente este asunto. La adquisición se realizó

Desde que, el 6 de febrero de 1990, me presentaron a Juan Miguel Serrera en la Galería Principal del Museo del Prado, tuve la suerte de ser su amigo. A pesar de su regreso a Sevilla unos meses después, se estableció entre nosotros un clima de mutua confianza, cariño y complicidad únicamente roto por la muerte. Cuando en 1994 encontré la documentación de los bordados a los que se refieren estas líneas, Juan Miguel Serrera me animó a publicarla cuanto antes puesto que tenía perfectamente localizadas desde hacía años, las piezas a las que hacía referencia. Incluso recuerdo una interesante y divertida conversación telefónica mantenida, a instancias de Juan Miguel, con su hermano Ramón en el mismo sentido. Aunque han pasado varios años desde todo esto, tengo la certeza de que a él le habría gustado que me dedicara a escribir este pequeño artículo. Baste recordar el famoso biombo de laca roja, "herencia familiar" que Juan Miguel compró en una conocida sala de subastas madrileña. Muchos saben de lo que estoy hablando.

(1) Archivo General de Palacio. Reinados. Isabel II, caja 216/5

por medio de un tal José Vicente Jorge, al que se le hicieron una serie de advertencias, como que debía “encargarse precisamente al mercader Linhing, expresándole que es mi deseo que él la dirija y tome especial cuidado en todo sus pormenores, tanto en la calidad del Raso y especialmente del bordado como en que las formas y colores de las aves, pájaros y flores sean perfectamente exactas y según la naturaleza las ha criado” Igualmente se recomendaba que todas las piezas debían de ser de “raso blanco tejido con seda de Nan King, llamada Jaissam, bordada con seda torcida de todos colores según la conveniencia, representando aves, pájaros y flores de las más hermosas por su forma y colores; pero con exactitud perfecta, conforme son naturalmente, nada de ficciones, para lo que el señor de Jorge elegirá por sí mismo los dibujos, comprándolos si los hubiere hechos, y si no mandando hacerlos en papel iluminados de las aves, pájaros y flores que deben ser variados en cada clase de las piezas de la colgadura y los entregará rubricados a Linhing, obligándole a hacerlos imitar con toda exactitud, bajo su responsabilidad, para exactitud, para cuyo examen deberá devolverlos con la colgadura cuando la concluya. No debe ponerse cosa alguna de figuras humanas, Cuadrúpedos, Casas ni Embarcaciones”.

No trataré aquí de esclarecer porqué se especificó que fuera seda de la ciudad de Nan King, si tenemos en cuenta que esta ciudad estaba especializada en la elaboración de sargas y tafetanes de algodón de un color amarillento debido a una insuficiente limpieza de la fibra vegetal; ni de cómo estas piezas de tela, que adquirieron el nombre de la ciudad china, se tejieron también en Europa y después en Estados Unidos, donde, por ejemplo, en la ciudad de Alabama, se estableció en 1834 una floreciente industria algodonera que contaba entre sus producciones con nankines. Tampoco me extenderé en comentar cómo George Washington, al igual que muchos otros caballeros de su tiempo, usaba calzones confeccionados con nankin, probablemente tejido en Manchester.

Tampoco quiero detenerme en explicar que el término “jaissam” debe hacer referencia a la calidad superior de la seda, caracterizada tanto por su finura y, al tiempo, por su tenacidad, elasticidad y color blanco puro que hace que alcance un elevado precio dado que es susceptible de admitir tintes de cualquier color. Por el contrario, sí considero que puede ser interesante, reflexionar respecto a la insistencia que se aprecia en la documentación sobre cuál debía ser el lenguaje icónico de los bordados que debían atenerse lo máximo posible a la naturaleza y cómo lograron finalmente representar un variopinto universo, plagado de mágicos colores y exóticas especies vegetales y animales alados, donde no tenían cabida ni los cuadrúpedos, ni los bípedos, ni tampoco construcciones. Un mundo de ensueño, perfecto para adornar una cama. Esta se mandó confeccionar tal vez como contraposición a esa otra colgadura de cama, de raso ¡morado!, bordada con los típicos personajes chinoscos que montados en barquitas parecen deslizarse por

riachuelos que serpentean entre pequeños templetes chinoscos y que, existente ya en los almacenes del Palacio Real en tiempos de Francisco de Asís, fue utilizada en época de Alfonso XII para la creación de un ecléctico salón de fumar chino-japonés.

No creo necesario analizar el porqué de esta severa selección iconográfica, que, no sé si conscientemente, dejaba de lado la representación de la fantástica pagoda que con forma octogonal fue edificada en Nan King por Yung Lo y del que 9 pisos con paredes de porcelana blanca, que alcanzaban los 479 metros de altura, así como sus aleros de tejas verdes y su infinidad de campanillas y faroles fueron destruidos en 1853 por los rebeldes Taiping. Resulta obvio que, al realizar el encargo de la colgadura de cama para el rey, no podían imaginar que tres años después, uno de los monumentos chinos más emblemáticos sería, como desgraciadamente ocurre con demasiada frecuencia, destruido por la fuerza de unas manos no tan lejanas de aquellas que se habían empeñado en construirlo. Por supuesto no voy a referirme, porque es de sobra conocida, cuál fue la influencia que semejante construcción ejerció en artistas europeos como Louis Le Vau quien la tomó como referencia al idear su Trianon de Porcelana o Williams Chambers cuando diseñó la famosísima pagoda de Kew Garden, calificada, en incontables ocasiones, como réplica de la de Nan King. Tampoco voy a desarrollar aquí toda una teoría sobre la celeridad con que se distribuyó la imagen de la original pagoda china desde que en 1665, fuera descrita y figurara como ilustración en los viajes de Neuhoff.

Otras de las advertencias que se formulan en la documentación, hacen referencia al escudo del monarca que debía bordarse "exactamente en el centro de la colcha" para lo cual se remitía un dibujo, "procurando la más rigurosa exactitud, en el tamaño, que debe ser igual y en la dirizión (sic) y colores de los diferentes cuarteles así como también en la representación del Manto de dicho Escudo de armas que figura estar hecho en piel de armiño". Igualmente, se advertía que "no se hará caso de la cifra que va pintada porque está mal hecha y confusa" recomendándose al Sr. Jorge, "que mande pintar ahí en un óbalo azul de igual tamaño de la cifra F.A.B., Francisco de Asís Borbón, entrelazada, hermosa y claramente, según las muestras inglesas que tienen en la China impresas y que con tanta perfección imitan ellos y seguro y nada más, sin sombra ninguna. Nunca se recomendará demasiado la delicada ejecución de este Escudo: Por la exactitud con que sea bordado, sin descuido la gradación de tinta en las diferentes sombras".

Pero el extremo más delicado, en cuanto al bordado del escudo, era su colocación y, aunque ya se había tratado el tema al describirse la colcha, se realizaba otra "advertencia esencial" sobre el asunto en los siguientes términos: "Se recomienda nuevamente la advertencia puesta al principio, muestra nº 1, sobre la colcha, Esta debe tener más anchura que longitud, según va expresado en las medidas y por consiguiente debe colocarse el Escudo en

dirección de lo más estrecho, así: (aquí figura pintado un pequeño esquema) mirando la corona a la cabecera". Sobra decir que debían de tener miedo de que los bordadores invirtieran la disposición del escudo, dado que ese tipo de confusiones es corriente cuando se intenta que artistas o artesanos con su propio bagaje cultural se expresen en un lenguaje que, en el fondo y en la forma, les resulta incomprensible.

Como advertencia final, se aclaraba que el Sr. Jorge, se tomaría "la molestia de explicar minuciosamente a Linhing, pieza por pieza, las muestras haciéndoselas medir en su presencia con el Pao chino y tomando igual nota de dichas medidas, para asegurarse de la exactitud. Hasta convendría que marcarse las esquinas opuestas de cada paño, para que no puedan trocarse o equivocarse con otras, particularmente si por haberse retirado Linhing hubiera que confiar a otro la obra".

No quiero insistir sobre las dificultades que entrañan los trabajos hechos a distancia, pero, por poner un ejemplo entre miles, se puede recordar cómo cuando llegaron desde Italia algunas de las esculturas de Pompeo Leoni para retablo mayor de la Basílica de El Escoria, no cupieron del todo bien en sus hornacinas correspondientes, por resultar excesivamente altas, pormenor éste fácilmente apreciable en la actualidad, pues se ve claramente como los apóstoles del segundo cuerpo del retablo, deberían encorvarse si de verdad quisieran cobijarse en sus hornacinas. Y todo por un error en las medidas y es que, este tipo de fallos puede llegar a resultar incómodo.

Sobra cualquier otro comentario referente a la problemática de realizar encargos a larga distancia, si tenemos en cuenta que las advertencias sobre las medidas tienen como último exponente la previsión de que el mercader chino pueda haber dejado de trabajar cuando se realice el trabajo. Incluso actualmente, aún con la existencia de vuelos transoceánicos y caminos cibernéticos, pueden ocurrir estas cosas.

Sí me gustaría señalar, que el resultado del esfuerzo del señor Jorge y del mercader Linhing fue de una obra compuesta de veintidós piezas, que incluían desde la colcha, hasta las guardamalletas interiores y exteriores del dosel, pasando por ocho cortinas de considerables dimensiones, los paños para la confección de dos fundas de los rollos o almohadas cilíndricas con sus cuatro círculos correspondientes para los laterales, las cuatro piezas triangulares para componer el cielo del dosel y una tira para cenefa estrecha y larga.

La precisión transmitida en la nota de encargo, en lo que a medias de las piezas se refiere, se complementaba con el envío desde España, "para mayor exactitud" de un patrón "en tela de la misma extensión que cada pieza debe tener, contenidas en una caja de hojalata, al cuidado de D. Marcos Ángel Poveda, conductor de la correspondencia de Filipinas"

Todo esto en lo referente a las obras bordadas, pero no se quedaba atrás la labor de pasamanería que se encargó para adornar la colgadura y que se componía de más de 28 metros de fleco, igual cantidad de cordón, 140 borlas pequeñas (18,75 cm. de largo x 5,3 cm de diámetro) y 16 borlas grandes (27,5 cm de largo x 6,8 cm de diámetro).

Concluido el pedido, las piezas de pasamanería llegaron a España embaladas en un gran número de cajas de cartón forradas de tela labrada con decoración geométrica y que se cerraban con pequeños ganchos de marfil. Pero tampoco es éste el lugar indicado para hablar de la larga tradición china del tejido de sederías labrado con decoración pequeña, iniciada durante la dinastía Jin y que, evolucionando durante los periodos Mogol y Ming, fue transformándose en motivos naturalistas geometrizados y esquemáticos que ha llegado hasta la actualidad y que hoy podemos encontrar fácilmente en las tiendas de "todo a cien" como forro de tejido sintético, digamos que de no muy buena calidad, de las cajitas, que recuerdan a aquellas en que llegó la bella pasamanería de la cama del Rey Francisco, y que ahora guardan desde bolas para dar masajes hasta amuletos de falso jade, formando todo un universo de objetos enormemente atractivos para los coleccionistas de objetos "kitsch"⁽²⁾.

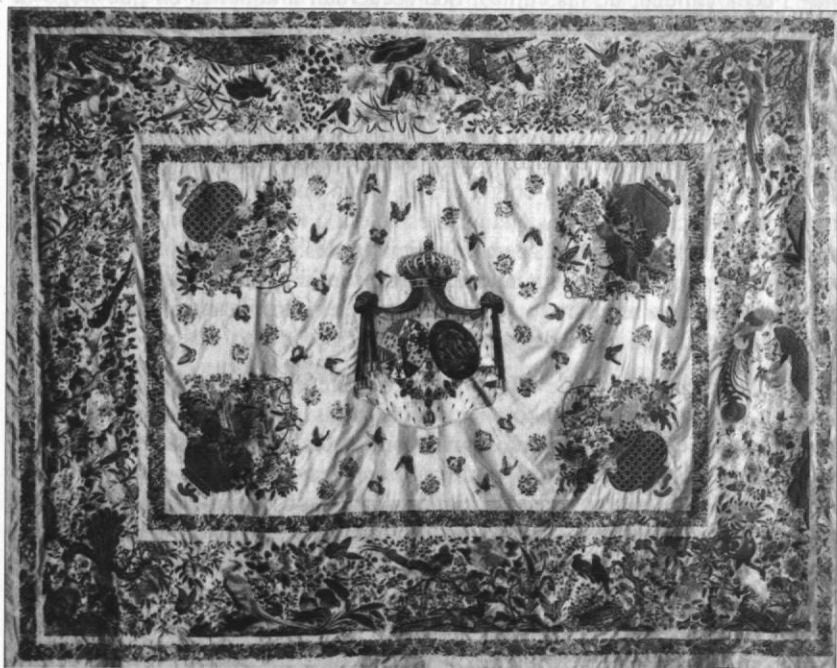
Trataré, eso sí, de explicar como, aunque elaboradas en China, las borlas, flecos y cordones de la colgadura de cama de Francisco de Asís, tienen el mismo aspecto que la pasamanería española o francesa, con sus piezas de madera en forma de espiral, pera o bolitas (todos perfectamente forrados de seda de colores), rapacejos admirablemente torcidos y florecitas de pasamanería de cartones rematando y completando el adorno, en alternancia con espirales rizadas de hilos de seda.

Aunque estrechamente relacionado con este tipo de comercio, no trataré aquí de las actuales producciones, encargadas por las grandes empresas europeas y americanas a diversos países orientales, de un sin fin de productos de genuino carácter occidental, realizados con mayor o menor acierto, hechos a bajo coste y que abarcan desde camisas de seda o electrodomésticos, hasta ropa y material deportivo. Tampoco creo que deba comentar, cómo este tipo de comercio puede recordar, salvando las distancias, al llevado a cabo por las compañías comerciales en siglos pasados, cuando servían de intermediarias para la adquisición o el encargo de trabajos de excepcional calidad como la vajilla de porcelana, cuya comisión a China corrió a cargo de la Compañía de Indias española para, adornada con su escudo, formar el servicio de mesa

(2) Sobre lo "kitsch", no me resisto a la tentación de mencionar el curioso y divertido, aunque profundo artículo publicado por Juan Miguel Serrera, "El quid de la Giralda o la Giralda kitsch", en *El siglo que viene*, núm. 37. 1998, pp. 30-34 y al que, en lo que a estilo se refiere, este pequeño estudio le debe mucho, por no decir todo.

de Felipe V, cuyos restos, algo más de 70 bellísimas piezas, se conservan hoy en el Palacio Real de Madrid y en Museo de Artes Decorativas. Sin embargo sí me gustaría detenerme en comparar este encargo dieciochesco con el decimonónico del rey Francisco porque, en el fondo, son la misma cosa. Aunque será, no ahora sino muy posiblemente, en otra ocasión.

Pilar BENITO GARCÍA



1. Colcha de la colgadura de cama bordada para el rey Francisco de Asís.



2. Detalle de una de las cortinas de la colgadura de cama bordada para el rey Francisco de Asís.



3. Borlas y cajas que contienen la pasamanería de la colgadura de cama bordada para el rey Francisco de Asís.

EXEQUIAS SEVILLANAS POR LA REINA D.^a MARÍA ISABEL DE BRAGANZA

INTRODUCCIÓN

El 26 de diciembre de 1818, en Madrid, falleció D.^a María Isabel Francisca de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, nacida en Lisboa en 1797. Habían pasado dos años y tres meses desde que la Reina hiciera su entrada triunfal en la Corte donde se celebraron los Desposorios, que fueron dobles, ya que también había venido con ella, desde Brasil, su hermana D.^a María Francisca para contraer matrimonio con D. Carlos María Isidro, hermano del monarca.

Madrid se vistió de luto por esta joven Reina que había logrado captar el corazón de sus súbditos por su bondad, afabilidad, cultura y discreción. D.^a Isabel de Braganza no se interesó por la política y los asuntos de estado pero desde el primer momento quiso dejar constancia de su lealtad, insistiendo en que los asuntos de Portugal se tratasen con total libertad pues a ella, como española, sólo le interesaba el bienestar de su país. También comprendió pronto que su destino era acompañar al Rey y darle hijos lo que cumplió en la medida de sus posibilidades: en agosto de 1817 nació la infanta M.^a Luisa, que murió a los cinco meses, y en el segundo de sus partos, después de dar a luz, penosamente y con cesárea, a una niña sin vida, María Isabel de Braganza moría en Aranjuez, pasada la Navidad de 1818⁽¹⁾.

La *Gaceta Extraordinaria de Madrid* del 27 de Diciembre proclamaba la triste noticia: *..”Los menesterosos lloran la falta de una madre augusta y benéfica que, con mano liberal, socorría sus necesidades. Las artes han perdido también una ilustrada Protectora que se complacía en sostenerlas y*

(1) A.P.R. (Archivo del Palacio Real) Caja 66, leg. 11. GONZÁLEZ-DORIA, F.: *Las Reinas de España*. Madrid, editorial Bitácora, 1989 (6ª edición), pp. 413-420. Murió a los veintiún años, y está enterrada en el Escorial, en el Panteón de Infantes.

fomentarlas; y en suma no hay clase alguna en el pueblo para quien no sea éste un día de llanto y amargura".

Las necrológicas insisten en el interés de M^a Isabel de Braganza por algunos proyectos benéficos y culturales de especial importancia. Efectivamente, en su corto reinado se logró que el magnífico edificio que, con planos de Juan de Villanueva, se había iniciado en 1785 en el Paseo del Prado para ser ocupado por el nonato Gabinete de Historia Natural se convirtiera en Museo de Pinturas, albergando la importante serie de obras artísticas que ocupaban las salas y sótanos de los palacios reales, logrando su clasificación y que fueran expuestas al público en este edificio. Aunque se ha afirmado tradicionalmente que la idea partió de la Reina, desde 1814 el Gobierno intentaba sacar adelante el proyecto del "Museo Fernandino", pero es cierto que, como persona sensible y amante de las artes, ella fue la más firme defensora del proyecto, costeado con fondos del bolsillo secreto del Rey colaborando también ella misma y que se inauguró, sin actos oficiales, después de su muerte, el 11 de noviembre de 1819⁽²⁾. El retrato del Museo del Prado, firmado por Bernardo López en 1829, muestra a la Reina con la iconografía propia de los fundadores: de pie, en un interior en cuyo fondo lucen los escudos de España y Portugal, sujeta los planos y las plantillas para la colocación de los cuadros que se encuentran sobre un velador, y con la mano derecha, a través de la ventana, señala al edificio del Museo. Por otro lado, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se crearon nuevos estudios, y se extendió la enseñanza del dibujo y del adorno a las niñas y jóvenes, lo que se hizo bajo los auspicios de D.^a Isabel de Braganza, reflejado en los Estatutos que Fernando VII aprobó el 8 de mayo de 1819⁽³⁾.

Las exequias se celebraron en Madrid el 29 de marzo de 1819 en la iglesia de San Francisco el Grande⁽⁴⁾, que se había transformado en un luctuoso teatro con toda la pompa de los funerales barrocos, contrastando con un grandioso y severo catafalco que se realizó según diseño del Arquitecto Mayor de Obras Reales D. Isidro González Velázquez⁽⁵⁾.

(2) ALCOLEA BLANCH, S.: *Museo del Prado*. Barcelona, ediciones Polígrafa, 1991, pp. 23-24. ANES, G.: *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1996, p. 87.

(3) "Resumen histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Anuario 1992, Madrid, p. 13.

(4) CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Cénit y ocaso de una reina de España: María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII", en *Luchas de género en el arte a través de la imagen*, Congreso celebrado en Málaga en 1999 (en prensa).

(5) Este mismo aparato sirvió para el réquiem funeral de M^a Luisa de Parma y Carlos IV, fallecidos en Roma dos meses antes de la celebración. Vid: SOTO CABA, V.: "Renovación y ocaso de un género: Cenotafios reales y tumbas de héroes en el Madrid del siglo XIX", en *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, Vol. II, p. 1239.

Pero las ceremonias reales no sólo se celebraban en la Corte, tenían su paralelo en todas las ciudades del reino, de los territorios americanos y Filipinas, y también en Italia.

LAS EXEQUIAS SEVILLANAS

Sevilla sintió un enorme pesar por la muerte de esta Reina a la que había conocido en circunstancias más felices. El 4 de septiembre de 1816, en Cádiz, a donde las infantas habían llegado procedentes de Brasil, en el navío portugués San Sebastián anclado en el puerto se celebraron los esponsales por poderes e inmediatamente la ya Reina y la infanta emprendieron su viaje a Madrid pasando por Sevilla. El Alcázar sevillano fue el palacio elegido para aposentar a tan distinguidas huéspedes, que se remozó para tal evento, pero también se intervino en la ciudad, que a partir de ese año comienza un proceso de recuperación y expansión. Desde abril, en que se solicitó que las viajeras permanecieran unos días en Sevilla, hasta septiembre, que tuvo lugar la estancia, el Ayuntamiento fue preparando un amplio plan de reformas, arreglo de caminos, composición de fuentes y calles, tránsitos, ornatos, limpiezas, todas ellas muy necesarias, con los fondos de Propios y siempre luchando para recabar la ayuda de los gremios y otras entidades, y lo consiguieron, no sólo en la carrera oficial, adornada con colgaduras y otras componendas, sino en diferentes puntos de la ciudad, presentando un variado programa de festejos, teatro, fuegos artificiales, etc., entre los días 13 y 15 de septiembre, que agradó a las viajeras y a su amplia comitiva⁽⁶⁾

Cuando los decretos que anunciaban la muerte de una persona de la familia real llegaban a las ciudades se accionaba un complicado engranaje burocrático para dar cumplimiento a las exigencias del duelo y llevar a buen término la función de las exequias. En los ayuntamientos la disposición de los lutos, los pésames, la pompa funeral, se acordaba en cabildos extraordinarios y, generalmente, de acuerdo con el cabildo eclesiástico, unidos ambos poderes para mayor lucimiento de esta ceremonia, que constituye una apoteosis de la Monarquía y la Religión⁽⁷⁾.

(6) A.M.S. (Archivo Municipal de Sevilla) Escribanías de Cabildo, vol. 107 (2ª escr.), s. f. (6 y 12 de mayo, 6 de septiembre) Los diseños de M. Darwin, I. Ruiz, A. Rosi y J. Carderi fueron muy valorados y el arquitecto municipal Cayetano Vélez tuvo que pedir que le liberaran de parte de su trabajo en obras públicas para ocuparse del arreglo de la ciudad, ocupando entonces el cargo de Maestro Mayor de las Obras de la Ciudad José Echamorro. Vid. también: ÁLVAREZ PANTOJA, M^a I.: "La vida cotidiana de una ciudad provincial (Sevilla 1814-1820)", *Archivo Hispalense* nº 192, Sevilla, 1980, pp9-66.

(7) SOTO CABA, V.: *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid, UNED, 1991, p. 131.

Y así ocurrió en Sevilla. Nada más conocerse la noticia del fallecimiento de la Reina, el domingo 3 de enero de 1819 se convocó cabildo extraordinario, para preparar los funerales, comunicar a la autoridad eclesiástica, se organizaron los pésames, se cursaron cartas a los veintiocho pueblos de la jurisdicción "de tierra" mandando hacer honras y vestir luto a los vecinos, se acordó romper el doble con cincuenta campanadas que continuaron por veinticuatro horas en todas las campanas de la ciudad; también se colocó "aparato de primera clase"⁽⁸⁾ en el altar mayor de la Catedral, se cantó un solemne responso, y, fundamentalmente, Sevilla no olvidó que debía celebrar las exequias con la magnificencia acostumbrada "y aun si fuera posible que excediera a cuanto conoció la edad pasada"⁽⁹⁾.

Los preparativos se llevaron a cabo con la mayor celeridad y el dieciséis de febrero a las tres de la tarde se congregaron en la Catedral el clero y comunidades religiosas así como el Ayuntamiento completo, y todas las autoridades y estamentos cantándose la vigilia de difuntos. Al día siguiente, a la una, los religiosos cantaron la misa de Réquiem en las diferentes capillas, después se celebró la misa solemne, cantándose, finalmente, los cuatro respuestas. Para presidir estas exequias la Ciudad mandó construir un catafalco que se colocó entre la reja de la capilla mayor y el coro, tan grande y magnífico que no se podía circular con facilidad⁽¹⁰⁾.

La *Oración Fúnebre* fue pronunciada por el Canónigo Lectoral de la Catedral D. Nicolás Mestre, quien basó su discurso en un elogio de las virtudes de la Reina que se compendia en una cita del Libro de Judith (8.8) "*Tenía nombre esta mujer porque tenía mucho a Dios, y no había quien hablase mal de ella, ni una sola palabra*"⁽¹¹⁾.

(8) Este aparato fue solicitado por la Maestranza para celebrar las honras por la reina, y se le concedió. A.C.S. Archivo de la Catedral de Sevilla) Sección 1, Autos Capitulares, L. 1 fol. 4v.

(9) A.M.S. Sección 10 Actas Capitulares nº 15, fols. 1v, 32, 34v. A.C.S. Sección 1, Autos Capitulares, L. 182, fols. 1, 3, 8, 21, 35v. y ss. *Exequias con que la M.N.L.Y.M.H. Ciudad de Sevilla honró la memoria de su amada Reina y Señora Doña María Isabel de Braganza, los días 16 y 17 de Febrero de este año de 1819. Descripción del suntuoso mausoleo en que manifestó su dolor. Y la Oración Fúnebre que se dijo en ellas.* Y se publican por acuerdo de su Ayuntamiento. Sevilla, Imprenta Real y Mayor, 1819.

(10) La Ciudad solicitó al cabildo eclesiástico que el catafalco permaneciera montado en la Catedral para celebrar las exequias por M^a Luisa de Parma y Carlos IV, fallecidos en Roma en enero y febrero respectivamente, lo que se concedió, y se reutilizó modificando la iconografía e inscripciones (A.M.S. Sección 10 Actas Capitulares nº 15, fol. 35v. A.C.S. Sección 1, Autos Capitulares, L. 182, fols. 32v, 35v. y ss).

(11) *Oración Fúnebre*, en la *Relación*, pp. 1-29.

La *Relación* indica que la función fue magnífica, aunque habían pasado los tiempos felices para Sevilla, sus arcas estaban muy agotadas, y no lo fue tanto como ella deseaba, “*que no conoce límites cuando se trata de acreditar su fidelidad*”. No obstante dieron ejemplo manifestando que su generoso ánimo y la cultura y el amor de sus habitantes no se había eclipsado con sus desgracias, considerando una de las más terribles la pérdida de su virtuosa reina.

LA ARQUITECTURA DEL MONUMENTO FÚNEBRE

El austero catafalco⁽¹²⁾ encargado por el Ayuntamiento, acorde con la arquitectura de la época, “*mereció el aplauso de los imparciales, y puso silencio a los émulos de Sevilla*”. Era una imponente máquina de 103,5 pies de altura realizada en piedra martelilla fingida y destacaba su énfasis vertical intentando competir con las elevadas naves de la Catedral. Se alzaba sobre un potente basamento figurando mármol negro, de planta cuadrada y ángulos sobresalientes con dos amplias escalinatas en los costados, con pasamanos rematados en bolas bronceadas y en los ángulos ocho trípodes pebeteros dorados que quemaban “*perfumes funerales*”; en sus frentes se pintaron en grisalla unos relieves representando a genios que lloraban la muerte de la reina o contemplaban la caducidad de las obras humanas y, entre ellos algunos jeroglíficos, como la encina y palma tronchadas, las columnas y pirámides rotas, los bustos y pinceles caídos por el suelo, manteniéndose enhiesta la guadaña, aparejada a nuevos triunfos, y entre ellos, en registros verticales, la antorcha invertida apagada su luz contra la tierra.

El primer cuerpo, que formaba el panteón, tenía 24 pies de altura y formaba un sotabanco con unos tarjetones con las armas de la Iglesia, de España, Portugal y la empresa de Sevilla NO&DO, haciendo alusión a los dedicantes. El templete era cuadrado abierto con arcos de medio punto en cuyas enjutas se pintaron ocho medallones en grisalla que representaban la Villa de Madrid arrodillada pidiendo por la vida de la reina y un ángel señalando el libro de “*inmutable Decreto*”, la Religión consolando a España y Portugal; Amor e Himeneo apagando sus teas vivificadoras en un sepulcro coronado, y la Lealtad española entregando a la Fama un retrato de la reina para publicar sus virtudes; las tres nobles artes llorando la muerte de su protectora, y el alma de la reina coronada de azucenas conducida al cielo por un ángel; el río Manzanares llorando sobre el sepulcro de la reina, acompañado en su dolor por el lejano Janeiro, y la Beneficencia desmayada sobre la tumba. En las claves de los arcos, serpientes enroscadas encerraban una mariposa, símbolo de la brevedad de la vida presente y eternidad de la futura, como indica la *Relación*.

(12) En la descripción sigo la *Relación*, completando con el grabado que la acompaña.

En el interior del panteón, iluminado por una débil lámpara, se encontraba la urna sepulcral, imitando mármol blanco con estrías de oro y base de pórvido. Sobre ella un genio mostraba el retrato de la reina, una matrona llorando, Sevilla, recostaba su cabeza en la cabecera de sepulcro y en los pies un niño, Himeneo, apagando su antorcha nupcial contra el suelo. Sobre la cornisa se dispusieron las cuatro virtudes cardinales y en los macizos entre ellas se pintó en grisalla un relieve con el entierro de la reina conducida, por España y un cortejo que cerraban las Ciencias y Nobles Artes, al templo de la Inmortalidad, donde la esperaba la Religión. Sobre este cuerpo había otro más esbelto con inscripciones latinas alusivas a la virtud de la reina y el cariño del pueblo, que ideó D. Manuel M^a del Mármol Capellán de la Real Capilla de San Fernando e individuo de la Sociedad Patriótica, presentando en los ángulos cuatro gigantesas plañideras veladas que recogen en vasos las lágrimas de su dolor. El conjunto remataba en una columna truncada, "*manifestación de la desgracia que acababa de padecer la que era apoyo de la corona*", en cuya base se pintaron unas cartelas con representación de las cuatro partes del mundo, y coronada por un grupo de dos mundos sobre el que descansaban en ricos almohadones la corona, el cetro, el ramo de laurel y el manto real, insignias de la Majestad.

El estilo de esta máquina fúnebre era el neoclásico. En su disposición general, con su alto basamento escalonado, el templete a modo de cripta semiesférica con casetones, el apuntamiento del remate, recuerda algunos modelos franceses como el túmulo que se montó en Nôtre Dame en 1767 para las exequias del Delfín de Francia⁽¹³⁾. Además los pebeteros, candelabros, el fuste truncado, el relieve de la pompa funeral "*tomada del antiguo*", los temas clásicos, las grecas de meandros de los pasamanos, las antorchas como bastones recogidas con cintas, etc. son elementos distintivos de la estética neoclásica, que se completan con otros motivos de raíz medieval como las veladas figuras de plañideras, consideradas idóneas por su severidad, decoro y asociaciones simbólicas⁽¹⁴⁾.

Por otro lado la austeridad del ambiente no es comparable al de las exequias barrocas. Iluminado el túmulo únicamente por la lámpara de la cámara sepulcral, y rodeado exteriormente por cuatro hachas de cera blanca que sólo reflejarían las bolas doradas y los pebeteros, en nada recuerda a los catafalcos barrocos donde las luces de las velas, que llegaron a constituir un gasto excesivo, se multiplicaban no sólo como elemento de iluminación sino metafórico y simbólico y las *Relaciones* insisten en ello "*Era un día hecho pedazos*

(13) ETLIN, R.: *The architecture of Death*, London, The Mit Press, 1987, p. 119.

(14) BOHIGAS, O.: "Los cementerios como catálogo de arquitectura", *C.A.U.* n° 17, 1993, pp. 57-58.

en tantas luces que desmintiendo aquella noche hacía bello el horror y magestuosa la tristeza⁽¹⁵⁾.

Desde el punto de vista del cromatismo, el material también refleja severidad. Imitando piedra martelilla de Jerez, esta máquina se integra sin estridencias en el interior de la Catedral, destacando el basamento en mármol negro fingido, y la urna sepulcral que se pone en evidencia mediante la finura y delicadeza de sus matices, realizada en mármol blanco donde resaltan bandas doradas sobre base de pórfido rojo, rodeadas por las esculturas, también de mármol blanco. Los coros que se levantaron junto al catafalco para cobijar a las autoridades eran asimismo de la mayor sencillez. Tampoco hay una presencia material de la Muerte, del Esqueleto, protagonista absoluto de las exequias barrocas. Pero hay puntos de contacto, y un elemento ambiguo, el ambiente se tornaba velado mediante el humo que despedían los pebeteros, que introducían sensaciones odoríferas y creaba una imagen irreal como "de aparición" en el interior del templo.

Realmente en los últimos años del s. XVIII y principios del XIX las arquitecturas efímeras y los aparatos de las exequias reales prolongaron una antigua práctica del esplendor barroco. Esa vuelta al pasado se vio necesaria dentro de una política de retorno y restauración que arrojaba el absolutismo fernandino, pero a raíz de la Guerra de la Independencia se introdujo en las celebraciones funerales la exaltación de los héroes de las contiendas, lo cual condujo a un nuevo planteamiento en los aparatos efímeros y monumentos urbanos que se configuran en función de antiguas soluciones simbólicas⁽¹⁶⁾. Pero elementos como los obeliscos, pirámides, columnas, candelabros, sarcófagos, urnas, etc. que constituyeron los rasgos distintivos de los monumentos sepulcrales del reinado de Fernando VII estaban presentes también en algunos de los catafalcos que se levantaron para Carlos III, aunque no hay una renovación total del género y pueden considerarse, salvo escasas excepciones, el mejor reflejo de las contradicciones que suponía la tradición barroca con la retórica del neoclasicismo. Una de esas excepciones es el túmulo que diseña

(15) ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Universidad de Málaga, 1994, p. 105 (Descripción de las Exequias por Bárbara de Braganza en la Catedral de Granada, 1758).

(16) SOTO CABA, V.: "Renovación y ocaso de un género... vol II, pp. 1238-1239. VARELA, J.: *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid, ediciones Turner, 1990. pp. 180 y ss. Los modelos que a partir de 1808 se propusieron para los honores cívicos tuvieron considerable influencia en los cenotafios decimonónicos, y viceversa. No es casual que Isidro González Velázquez ganara el concurso del monumento a los Héroes del 2 de mayo, en 1821, precisamente con un proyecto que es una interpretación del catafalco que diseñó para las exequias de Isabel de Braganza en San Francisco el Grande de Madrid, en 1819.

J. de Villanueva para las honras celebradas por el Ayuntamiento de Madrid en la iglesia de Santo Domingo⁽¹⁷⁾.

El que levantó el Ayuntamiento de Sevilla para las exequias de este monarca también hace uso del lenguaje clásico, pero como heredero directo de los modelos romanos de la mediación del siglo, lo que no es extraño pues fue diseñado y dirigido por el arquitecto e ingeniero hidráulico Scipión Perosini, ayudado por Manuel Bernardo Mateo⁽¹⁸⁾. Y no es improbable que fuera tenido en cuenta por los artistas que diseñaron el catafalco de D.^a Isabel de Braganza pues aunque conceptualmente es diferente, presenta puntos de contacto.

LOS ARTISTAS

El Cabildo de la Ciudad, contando con el apoyo del eclesiástico, había dado facultad a su Procurador mayor D. Ignacio de Medina para que organizara las exequias y en lo que se refiere al túmulo los artistas, estimulados por "*contribuir al obsequio de la reina*", presentaron sus ideas, ejerciendo los individuos de la Sociedad Patriótica como jurado. Se eligió el diseño que realizó Antonio Cabral Bejarano, discípulo de la Escuela de las Tres Nobles Artes, pero incluyendo algunos detalles del que había presentado el arquitecto mayor Cayetano Vélez y otros del adornista Manuel García, que fue quien lo dirigió, encargando la Junta a Cabral la labor pictórica, por la que quedaron satisfechos. Las figuras que rodeaban el sepulcro fueron realizadas por Juan de Astorga, teniente director de la Escuela de Escultura en la de las tres Nobles Artes, y las virtudes cardinales del basamento superior por el escultor Cesáreo Ramos.

Antonio Cabral Bejarano (1788-1861), fue decano de una dinastía de pintores que representan la línea costumbrista⁽¹⁹⁾. Fue ayudante de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla desde 1825, Conservador del Museo Provincial y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando. Fue autor de algunas pinturas decorativas del convento de la Rábida, obras religiosas de la capilla de San Telmo o la iglesia de la Trinidad, destacando asimismo como

(17) SOTO CABA, V.: "Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del Barroco", en *Fragments* nº 12-13-14, Madrid, 1988, p.129-135.

(18) A.M.S. Sección 10, Actas Capitulares vol. 62 (1788), fols. 223-226), A.C.S. Sección 1, Autos Capitulares, L. 152 fols. 19v., 23. *Relación de las Exequias que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla hizo por el Alma del Rey Carlos III, en los días 25 y 26 de Enero de 1789. Con la Oración Fúnebre que se dijo en ellas*. Madrid, MDCCCLXXX. En la Imprenta de la Viuda de J. Ibarra. El túmulo que levantó la Sociedad de Medicina, aunque hace uso y abuso de la pirámide responde a una concepción más barroca.

(19) BANDA Y VARGAS, A.: *De la Ilustración a nuestros días*. Vol. VIII de *Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, editorial Gever, 1991, p. 151.

retratista. Su intervención en este catafalco no se limitó al diseño inicial sino que fue encargado de una gran parte de la labor pictórica. También fue grabador, aunque en la imagen frontal del túmulo que se inserta en la *Relación* Cabral sólo realizó el dibujo, que grabó G. M. Bonifaz.

Cayetano Vélez (Jerez de la Frontera 1764-)⁽²⁰⁾, formado en la albañilería con Juan Vargas, fue aprobado en el Gremio de Alarifes en 1794, llegando a ser arquitecto municipal de Jerez en 1799, y obtuvo el mismo cargo en Sevilla en 1809, en competencia con José Echamoros y Miguel de Olivares, presentando un certificado de su nombramiento de Profesor de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, de 1799, lo que le daba derecho a pretender el grado de Académico de número o supernumerario, no obstante al no haberlo obtenido en aquella fecha fue reclamado por sus compañeros de oposición, retirándosele el cargo; pero por fin alcanzó el grado de Académico en 1818, y en 1823 sería incorporado a su puesto. En 1816 figuraba como Maestro Mayor de las obras de la Ciudad por lo que dirigía las intervenciones que se realizaron con motivo de la estancia en Sevilla de la Reina Isabel de Braganza y su hermana cuando se dirigían a la Corte, dejando las obras públicas en su teniente Echamoros, quien recibió el título de Maestro Mayor⁽²¹⁾. Sin embargo no debían estar claros sus títulos pues en 1819 pretendió el nombramiento de Arquitecto Mayor de la Catedral de Sevilla, pero deseando ésta que recayese en un arquitecto aprobado por la Academia de San Fernando, nombró a Silvestre Pérez quien lo había solicitado posteriormente⁽²²⁾. Además de su colaboración en el monumento sepulcral de D.^a Isabel de Braganza, en 1819, concurrió al concurso convocado por la Academia y Ayuntamiento de Madrid, en 1821, para perpetuar la memoria de los Héroes del dos de Mayo⁽²³⁾, que ganó Isidro González Velázquez.

El archidónés Juan de Astorga Cubero (1779-1849), alumno de la Escuela de Escultura en la Academia de las tres Nobles Artes de Sevilla, y después profesor y teniente director de la misma, ofrece una formación ecléctica donde a la línea neoclásica se suma la influencia del tardobarroco, muy arraigada en Sevilla, evolucionando su estilo hacia un particular romanticismo que se manifiesta en la espiritualidad de sus figuras y en el culto a la belleza femenina. Destacó especialmente en la escultura religiosa, siendo notables sus Dolorosas, de rostro dulce y concentradas, en el campo del retablo y en la escultura monumental aunque se malogró su proyecto para el tímpano de la

(20) SUÁREZ GARMENDIA, J. M.: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*. Sevilla, Diputación Provincial, 1986, pp. 44-47.

(21) A.M.S. Escribanías de Cabildo, 2^a escr. vol. 107 s.f. (3, junio, 1816).

(22) A.C.S. Sección 1, Autos Capitulares, vol. 182, fols. 56 y 85v.

(23) NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura española (1808-1914)* "Summa Artis" vol. XXXV. Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 104-105.

Puerta Real de la Catedral de Sevilla, donde pudo dejar constancia de su capacidad compositiva. Intervino en obras de carácter efímero, su actuación en el túmulo de Isabel de Braganza se limitó a las esculturas que rodeaban el sepulcro: el genio con el retrato de la Reina, la alegoría de Sevilla e Himeneo, y aunque es difícil juzgar a través del grabado, testimonios de la época elogian al autor manifestando que las figuras eran de excelente expresión⁽²⁴⁾.

Las otras esculturas exentas del catafalco, las Virtudes, las realizó el escultor Cesáreo Ramos⁽²⁵⁾.

Un protagonismo importante en este túmulo tuvo el adornista Manuel García, que había presentado también un proyecto, algunos de cuyos detalles se integraron en la obra realizada, y a quien se encargó dirigir la ejecución de la obra, llevando a cabo los detalles del acabado final.

SIGNIFICACIÓN DEL MONUMENTO FÚNEBRE

El catafalco erigido en Sevilla se presenta como la asociación de un cuadrado sosteniendo una sucesión de cuerpos que se desarrollan verticalmente. El elemento horizontal y cuadrado, el zócalo, destacaba por sus dimensiones y servía de base a la disposición de pirámide escalonada jugando un importante papel como transición desde la superficie horizontal del suelo y el escalonamiento que adopta la superposición de los diferentes elementos del túmulo hasta su remate. Este potente basamento figurando mármol negro, que por su forma cuadrada es símbolo terrenal⁽²⁶⁾, se abría con dos amplias escalinatas con pasamanos rematados en bolas bronceas y en los ángulos ocho trípodes pebeteros dorados que quemaban "*perfumes funerales*"; en sus frentes se pintaron en grisalla relieves representando a genios que lloraban la muerte de la Reina o contemplaban la caducidad de las obras humanas y, entre ellos algunos jeroglíficos, como la encina y palma (símbolos de fuerza y victoria) tronchadas, las columnas y pirámides rotas, los bustos y pinceles caídos por el suelo, atributos de las artes que protegía la difunta, manteniéndose enhiesta la guadaña, símbolo del Tiempo y de la Muerte, aparejada a nuevos triunfos, y entre ellos, en registros verticales, la antorcha invertida apagando su luz contra la tierra. El simbolismo de la antorcha invertida es conocido desde la antigüedad e insiste en la idea de que la vida de la Reina se ha apagado⁽²⁷⁾.

(24) RUIZ ALCAÑIZ, J. I.: *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla, Col Arte Hispalense, 1986, pp. 32-33. BANDA Y VARGAS, A.: Op. cit., pp. 128-129.

(25) No conozco datos sobre este escultor que podría ser familiar de Cristóbal Ramos, quien fue maestro de Astorga en la Escuela.

(26) SEBASTIÁN, S.: *Espacio y símbolo*. Universidad de Córdoba, 1977, p. 20.

(27) LESSING, G. E.: *Come gli antichi raffiguravano la Morte*. Palermo, Novecento, 1983, pp. 40 y ss.

En el sotabanco del panteón o cripta se dejaba constancia, mediante la heráldica, de los países de la Reina, España, Portugal y las instituciones dedicantes: la Iglesia y la Ciudad de Sevilla, con su empresa NO&DO. Los ocho medallones de las enjutas suponen un ciclo narrativo donde los espacios geográficos que albergaron a la reina se materializan, representados por el río Janeiro y el Manzanares que lloran sobre el sepulcro, la villa de Madrid, España y Portugal son consolados por la Religión, la presencia de Amor e Himeneo con sus antorchas apagadas sobre el suelo representan la extinción del vínculo del matrimonio y el amor conyugal, las artes y la Beneficencia lloran la muerte de la soberana que tanto las protegió, pero la Fama haciéndose cargo del retrato de la Reina que le entrega la Lealtad española pregonará sus obras y virtudes a todos los vientos, las cuales logran la supervivencia de la Reina y su alma pura es trasladada por un ángel al reino de Dios, de la inmortalidad. Esta idea se enfatiza a través del emblema de las enjutas. La serpiente mordiendo la cola, emblema de la Eternidad⁽²⁸⁾, forma una elipse que encierra una mariposa, no sólo símbolo de la brevedad de la vida como indica la *Relación*, sino también de inmortalidad basada en sus metamorfosis: la crisálida es el huevo que contiene la potencia del ser, la mariposa surgiendo de él es un símbolo de resurrección⁽²⁹⁾.

En el interior del panteón, iluminado por una débil lámpara, *emblema del alma que no se apaga y de la luz de Cristo*⁽³⁰⁾ se encuentra la urna sepulcral destacada por sus materiales, imitando mármol blanco con estrías de oro y base de pórfido, y sobre ella un genio enseñaba el retrato de la Reina. Este personaje es una figura semidivina, de transición entre las de la zona inferior que representan ideas terrestres y el espacio superior⁽³¹⁾; reconoce los méritos de la reina y su dignidad para formar parte del mundo celeste. La alegoría de Sevilla ocupa un lugar principal, a la cabecera del sepulcro, llorando, y a los pies Himeneo, representado ahora como un niño que apaga la antorcha vivificadora del amor conyugal. Bajo aquella la cita latina "*Esperaba la luz*", se completaba fatalmente bajo éste "*Y se convirtió en tinieblas*".

En el cuerpo superior hacen su aparición las cuatro virtudes cardinales, y entre ellas, sobre el macizo, un relieve clásico con el entierro de la reina

(28) HORAPOLO: *Hieroglyphica*. (edición de J. M^a González de Zárate), Madrid, Akal, 1991, p. 43.

(29) CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, Herder, 1985.

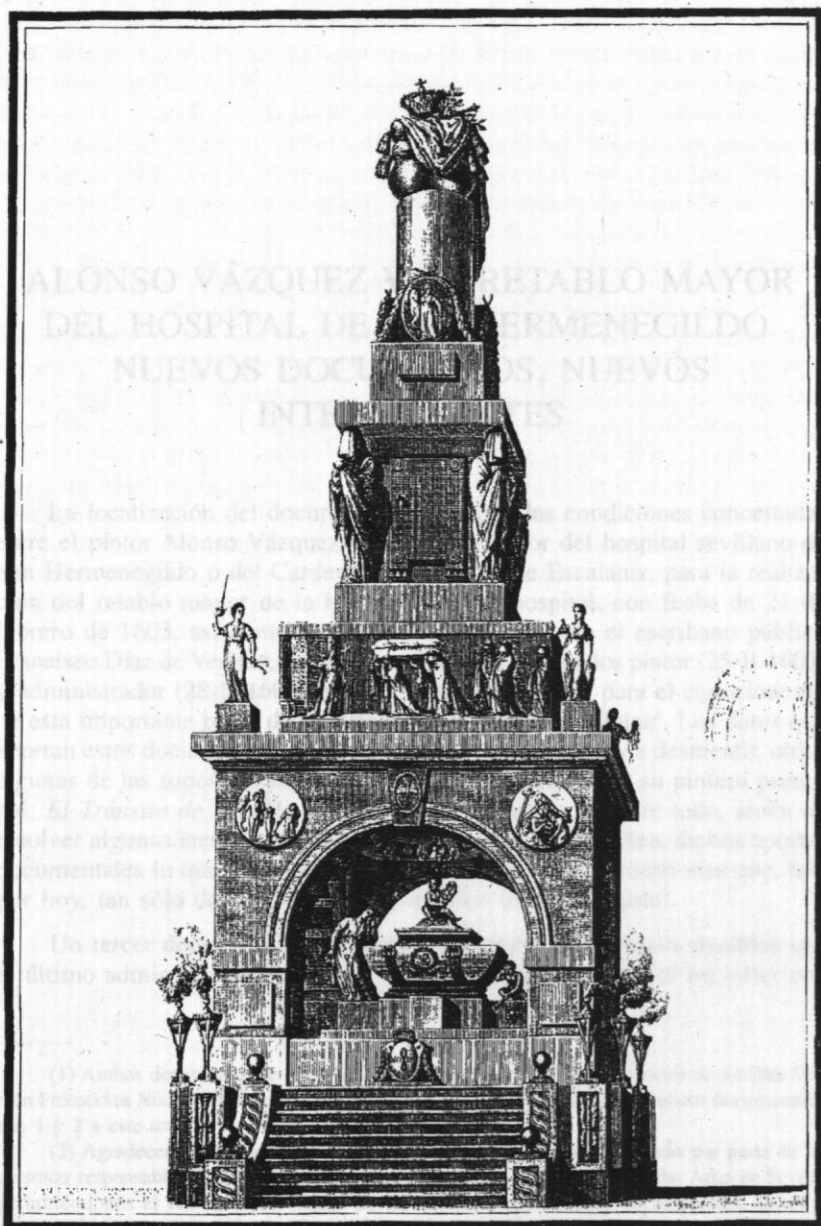
(30) GÁLLEGO, J.: "Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria", *Goya* n^o 187-188, Madrid, 1985, p. 124.

(31) VANDER VEKEN, L.: "Representation et conception de la mort dans le monument funéraire du maréchal de Saxe, de Jean Baptiste Pigalle", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie*, XXXI, 1999, p. 92.

conducida por España, y de la mano de la Religión, a la Inmortalidad. El cuerpo prismático que se levanta sobre éste, con inscripciones latinas alusivas a la virtud de la Reina y el cariño del pueblo, está flanqueado en los ángulos por cuatro gigantescas figuras veladas de plañideras recogiendo en vasos las lágrimas de su dolor. Como remate una columna truncada, en alusión a la vida cortada de la soberana, y en su base cartelas con representación de las partes del mundo, guarnecidas de ciprés, símbolo funerario y que evoca la inmortalidad y la resurrección. Está coronada por un grupo de dos mundos alusivos a los dos continentes en los que transcurrió la vida de la Reina y sobre los almohadones las insignias de la Majestad, entre las que destaca el laurel, emblema de gloria e inmortalidad, anunciando la perspectiva triunfal de la vida futura.

Así pues, este catafalco se inscribe en una concepción que partiendo de la dimensión humana y moral de la joven Reina, llorada por su pueblo, se convierte en ilustración de sus virtudes, que la Fama propaga y la hacen merecedora de la gloria eterna.

Rosario CAMACHO MARTÍNEZ



El Sr. J. P. ...

El Sr. ...

ALONSO VÁZQUEZ Y EL RETABLO MAYOR DEL HOSPITAL DE SAN HERMENEGILDO. NUEVOS DOCUMENTOS; NUEVOS INTERROGANTES

La localización del documento que recoge las condiciones concertadas entre el pintor Alonso Vázquez y el administrador del hospital sevillano de San Hermenegildo o del Cardenal, Bernardino de Escalante, para la realización del retablo mayor de la iglesia de dicho hospital, con fecha de 21 de febrero de 1603, así como la carta de obligación ante el escribano público Francisco Díaz de Vergara, firmadas también por los citados pintor (25-II-1603) y administrador (28-II-1603), supone una nueva fuente para el conocimiento de esta importante pieza de la historia de la pintura sevillana¹. Los datos que aportan estos documentos vienen a confirmar, unas veces, y a desmentir, otras, algunas de las suposiciones emitidas sobre dicho retablo y su pintura principal: *El Tránsito de San Hermenegildo*; pero, quizás, y sobre todo, amén de resolver algunas incógnitas que hasta hoy surgían de esta obra, dichos aportes documentales lo que hacen es abrir otra serie de nuevas cuestiones que, hoy por hoy, tan sólo desde lo hipotético pueden tener respuesta².

Un tercer documento, el inventario que refleja los bienes muebles que el último administrador del hospital de San Hermenegildo —el bachiller don

(1) Ambos documentos se encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, leg. 4.197. Su transcripción, en los Apéndices documentales nos 1 y 2 a este artículo.

(2) Agradecemos las facilidades que en todo momento se nos han dado por parte de las personas responsables de la Excm. Diputación de Sevilla y del Museo de Bellas Artes de Sevilla, permitiéndonos el acceso a sus fondos de inventario, fotográficos y documentales, sin cuya colaboración no hubiese sido posible buena parte de este artículo. También, y especialmente, a la profesora Carmen del Camino por su amable colaboración al revisar la transcripción de los documentos que se publican.

Antonio Fernández y Muñoz- entregó al vocal de la Junta Municipal de Beneficencia —don Antonio Colom—, hacia 1838-1839, como consecuencia de la unificación hospitalaria que se da en Sevilla por estas fechas, viene a darnos a conocer nuevos datos sobre el altar mayor de la iglesia del hospital³. Éste, que es descrito en cada una de sus pinturas con sus correspondientes medidas y sucinta iconografía, nos permite, por una parte, descubrir la existencia de un Sagrario cuya decoración estaba formada por ocho tablas pintadas y, por otra, identificar a los santos representados en las dos tablas que formaban el banco del retablo.

El retablo fue encargado para ser instalado en el altar mayor de la nueva iglesia que se estaba terminando de construir por esas fechas⁴. Y la originalidad que supuso en muchos de sus aspectos resultó ser trascendente para la historia de la pintura y de la retablística sevillana. La decisión de adoptar la novedosa tipología de retablo basado en un gran cuadro de altar significó la consagración en Sevilla de esta fórmula compositiva, inspirada en el retablo de Santiago, de la vecina iglesia de Santiago el Viejo, que fue terminado en octubre de 1600 —aunque su gran lienzo (4.73 x 3.34 m) fuese pintado por el italiano Mateo Pérez de Alesio entre 1585 y 1587— y que fue el primero que utilizó en Sevilla este tipo de estructura formal⁵. Pero, sobre todo, la pintura de *El Tránsito de San Hermenegildo* supuso el inicio de la utilización del esquema compositivo del gran cuadro religioso sevillano dividido en los dos

(3) *Inventario de Alhajas de plata, Ropa de Sacristía, Pinturas, y Enceres, tanto de Iglesia, como de este extinguido Establecimiento del Hospital de los Heridos, que estuvo a cargo del Br.dn. Anto. Fernández y Muñoz como Admr. que fue del mismo, los que entrega á la Junta Municipal de Beneficencia. y en su nombre al S. dn. Anto. Colom, Vocal de la dicha, y nombrado como representante de la misma para el indicado efecto.* Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (en adelante A.D.P.S.), Hospital del Cardenal, leg. 51 A. Apéndice documental nº 3.

(4) Francisco COLLANTES DE TERÁN en su *Memoria histórica de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, (Sevilla, 1884 -ed. facsímil: *Los establecimientos de caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980-, pág. 74) recoge esta inscripción de un cuadro conservado en el antiguo hospital de S. Hermenegildo: "Siendo Patronos y Visitadores de este insigne hospital del Sr. Rey S. Hermenegildo que fundó el Ilmo. Sr. Cardenal D. Juan de Cervantes Arzobispo de Sevilla de buena memoria en el año de 1453 los Srs. mre. de escuela D. Francisco Henríquez de Ribera por el Cabildo de la Sta. Iglesia de ella y D. Fr. Rodrigo de Aldana Prior de las Cuevas y Visitador General de la Sta. Religión de las Cartuxos en estos Reinos de España y Fray Pedro de Herrera, Prior de S. Gerónimo les propuso el Sr. D. Bernardino de Escalante Administrador de este Hospital que quería fundar esta iglesia y con permisión de dichos Srs. Patronos la comenzó a edificar por octubre del mismo año de 1601 y la acabó por agosto de 1603 siendo Sumo Pontífice Clemente VIII reinando el Cathólico Rey D. Phelipe III de los de este nombre"

(5) Sobre este retablo, proyectado por Vermondo Resta y realizado por Andrés de Ocampo, cfr. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, págs. 307-308.

ámbitos simbólicos de cielo y tierra, como ya señaló Angulo⁶. Ambas novedades, retablo con gran cuadro y partición simbólica celestial-terrenal, serían adoptadas para la realización de muchos de los altares mayores construidos en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XVII: desde el imponente retablo de la Casa Profesa, de Alonso Matías y cuadro principal de Juan de Roelas (1604-1606), hasta el del Colegio de San Basilio, de Fernando de los Ríos y pinturas de Herrera el Viejo (1635-1639); pasando por los de los colegios de San Gregorio o de los Ingleses (1608), San Hermenegildo (h. 1622) o Santo Tomás (1631), la parroquia de San Isidoro (1613), o la capilla de los Flamencos (h. 1610-15), todos ellos con obras de los principales pintores sevillanos de su época: Roelas, Herrera el Viejo y Zurbarán.

Lo primero que llama la atención de la lectura del pliego de "condiciones" es el hecho de que en éstas sólo aparecen las relativas al cuadro principal, del "martirio del santo príncipe hermenegildo", aunque a la cabecera del documento se diga que son las del "Retablo [que] se a de hacer para la ygl[esi]a nueva [que] se haze en este d[ic]ho hosp[it]al". La misma contradicción se repite en la carta de obligación firmada cuatro días después, ya que Alonso Vázquez se compromete a "hacer y dar hecho y acavado en toda perfestión un retablo para la yglesia nueva que agora se hace en el d[ic]ho ospital de esta mano y por la orden e forma y como se contiene en las condiciones que para ello tenemos hecho", condiciones en las que, sin embargo y en contra de lo habitual, no se recoge ni el compromiso de realizar las restantes pinturas del retablo, ni el de la preparación, dorado y pintura del propio mueble arquitectónico⁷.

(6) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura española del siglo XVI*, "Ars Hispaniae" XII, Madrid, 1954, pág. 318. Sobre el simbolismo cielo-tierra en este cuadro en relación con la pintura, teatro y cosmovisión de su época cfr. la Tesis Doctoral (inédita) de CORNEJO, Francisco J.: *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: La "Sacra Monarquía"* (Sevilla, 2000)

(7) La singularidad del contrato y condiciones para la realización del retablo del Hospital de San Hermenegildo se hace evidente si lo comparamos con el que año y medio antes firmó el propio Alonso Vázquez con otro de los grandes hospitales sevillanos, el de las Cinco Llagas, dos de cuyos patronos (los Priors de las Cuevas y de San Jerónimo) lo eran también del Hospital del Cardenal. En las condiciones de dicho contrato (13 de julio de 1601) se recogen con todo lujo de detalles aspectos técnicos de la preparación del aparato retabístico como son el engrudado, la reparación de posibles nudos y resquebrajamientos de la madera, el enervado de la misma, el dorado con sus aparejos de yeso, sus manos de "bol armenico" y su bruñido, estofado y grabado. También se detalla el aparejo y enervado de los tableros para ser pintados, así como la iconografía de las nueve grandes tablas que forman las calles del retablo y el escudo y ángeles del remate. Ambos contratos, con el Hospital de San Hermenegildo y con el de las Cinco Llagas, fueron suscritos ante el mismo escribano público, Francisco Díaz de Vergara. Cfr. SERRERA, Juan M.: "Alonso Vázquez: El retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas", *Archivo Hispalense*, nº 227, Sevilla, 1991, págs. 166-171.

Por lo que se refiere al cuadro principal (“vn quadro de seis baras de alto y quatro de ancho en que se a de pintar el martirio del santo príncipe hermenegildo, que a de estar puesto en el medio deste d[ic]ho quadro yncado de Rodillas”) la lectura de las condiciones pactadas pone de manifiesto la existencia de las lógicas coincidencias entre lo inicialmente previsto y lo que hoy podemos contemplar en el lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, aunque también, lo que ya no es tan normal, toda una serie de importantes diferencias⁸. El santo Hermenegildo aparece tal como se describe en las condiciones, arrodillando “con un sitial delante” y “la demostración de su martirio de vna acha con que fue herido en la caveza. Los ojos leuantados a la gl[ori]a de los ángeles como que está en estassis”; así como el grupo de personajes situados en la parte inferior izquierda del cuadro: “Yten al lado de la mano derecha [de San Hermenegildo] an de estar pintados san Ysidro y san Leandro sus tíos y yngundia su muger de Rodillas eleuados mirando la gl[ori]a de los ángeles consider[an]do el martirio y los santos perlados an de estar vestidos de pontifical con sus capas de brocado. Y la princesa yngundia con su corona y ataúf Real a lo antiguo”. Con ello se viene a confirmar la identidad de los santos obispos sevillanos –a San Isidoro se le llegó a confundir con San Ildefonso- y de la esposa de Hermenegildo, la princesa Ingunda –que llegó a ser identificada con su cuñado Recaredo-. Los dos personajes de la parte inferior derecha también están representados según las condiciones acordadas: “Yten al otro lado se a de pintar el S[eñor]r Cardenal que fue fundador deste hosp[it]al con auito de cardenal yncado de Rodillas s[obr]e la almoada de carmesí sin sitiar y detrás de él se a de pintar vn capellán suyo del rretrato q[ue] se le diere”. De esta manera se certifica que, tal como se suponía, el prelado representado es don Juan de Cervantes, el cardenal fundador del hospital; en cuanto al capellán que le acompaña, más adelante nos ocuparemos de su identidad.

El ámbito celestial está descrito en las condiciones de esta manera: “Yten en lo alto del cuadro en todo el espacio se a de pintar vna gl[ori]a de ángeles que estén en forma de coros con diferentes ynstrumentos de música y otros que decienden con la corona y la palma e ynsinias del bencimi[ent]o del martirio hacia la p[ar]te del santo príncipe hermenegildo y otros que rreciuen su alma y otros que están derram[a]ndo rosas y flores s[ob]re él y s[ob]re los demás santos”. Y es aquí donde comienzan las diferencias entre el documento y el cuadro: la prevista “gloria de ángeles” se ha plasmado en el lienzo en torno a la figura protagonista de la Virgen, la cual viene a sustituir a los ángeles que tenían por misión recibir el alma de San Hermenegildo. Tampoco

(8) El cuadro conocido desde el siglo XIX bajo el nombre de *Tránsito de San Hermenegildo* mide 4.92 x 3.40 m, medidas muy próximas a las 6 x 4 varas (5.01 x 3.34 m) de las condiciones. Desde su ubicación original en el Hospital del Cardenal pasó, hacia 1839, al de las Cinco Llagas, desde donde, entre 1897 y 1912, se trasladó a su actual localización en la pinacoteca sevillana.

aparecen pintados los ángeles que descienden con la corona y palma de martirio, ni los que derraman flores; sí lo hacen, sin embargo, los que están "en forma de coros con diferentes ynstrumentos de música", y también otros angelotes, no citados en las condiciones, con haces de trigo en sus manos que simbolizan los frutos conseguidos por la sangre del martirio derramada, según palabras de San Gregorio Magno repetidas en las sucesivas hagiografías del príncipe godo⁹. Otra importante novedad que incorpora la pintura con relación a las condiciones acordadas es la presencia de las tres alegorías aladas que acompañan al santo, de las cuales no se dice absolutamente nada. Estas figuras, que Garzón-Blanco inteligentemente relacionó con personajes de la *Tragedia de San Hermenegildo*, serían las virtudes del Celso, la Constancia y la Fe que arman al santo con la espada, la rodela y el yelmo —claramente representados en el cuadro— para que éste pueda ejercer como el auténtico monarca cristiano que es capaz de sacrificar su corona terrenal por la de gloria¹⁰. Según las condiciones, San Hermenegildo había de ser representado de rodillas, "con vn sitial delante y vn cristo enzima de él como que estaba ha[z]iendo oración quando le martirizaron", pero en el cuadro podemos ver un libro de devoción sobre el sitial en lugar del crucifijo citado. ¿Por qué todos estos cambios? ¿en qué momento y por quién se deciden? He aquí alguna de las cuestiones que surgen y a las que difícilmente se puede dar una respuesta definitiva, al menos mientras que no aparezcan nuevos datos.

No era lo normal por aquellas fechas el hecho de que un pintor se atreviera a cambiar, sin el permiso de su comitente, algún motivo iconográfico de la obra, máxime cuando éste estaba pactado y recogido en un documento público, como es el caso. Por lo tanto hemos de pensar que tanto el cambio de la cruz

(9) Sirva de ejemplo el título de la obra de LÓPEZ PONCE DE SALAS, Manuel: *Vida de San Hermenegildo, Rey, y Mártir de España; grano secundo, que con su muerte aumentó en estos Reynos la mejor cosecha*, Madrid, 1680. Los ángeles descendiendo con la corona y palma de martirio son compañeros habituales de San Hermenegildo, tanto en pintura como sobre la escena teatral; así estaban representados en la pintura mural que Luis de Vargas realizó en la fachada norte de la Giralda hacia 1565-1566. Cfr. al respecto la tesis ya citada de Francisco J. CORNEJO. En cuanto a los aspectos musicales de esta gloria—instrumentos, partituras, "forma de coros", etc.—, próximamente verá la luz un estudio de Francisco M. RUIZ CABELLO en el que estos se ponen en relación directa con el contenido ideológico del cuadro, así como con la música sevillana de su tiempo.

(10) La *Tragedia de San Hermenegildo* es considerada la más importante obra de teatro de colegio de nuestro Siglo de Oro. Fue escrita por los jesuitas Hernando de Ávila y Melchor de la Cerda, así como por el poeta don Juan de Arguijo; compuesta especialmente para la inauguración del nuevo edificio del colegio jesuita sevillano de San Hermenegildo, se representó por vez primera el día 21 de enero de 1591; fue tal su éxito que se siguió escenificando muchos años después en numerosos colegios jesuíticos españoles y europeos. Cfr. GARZÓN-BLANCO, Armando: "La *Tragedia de san Hermenegildo* en el teatro y en el arte", en *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. II, Granada, 1979, págs. 91-109; y ALONSO ASENJO, Julio: *La Tragedia de san Hermenegildo y otras obras del Teatro Español de Colegio*, vol. II, Valencia, 1995.

como la incorporación de la Virgen y las alegorías se realizaron con el consentimiento del administrador o de los patronos del Hospital.

La sustitución de la cruz por el libro devocional es difícil de justificar como no sea debido a un problema de composición de esa zona del cuadro, sobrecargada de contenidos tras la incorporación de las alegorías y sus atributos, y a los que el crucifijo restaría protagonismo. El hecho es que, según se puede ver en la pintura, sobre el sitial apenas queda libre el extremo sobre el que aparece el pequeño libro abierto, libro que, como la cruz, también sirve eficazmente para mostrar al santo "como que estaba haciendo oración". La ausencia de la cruz se hace más incomprensible cuando comprobamos que ésta aparece en la inmensa mayoría de de las pinturas, esculturas o grabados sevillanos que representan al santo¹¹. Es probable que su presencia esté relacionada con una tradición según la cual la Hermandad de San Hermenegildo de Sevilla "guarda... con la más devota atención y reverencia la misma Cruz que compuesta y fabricada de mano de nuestro Santo Rey, la elevó en alto al tiempo de su Martirio... la cual se descubre con el mayor aparato y desencia el día propio de su festividad..."¹² También en el teatro se interpretó esta escena con la presencia del crucifijo, tal como recoge el texto de la *Tragedia de San Hermenegildo* representada por los jesuitas en 1591:

CONSTANCIA.- ...Tomad, Príncipe, en la mano

Esta celestial vandera,

(Pónele delante un crucifijo.)

en que está la verdadera

divisa del buen christiano¹³

Finalmente, recordar cómo la cruz es un motivo adecuado a la escena representada, ya que era utilizada habitualmente para confortar a aquellos que se habían de enfrentar al duro trance de la muerte. El inventario de bienes del

(11) El lienzo principal del retablo mayor de la iglesia de San Hermenegildo, en la sevillana Puerta de Córdoba, del Maestro de San Hermenegildo, pintado hacia 1630 y que tanto debe compositivamente a la pintura de Vázquez que nos ocupa, muestra un crucifijo sobre el sitial situado ante el príncipe godo.

(12) *Regla y Estatutos de la Ilustre Hermandad del Santo Rey Mártir San Hermenegildo sita con real aprobación en su capilla propia al sitio de la Puerta de Córdoba, Sevilla, 1831, pág. 5.*

(13) ALONSO: *op. cit.*, págs. 815-816.

Hospital de San Hermenegildo recoge precisamente la existencia en su Sacristía de un Crucifijo “pequeño p[ar]a la agonía”, muy necesario en una institución que se especializó en el siglo XVII en acoger a los heridos sevillanos¹⁴. Todos estos motivos nos hacen difícil comprender el por qué del libro devocional en lugar del “cristo” que dicen las condiciones.

La presencia de la Virgen en la gloria, dispuesta a coronar el alma del santo mártir, es el cambio que tendrá una mayor trascendencia. Nunca antes se había relacionado a la Madre de Dios con San Hermenegildo: ni hagiografos, ni historiadores como Ambrosio de Morales o el Padre Mariana, ni en los himnos que se cantaban al santo, ni en obras teatrales como la citada *Tragedia* jesuita, ni, tampoco, en representaciones pictóricas que conocamos, se muestra su vinculación con el santo godo. Sin embargo, esta novedad iconográfica será aceptada con tal éxito que la volvemos a encontrar en la pintura del altar mayor de la iglesia de San Hermenegildo (h. 1630), en la comedia de Fernando de Zárata *Mártir y Rey de Sevilla, San Hermenegildo* (mediados del s. XVII) y, justificada por primera vez en un texto impreso, en la obra de Fr. Antonio de Santa María: *España Trivmfante y la Iglesia Lavreada, en todo el globo de el mvundo. Por el Patrocinio de María Santíssima en España* (Madrid, Iulián de Paredes, 1682)¹⁵. Las razones de esta incorporación mariana a la escena del martirio de Hermenegildo probablemente estuviesen relacionadas con la devoción particular de la persona o personas que propiciaron los cambios iconograficos en el cuadro, ya que, repetimos, no existía tradición alguna que justificase la presencia de la Virgen en dicha situación. ¿Quién o quiénes pudieron ser estas personas?

En un principio hemos de pensar que fuese el Administrador del hospital, Bernardino de Escalante, como responsable de la construcción del retablo y como firmante de las condiciones de éste, el promotor de los cambios detectados. De hecho, su capacidad de decisión respecto de la iconografía de la obra se confirma por la presencia del santo de su nombre, San Bernardino de Siena –poco frecuente fuera de los retablos franciscanos- entre los pintados en las tablas del sagrario. Sin embargo, no parece lógico que él sea el autor de tantas y tan importantes modificaciones, sobre todo si tenemos en cuenta que éstas hubieron de decidirse poco tiempo después de firmadas las condiciones de la pintura por el propio Escalante. La fecha de esta firma es

(14) *Inventario...*

(15) Describe SANTA MARÍA la escena del martirio de esta manera: “...con que recibí el golpe el valeroso Mártir, de mano sacrílega de un soldado llamado Sigiberto, con que boló aquella cándida paloma a la gloria que Dios le tenía prevenida; y los Cielos començaron a repartir aromas, y los Ángeles divididos en tropas cantaron en sus exequias santos amorosos villancicos, a cuyo tránsito feliz assistió María Santíssima con su presencia, patrocinando a España en aquel valeroso Príncipe, pues con su fortaleza tuvo a raya a toda la heregía Arriana, para que este Reyno de María Santíssima no se perdiera.” (fol. 93).

la de 21 de febrero de 1603; el 29 de junio del mismo año -cuatro meses y ocho días después- Alonso Vázquez parte hacia Nueva España dejando el inmenso cuadro prácticamente terminado. Lo más probable es que alguna instancia ajena al propio administrador obligara o convenciera a éste para que se realizaran dichas transformaciones. Es evidente que los Patronos del Hospital (los Priors de de la Cartuja y del monasterio de San Jerónimo, y el maestro Francisco Enríquez de Ribera, diputado por el Cabildo Catedral) tenían potestad para modificar lo dispuesto por su Administrador, incluso es más que probable que éste pidiera autorización a aquellos antes de firmar la contratación del retablo, sin embargo, no hemos encontrado ningún respaldo documental que indique la intervención de los Patronos en la toma de decisiones sobre la iconografía del retablo¹⁶. Una tercera posibilidad es que el propio Alonso Vázquez, en la línea de lo que el pintor Pacheco practicaba y defendió en su *Arte de la pintura*, buscara la ayuda de personas entendidas para garantizar la ortodoxia y el decoro de la historia que se había comprometido a pintar, y con cuya autorizada opinión poder convencer a los responsables del Hospital de lo beneficioso de efectuar algunos cambios. Vázquez pudo tener fácil acceso a los jesuitas sevillanos, para los que había realizado más de un trabajo anteriormente y sin duda buenos conocedores de todo lo concerniente a San Hermenegildo, el titular de su colegio; pero, sobre todo pudo contar con el asesoramiento de su compadre el poeta y músico don Juan de Arguijo, para el que en 1601 pintó el famoso techo de su biblioteca -pinturas mitológicas para cuyo programa iconográfico contó don Juan, a su vez, con el consejo del erudito Maestro Francisco de Medina-¹⁷. Si tenemos en cuenta que Arguijo, junto a dos profesores del colegio jesuita, escribió la citada *Tragedia de San Hermenegildo* que, como vimos, está directamente relacionada con las alegóricas virtudes que aparecen en el cuadro, sería posible pensar en algún tipo de influencia del vate sevillano, o de sus amigos jesuitas, en las transformaciones sufridas por el proyecto inicial del cuadro que nos ocupa. Sea como fuere, el hecho es que entre lo establecido en las condiciones firmadas y lo plasmado finalmente sobre la tela existen importantes diferencias que han venido a enriquecer el contenido de esta obra. Quién pudo ser el que

(16) En el *Libro del Ospital del cardenal donde se asienta todo lo que los ss. Visitadores mandan y proveen en las Visitas que hazen. Año de 1574 hasta el de 1616* (A.D.P.S. Hospital del Cardenal, libro 1A) no se recoge nada sobre el retablo, ni en las visitas de 1602 (22 de enero, 7 de mayo y 9 de septiembre), ni en las de 1603 (15 de enero y 12 de mayo). Sólo en las de 1604 (19 de enero y 25 de mayo) aparecen las peticiones de la mujer de Alonso Vázquez para que se tase lo realizado por su marido (fols. 89r y 90r).

(17) Juan de Arguijo fue padrino de Antonio, hijo de Alonso Vázquez e Inés de Mendoza, bautizado el 28 de junio de 1600; en SERRERA, Juan M.: *Alonso Vázquez en México*, México, 1991, apéndice documental nº 5.

propuso y decidió los cambios, seguirá siendo una incógnita; aunque para nosotros es evidente la ascendencia jesuítica de estas propuestas.

Una lectura atenta del contrato y condiciones de Alonso Vázquez con el Hospital del Cardenal a la luz de cómo se fueron sucediendo los hechos y teniendo en cuenta el contenido de otros contratos, como el del propio Vázquez para el retablo del Hospital de las Cinco Llagas o el de Juan de Uceda para finalizar lo que aquél no terminó para el Hospital del Cardenal, nos ha llevado a sospechar que el pintor cuando firmó esos documentos ya sabía que pronto partiría para América y que, probablemente, no pudiese terminar el trabajo contratado¹⁸. Esto explicaría la larga serie de singularidades que se dan en este caso, comprensibles teniendo en cuenta las prisas del pintor por realizar su trabajo y por evitar comprometerse en aquello que no tenía muy claro que podía llegar a finalizar.

Los protagonistas de la realización del retablo del Hospital de las Cinco Llagas fueron casi los mismos que los del Cardenal: el pintor, Alonso Vázquez; el ensamblador, Diego López; dos de los Patronos, comunes a ambas instituciones, don Rodrigo de Aldana, prior de las Cuevas y fray Bartolomé de Medina, prior de San Jerónimo; hasta coincide el escribano ante el que se firman ambos contratos, Francisco Díaz de Vergara; y, sin embargo, los procesos de construcción e, incluso, de contratación fueron radicalmente diferentes. Para el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas se encargó, en octubre de 1600, la elaboración de unas trazas al arquitecto Asensio de Maeda; el 9 de abril de 1601 se firmó el contrato con Diego López Bueno, el ensamblador; y el 13 de julio del mismo año, el de la policromía y pinturas con Alonso Vázquez; pero en este último se recoge que el pintor no podrá comenzar su labor hasta que “el dicho Diego López me entregue la madera del dicho retablo”, madera del mueble para policromar, pero también tablas sobre las que realizar las pinturas. El proceso de contratación del retablo del Cardenal comienza, sin embargo, allí donde terminaba el otro, es decir, con la contratación del pintor: Alonso Vázquez firma las condiciones el 21 de febrero de 1603, la carta de obligación o contrato cuatro días después, el 25, y dos días más tarde, el 27, cobra 500 reales a cuenta y el Hospital compra 12 varas de “mantel alemanisco” para el gran lienzo¹⁹. Más de un mes después, el día 5 de abril, se firma el contrato con el ensamblador López Bueno para

(18) Ambos contratos publicados por SERRERA: el de las Cinco Llagas en el art. ya citado, el de Uceda en el Apéndice nº 13 de *Alonso Vázquez en México*, a ellos nos remitimos en las citas que en adelante hagamos de estos contratos.

(19) Así se recogen estos gastos en las cuentas del Hospital: “Para el retablo. Ytem se pagaron en 27 de febrero quinientos reales a Alo bazque pintor para en qta del retablo que a de hazer para la ygla que ha de ser por tasación. Retablo. Ytem el 27 de febo se compraron doze varas de manteles alemaniscos demás que marquilla para dho retablo que costaron ciento y ocho reales” (A.D.P.S. Hospital del Cardenal, leg. 156).

la construcción de retablo de acuerdo a unas trazas de las que no se especifica quién es su autor, pero en las que se recoge la presencia del gran cuadro de seis varas de alto que desde el 27 de febrero estaba pintando Alonso Vázquez²⁰. Si en el Hospital de las Cinco Llagas el pintor se encontró con el retablo ya diseñado y en proceso de construcción e, incluso, hubo de esperar a que se fabricasen los tableros para las pinturas, en el Hospital del Cardenal todo parece indicar que Vázquez pudo condicionar desde su origen el diseño, materiales y proceso de construcción del retablo.

El primer interesado en que la estructura retabística respondiera a la novedosa fórmula de gran cuadro de altar sería el propio Vázquez: de esta manera podría dar comienzo de manera inmediata a su trabajo sin depender de la labor previa del ensamblador. El gran cuadro de altar exigía la utilización del lienzo como soporte pictórico; y el lienzo, además de necesitar una preparación mucho menos laboriosa que la tabla, otorgaba una autonomía al pintor que, como sucedió en este caso, le permitía comenzar su pintura incluso sin que se hubiera planificado la traza del retablo en el que iría inscrita. Sin duda que ésta fue una de las razones que llevó a la implantación generalizada de la pintura sobre lienzo en las primeras décadas del XVII y la casi total desaparición de la hasta entonces mayoritaria pintura sobre tabla. El caso es que Vázquez, pintando sobre lienzo, se comprometió a terminar el retablo del Cardenal en tan sólo seis meses ("para el fin del mes de agosto"), dos meses menos que lo fijado para las Cinco Llagas, cuando los tamaños de ambos retablos eran muy parecidos. Por el contrato con Diego López sabemos que el de San Hermenegildo "de alto ha de tener todo él once varas poco más o menos" y "seis varas de ancho", mientras que el de las Cinco Llagas tiene, aproximadamente, doce varas y tres cuartas de alto por cinco varas y dos tercias de ancho.

Otro hecho singular que recoge el contrato del Hospital de San Hermenegildo es la ausencia de los habituales fiadores que, en el caso de incumplimiento por parte del artista, se hacían cargo de las correspondientes responsabilidades. Mientras que en el de las Cinco Llagas estos habían sido los escultores Martínez Montañés y Andrés de Ocampo, aquí Vázquez cubre sus responsabilidades permitiendo al Hospital que "a mi costa se pueda concertar con otro maestro del dicho arte" que haga lo que él no haya hecho, "e por lo que más le llevaren", y teniendo en cuenta lo que ya se le hubiera adelantado, se "pueda dar mandamiento de ejecución contra my e mis vienes con sólo su juramento". Es conocido cómo a consecuencia de la partida de

(20) El contrato con Diego López fue publicado por SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, en "Documentos para la Historia del Arte de Andalucía", t. III, Sevilla, 1931, págs. 35-37. Se conserva, en muy mal estado, en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (Sección Protocolos Notariales), Oficio nº 6, leg. 4.195.

Alonso Vázquez a México, el Hospital hubo de contratar a Juan de Uceda para terminar el retablo y que, tras la tasación por dos maestros pintores de lo realizado por Vázquez, todavía se tuvo que dar, el 29 de junio de 1604, a Inés de Mendoza, la mujer de éste, “siete cientos Reales con que se acabó de pagar toda la pintura del Retablo q hizo su marido”²¹. La experiencia sirvió de escarmiento al Hospital puesto que en el contrato con Uceda, contrato mucho más detallado que el de Vázquez, vuelven a aparecer las figuras de los fiadores, en este caso Diego Cansino, batidor de oro, y Pedro Fernández de Mora, escultor.

Visto lo anterior, la historia de la realización del retablo del Hospital de San Hermenegildo pudo ser como sigue: los responsables de esta rica y poderosa institución sevillana necesitaban encargar un retablo mayor para la nueva iglesia que desde 1601 estaban construyendo dentro del conjunto hospitalario en la collación de Santiago; para lo cual buscaron al mejor pintor que por entonces había en Sevilla, Alonso Vázquez —que acababa de pintar, entre otras cosas, el retablo del Hospital de las Cinco Llagas o el techo mitológico de la casa de don Juan de Arguijo—. Pero había un inconveniente, el Asistente de Sevilla, don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros —nombrado para el cargo de Virrey de Nueva España en enero de 1603— quería llevar al pintor a México, formando parte de su séquito cortesano²². El artista, con el que suponemos habló Montesclaros durante el mes de febrero, se encontraría, por tanto con el problema de hacer compatible su incorporación a la flota virreinal con la realización de un encargo tan importante como era el retablo del Hospital²³. Parece poco probable que Vázquez comunicara sus

(21) Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: “Juan de las Roelas. Aportaciones para su estudio”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 1 (1925), pág. 6 y SERRERA: *Alonso Vázquez en México*, pág. 63.

(22) Montesclaros fue inmediatamente informado de su nombramiento, a título particular, por el licenciado Pablo de Laguna, miembro del Consejo de Indias, según CABRILLANA, Nicolás: “Un noble de la decadencia: el virrey Marqués de Montesclaros (1571-1628)”, *Revista de Indias*, nº 115-118 (1969), págs. 139-140. La noticia ya circulaba por la corte de Valladolid el 25 de enero de 1603: “Tienen por cierto que está proveído el Marqués de Montesclaros para visorrey de la Nueva España” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, pág. 165), citado por MIRÓ QUESADA, Aurelio: *El primer Virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)*, Madrid, 1962, pág. 37.

(23) En CASTRO, Adolfo de: *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, 1874, p. 81, nota 2, se dice: “Cuando en Febrero de 1603 llegó la nueva de que el Marqués de Montesclaros había sido nombrado Asistente de Sevilla [evidentemente se trata de un error: el nombramiento fue como Virrey de Nueva España; su nombramiento como Asistente data de 19 de septiembre de 1600], hubo máscaras, y luego toros en la plaza de San Francisco. En el patio de la casa del dicho Marqués hubo un famosísimo torneo...”, torneo en el cual don Juan de Arguijo actuó como padrino, junto al Marqués del Algaba, del propio Montesclaros. No hemos podido localizar el manuscrito de la Biblioteca Colombina de donde Castro dice que tomó estos datos.

problemas al Administrador del Hospital, ya que, cuando la mujer del pintor pidió la liquidación de lo que se le debía a su marido, arguyó que a éste le fue “forzoso irse a las indias a cobrar alguna cantidad de dineros que le debían”, ocultando de esta forma lo que parece ser el verdadero motivo de su marcha. Lo que sí hizo Alonso Vázquez fue hacer valer su prestigio como pintor y, también, como irreprochable cumplidor en su trabajo, para que Bernardino de Escalante, el administrador del Hospital, aceptase un tipo de contrato y condiciones muy poco habituales; de tal manera que pudiera poner de inmediato manos a la obra con la esperanza de poderla finalizar hacia el mes de agosto, mes en que solía partir una de las flotas a Indias, y fecha a la que se comprometió en su carta de obligación²⁴. Éste sería el motivo por el cual sólo aparecen en la documentación las condiciones del cuadro principal, y aun éstas tardarían poco en ser modificadas en la práctica, tal fue la precipitación con que se firmó el contrato. Es posible que también fuese una propuesta de Vázquez la todavía inusual fórmula de retablo con un gran lienzo de altar, ya que, por sus características técnicas, acortaba sustancialmente el tiempo de realización de la obra. Por otra parte, el hecho de que no se le exigiese fiadores del contrato le eximía de dejar en una situación desagradable a otros artífices compañeros, puesto que normalmente eran estos los que por una interesada solidaridad ejercían habitualmente entre sí mismos el papel de avalistas. Desde el día 27 de febrero, en que cobró sus primeros 500 reales y fue comprado el lienzo para el cuadro, hasta el 21 de junio, día que cobró su cuarto y último pago (todos de la misma cantidad), suponemos al pintor trabajando sin descanso en la gran pintura. Ocho días después, el 29, partía la flota desde Cádiz con destino a Nueva España llevando en una de sus naves a Alonso Vázquez; la partida se realizó precipitadamente debido a las condiciones meteorológicas²⁵.

¿En que estado dejó el trabajo del retablo? ¿Qué es realmente “lo que dejó de pintar de pinçel al óleo Alonso Vázquez” que se obligó a terminar Juan de Uceda? Sí hacemos caso a Inés de Mendoza, mujer de Alonso Vázquez, en la petición que hizo en enero de 1604 a los Patronos del Hospital para que se tasase lo realizado por su esposo, el pintor habría realizado un 50% del retablo, parte que correspondía al cuadro principal del conjunto. Ella afirma que su marido “pintó y acabó con toda perfesión el dicho retablo hasta la mitad tan solamente *que es la historia del martirio del dicho santo* el qual está en poder del administrador de dicho ospital *acabada de todo punto de la mano del dicho Alonso Basquez*”, es decir, que la mitad del retablo que pudo acabar

(24) MORALES PADRÓN, Francisco: *La ciudad del Quinientos*, “Historia de Sevilla”, 3ª ed., Sevilla, 1989, págs. 187-189.

(25) Los detalles de su partida en RUIZ GOMAR CAMPOS, José Rogelio: “El paso de Alonso Vázquez a la Nueva España”, en *Andalucía y América en el siglo XVII. Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, 1985, págs. 163-169.

fue, precisamente, el gran lienzo del martirio. De nuevo lo reitera en una segunda petición de mayo del mismo año: “el dicho Alonso basquez *hizo y acabó en toda perfesión* la dicha historia y martirio del sancto tan solamente porque lo demás que le quedó por hazer no pudo acabarlo” y sigue “...bean la dicha obra como *está acabada* conforme el dicho mi marido se obligó, *digo la historia del martirio del santo solamente...*” Parece evidente, que el término “historia del martirio del santo” hay que entenderlo referido a la totalidad del lienzo principal del retablo -retablo del que afirma Inés de Mendoza que aquél es su mitad- y no a la mitad inferior o terrenal de la pintura, que es la parte que tradicionalmente se ha venido atribuyendo a Alonso Vázquez²⁶. Que éste no finalizó totalmente el cuadro, lo prueba la presencia de la cartela que, extrañamente, aparece sin firmar en la parte inferior del mismo. Por otra parte, aunque la mayor parte del cuadro responde al estilo de Vázquez, es posible detectar la mano de Uceda en los rasgos de algunos ángeles de la gloria; sobre todo en los mancebos que asoman sus rostros en un segundo plano tras los ángeles plenamente vazqueños que tocan los instrumentos musicales de la zona anterior. Si Uceda intervino en otras partes del lienzo, lo hizo siguiendo la labor preparatoria de su antecesor de tal modo que se hace difícil la identificación de las huellas de su participación²⁷. Tampoco parece que tuviera razón Inés de Mendoza al dar a entender que su marido no intervino en el resto del retablo, puesto que todas las tablas pintadas que se conservan localizadas (Santísima Trinidad, dos alegorías y obispo con dos santos) han sido consideradas del estilo y mano de Vázquez²⁸. Opinión que compartimos, si bien teniendo en cuenta las apreciaciones de Serrera sobre la gran participación de su taller en todas estas pinturas secundarias²⁹. Por tanto, el siempre cumplidor y responsable Alonso Vázquez dejó prácticamente finalizada la historia del martirio de San Hermenegildo y, además dejó, como mínimo, dibujadas y planteadas las restantes pinturas del retablo, de tal manera que la labor de Juan de Uceda completándolas apenas es posible relacionarla con sus rasgos estilísticos. Nada debió realizar Vázquez del “dorado y estofado del retablo que Diego López” tenía hecho, puesto que esta faena fue contratada íntegramente por Juan de Uceda.

Alonso Vázquez murió en México en 1608; su mujer, aunque tarde, logró cobrar lo que restaba por pagar a su marido: 700 reales, del total de 2.800 en

(26) A.D.P.S., Hospital del Cardenal, leg. 62, Peticiones para las visitas de enero y mayo de 1604. La cursiva es nuestra.

(27) VALDIVIESO y SERRERA consideran de Alonso Vázquez toda la parte inferior o terrenal del cuadro, más la Virgen y el ángel que toca el realejo, el resto de la zona de gloria lo atribuyen a Juan de Uceda. (*Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, págs. 211-212)

(28) *Ibidem*, pág. 211.

(29) SERRERA: *Alonso Vázquez en México*, pág. 32.

que fue valorada su labor, y el retablo quedó finalmente instalado, tasado y pagados sus artífices, el 29 de abril de 1604. La pintura conocida como *El Tránsito de San Hermenegildo*, a pesar de todas las dificultades que acompañaron su gestación, quedó expuesta a la mirada de todos los sevillanos como la primera obra maestra de un género fundamental en la pintura sevillana del Siglo de Oro: el gran cuadro de altar dividido en los espacios simbólicos de Tierra y Gloria.

Volvamos ahora al retrato del acompañante del Cardenal Cervantes. Este personaje, vestido de clérigo y en actitud de oración similar a la del propio Cardenal, fue considerado por Francisco Collantes de Terán como un autorretrato de Juan de Roelas, habida cuenta que se creía que este pintor, y también clérigo, había sido el autor del cuadro, desde que así lo publicó Ceán Bermúdez en 1800³⁰. Una vez que Angulo documentó en 1925 la identidad de sus verdaderos artífices, esta supuesta identidad se desmoronó³¹. En posteriores estudios sobre este cuadro se estableció la posibilidad de que el retrato fuese Bernardino de Escalante, como Administrador del Hospital y responsable de la construcción del retablo. La nueva documentación conocida nos obliga a descartar esta posibilidad. Se dice en el pliego de condiciones que “y detrás de él [el Cardenal] se a de pintar vn capellán suyo del rretrato q[ue] se le diere”, lo que indica que este magnífico retrato lo es, pero no del natural –como sería lógico si lo fuese de Escalante– sino copiado de otro, por tanto, de segunda mano, y, muy probablemente, de alguien ya fallecido. Tampoco encaja con la figura del Administrador el término “capellán”, puesto que no aparece citado como tal en ninguna documentación. De cualquier manera, si el retratado tuviese que haber sido el propio Bernardino de Escalante lo lógico sería que esto se hubiese especificado claramente en las condiciones de la pintura.

¿Quién puede ser, entonces, este “capellán” que aparece tras el fundador del Hospital? Buscando algún candidato que reuniese la condición de capellán con la de benefactor o donante del Hospital de San Hermenegildo –pues como tal está representado en la pintura–, hemos encontrado un dato interesante en el testamento del Cardenal don Juan de Cervantes. Entre todas las donaciones que el prelado hace para la fundación y mantenimiento del Hospital, se encuentra “todos los bienes muebles y raíces y monedas de oro y plata que nos obimos de Juan Fernández capellán de Santa Lucía”³². Deducimos, por

(30) COLLANTES: *op. cit.*, pág. 199; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, 1800, pág. 232.

(31) ANGULO: *art. cit.*, pág. 105.

(32) GONZÁLEZ DÍAZ, Antonio Manuel: *El Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (1453-1837)*, Sevilla, 1997, pág. 31.

tanto, que este Juan Fernández legó todas sus propiedades a don Juan de Cervantes y que a su vez estas fueron a parar al patrimonio del Hospital, por lo que, aunque sea indirectamente, cumpliría con el requisito de ser donante de la institución. A la vez, por ser la capilla de Santa Lucía una de las existentes en la primitiva mezquita-catedral sevillana, sería posible decir que este personaje respecto al Cardenal, y Arzobispo de Sevilla, era "capellán suyo"³³. La prueba concluyente para aceptar esta identificación sería la localización del retrato que se dio a Alonso Vázquez para que lo reprodujese o, al menos, la constatación documental de su existencia entre los bienes de Hospital de San Hermenegildo; pero nada de esto hemos encontrado. En los inventarios de la institución tan sólo se citan, en 1759, "20 cuadros de administradores del Hospital" y "9 cuadros del Cardenal Juan de Cervantes", de los cuales se entregaron a la Junta Municipal de Beneficencia el día 26 de junio de 1841, tras la centralización hospitalaria, "diez y nueve retratos de los Sres. Administradores q^e. han sido, su alto vara y media, su ancho una"³⁴. Collantes, entre los bienes artísticos del Hospital de las Cinco Llagas, únicamente cita un retrato del Cardenal Cervantes en la "Ropería" del quinto patio³⁵. En el inédito *Inventario del Patrimonio Artístico de la Diputación Provincial de Sevilla* -institución heredera de la mayor parte de los bienes de la centralización hospitalaria del XIX-, que fue realizado entre 1975 y 1976 bajo la dirección de Luis Luna Moreno, tan sólo encontramos un retrato del Cardenal y otro de uno de los administradores del Hospital: el Doctor don Diego de Rivera (*il. 2*)³⁶. Ninguna pista, por tanto, que nos lleve hasta el posible retrato de Juan Fernández.

(33) La capilla de Santa Lucía de la Catedral de Sevilla fue capilla mortuoria del linaje de los Haro, desde que en 1362 fuera dotada por D^a Mayor Arias, mujer de D. Lope Gutiérrez de Haro, Alcalde Mayor de Sevilla y Señor de los Molares (ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, t. II, lib. IX, pág. 280). Esta capilla estaba situada en el llamado "claustro de los caballeros", correspondiente al lado occidental del Patio de los Naranjos de la antigua Catedral de Sevilla (hoy iglesia del Sagrario), entre las capillas de Santo Tomás y de la Santa Cruz. Las primeras referencias que se tienen de ella datan de 1293 (LAGUNA PAÚL, Teresa: "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1999, págs. 53 y 65).

(34) Inventario (1759) "de los bienes que existen en el cuarto que viven los administradores" (A.D.P.S., leg. 2), citado por González Díaz: *op. cit.*, pág. 98 y *Relación de las Pinturas, y Alhajas de Plata, que entregó el Br. D. Anto. Fernández y Muñoz, Admr. que fue del extinguido Hospl. de los Heridos de esta ciudad al S. dn. Ramón Caro Vocal de la Junta Municipl. de Benefica. y comisionado, por la misma pa. entregarse de dichos efectos según oficio qe. me manifestó pa. ello con fha de 29 de Dice. de 1840. la cual se presenta a la referida Junta pa. qe. mediante a estar hecha la total entrega de las alhajas, pinturas, y efectos que obraban en mi poder se incluyan en el resguardo que se me ha de dar por esa Junta.* (A.D.P.S., Junta de Beneficiencia, leg. 51 A)

(35) COLLANTES: *op. cit.*, pág. 203.

(36) Ambos estaban colgados en la Sala de San Carlos del antiguo Hospital de las Cinco Llagas.

Sin embargo, la búsqueda no fue infructuosa, puesto que sirvió para encaminar nuestros pasos en otra dirección. Resulta que el citado retrato del Administrador Diego Rivera tiene una leyenda a su pie que dice lo siguiente: "El D^r. D. Diego de Rivera, Canónigo de la S^{ta} Yglesia de / Sevilla, fue Admi^{do}r. del Hosp^l del Cardenal, aquí centrali^{do}. / dejándole cuantiosos bienes. Murió en 25 de Abril de 1552". El conocimiento de la existencia de este nuevo benefactor, que por la fecha de su muerte podía muy bien ser el personaje buscado, despertó nuestro interés por su persona. Collantes nos informa que "el canónigo D. Diego de Rivera, mayordomo y administrador del Hospital, hizo donación de todos los bienes que poseía, por su testamento ante Luis de Medina, en 16 de diciembre de 1551". También que dotó de varias fiestas al Hospital y, aparte de otras mandas ajenas a la institución, dejó el resto de sus bienes para la manutención de enfermos que "no fuesen de los que se acuchillaban". Lo que se tradujo en la dotación de cinco camas especialmente señaladas "con cobertores colorados", tal como recordaba, hasta mediados del siglo XIX, una placa situada en la enfermería³⁷. La documentación del Hospital nos dice que el doctor don Diego Rivera ocupó el cargo de Administrador entre los años 1542 y 1550 (no confundir con otro administrador del mismo nombre que lo fue entre 1512 y 1525); también, que una de sus donaciones fue una casa situada en la calle Imperial, en la misma collación de Santiago; y que, atención, estableció a su muerte una capellanía vinculada al propio Hospital³⁸. Pero no fue el único Administrador que durante el siglo XVI fundó una capellanía en el Hospital, también lo hizo el doctor Gonzalo Millán, que ocupó el cargo entre 1552 y 1572, donando, además, al Hospital varias casas, ganados y bienes personales³⁹. Sólo la comparación entre el retrato inventariado con la figura pintada por Vázquez puede, por tanto, confirmar o descartar que esta sea la de don Diego de Rivera. En la ficha del *Inventario* correspondiente al citado retrato (nº 164) se dice que el cuadro es un anónimo sevillano del siglo XIX, que está pintado al óleo sobre lienzo y sus medidas son de 97 x 79 cm. El retrato posee un marco pictórico, realizado sobre el propio lienzo, además de la leyenda al pie antes citada. Ambas características se dan también en el retrato conservado del Cardenal Cervantes (nº inv. 158), lo que indica que las dos obras pertenecieron a una misma serie de retratos de personajes relacionados con el Hospital de San Hermenegildo. De medidas parecidas (93,5 x 79 cm), su leyenda al pie dice: "El Em^{mo}. S^r. Dⁿ. Jvan de Cerbantes, Car^{al}. Arçob. de Sevilla, / Fvnda^{or}. del Hospit^l. de Sⁿ. Hermen^{do}. aqv^l central^{do}. Murió en 16 de / Noviem^o de 1453 reynando Dⁿ. Jvan el 2^o y Pontífice Romano Nicolao 5^o". El también óleo sobre lienzo –en bastante mal estado de conservación– es considerado como anónimo sevillano, pero en este caso, del

(37) COLLANTES: *op. cit.*, págs. 71-72.

(38) GONZÁLEZ DÍAZ: *op. cit.*, pág. 43 y ss.

(39) *Ibidem*.

siglo XVII; aunque está claro que el texto del pie es posterior a la centralización hospitalaria y, por tanto del siglo XIX. Podemos suponer que, en un momento de la segunda mitad de este siglo, los responsables del Hospital Central sevillano decidieron remozar ambos retratos: en el caso del Cardenal, modificando su leyenda, y en el de Don Diego de Rivera, mandando copiar el original que en su día fue del Hospital del Cardenal, probablemente pintado a mediados del XVI. De ser así, y caso de ser Diego de Rivera el representado en el *Tránsito de San Hermenegildo*, tanto la copia realizada para el Hospital Central, como el retrato del lienzo de Alonso Vázquez serían versiones de una misma pintura: la correspondiente a este Administrador que formó parte de la serie de "20 cuadros de administradores del hospital" del Cardenal registrada en el inventario de 1759.

Los retratos de don Diego de Rivera y del Cardenal Cervantes se encuentran hoy almacenados, junto a buena parte de la interesante y poco conocida colección de pintura de la Diputación Provincial de Sevilla, a la espera de una necesaria restauración y exposición pública. La comparación entre el retrato del Dr. Rivera y el del "capellán" del cuadro de Vázquez (*il. 3 y 4*) no resuelve categóricamente la cuestión de si el retratado es el mismo personaje. Por una parte, existen toda una serie de características coincidentes entre ambos retratos: ropas negras y cuello blanco de clérigo, disposición del cuerpo y del rostro siguiendo un mismo ángulo de desviación respecto a la frontalidad, iluminación del rostro desde un mismo lugar y provocando zonas de sombras muy semejantes, perfil del rostro, cabeza y cuerpo similares, nariz prácticamente idéntica y barba de pocos días. Pero, por otro lado, hay otra serie de diferencias que se pueden resumir diciendo que el retrato de Vázquez representa un personaje de aspecto general más maduro: frente pronunciada que en el otro cuadro se cubre por un corto flequillo grisáceo, arrugas más marcadas y oreja más pequeña. La emocionada mirada del Cardenal Cervantes y de su capellán contrasta también con la visión perdida del personaje copiado en el XIX; éste, además, es retratado con un birrete de doctor en las manos mientras que en el gran lienzo el clérigo junta sus manos en actitud de oración. Estas últimas diferencias, sin embargo, son lógicas y debidas a la magistral adaptación que Alonso Vázquez realizó transformando lo que eran fríos retratos conmemorativos en magníficos retratos plenos de sentimientos y rasgos psicológicos, tanto que nos sorprende que no hayan sido pintados del natural. El pintor ha representado a dos conmovidos personajes, con sus ojos humedecidos por lo que están presenciando, arrodillados como dos devotos donantes, sin necesidad de ningún otro atributo.

Si tenemos en cuenta, por un lado, estas licencias que Vázquez se tomó para representar a los donantes —patentes también en la efigie del Cardenal en relación con su retrato— y, por otro, los avatares del retrato del Dr. Diego de Rivera (copia del siglo XIX de un, probablemente en muy mal estado, cuadro del XVI) no debemos descartar que la persona que acompaña al

Cardenal Cervantes sea el tal Rivera, cuyo rostro, de ser así, quizás se refleje con mayor fidelidad en el lienzo del Museo sevillano que en el rejuvenecido e impersonalizado retrato del XIX que conserva la Diputación. En cualquier caso, no cabe duda que el doctor don Diego de Rivera, Administrador y benefactor del Hospital del Cardenal, reunía los méritos suficientes como para ser immortalizado junto a éste en el gran cuadro del altar mayor de dicho Hospital. No sabemos si han sido esos mismos méritos o el puro azar los que han hecho que, de los veinte retratos de Administradores que tuvo la institución, sólo haya llegado hasta nosotros el suyo, permitiéndonos así vincular su nombre al magnífico retrato que ilustra el *Tránsito de San Hermenegildo*.

El retablo mayor del Hospital de San Hermenegildo fue desmantelado a raíz del proceso de unificación hospitalaria que se desarrolló en Sevilla a partir de 1837. Como consecuencia de ello fue trasladado a la iglesia del Hospital Central donde permaneció hasta que, con motivo de la fundación del Asilo de la Mendicidad (1846) en el antiguo edificio del Hospital del Cardenal, se volvió a colocar en su primitivo lugar, a excepción del cuadro de San Hermenegildo, que permaneció en la iglesia del antiguo Hospital de las Cinco Llagas colocado sobre una de sus capillas laterales, y, probablemente, también quedaron allí las tablas pintadas del banco. En 1857, el ático del mutilado retablo (las tablas de la Trinidad y de las alegorías que la flanqueaban), sirvió para componer un nuevo retablo en unión de otras partes de uno que perteneció al Hospital de Amor de Dios⁴⁰. Este retablo mixto sufrió nuevas, aunque leves, modificaciones al ser trasladado en 1959 al recién creado Hogar Virgen de los Reyes, lugar donde hoy está instalado⁴¹. Por lo que respecta a las restantes pinturas del retablo de San Hermenegildo, en 1975 fue localizada en el antiguo Hospital de las Cinco Llagas una de las tablas del banco, en la que se representan tres bustos de santos, uno de ellos obispo. Paralelamente, se constató la desaparición de otra tabla que hacía pareja con ésta, que representaba a las santas Justa y Rufina junto a otro santo, y que, según un inventario de 1936, también se encontraba en el mismo Hospital⁴². El cuadro principal permaneció en la iglesia de las Cinco Llagas hasta que, entre 1897 y 1912, fue depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde hasta hoy permanece⁴³.

(40) COLLANTES: *op. cit.*, págs. 74 y 199; MADDOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. XIV, Madrid, 1849, voces: "Sevilla: Hospital de San Hermenegildo y Asilo de la mendicidad de San Fernando".

(41) SERRERA, Juan M.: "El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla", en *El Ayuntamiento de Sevilla, Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992, pág. 189.

(42) GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: "El Retablo del Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal de Sevilla", *Apotheca*, nº 1 (1981), págs. 70-71.

(43) En el *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (Sevilla, 1897) todavía no aparece registrado el cuadro. Lo hace por primera vez en el publicado en 1912.

El hallazgo entre la documentación histórica del Hospital del Cardenal del *Inventario de Alhajas de plata, Ropa de Sacristía, Pinturas, y Enceres, tanto de Iglesia, como de este extinguido Establecimiento del Hospital de los Heridos, que estuvo a cargo del B. dⁿ. Ant^o. Fernández y Muñoz como Adm^r. que fue del mismo, los que entrega a la Junta Municipal de Beneficencia, y en su nombre al S. dⁿ. Ant^o. Colom, Vocal de la dicha, y nombrado como representante de la misma para el indicado efecto, realizado entre 1838 y 1839, nos permite conocer algunas novedades con respecto al retablo del Hospital del Cardenal⁴⁴. La principal, sin duda, es la existencia de ocho tablas pintadas que decoraban las puertas y laterales de su sagrario. Las puertas -ya el contrato de Diego López decía que "tiene de llevar dos puertas"- estaban formadas, según el *Inventario*, por cuatro tablas pequeñas que "comprenden los cuatro Evangelistas puestas en las mismas puertas del sagrario; su alto una tercia, su ancho media cuarta" (28 x 10 cm). Los costados del sagrario tenían otras dos tablas "q^e contienen S. Pedro y S. Pablo; su alto media vara, su ancho una cuarta" (42 x 21 cm). Y además habían "Otras dos id. puestas en el mismo q^e. contiene S. Pedro Mártir la una, y la otra S. Bernardino de Sena su alto y ancho una cuarta en cuadro" (21 x 21 cm) -recordemos que Bernardino se llamaba el Administrador que encargó el retablo-. Ni del sagrario, ni de las tablas hemos encontrado rastro alguno; desde luego no aparecen registradas en los inventarios de la Diputación Provincial o del Ayuntamiento de Sevilla -instituciones a las que pasaron la mayor parte de los bienes del Hospital del Cardenal-. Por ahora, hemos de limitarnos a saber que estas pinturas existieron y formaron parte del singular retablo del Hospital de San Hermenegildo.*

Otra importante aportación de los datos recogidos en el inventario trata de la iconografía de las dos tablas del banco del retablo. De la que se encuentra en paradero desconocido se sabía que representaba a las santas Justa y Rufina con otro santo; el *Inventario* nos informa que esta tabla "contiene S^{ta}. Justa y Rufina y S. Calpóforo; su alto tres cuartas, su ancho una vara y cuarta". Las santas mártires alfareras son suficientemente conocidas, pero no lo es tanto San Carpóforo, un Arzobispo de Sevilla de tiempos de Diocleciano y Maximiano; martirizado hacia el 284 junto a su arcediano San Abundio, juntos sufrieron el martirio en boca, dientes y labios -para evitar sus prédicas- y

En palabras de José GESTOSO PÉREZ (*Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912, n^o 143, págs. 59-60): "Hállase depositado en este Museo por acuerdo de la Exma. Diputación Provincial, con gran aplauso de los inteligentes, pues así no sólo pueden estudiarse sus muchas bellezas, imposibles de apreciar en el Hospital de las Cinco Llagas por la altura en que estaba, sino también porque está mas atendido que en la mencionada iglesia".

(44) El Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal era también conocido como Hospital de los Heridos cuando se redactó este documento.

finalmente fueron degollados en el Anfiteatro sevillano⁴⁵. La otra tabla, hoy en la colección de la Diputación Provincial de Sevilla, en la que se reconocen un obispo con dos santos, representa a “S. Laureano y dos S^{tos}. Mártires del Arzobispado; su alto tres cuartas, su ancho vara y cuarta”. San Laureano, de obispo, es representado con un corte en la garganta, símbolo de su decapitación; los otros dos santos, a su izquierda y mirando hacia arriba, igual que aquel, carecen de vestuario o señas especiales a excepción de un peine de afiladas púas metálicas que sujeta el santo de la izquierda justo entre ambos. Este indicio y el hecho de que el atributo parece ser compartido por los dos santos mártires, nos hace suponer que puede tratarse de los santos sevillanos Justo y Rufino, que junto a San Macario y San Teófilo, sufrieron el tormento de “gárfios, peynes, uñas de hierro, açotes, y equleo [potro para descoyuntar]”. El por qué de esta hipótesis reside, además de en el evidente “peyne”, en lo que dice Quintanadueñas: “Creen algunos tomaron Santa Iusta, y Rufina sus nombres, de los Santos Iusto, y Rufino, que avían florecido más de ciento y sesenta años antes; infiriendo de aquí ser célebres su memoria por aquellos siglos...”⁴⁶. De lo anterior se desprende que las dos tablas situadas en el banco del retablo pudieron formar una simétrica galería de santos propios del Arzobispado sevillano, a un lado Justo, Rufino y el obispo Laureano; al otro Carpóforo, también obispo, junto a Justa y Rufina⁴⁷. Y si a estos seis santos representados en el banco del retablo, añadimos los que aparecen en el cuadro principal (Hermenegildo, Leandro e Isidoro) la presencia en este retablo del santoral sevillano viene a ser prácticamente completa, lo que nos da prueba de una singular coherencia iconográfica.

El autor del inventario, que también recoge la atribución del *Tránsito de San Hermenegildo* a Roelas hecha por Ceán Bermúdez en 1800, nos dice además que el retablo del altar mayor estaba “jaspeado” en su totalidad, contaba con “repisa” y se encontraba “bien tratado”. Valiosas informaciones las que nos desvela este *Inventario*, porque de alguna manera vienen a paliar los efectos que el olvido y los avatares históricos produjeron en el hoy disperso retablo de San Hermenegildo.

(45) QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Santos de la ciudad de Sevilla y su Arzobispado: Fiestas que su Santa Iglesia Metropolitana celebra*, Sevilla, 1637, págs. 68-73.

(46) *Ibidem*, págs. 60-61.

(47) Entre la decoración pictórica de la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, realizada por Domingo Martínez, hay una serie formada por representaciones de los santos obispos Leandro, Laureano, Carpóforo e Isidoro. Cfr. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*, 2ª ed., Sevilla, 1992, pág. 318.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

1603, febrero, 21. Sevilla

Condiciones concertadas entre Bernardino de Escalante, Administrador del Hospital de San Hermenegildo, y Alonso Vázquez, pintor, para la realización del retablo mayor de la iglesia de dicho Hospital.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, leg. 4.197.

Las condiciones en que nos hemos concertado Bernardino de Escalante Administrador del hospital del Cardenal y Alonso Bázquez maestro de Pintura en el Retablo que se a de hacer para la yglesia nueva que se haze en este dicho hospital son las siguientes

- Primeramente se a de hazer vn quadro de seis baras de alto y quatro de ancho en que se a de pintar el martirio del santo príncipe hermenegildo, que a de estar puesto en el medio deste dicho quadro yncado de Rodillas. Con vn sitial delante y vn cristo enzima de él como que estaba haziendo oración quando le martirizaron. Y la demostración de su martirio de vna acha con que fue herido en la caveza. Los ojos leuantados a la gloria de los ángeles como que está en estassis.

- Yten al lado de la mano derecha an de estar pintados san Ysidro y san Leandro sus tíos y yngundia su muger de Rodillas eleuados mirando la gloria de los ángeles considerando el martirio y los santos perlados an de estar vestidos de pontifical con sus capas de brocado. Y la princesa yngundia con su corona y ataúfo Real a lo antiguo.

- Yten al otro lado se a de pintar el Señor Cardenal que fue fundador deste hospital con auito de cardenal yncado de Rodillas sobre la almoadada de carmesí sin sitial y detras de él se a de pintar vn capellán suyo del retrato que se le diere.

- Yten en lo alto del cuadro en todo el espacio se a de pintar vna gloria de ángeles que estén en forma de coros con diferentes ynstrumentos de música y otros que decienden con la corona y la palma e ynsinias del bencimiento del martirio hacia la parte del santo príncipe hermenegildo y otros que rreciuen su alma y otros que están derramando rosas y flores sobre él y sobre los demás santos.

- Yten se a de pintar esta ystoria al olio Bosquejada y labrada de colores finos con toda perfección a contento de maestros peditos en el arte de de la pintura.

- Yten lo que tassaren dos personas peditas en la dicha arte... Vázquez y la pintura de la dicha ystoria y Retablo... rematando se a de eleixir otra persona que sea tercera porque se a de pasar por la parte a que se arrimare con su parecer.

- Ytem que el dicho administrador a de dar luego quinientos Reales al dicho Alonso Vázquez para començar la dicha obra y le a de yr... quando pareciere ser necesario.

- Yten que el dicho maestro Alonso Vázquez a de dar acauada la dicha obra. Dende aquí a fin del mes de agosto so pena de que pagará cien ducados de pena a cuenta de obligación en forma.

- Y para así cunplir el dicho administrador y el dicho maestro Alonso Vázquez dan fe de hacer escritura ante escriuano público obligando el dicho administrador los bienes y rentas del dicho hospital y el dicho maestro Alonso Vázquez su persona y bienes y porque lo cunplirán así lo firmaron de sus nombres en Seuilla a 21 de Febrero de 1603.

Bernardino de escalante [rúbrica]

Alonso vázquez [rúbrica]

Documento nº 2

1603, febrero, 25 y 28. Sevilla

Alonso Vázquez, pintor, concerta con el Administrador del Hospital de San Hermenegildo, Bernardino de Escalante, la factura del retablo mayor de la iglesia de dicho Hospital.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, leg. 4.197.

Sepan quantos esta carta vieren como yo alonso Vázquez pintor de ymaginería vecino desta ciudad de seuilla en la collación de san lorengo otorgo y conosco que me e convenido e concertado con el señor vernardino de escalante clérigo presuitero administrador del ospital del bienaventurado santo hermenegildo que vulgarmente dicen del cardenal de esta ciudad de seuilla que está en la collación de sanctiago de ella en su nombre en tal manera que yo sea obligado e me obligo de el hacer y dar hecho y acavado en toda perfestión un retablo para la yglesia nueva que agora se hace en el dicho ospital de esta mano y por la orden y forma y como se contiene en las condiciones que para ello tenemos hecho e que están firmadas de su nombre e del mío su tenor de las quales dichas condiciones son estas que se siguen.

Aquí las condiciones.

- Y me obligo de lo començar a hacer desde luego y poner para ello los rrecabdos, colores y oro y todo lo demás que fuere menester tocante a mi arte y de lo hacer bueno y vien hecho conforme a las dichas condiciones y a vista de maestros sauedores dello y no alçar mano dello hasta lo dar hecho y acabado conforme a las dichas condiciones de lo dar hecho y acauado en toda perfestión para el fin del mes de agosto primero venidero deste año en que estamos de mil e seiscientos e tres y que el dicho señor administrador me dé e pague por el facer del dicho retablo y se lo dar hecho y acabado en toda perfestión conforme a las dichas condiciones y a vista de maestros como dicho es todos los marauedís que los dichos dos maestros del dicho arte... del dicho ospital y otra por la mía y en ... dieran ... quede ... de ambas partes nombre otro y si no nos conformaramos ... de justicia y por lo qu... de los dic]os terceros conformes dixeren e declararen e dieren por parecer que se me aya de pagar por la dicha obra emos de ser obligados de estar e pasar y aquella se me de e page y para en quenta de lo que ... de la dicha obra y por la dar fecha y acauada en toda perfestión y a vista de oficiales como dicho es. Otorgo que e receuido del señor administrador quinientos reales e son en mi poder de que me doy por contento y pagado y entregado a mi voluntad e en ... de lo qual renuncio la execucúon e leyes de la pequnia e de la prueba e paga como en ellas se contiene y los demás marauedís a cumplimiento a lo que yo oviere de auer por la dicha obra que me lo dé e pague aquí en seuilla sin pleito alguno como la fuere haciendo que así me lo baya pagando y acudiendo para la costa de ello y auíéndola acauado de hacer y estando vista e tasada que luego me la acave de pagar y si luego no le començare a hacer la dicha obra o si auíéndola començado alçare mano della o si no la hiciera buena y vien hecha conforme a las dichas condiciones a vista de los dichos maestros sauedores dello o si no la diera fecha y acauada para en fin del mes de agosto de este año de seiscientos tres que en tal caso yo sea obligado e me obligo de le dar e pagar al dicho ospital por el daño que por no lo hacer ni cumplir así se le siguiera ...en ...dos ...más o menos el dicho daño y se an de... con solo el juramento de el dicho señor administrador o de quien su poder ouiere sin otro recado ni prueba alguna a ello sea obligado aunque a ello sea obligado porque de ella le relevo y más que a mí costa se pueda concertar con otro maestro del dicho arte que lo haga e acaue donde e por el precio que lo hallare e por lo que más le llevaren y por los dichos quinientos rreales que así me a dado adelantados e por lo que más me diere por cada cosa de ello se me pueda executar e para ello se le dé e pueda dar mandamiento de execución contra my e mis vienes con solo su juramento o de quien su poder ouiere sin otro recado, prueba, ni diligencia, ni averiguación alguna aunque a ello sea obligado por que de ella le relevo. E yo el dicho Bernardino de escalante siendo cierto e certificado de esta escriptura otorgo e conozco que rrescuió en mí esta escriptura a que así el dicho alonso bazquez a hecho y otorgado en my favor y deste dicho

ospital con los otorgamientos en ella contenidos y la aceto en todo e por todo como en ella se contiene y obligo a este dicho ospital y a sus vienes e rrentas de dar e pagar e hacer cumplir todo lo contenido en esta escritura y en las dichas condiciones suso yncorporadas se contiene que va a cargo deste ospital e mío en su nombre sin falta alguna so las penas contenidas en las dichas condiciones a los plaços e según e con la orden e forma como en ellas se [dice y dec]lara [e si ambas las dichas par] tes e cada una por lo que le to[ca an]sí no lo hiciéremos paguemos e cumplireremos por esta carta dando poder cumplido a las justicias que dello puedan e deban conocer ante quien fuere mostrada para que por todo remedio e rigor de derecho e via executiva e como por sentencia pasada en cosa juzgada nos conpelan e apremien a lo ansí pagar y cunplir según dicho es e renunciamos la leyes de nuestra defensa e la de la general rrenunciación e para lo ansí pagar e cumplir según dicho es. Yo el dicho alonso bázquez obligo my persona e vienes e yo el dicho bernardino de escalante los vienes e rrentas del dicho ospital auidos e por auer. Fecha la carta en seuilla de otorgamiento del dicho alonso bázquez a veinte e cinco días del mes de febrero de mil e seiscientos tres años y el dicho otorgante e yo el escrivano público doy ffee que conozco lo firmó de su nombre en este registro siendo testigos

diego lópez e joan baptista de sosa escrivanos de seuilla.

Alonso vázquez (rúbrica)

fran[cis]co díaz de Vergara, escribano público de sevilla (rúbrica) | juan baptista de sosa, escribano de sevilla (rúbrica) | diego lópez, escribano de sevilla (rúbrica)

Y de otorgamiento del dicho administrador en ... veinte y ocho dias del mes de febrero de mil e seiscientos tres años y el dicho otorgante que yo escrivano publico doy fee que conozco lo firmó de su nombre siendo testigos juan baptista de sosa e diego lopez.

francisco díaz de Vergara, escribano público de sevilla (rúbrica) | Bernardino de Escalante (rúbrica) | juan baptista de sosa, escribano de sevilla (rúbrica) | diego lópez, escribano de sevilla (rúbrica)

Documento nº 3

Hacia 1838-1839. Sevilla

Relación de las pinturas del retablo del altar mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo y noticias de su arquitectura.

Inventario de Alhajas de plata, Ropa de Sacristía, Pinturas, y Enceres, tanto de Iglesia, como de este extinguido Establecimiento del Hospital de los Heridos, que estuvo a cargo del B^r.d^o. An^o. Fernández y Muñoz como Adm^r.

que fue del mismo, los que entrega a la Junta Municipal de Beneficencia y en su nombre al S. dⁿ. Ant^o. Colom, Vocal de la dicha, y nombrado como representante de la misma para el indicado efecto. Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla, Hospital del Cardenal, leg. 51 A.

I.[dem: Pinturas] del Altar Mayor.

12. Un cuadro de S. Hermenegildo, q^e. representa el tránsito del S^{to}.; su autor (Roelas), su alto poco más de cinco varas, su ancho tres y tres cuartas. 1.
13. Una tabla de la SS. Trinidad apaisada; su ancho dos varas, su alto una y media. 1.
14. Dos id. o recorte del mismo q^e. contienen dos Ángeles, apaisados; su alto tres cuartas, su ancho como vara y media. 2.
15. Otra id. apaisada q^e. contiene S^{ta}. Justa y Rufina y S. Calpoforo; su alto tres cuartas, su ancho una vara y cuarta. 1.
16. Otra id. q^e. contiene S. Laureano y dos S^{tos}. Mártires del Arzobispado; su alto tres cuartas, su ancho vara y cuarta. 1.
17. Cuatro id. pequeñas q^e. comprehenden los cuatro Evangelistas puestas en las mismas puertas del sagrario; su alto una tercia, su ancho media cuarta. 4.
18. Otras dos en los costados del mismo Sagrario q^e contienen S. Pedro y S. Pablo; su alto media vara, su ancho una cuarta. 2.
19. Otras dos id. puestas en el mismo q^e. contiene S. Pedro Mártir la una, y la otra S. Bernardino de Sena; su alto y ancho una cuarta en cuadro. 2.

Altars.

- Un Altar Mayor bien tratado, con repisa y demás todo jaspeado. 1.

Francisco J. CORNEJO y Francisco M. RUIZ CABELLO



Lámina 1. Tránsito de San Hermenegildo, de Alonso Vázquez y Juan de Uceda (1603). Museo de Bellas Artes de Sevilla

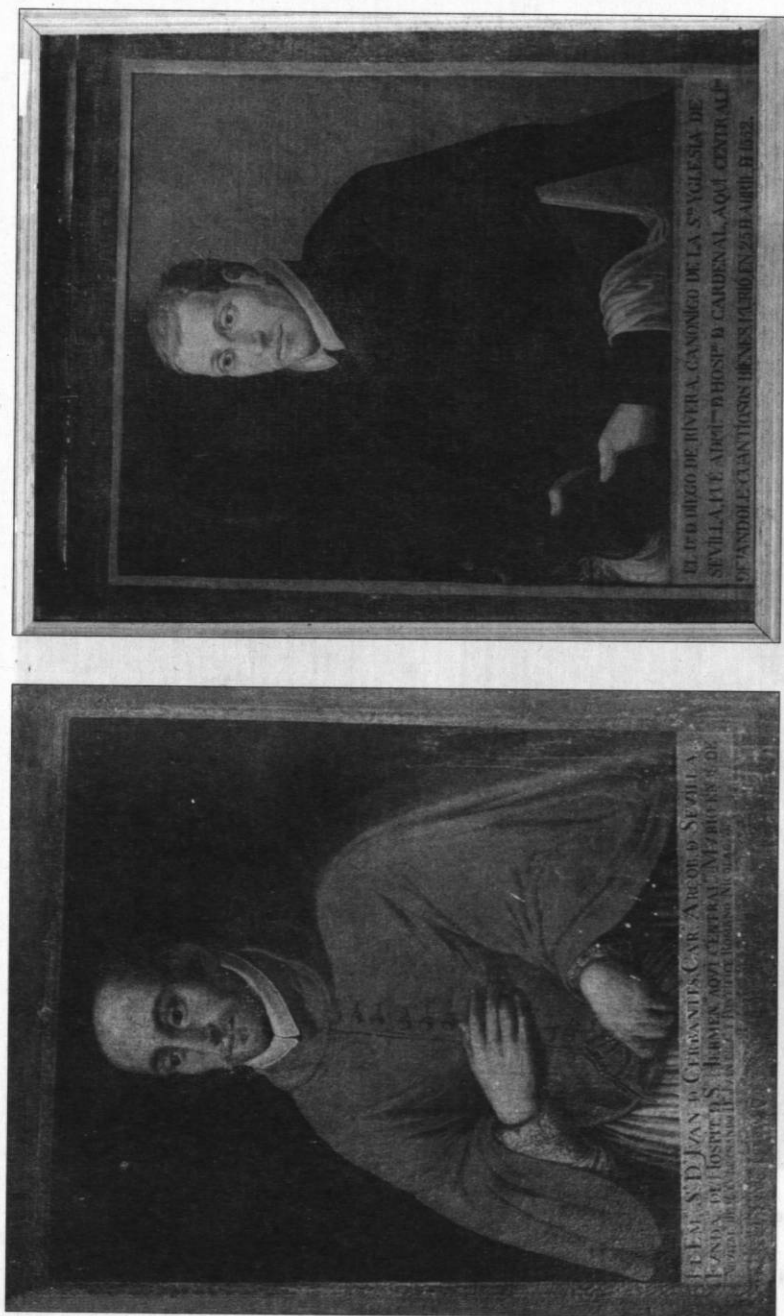


Lámina 2. Retratos del Cardenal Cervantes y del Dr. D. Diego de Ribera. Colección de la Excma. Diputación de Sevilla



Lámina 3. Detalle de los retratos de los donantes en el *Tránsito de San Hermenegildo*: el Cardenal Cervantes y el Dr. D. Diego de Ribera (?)



Lámina 4. Detalle de los retratos del Cardenal Cervantes y del Dr. D. Diego de Ribera. Colección de la Excm. Diputación de Sevilla

una afinidad en que se disciernen rasgos comunes que demuestran que viene procediendo también el origen de tales rasgos y a través del mismo origen, creación independiente o simultánea de los rasgos comunes, se puede observar que jugó la estampa en la expansión de semejantes rasgos, tal vez en alguna relación con la obra de Enrique el 3.º.

Por lo que se refiere a la traza, por lo visto, del tipo de rasgos que se ven en el mismo formato. Tienen carácter de rasgos que se ven en rasgos semicirculares intermedios y extremos, rasgos que se ven en rasgos

11. Se trata de un retrato de 1714. Véase, por ejemplo, el retrato de Madrid, Madrid, 1983, tomo 1, p. 36. J. SERRA y M. SERRA, *Retratos de los reyes de España por el pintor Juan de Seda, Madrid, 1983-1984, tomo 1, p. 11. J. SERRA y M. SERRA, *Retratos de los reyes de España por el pintor Juan de Seda, Madrid, 1983-1984, tomo 1, p. 11.**

EJEMPLOS DE LA DIFUSIÓN DE MODELOS EN LA PLATERÍA CASTELLANA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

En diferentes puntos de la geografía española muy distantes entre sí se conservan varias cruces procesionales de gran calidad y de traza, decoración e iconografía tan parecidas, al menos en lo que se refiere al árbol, que parecen obras realizadas por un mismo platero en fechas muy próximas. Tales son las de la Colegiata de Osuna (Sevilla) y las de las parroquias de Mucientes (Valladolid), Ciruelas (Guadalajara), Valfermoso de Tajuña (Guadalajara) y algunas otras¹. Sin embargo, el análisis de sus marcas y de sus detalles ornamentales e iconográficos revelan que su procedencia es muy diversa y que fueron labradas en distintos momentos del XVI, repitiéndose, incluso, varios de los relieves en la sexta década del siglo, de manera que la diferencia de años entre algunos ejemplares es notable. Estas circunstancias son pruebas elocuentes del éxito, la difusión y la persistencia que algunos modelos tuvieron durante mucho tiempo por toda Castilla. Pero, para comprender el panorama artístico en que se desenvolvían nuestros plateros del quinientos, conviene precisar también el origen de tales modelos y hasta qué punto fueron creación independiente o simultánea de uno o varios centros, así como el papel que jugó la estampa en la expansión de determinadas iconografías y la posible relación con la obra de Enrique de Arfe.

Por lo que se refiere a la traza, los árboles de todas estas cruces presentan el mismo formato. Tienen cuadrón cuadrado, brazos rectos con ensanches semicirculares intermedios y extremos en triple arco conopial, bordeándose

(1) Se dieron a conocer en VV.AA.: *Las joyas de la exposición histórico europea de Madrid*, Madrid, 1983, láms. 35-36, J. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Madrid, 1898-1901, págs. 218-220 y A. HERRERA CASADO: "Orfebrería antigua de Guadalajara (algunas notas para su estudio)", *Wad-Al-Hayara*, 4 (1977) 30-31 y 39.

todo el perímetro por una crestería fundida. A los semicírculos se acoplan capillitas con doseletes calados y entre los arcos conopiales se ajustan losanges (il. 1, 2). Sobre estos últimos se reproducen ocho escenas de la Pasión, de temática y composiciones prácticamente idénticas, hasta el punto de que algunas parecen hechas a partir de los mismos moldes, a saber: Oración en el Huerto, Flagelación, Coronación de Espinas, Ecce Homo, Camino del Calvario, Prendimiento, Piedad y Resurrección. También son comunes siete de los relieves de las ocho capillas que representan a los cuatro evangelistas, Dios Padre entronizado y bendiciendo entre ángeles, las Santas Mujeres y el Bautismo de Cristo. El resto de la superficie se cubre de profusa ornamentación, que varía desde el follaje goticista de las cruces de Pesquera de Duero y Osuna hasta los motivos vegetales estilizados de estirpe renaciente de las de Ciruelas o Valfermoso de Tajuña. Igual riqueza ornamental y evolución se aprecia en las cresterías fundidas.

En cuanto a su origen y cronología, tanto la cruz de Mucientes como el árbol del ejemplar de la Colegiata de Osuna tienen marcas de Valladolid, del artífice Pedro de Ribadeo y del marcador FBO, por lo que ambas hubieron de labrarse en la ciudad del Pisuegra y, posiblemente, en la segunda década del siglo XVI. Al mismo maestro se debe la de Pesquera de Duero (Valladolid) con la misma traza, pero con decoración goticista en los losanges en lugar de escenas de la Pasión, y con marca del marcador Audinete igual que la manzana de la de Osuna, detalles éstos que indican que debió realizarse unos años antes². La cruz de Osuna ingresó en la colegiata en el año 1534 por donación de su fundador don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña, lo que explica el lugar del encargo y su posterior destino en la ciudad andaluza³. Además, la calidad de las piezas de Pedro de Ribadeo y la repetición de la misma traza e iconografía a mediados de siglo por Alonso Román, platero de Medina del Campo, en la de la parroquia de San Pedro de Alaejos son claros testimonios de la buena acogida del modelo y de la categoría de la platería vallisoletana a lo largo del quinientos⁴.

(2) Según el actual estado de la cuestión, la opinión de algunos estudiosos es algo confusa y contradictoria en lo que se refiere a las fechas de las cruces y de los marcadores (Vid. J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, n.º. 40-42 y A. BARRÓN GARCÍA: "La platería en Castilla y León" en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pág. 53. En cualquier caso, la de Mucientes, marcada por FBO, ya se cita en un inventario de 1518 que recogió J. C. BRASAS EGIDO: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pág. 112, lo que nos daría una fecha aproximada, que nos puede servir también de referencia para el árbol de la de Osuna. La decoración más goticista de la cruz de Pesquera de Duero permiten suponer también que Audinete ocupó el cargo de marcador antes que FBO.

(3) M. J. SANZ SERRANO: *Catálogo de orfebrería de la colegiata de Osuna*, Sevilla, 1979, págs. 24-26 transcribe la inscripción del nudo que se refiere a la época de donación.

(4) J. C. BRASAS EGIDO: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pág. 160 y fig. 160.

Por lo que respecta a la cruz de Ciruelas, que Herrera Casado consideró obra de hacia 1500 del platero seguntino Martín de Osca, se trata, en realidad y según sus marcas, de una pieza burgalesa hecha por el maestro Martín, como recientemente se ha puesto de manifiesto⁵. Su marca de localidad parece la de Burgos 7, vigente entre 1521 y 1560, y la del artífice mar/tin, en góticas, debe pertenecer al platero Martín de Covarrubias, conocido entre 1517-51, pero la de los marcadores OS/P() -que corresponde a Pedro de Acebedo y Andrés de Santa Cruz- sólo estuvo en vigor desde 1521 a 1526, por lo que la cruz tuvo que labrarse necesariamente en Burgos y entre estas dos últimas fechas⁶. Su llegada a la parroquia de Ciruelas puede explicarse por el prestigio y la consiguiente expansión que tuvieron los productos burgaleses y por el hecho de lindar este obispado con la provincia de Guadalajara y con la diócesis de Sigüenza. Pero también hay que tener en cuenta que en el año 1543 el cargo de platero de la catedral de Sigüenza lo ocupaba un Martín de Covarrubias, que puede ser este mismo artífice del ejemplar de Ciruelas o algún miembro de su familia, y que uno u otro pudieron importar la pieza⁷. De cualquier manera, la de Ciruelas es obra burgalesa hecha entre 1521 y 1526 con una traza casi idéntica a las que el vallisoletano Pedro de Ribadeo había labrado poco antes, si bien en Burgos también existen precedentes de algunos de sus elementos más característicos, como los losanges de la cruz de Gamonal que Bernardino de Porres realizó entre 1500-1505 ó las capillitas de la de Santa Gadea del Cid, obra de Adán Díez entre 1514 y 1519⁸, que Martín de Covarrubias pudo tomar como punto de partida. La buena acogida de este modelo favoreció su expansión por tierras de La Alcarria y de ahí que se repitiera en la cruz de Valfermoso de Tajuña (Guadalajara), sin marcas, labrada poco después por un desconocido artífice, que quizás fuera el mismo maestro de la catedral de Sigüenza al que nos referimos antes.

Variantes del tipo burgalés presentan la cruz de la colegiata de Covarrubias, obra de Gonzalo Calahorra hacia 1535, y la de la catedral de Vitoria procedente de Samaniego (Álava), que labró a mediados del XVI el platero de Nájera (La Rioja) Juan Alonso Butrón, además de algunos otros

(5) N. ESTEBAN LÓPEZ: "Manifestaciones de platería medieval en nuestra provincia", *Wad-Al-Hayara*, 12 (1985) 164-166. Identifica correctamente las marcas como burgalesas aunque no precisa la variante de localidad ni la de los marcadores y atribuye la de artífice a un desconocido Martín de Porres.

(6) A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos, 1998, T. I, págs. 54-55 y II, pág. 82.

(7) A. HERRERA CASADO: "Orfebrería antigua...", pág. 41.

(8) A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada...*, I, pág. 137, 215 y 217. Los mismos losanges se vuelven a repetir en las cruces de Lozares de Tobalina, de Juan de Horna entre 1509-14, ó Gama (Palencia), de Adán Díez entre 1519-21.

ejemplares⁹. Todavía en la década de los años sesenta los losanges y la iconografía se vuelven a reproducir en el árbol de la cruz de Villares de la Reina (Salamanca) en cuya factura participó Jerónimo Pérez¹⁰. Este platero, formado con el complutense Juan Francisco Faraz pudo conocer las cruces de Ciruelas y Valfermoso durante sus años de residencia en Alcalá de Henares, aunque tras su establecimiento en Salamanca pudo tener acceso también a las obras vallisoletanas¹¹.

En cuanto a la iconografía de todas estas cruces, el análisis de los ocho relieves de la Pasión denota el conocimiento y la utilización sistemática de las mismas estampas nórdicas, igual que sucede en la pintura hispanoflamenca contemporánea¹², y acusa también la relación con Enrique de Arfe en determinadas composiciones¹³. No olvidemos que las intensas relaciones mercantiles entre Castilla y los Países Bajos desde finales de la Baja Edad Media habían propiciado la afluencia de artistas flamencos a la Península¹⁴, entre ellos el maestro Enrique y otros muchos plateros¹⁵, pero también la importación masiva de objetos de plata y de repertorios de estampas y "muestras de plateros" procedentes de Flandes y Alemania a través de las ferias y mercados de Medina del Campo, Villalón o Medina de Rioseco¹⁶. De esta forma, los temas de la Pasión de las cruces se inspiran en los monogramistas y maestros menores de finales del siglo XV, pero, sobre todo, en Martín Schongauer y, en menor medida, en Alberto Durerro, aunque casi nunca se copian los grabados de manera literal y completa sino que se toman préstamos parciales o

(9) A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada...*, I, pág. 350 y M^a B. ARRUE UGARTE: *Platería riojana*, Logroña 1993, T.I, pág.95.

(10) M. PÉREZ HERNÁNDEZ: "Cruz procesional" en *La platería en la época de los Austrias Mayores*, Valladolid, 1999, n^o 34.

(11) M. C. HEREDIA MORENO: "Jerónimo Pérez, un discípulo desconocido del platero complutense Juan Francisco Faraz", *Goya*, 263 (1998) 99-106.

(12) M^a P. SILVA MAROTO: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, III vols., Valladolid, 1990.

(13) La huella del maestro Enrique en la platería castellana está aún sin precisar, pero puntualmente la recoge, por ejemplo, J. C. BRASAS EGIDO: *La platería vallisoletana...*, pág. 71, en la cruz de Villavicencio de los Caballeros.

(14) J.V.L. BRANS: *Isabel la Católica y el arte hispano flamenco*, Madrid, 1952. M^a V. HERRÁEZ ORTEGA: "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI", *Estudios Humanísticos*, 8 (1986) 191-199.

(15) M. C. HEREDIA MORENO: "La platería germánica en España en la época del Emperador y la repercusión de los modelos centroeuropeos en la Península" en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, págs.101-115.

(16) M^a J. REDONDO CANTERA: "Importación de obras de arte flamencas en Castilla a comienzos del siglo XVI: un ejemplo en Medina de Rioseco (Valladolid)" en *Homenaje al profesor Montenegro. Estudios de Historia Antigua*, Valladolid, 2000, págs. 837-842 y A. BARRÓN GARCÍA "La platería en Castilla y León" en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, págs. 42-44.

se reproducen de forma indirecta a partir de las recreaciones de algún seguidor o de las de algún artista hispano más o menos próximo.

Por ejemplo, en el relieve de la Oración en el Huerto los plateros recogen con fidelidad las figuras de Cristo y el ángel del grabado de Schongauer, y los tipos y posturas de los apóstoles dormidos –aunque variando la composición del grupo–, que guardan relación también con los de Durero de 1508, sobre todo el echado hacia delante que repite al detalle el de su Pequeña Pasión de hacia 1510 (il. 3, 4, 5)¹⁷. Curiosamente las variaciones que se observan en las cruces respecto a los grabados coinciden con las que Enrique de Arfe introdujo en su custodia de Córdoba entre 1514-18. (il. 6)¹⁸. De tales semejanzas cabría deducir, en principio, que la influencia del maestro Enrique sobre los plateros de Valladolid y Burgos fue profunda, pero este punto es difícil de precisar por la coincidencia de fechas y por la desaparición de otras obras anteriores significativas, como la custodia de León, que nos pudieran servir de referencia. En cualquier caso, no puede descartarse la utilización de una fuente común, como estas “muestras” anónimas o estampas vendidas en las ferias, que debieron ser material generalizado en los principales talleres de las ciudades castellanas y que nos explicarían también la utilización de los mismos repertorios de imágenes por muchos otros artistas.

El mismo proceso se advierte en el relieve del Prendimiento, que resume los pasajes del Beso de Judas, el Prendimiento propiamente dicho y Pedro cortando la oreja a Malco idénticos en las cruces y en la custodia (il. 2, *detalle*). De esta forma, el episodio de Malco reproduce el grabado de Schongauer (il. 12), pero el grupo de Judas y Cristo así como la actitud de Jesús con la oreja en la mano se asemeja a la tabla del Maestro de Budapest a partir de miniaturas derivadas de Van Eyck¹⁹. Al grabador de Colmar recurren de nuevo los plateros en el relieve de la Flagelación, pero sólo para las figuras de los sayones de espaldas que toman de dos estampas distintas, Cristo ante Anás y Cristo ante Pilatos, mientras que para la imagen de Jesús, con su peculiar disposición detrás de la columna utilizan una estampa del “maestro de la orla de flores” (il. 7, 8, 9 y 10)²⁰. En Durero, en cambio, se inspira el relieve de la Coronación de Espinas, aunque en las cruces se acentúa la simetría de la composición.

(17) *The Illustrated Bartsch 8. Early german artists*, New York, 1980, pág. 222 y 152 y *The Illustrated Bartsch 10, Sixteenth century german artists. Albrecht Dürer*, New York, 1980, págs. 12 y 121.

(18) Éste y los demás relieves que se citen de la custodia de Córdoba están reproducidos por J. MARTÍN RIBES: *Custodia procesional de Arfe*, Córdoba, 1983, págs.44-46.

(19) *The Illustrated Bartsch, 8...*, pág. 223 y M^a O. SILVA MAROTO: *Pintura...*, Vol.I, fig. 63.

(20) *Ibidem*, págs. 224 y 227 y 153. Ambos grabados fueron repetidos por varios monogramistas. LEHRS: *Late gthic engravings of Germany and the Netherlands*, New York, 1969, n^o 283.

ción, se atan las manos de Cristo, igual que en la estampa del "Maestro de 1446", y se simplifica la escena reduciendo a tres el número de sayones (*il. 1, detalle*)²¹. Algo parecido hace Arfe en su custodia de Córdoba, como luego repetiría también el pintor toledano Juan Correa en sus tablas del museo y de la catedral de Cádiz.

Otros relieves evidencian también la fusión de préstamos parciales tomados de Durero y Schongauer simultáneamente. Así, en la escena del Camino del Calvario, procede de los grabados del Prendimiento y del Camino del Calvario de Schongauer el detalle de Cristo con la soga al cuello y el sayón que encabeza la comitiva tirando del anterior con la cuerda al hombro. En cambio, la forma de llevar la cruz al revés se inspira en Durero y tanto el sayón en cuclillas, aunque en posición invertida, como el soldado con trompeta del último término se asemejan a los de la custodia de Córdoba (*il. 11, 12 y 13*)²². Años después Jerónimo Pérez mantuvo el tipo físico del Cristo, -que sigue el de Vigarny en el relieve de la catedral de Burgos, igual que los anteriores- y algún otro detalle de Schongauer en su cruz de Villares de la Reina, pero los cambios que introdujo en el primer sayón revelan su conocimiento de la estampa de Marco Antonio Raimondi a partir del Pasma de Sicilia de Rafael, como ya indiqué en otro momento (*il. 14*)²³. En cuanto al relieve de la Resurrección (*il. 1 y 2, detalles*), la figura del Resucitado y su postura erguida, semienvuelto en el sudario y portando la cruz se aproxima al de ambos maestros, Durero y Schongauer, pero la composición completa, incluido el sarcófago y los dos soldados con sus complicadas posturas, se acercan más a los de la tabla del retablo de la catedral de Ávila que realizaba el enigmático pintor Santa Cruz entre 1506 y 1508²⁴. Por último, la escena de la Piedad ofrece el mismo esquema que la de enrique de Arfe en la manzana de la cruz de San Isidoro de León o que las de Pedro Berruguete en la catedral de Palencia o en colección particular de Barcelona²⁵. Este último tema, muy repetido en la platería castellana de la primera mitad del siglo, fue otro de los que pervivió en la cruz de Villares de la Reina (Salamanca), labrada en la década de los años sesenta, si bien en este caso de nuevo Jerónimo Pérez puso al día el grupo de la Virgen y de Cristo eliminando los rasgos goticistas y traduciendo los rasgos físicos y los ropajes al lenguaje del Renacimiento. El punto de referencia es claramente la Piedad de Miguel Ángel que Pérez pudo conocer a

(21) *The Illustrated Bartsch*, 10, pág. 271 y LEHR'S: *Late gothic...* n° 38.

(22) *The Illustrated Bartsch*, 8 y 10..., pág. 229 y 15, respectivamente.

(23) M. C. HEREDIA MORENO: "Jerónimo Pérez...", pág. 104.

(24) *Ibidem*, págs. 233 y 140, respectivamente. D. ANGULO ÍÑIGUEZ: *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, pág. 132

(25) La cruz leonesa está reproducida por S. ALCOLEA: *Artes decorativas en la España cristiana*, Madrid, 1975, fig. 199. Las pinturas por D. ANGULO ÍÑIGUEZ: *Pintura...*, fig. 96 y lám. III.

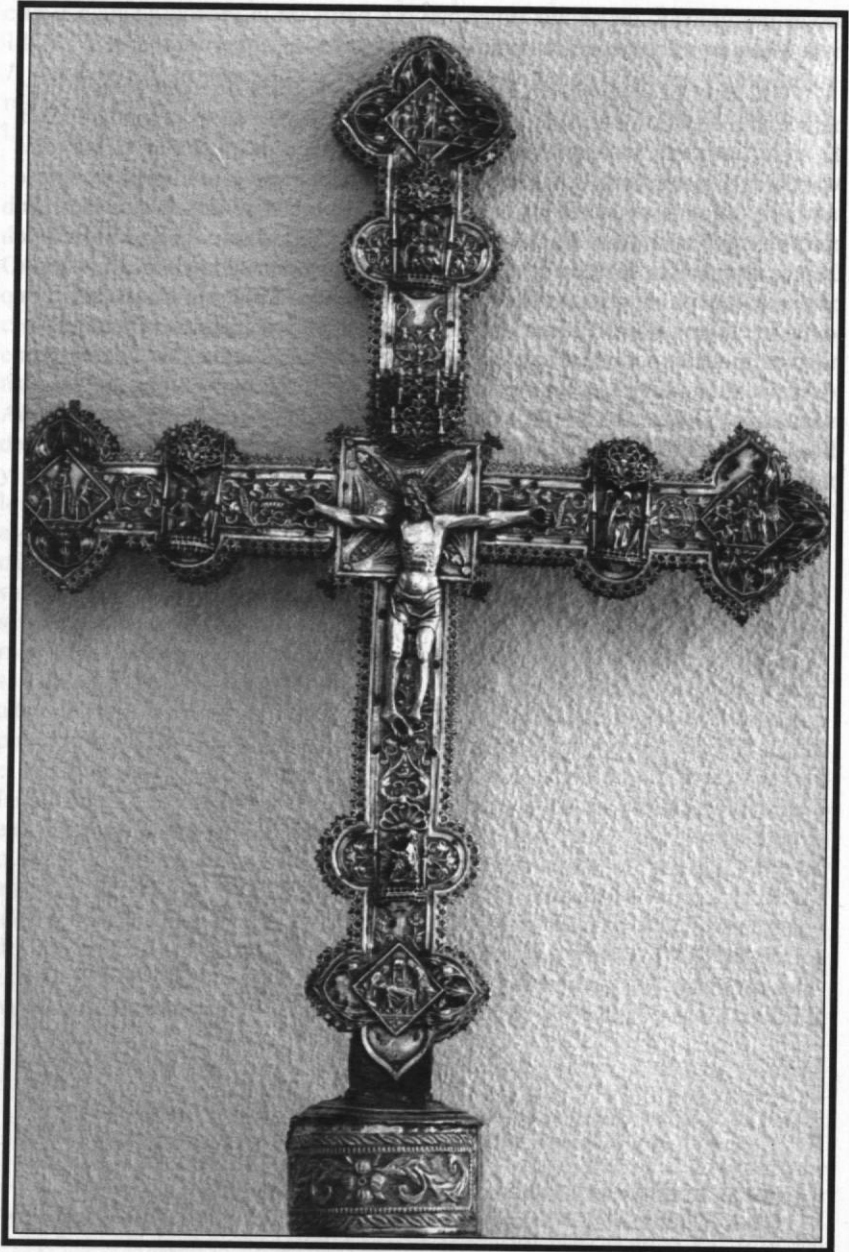
través del grabado de Giulio Bonasone o a partir de la Piedad de Juan Bautista Vázquez el viejo de la catedral de Ávila²⁶.

A tenor de lo expuesto cabe deducir que la traza de todas estas cruces parece una creación vallisoletana de Pedro de Ribadeo en la segunda década de siglo, asumida sustancialmente muy pocos años después por el burgalés Martín de Covarrubias, sin descartar por completo que este último recogiese también algunas sugerencias estructurales de los modelos burgaleses del entorno de Bernardino de Porres a partir de 1500. Tanto Valladolid como Burgos desarrollan la estructura de forma paralela y con calidad similar, acorde con su categoría de principales centros rectores de la platería castellana²⁷. En los talleres de ambas ciudades se repiten también los mismos relieves y los mismos modelos iconográficos, algunos de los cuales coinciden además con los correspondientes de la custodia de Córdoba, lo que revela, quizás, la influencia del maestro Enrique de Arfe en Castilla y, con mayor certeza, la difusión y la utilización de las mismas estampas por los principales centros plateros de Castilla y León durante buena parte del siglo XVI.

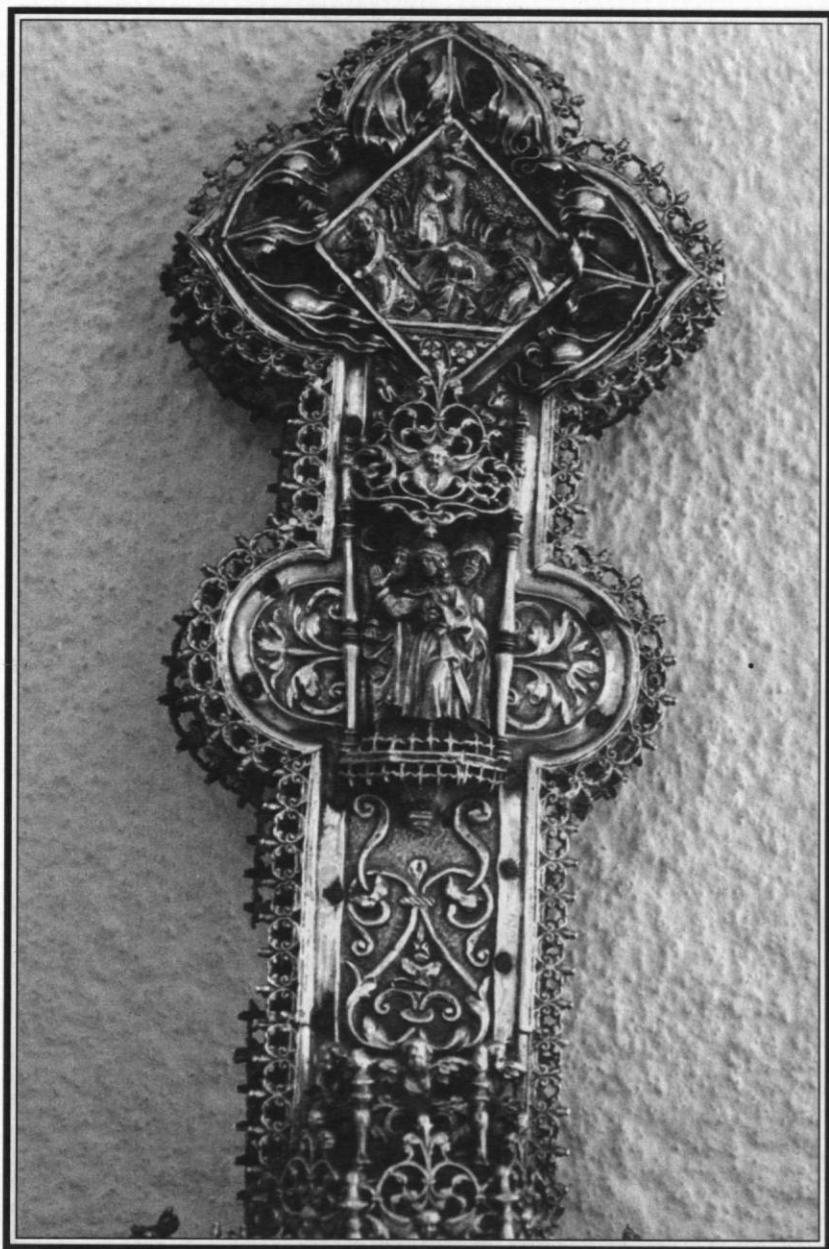
M^a del Carmen HEREDIA MORENO

(26) M. C. HEREDIA MORENO: "Jerónimo Pérez...", pág. 105.

(27) A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*, Burgos, 1998, 2 vols. y J. C. BRASAS EGIDO: "Archidiócesis de Valladolid" en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pág. 231, plantean el papel de ambos centros plateros a lo largo del siglo XVI.



1. Cruz procesional. Osuna (Sevilla).



2. Cruz de Valfermoso. Oración en el Huerto.



3. Schongauer. Oración en el Huerto.



4. Durero. Oración en el Huerto.



5. Custodia de Córdoba. Oración en el Huerto.



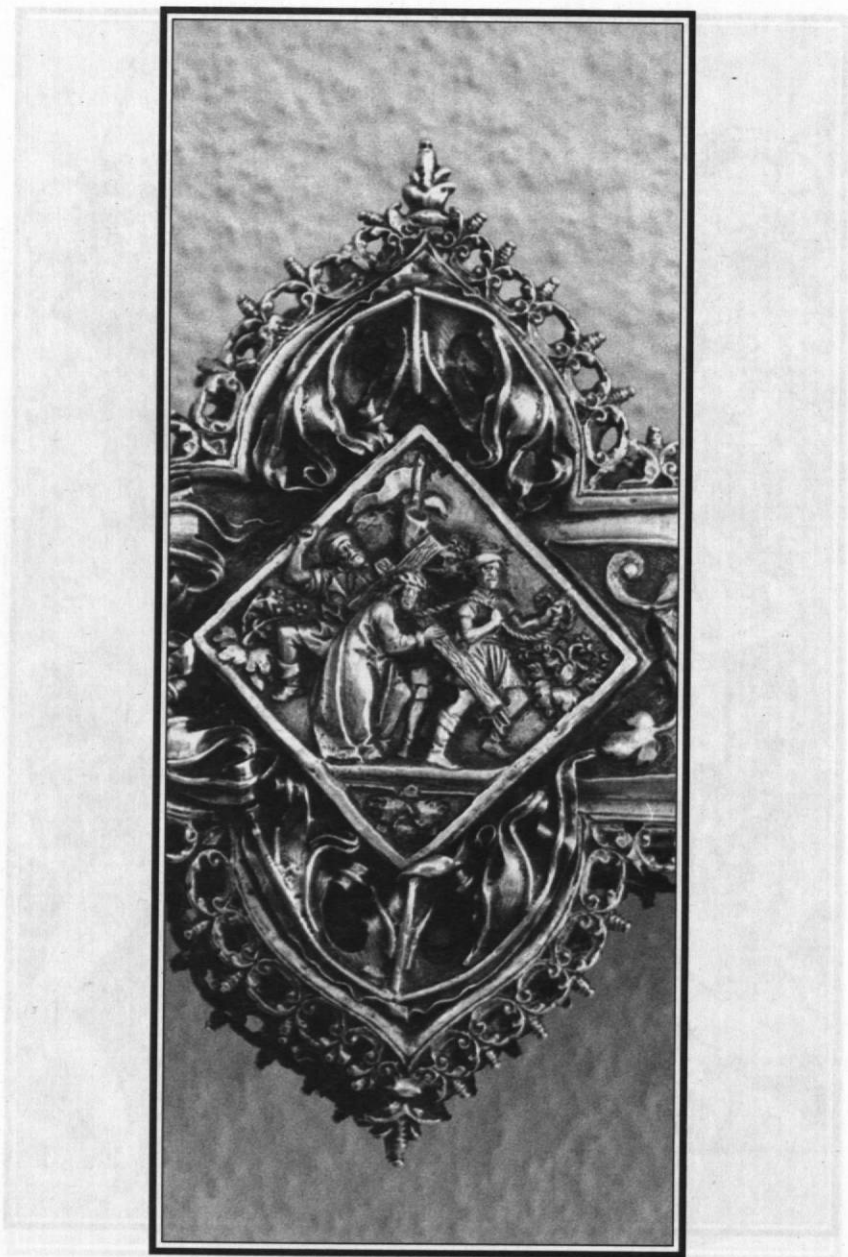
6. Maestro de la orla de flores. Flagelación.



7. Schongauer. Cristo ante Anás.



8. Schongauer. Cristo ante Pilatos.



9. Cruz de Valfermoso. Camino del Calvario.



10. Schongauer. Prendimiento.



11. Schongauer. Camino del Calvario.



12. Cruz de Villares de la Reina. Camino del Calvario

ENTRE ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA: LA CAPILLA TOLEDANA DE LA FAMILIA DE FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, CRONISTA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

«...dixeron que este lugar no tiene cosas señaladas ni que sean dignas de recordable memoria en bien ni en mal,... ni ha habido ni hay personas señaladas»¹. Con estas palabras, aparente testimonio de una memoria no sólo frágil sino ya quebrada, se expresaban los lugareños de Arcicóllar sobre los valores materiales y humanos de su lugar. Sin embargo, a la otra orilla del Atlántico acababa de morir y todavía vivía dos primos hermanos, originarios de Arcicóllar, respectivamente uno de los más importantes humanistas y uno de los más poderosos hacendados del México de mediados del siglo XVI: don Francisco Cervantes de Salazar y don Alonso de Villaseca.

Don Alonso de Villaseca (Arcicóllar o Casarrubios del Monte, Toledo, ca.1510-Ixmiquilpan, 1580) había llegado Nueva España poco antes de 1540, donde casó con doña Francisca Morón, hija también de acaudalados; poseía haciendas de labor y ganado mayor en diferentes localidades como Veracruz, Guanajuato y México y Zacatecas, y minas en Zacualpan, Zacatecas, Pachuca e Ixmiquilpan, ascendiendo su caudal en millón y medio de pesos y 150.000 ducados de renta². Dotó en 1553 una cátedra de Sagrada Escritura en la Universidad de México y en 1572 cedió a los jesuitas solares para la fundación de un colegio dedicado a San Pedro y San Pablo, donándoles en 1576 la suma de 40.000 pesos.

(1) Viñas, Carmelo, y Paz, Ramón, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Reino de Toledo*, CSIC, Madrid, 1951, I, pp. 76-85.

(2) Véase Sánchez Baquero S. I., Juan, *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España, 1571-1580*, México, 1945, II, pp. 160-161; Millares Carlo, Agustín, *Apuntes para un estudio biobibliográfico de Francisco Cervantes de Salazar*, U.N.A.M., México, 1958 y como «Estudio preliminar» en Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, ed. Manuel Magallón y Agustín Millares Carlos, B.A.E., 244-245, Atlas, Madrid, 1971, I, pp. 14-16.

Don Francisco Cervantes de Salazar (Arcicóllar o Toledo, 1514-México, 1575), autor del *Túmulo imperial* y de la *Crónica de la Nueva España*, entre otras obras, es uno de los personajes más importantes de la historia cultural del México del siglo XVI. Nacido en el reino de Toledo más que concretamente en la Ciudad Imperial en el seno de una familia hidalga originaria del pequeño lugar de Arcicóllar, población en la que pudo incluso haber visto la luz, Cervantes de Salazar fue hijo de don Alonso de Villaseca de Salazar y doña María de Peralta (Cervantes), más tarde vecinos de la collación de San Pedro y enterrados al morir en la parroquia de San Andrés en la ciudad de Toledo; en consecuencia, era primo hermano del rico hacendado novohispano don Alonso de Villaseca, y de Andrés (+México, a. 2 de agosto de 1570) y Pedro de Villaseca (+Arcicóllar, 14 de abril de 1575), sus hermanos, y sobrino de don Andrés de Villaseca y su mujer doña Teresa Gutiérrez de Turanzos (+Arcicóllar, 2 de septiembre de 1572).

Cervantes fue estudiante de cánones en la Universidad de Salamanca, donde alcanzaría el grado de bachiller, amigo del humanista Juan Maldonado y discípulo en Toledo, hacia 1540, de su «vecino» Alejo Venegas de Busto (Camarena, 1499-Toledo, 1562), quien incluso escribió su elogio³; marchó después a Flandes, con el Licenciado Girón, donde habría comenzado su tarea de traductor y comentador de la "Introducción para ser sabio" (Sevilla, 1544) y la "Introducción i camino para la sabiduría" de Juan Luis de Vives (Alcalá de Henares, 1546) y de sus "Exercitationes linguae latinae" (México, 1554). Vuelto a España, había trabajado como secretario de cartas latinas del arzobispo de Sevilla, inquisidor general y presidente del Consejo de Indias el Cardenal García de Loaysa y Mendoza, hasta su muerte en 1546, para después enseñar como catedrático en la Universidad de Osuna, fundada en 1548.

No obstante, en 1549/1551 Cervantes se trasladó a Nueva España, llamado por su primo hermano don Alonso de Villaseca, en cuya casa residió durante cuatro años, mientras trabajaba como maestro de gramática latina en una escuela particular, hasta que se fundó la universidad de México en 1553⁴. Antes de partir en 1551 o ya desde la capital novohispana, donó a su primo Pedro de Villaseca y a su madre doña Teresa, tía política de don Francisco, unas "casas, tierras, olivares y almendrales" que poseía en Arcicóllar y parte de unas casas del Arrabal de Toledo.

(3) Adeva Martín, Ildefonso, *El Maestro Alejo Venegas de Busto. Su vida y su obra*, IPIET, Toledo, 1987, p. 123. Escribió Venegas un prólogo a las *Obras* de Cervantes (Alcalá de Henares, 1546), traducciones y comentarios de Luis Mexía, Fernán Pérez de Oliva y Luis Vives.

(4) Se ha supuesto erróneamente que por sugerencia de Hernán Cortés, a quien había dedicado en 1546 uno de sus libros, o a causa de ser llamado por su pariente el Dr. Rafael de Cervantes, tesorero de la catedral metropolitana de México.

En México, obtuvo al mismo tiempo el grado de licenciado y maestro en arte en 1553 y el de doctor en teología por la Real y Pontificia Universidad de México en 1563; fue catedrático de retórica de esta institución (1553-57) y su rector (1567 y 1572), así como -tras recibir la orden sacerdotal en 1554- chantre y, desde 1563, canónigo de su catedral. En 1571 fue nombrado consultor de la Inquisición. En 1557-58 el Maestro Cervantes comenzó a escribir, recibiendo salario de Felipe II, la *Crónica o Historia General de la Nueva España*, que terminaría hacia 1564. Escribió también en la Nueva España en latín *Los tres diálogos escritos en México* (1554) -conocidos con el título moderno de *México en 1554*⁵- y publicó en vida su *Título imperial de la gran ciudad de México* (1560)⁶.

Si le parecía «nada eclesiástico ni hombre para encomendarle negocios» al arzobispo don Pedro Moya de Contreras, aunque el obispo de Michoacán -quizá don Antonio Ruiz de Morales y Molina- se preguntara «no sé dónde diablos se junto tanta ciencia en un codo de cuerpo», Cervantes de Salazar todavía recordaba en México un pasado que quería enterrar; en su primer testamento de 21 de marzo de 1572, aparece una cláusula en la que se señalaba su temor a haber podido errar⁷. En esta última voluntad, Cervantes disponía que se le enterrara bajo una losa, con sus armas y título en la capilla de Santa Clara del monasterio de monjas franciscanas de la ciudad, y dejaba diferentes partidas de dinero a sus parientes toledanos, añadiéndose una manda por la que ordenaba que en «el lugar de Arçicóllar, donde fueren mis pasados, se haga un retablo o otra cosa semejante en su Iglesia, que cueste sesenta ducados, para el ornato de la dicha yglesia, y se enbte con brevedad»⁸.

(5) Véase Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Título Imperial*, ed. de Edmundo O'Gorman, México, 1963.

(6) Sobre su biografía véase todavía ahora Millares Carlo, Agustín, *Apuntes para un estudio bibliográfico de Francisco Cervantes de Salazar*, U.N.A.M., México, 1958 y ampliado como «Estudio preliminar» en Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, ed. Manuel Magallón y Agustín Millares Carlos, B.A.E., 244-245, Atlas, Madrid, 1971, I, pp. 7-103; también son importantes sus *Cartas recibidas de España por Francisco Cervantes de Salazar (1569-1575)*, ed. A. Millares Carlo, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, México, 1946; Conway, G. Ramón G., *F. Cervantes de Salazar and Eugenio Manzanos*, México, 1946; Baudot, Georges, «Une lettre inédite de l'humaniste Cervantes de Salazar», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasilién*, 8, 1967, pp. 147-152; y Millares Carlo, Agustín, *Cuatro estudios biográficos mexicanos. Francisco Cervantes de Salazar, Fray Agustín Dávila Padilla, Juan José de Eguiara y Eguren, José Mariano Beristain de Souza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

(7) Millares Carlo, A., 1971, ap. I, doc. 20, pp. 54-55: «... y porque podría ser que en my aya avido algún descuydo e yerro, declaro que my verdadera yntención y voluntad a sido y es açertar a servir a Dios, Nuestro Señor, debaxo de la corrección de la Santa Madre Yglesia, en cuya fee e creencia protesto bibir e morir, dando por ninguno lo que así oviere dicho o escrito o de palabra o de otra qualquier manera, que jamás my yntención fue herrar, aunque la lengua aya podido por ynorancia o por descuydo dezir otra cosa, la qual reboco parasiempre jamás».

(8) Millares Carlo, A., 1971, ap. I, doc. 20, p. 56.

Estas cláusulas desaparecieron por completo en su segundo testamento y codicilo otorgado el 10 de noviembre de 1575⁹, cuatro días antes de que falleciera, el 14 de noviembre de este mismo año de 1575. En este caso, solicitaba ser enterrado en la catedral de México, a cuya fábrica dejaba 500 ducados, en la sepultura que su escéptico protector el arzobispo Moya de Contreras señalara y con su correspondiente losa, cuidándose de que su cuerpo y lápida se trasladaran a la catedral nueva "que agora se haze" cuando fuera necesario¹⁰; incluso se le erigió un catafalco en la catedral, con "las pinturas de unas muertes y armas que se pintaron para el túmulo de las onras del señor doctor Cervantes de Salazar", que su amigo Antonio de Isla abonó a Cristóbal García¹¹.

Es posible, a pesar de la enemistad declarada que le tenía su primo el riquísimo don Alonso de Villaseca, que la manda de 1572 se hubiera cumplido ya y hubiera por lo tanto podido obviarse en su testamento de 1575¹², aunque es también probable que don Francisco cambiara de pensamiento y decidiera finalmente apartarse de la fundación de sus parientes¹³. Pero lo que no deja de ser cierto es que precisamente por estos mismos años se emprendía en Arcicóllar, si no un retablo mayor para su iglesia parroquial, sí la obra de la capilla funeraria de la familia de los Villaseca. Pues en la parroquia de Arcicóllar, entonces dedicada a la Encarnación y hoy a la Asunción de la Virgen¹⁴, se encuentra al fondo de la nave de la Epístola una capilla fundada por don Pedro de Villaseca con una dotación de 2.000 maravedís, según las

(9) Millares Carlo, A., 1971, ap. I, doc. 23, pp. 61-68.

(10) Para su información sobre la catedral y la arquitectura mexicana, véase por ejemplo George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1948 (trad. esp., Fondo de Cultura Económica, México, 1983); Joaquín Bérchez, «Maqueta de la catedral de México», en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 226-233.

(11) Millares Carlo, A., 1971, ap. I A, p. 35.

(12) En 1572 dejaba dinero a tres sobrinas, una hija de su prima Ana Gutiérrez, viuda de Juan Velázquez, que vivía en Arcicóllar, y otras dos hijas de su primo García de Espinosa, casado con su constante corresponsal toledana doña Catalina de Sotomayor (véase *Cartas recibidas de España...*, 1946, pp. 20-25), y de su prima Isabel de Cervantes, que residían en Toledo; así mismo encargaba un terno de damasco en España que se debía entregar a la iglesia mayor de México. En el codicilo de 12 de noviembre de 1575, dejaba dineros a su sobrina Teresa de Villaseca, residente en México, hija de su difunto hermano Andrés de Villaseca.

(13) A través de la correspondencia de don Francisco y don Pedro (*Cartas recibidas...*, 1946), éste intentaba incluso reconciliar a su primo con su hermano don Alonso, sustituyendo en tal papel a su madre desde que ésta falleciera. Al morir doña Teresa, la hacienda que don Francisco le había entregado volvió a Cervantes de Salazar, como reconocía su primo, y Hernando Ponce de León le aconsejaba se la concediera a doña Catalina de Sotomayor y sus hijas.

(14) Montoya Invarato, R., «Iglesia mudéjar de Nuestra Señora de la Asunción. Arcicóllar», *Archivo Español de Arte*, 220, 1977, pp. 397-405.

Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II de 1576¹⁵. Presenta un letrero con la inscripción fundacional el siguiente texto: "ESTA CAPILLA MANDARON FUNDAR / DE NUEVO LOS ILUSTRES SEÑORES ALONSO / DE VILLASECA Y PEDRO DE VILLASECA / SU HERMANO HIXOS DE LOS SEÑORES / ANDRES DE VILLASECA Y TERE-SA GUTIERREZ / DE TURANZO, SUS PADRES. A HONRA Y GLORIA / DE NUESTRO SEÑOR JESUCHRISTO Y DE LA GLORIOSA / VIRXEN MARIA SU MADRE Y DE SU SANTA / ANUNCIACION. ESTA DOCTADA DE / UNA MISA CADA DIA PARA SIENPRE: / ACABOSE EN EL AÑO DE MIL QUINIENTOS / Y SETENTA Y QUATRO AÑOS"¹⁶. Don Pedro había sido "hidalgo y caballero", vecino de Toledo aunque hubiera poseído unas casas principales en el lugar de Arcicóllar, y había fallecido ya para 1576, según las citadas "Relaciones"; don Alonso tenía que ser nuestro hacendado novohispano.

Es posible que el detonante para la construcción, o más bien reconstrucción de la capilla se haya de establecer en el fallecimiento de doña Teresa Gutiérrez de Toranzos el 2 de septiembre de 1572, pocos meses después del primer testamento de 21 de marzo de 1572 de su sobrino Cervantes de Salazar. Sin embargo, desconocemos con detalle la cronología de la fábrica, y el primer documento relativo al conjunto funerario atañe, sin embargo, al retablo¹⁷. Entre el 6 y el 7 de febrero de 1573 el arquitecto y escultor Diego de Velasco de Ávila el Mozo (Ávila (?), a.1538-Sevilla, 1592)¹⁸ y el pintor Hernando de Ávila (Toro, d.1534-Madrid, 20-III-1595)¹⁹ contrataron y otorgaron fianzas -de Diego de Aguilar y Luis de Velasco- para la hechura de un retablo dedicado a la

(15) Viñas, Carmelo, y Paz, Ramón, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Reino de Toledo*, CSIC, Madrid, 1951, I, pp. 76-85.

(16) La inscripción, transcrita por Montoya Invarato, R., 1977, p. 404, no dejaba de presentar problemas en las relaciones familiares que establecía, habiendo establecido una lectura diferente por nuestra parte.

(17) Véase López de Ayala y Álvarez de Toledo, Juan, Conde de Cedillo, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo, 1959, p. 18; y sobre todo, Marías, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1630)*, IPIET-CSIC, Toledo-Madrid, 1983-1986, IV, pp. 151-152 y «Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 215, 1981, pp. 319-340; y Rodríguez Quintana, M. I., «Hernando de Ávila y Luis de Velasco: El retablo de El Casar de Escalona y otras noticias», *Archivo Español de Arte*, 245, 1989, pp. 15-33, especialmente pp. 21-23.

(18) Véase Marías, Fernando, *La arquitectura...*, I, pp. 377-401.

(19) Sobre los pintores y escultores, Post, Chandler R. y Brown, Jonathan, *A History of Spanish Painting. XIV. The Later Renaissance in Castille*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1966; Marías, Fernando, 1981, pp. 319-340; *El Greco de Toledo*, ed. por Jonathan Brown, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982; Gutiérrez García-Brazales, Manuel, *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Caja de Toledo, Toledo, 1982; Estella, Margarita, y Cortés, Salvador, «Los retablos documentados de Fuentelalencina y Auñón, y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera», *Archivo Español de Arte*, 246, 1989, pp. 131-155; Rodríguez Quintana, M. I., *Escultores*

Encarnación, tema -hoy desaparecido- que en forma de escultura de bulto redondo ocuparía la caja principal del mismo, aparentemente flanqueado por los retratos orantes de dos comitentes, probablemente don Pedro y doña Teresa o don Francisco. En el segundo cuerpo irían dos historias de relieve, que flanquearían un tondo de pintura, y en el tercero un Calvario entre figuras de bulto como remates laterales. Se debía de acabar para el 15 de agosto de 1574 por el precio de 490 ducados. En su ejecución también intervinieron el escultor Agustín de Campos, encargado el 30 de enero de 1578 de los remates que trazara Luis de Velasco (Toledo (?), c.1530-Toledo, 1606), y este mismo pintor toledano, cuñado de Hernando de Ávila, a quien se le han atribuido las pinturas del retablo, un *Nacimiento* y una *Epifanía* y las escenas (*Ecce Homo* y *Piedad*) de los dos óvalos de los remates²⁰. Ello suponía, muertos tanto don Pedro en Toledo como don Francisco en México, que el capellán de los Villaseca, al frente de la fábrica al parecer en nombre de los hijos de don Pedro, modificó radicalmente el programa iconográfico, suprimiendo por ejemplo los retratos de los donantes previstos en un principio²¹.

Este programa quedaría definitivamente constituido por un primer cuerpo «mariano» más que estrictamente cristológico, un segundo cuerpo con dos relieves dedicados a San Pedro y San Pablo, con el *Quo Vadis, Domine?* y *La conversión de Saulo camino de Damasco*, y un tercer cuerpo «pasionista» en torno a la imagen del Calvario. En la bóveda, ocho compartimentos se dedicaron a escenas de la vida de San Juan Bautista los ovalados (predicación en el desierto, bautismo de Cristo, prisión y degollación) y a los cuatro Evangelistas los trapezoidales.

El 7 de agosto de 1574 la obra de la estructura de la capilla tenía que estar ya acabada, pues se contrataba su decoración de oro y pintura entre el patrono don Pedro de Villaseca -repuesto de una seria enfermedad que le había

toledanos de la segunda mitad del siglo XVI: El obrador de Rafael de León y Luis de Villoldo, IPIET, Toledo, 1991; M. I. Rodríguez Quintana, «Nuevas aportaciones al catálogo de Pedro Martínez de Castañeda», *Anales Toledanos*, xix, 1984, pp. 95-132; «El testamento de Pedro Martínez de Castañeda», *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 299-303; «Noticias, hipótesis e interrogantes en torno al obrador Tovar-Linares», *Archivo Español de Arte*, 254, 1991, pp. 181-195; y sobre todo 1989, pp. 15-33. También Collar de Cáceres, Fernando, «En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado*, 10, 1983, pp. 7-35 y *El Libro de Retratos, letreros e insignias Reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla*, Madrid, 1985; López Gajate, Juan, *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II*, Madrid, 1998; y Aterido Fernández, Ángel, y Zolle Betegón, Luis, «Pinturas y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xi, 1999, pp. 145-168. No deja de ser curioso que en este último trabajo (pp. 153-154), se de cuenta del proyectado viaje de 1570 del pintor a las Indias, acompañando al naturalista Dr. Francisco Hernández.

(20) Rodríguez Quintana, M. I., 1989, p. 23.

(21) Los hijos (Pedro Luis y varias niñas) de don Pedro, y su joven y honrada mujer Marina, eran considerados niños en 1575.

aquejado en 1573- y el pintor Hernando de Ávila; a tenor de la duración de semejantes obras de albañilería y estuco²², podemos pensar que su fábrica hubiera sido empezada también en la primavera de 1573, justo durante la enfermedad de don Pedro. Debía dorar Hernando de Ávila las molduras, venera y escudos de armas de las esquinas de la capilla, y pintar con "grotescos del romano", al temple y usando azul para sus superficies, imitando en sus pinturas las de la capilla de Santo Tomás de Aquino que don Juan Gómez de Silva poseía en el monasterio de Santo Domingo el Real de la ciudad de Toledo; a su vez, el maestro mayor de pintura de la catedral primada de Toledo, Hernando de Ávila, se comprometía personalmente a pintar las historias y figuras incluidas en los recuadros; se le pagarían 25.000 maravedís, corriendo los panes de oro necesarios a cargo del cliente, a contento de don Hernán Vázquez²³. Es posible, a tenor de un documento de 1575, redactado por los herederos de don Pedro pocos meses después de su muerte, que la ejecución final de la pintura se retrasara algunos años, aunque todo tuvo que estar acabado en el momento en que se asentó el retablo en 1580.

Muerto ya don Pedro, el 27 de octubre de 1575 sus herederos entregaban a Hernando de Ávila la suma de 200 reales a cuenta del retablo y por «una piedra que hace de mármol para un letrero» así como por una caja de piedra berroqueña para entrar a la cripta de la capilla. Estos datos, y el hecho de que el retablo de la capilla, esté fechado en 1579 y firmado por [Diego de] Velasco [de Ávila], hace que la atribución de esta obra arquitectónica deba darse también a este arquitecto y escultor, autor de la nueva capilla (1572-75) del regidor y alcalde las alzadas de la ciudad imperial don Juan y de su hermano el canónigo don Miguel de Silva, ambos hermanos del embajador de Felipe II en Venecia don Diego Guzmán de Silva²⁴. A su vez, dado que en la contratación, de 1571, de la obra de la capilla de don Alonso Montalbo del desaparecido monasterio de San Francisco de Arévalo (Ávila) se hacía referencia como modelo a la iglesia de este monasterio, hemos de concluir aceptando la existencia de un grupo de obras entre Toledo y Ávila de características y autoría comunes²⁵.

(22) Véase más adelante en relación a la capilla Montalbo de Arévalo.

(23) Marías, Fernando, *La arquitectura...*, IV, pp. 151-152. El citado contrato en Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, e. p. Cristóbal de Loaysa, 1574, Pr. 1.796, fol. 1.001.

(24) Marías, Fernando, *La arquitectura...*, III, pp. 172-175.

(25) La capilla se haría de ladrillo y estuco jaharrado, blanqueado y dorado, y pintada con «brutescos bien coloridos» e historias en «los cuadros del aovado» de la bóveda, según el contrato firmado entre Montalbo -a través de un Alonso de Villaseca (cuya relación con nuestros protagonistas se nos escapa por completo)- al alarife toledano Andrés García de Udías, en Toledo, el 3 de julio de 1571. Debía presentar escudos en las pechinas, un entablamento dórico, una bóveda o media naranjeta ovalada, una linterna con columnillas jónicas (que después sería sustituida por un escudo de armas -un águila parda en campo azul- rodeado por un festón de frutas y las pechinas con las imágenes de los Evangelistas, a la manera de la iglesia conventual toledana de Santo Domingo el

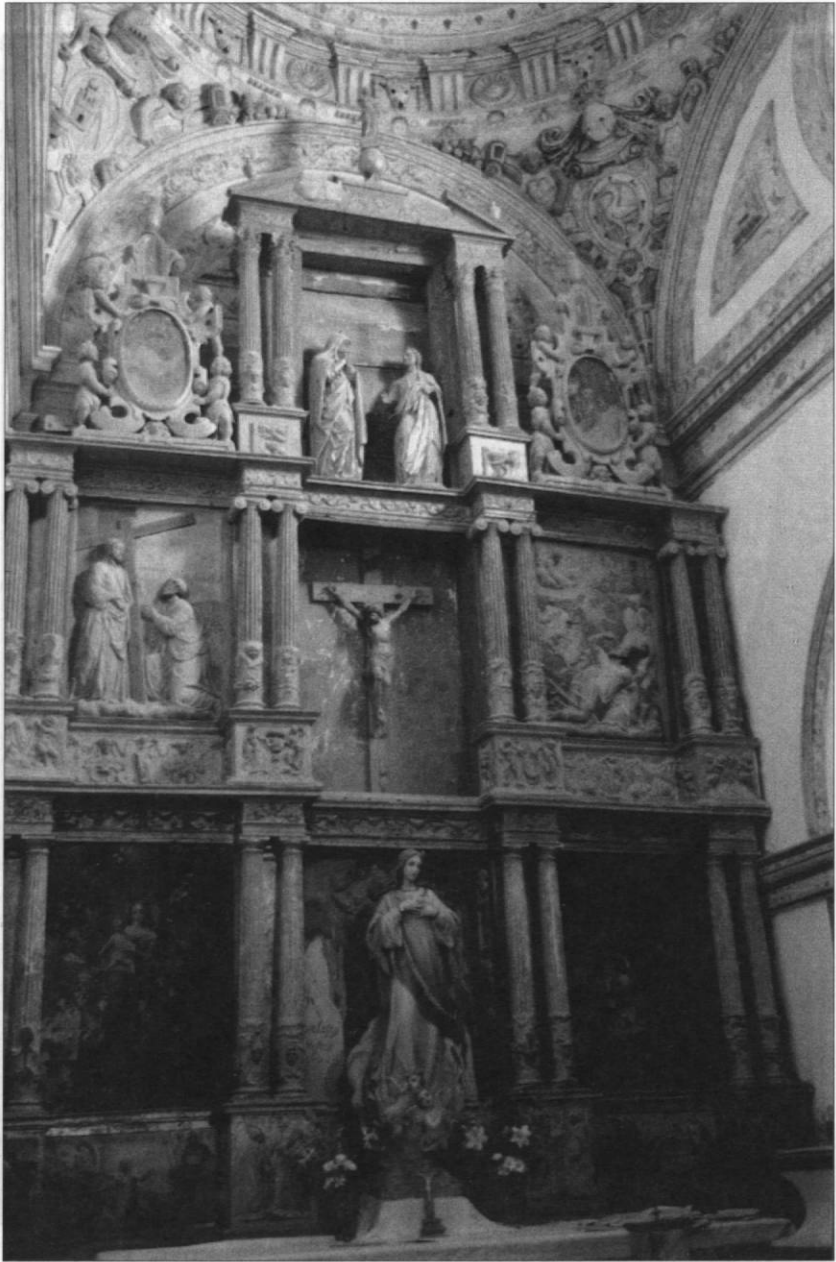
Podamos vincular nuestra capilla del lugar toledano de Arcicóllar sólo con don Alonso de Villaseca, o también con su primo, el menos rico y menos afortunado, pero a la postre más famoso don Francisco Cervantes de Salazar, es evidente que desde la Ciudad de México se volvían los ojos hacia la península y que la memoria que pretendían dejar los emigrados tras su muerte la incluyó y se materializó desde fechas muy tempranas en obras artísticas y arquitectónicas que podemos calificar aun parcialmente de «indianas».

Fernando MARÍAS

Real); entregaría la obra acabada -por la suma de 830 ducados- en seis meses, o a lo sumo antes de los siguientes Carnavales. Véase Marías, Fernando, *La arquitectura...*, IV, pp. 233-234; el documento citado en A.H.P.T., e. p. Juan Sánchez de Canales, 151, Pr. 1.549, fol. 1.053. Sobre Arévalo en el siglo XVI, Cervera Vera, Luis, *Arévalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental hasta mediados del siglo XVI*, Madrid, 1992. Sobre yaserías castellanas tardoquinientistas, Gómez Espinosa, Teresa, *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.



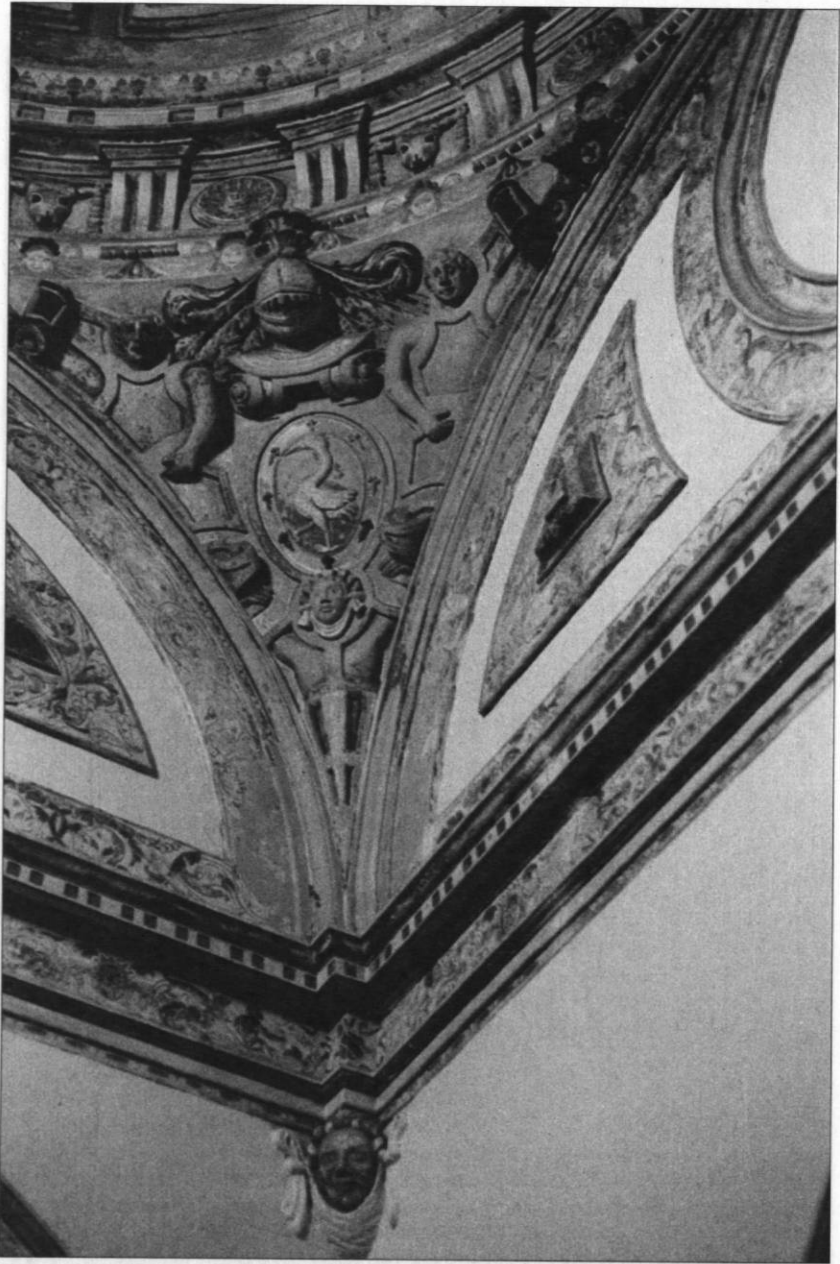
1. Arcicóllar (Toledo), Capilla Villaseca, bóveda.



2. Arcicóllar (Toledo), Capilla Villaseca, retablo.



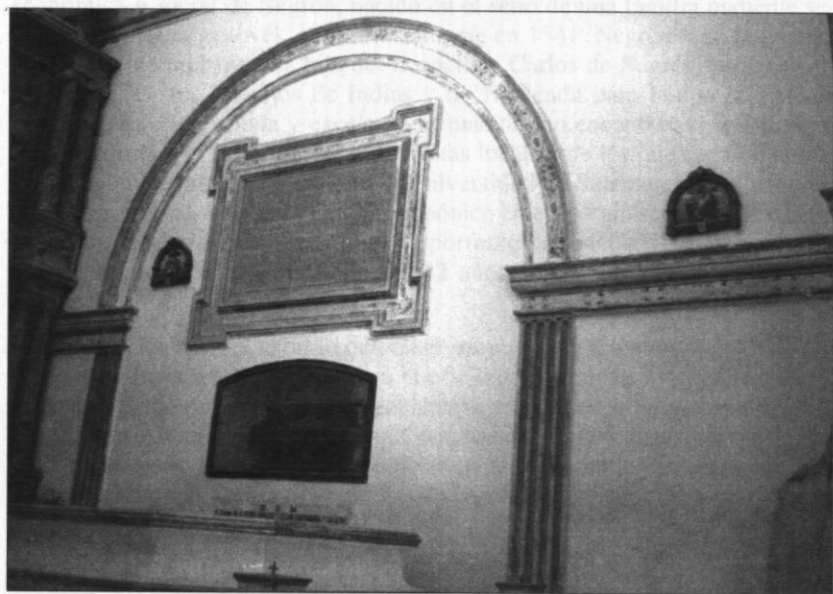
3. Arcicóllar (Toledo), Capilla Villaseca, vista general desde la nave parroquial.



4. Arcicóllar (Toledo), Capilla Villaseca, pechina.



5. Arcicóllar (Toledo), Capilla Villaseca, entablamento y escudo.



6. Arcicóllar (Toledo), Capilla Villaseca, lateral con lápida.

LECTURAS Y MIRADAS DE UN HUMANISTA. LA COLECCIÓN DEL CANÓNIGO LUCIANO DE NEGRÓN

Luciano de Negrón fue un apasionado coleccionista, dedicado sobre todo a la creación de una amplísima librería privada, que contaba con más de 5.000 volúmenes. También tenía entre los bienes inventariados tras su muerte en mayo de 1606, pinturas, esculturas, piezas de plata, porcelanas chinas, tapices de Bruselas y algunos instrumentos astronómicos que prueban su curiosidad científica y su formación humanística. Esta actividad fue posible por la posición económica y social de Negrón, nacido en el seno de una familia pudiente sevillana de origen genovés, aproximadamente en 1541. Negrón tuvo la fortuna de ser un rico prebendado, hijo del licenciado Carlos de Negrón, jurisconsulto y fiscal de los consejos de Indias y de Hacienda para Felipe II. Esto le permitió tener una sólida y excelente formación, no encontrando dificultades para integrarse en el círculo de humanistas locales, de los que fue uno de los de más amplia cultura. Estudió en la Universidad de Salamanca, graduándose posteriormente en teología y derecho canónico en el colegio sevillano de Maese Rodrigo. Desempeñó cargos muy importantes en el Cabildo Eclesiástico hispalense, siendo canónigo durante 42 años y coadjutor del arcediano de Sevilla.

Su posición en el cabildo debió ser muy respetable, pues consiguió a la muerte del cardenal Rodrigo Castro el oficio de provisor y vicario general de la Santa Iglesia de Sevilla y su arzobispado, ejerciendo el importante control de la diócesis durante los dos años que estuvo vacante la sede hispalense (1600-1601)¹. Su protagonismo y peso específico en el Cabildo hispalense se ma-

(1) El nombramiento se efectuó el 19 de septiembre de 1600 al votarse que la elección a la sede vacante se realizaría por la antigüedad de los miembros del cabildo aceptando cada uno el oficio que le pareciera. Negrón era en 1600 el canónigo más antiguo por lo que se convirtió en vicario general hasta designación del nuevo arzobispo. Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.)

terializó con una total dedicación, siendo juez de la Santa Cruzada, y en los últimos años siendo comisionado como diputado de negocios y visitador de las iglesias de Sevilla a pesar de que estaba prohibido ocupar ambos oficios a la vez, lo que indica de nuevo el peso que Negrón tenía en el cabildo. Aunque más importante que estos últimos nombramientos fue su cargo de consultor del Santo Oficio, ya que era la persona encargada de la revisión de los libros. Todo esto hizo que Negrón alcanzase cierta fama que llegó a la Corte, lo que motivó que Felipe III le encomendase en 1603 la solución del caso del falso rey don Sebastián de Portugal.

La actividad pública de Negrón fue muy dinámica, asistiendo a las tertulias humanistas con Arias Montano, el canónigo Francisco Pacheco, el maestro Francisco de Medina o el poeta Fernando de Herrera. Con ellos compartió el amor a la cultura y al estudio de numerosas disciplinas, que son conocidas por Pacheco quien señala que Negrón era un "consumado teólogo, insigne predicador, famosísimo astrólogo; matemático i filósofo; gran retórico, estremado latino, griego i hebreo i mui general en las demás lenguas vulgares, ayudado de un felicísimo ingenio i memoria i de un continuo estudio"². Así pues, sus conocimientos fueron amplios, aunque su reflexión intelectual estuvo sobre todo marcada por el estudio de las lenguas clásicas, la astrología y las matemáticas, que compaginó con la teología. Su círculo de amigos no sólo se limitaba a los miembros de las academias sevillanas, sino que se extendía a los cenáculos europeos a través de contactos epistolares con Jacobo Gilberto, Juan Voberio, Enrique Ialón. Además, se relacionó entre otros con Simón de Tobar, Francisco Sánchez, Pedro Vélez de Guevara, Juan del Caño, Francisco Yáñez, Juan de Ovando o Pedro de Valencia. Con ellos compartió inquietudes y reflexiones como el análisis de las supuestas reliquias aparecidas en el Sacromonte de Granada. Pero sobre todo Negrón estuvo en contacto con Arias Montano y con el canónigo Francisco Pacheco, con quien colaboró en algunos de los más interesantes proyectos artísticos que se hicieron en la Catedral de Sevilla a fines del siglo XVI. Su conocimiento y erudición en materias artísticas le hicieron una de las personas indicadas en el cabildo hispalense para encargarse de la dirección y asesoramiento en las construcciones que se levantaban en la Catedral, sobre todo en las cuestiones de carácter técnico del Antecabildo y de la Sala Capitular, mientras que su

Sede vacante de don R^o Castro. 1600-1601. Libro 298 (3). f. 1v. De hecho, en su jubilación corroborada el 8 de febrero de 1606 se informa de que sirvió de canonicato durante 42 años, por lo que podría haber sido designado en 1564. A.C.S. Autos Capitulares, 1599-1606, f. 110.

(2) Los datos básicos de su biografía fueron reseñados por Pacheco, F. *Libro de Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*. Edición de Piñero, P. y Reyes, R. Sevilla, 1985, p. 133.

amigo el canónigo Pacheco tuvo mayor peso en el diseño de los programas iconográficos³.

Todos los servicios desempeñados para la Catedral hispalense concluyeron con su muerte en mayo de 1606, dejando entre sus bienes algunos objetos que prueban su curiosidad científica y su formación humanística; así, tenía obras de arte, porcelanas de la China, instrumentos astronómicos y sobre todo una librería con más de 5.000 volúmenes. Esta biblioteca estaba compuesta según Pacheco, quien debió conocerla de primera mano, de libros de "todas facultades i lenguas, tan conocida i alabada en España"⁴. Su creación hay que ponerla en relación con el interés que existía en Sevilla por los libros, no sólo por medio de las imprentas que existían en la ciudad, sino también por las compras que a través de Montano se hicieron a las prensas de Plantino, lo que permitió enriquecer el panorama cultural⁵. Así, muchos humanistas contaban con nutridas e importantes bibliotecas, de las que desgraciadamente conocemos aún pocas referencias, salvo la de Montano, ignorando todo de las de Francisco de Medina y la del canónigo Pacheco. Posiblemente ninguno de ellos llegase a la abultada cifra de Negrón, muy superior a la media habitual en los inventarios de libros en Sevilla⁶. Desconocemos por desgracia el contenido de dicha librería, pero a los fondos de ésta habría que sumar muchos de los libros prohibidos por la Inquisición que se encontraban en dos cajas apartadas en un cuerpo de la chimenea. Además Negrón tenía "una muy gran suma de más de doscientos librillos *oratorum spirituales* unos de encuadernación dorada otros con jalde colorado y otros libros de conceptos espirituales y de la prensa del padre Santiago", ubicados en los estantes bajos de su biblioteca. A todos estos libros tendría acceso Negrón al ser el encargado de realizar el examen de los libros como Consultor Calificante del Santo Oficio; a pesar de ello el canónigo se cubrió las espaldas por temor al peligro constante de la Inquisición señalando su fidelidad a la fe católica de la que no se había apartado y por

(3) Véase el estudio de Recio Mir, A. *Sacrum Senatvm. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1999. Destacó su papel en 1578 en la comisión que formó junto con Pedro Vélez y Luis de Armijo para examinar los problemas constructivos que detectan el maestro mayor Asencio de Maeda y el escultor Diego de Pesquera en las obras del antecabildo. En 1583 su nombre vuelve a aparecer a raíz de las comisiones surgidas para estudiar la cubierta del antecabildo, siendo tal vez suya la idea de la bóveda esquifada que cubre tal recinto, como apunta en su trabajo Recio Mir, p. 89. En 1592 intervino de nuevo, esta vez en la Sala Capitular para abrir una puerta tras la silla del prelado que comunicase la sala con la hipóstila. Su última intervención en la catedral fue en septiembre de 1592 en las vidrieras de la sala capitular.

(4) Pacheco, F. *op. cit.* p. 134.

(5) Véase el libro de Bécarea Botas, V. *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*. León, 1999.

(6) Véase para ello el estudio de la biblioteca de Montano y su análisis comparativo con otras coetáneas realizado por Juan Gil en su libro *Arias Montano en su entorno. Bienes y herederos*. Badajoz, 1998, pp. 47-63.

eso dice con palabras más que elocuentes “quiero que se comprenda y entienda haber tenido y tener todos los libros y papeles que son míos y que por consultor del Santo Oficio es tenido por su comisión y están en mi poder algunos libros de los prohibidos”. Todos estos volúmenes manda que se entreguen al Santo Oficio de la Inquisición. Asimismo, Negrón guardaba en cajones varios papeles de sermones y de Teología Escolástica, junto con otros que no se especifican, mandados en conjunto a Fray Rodrigo de Quintanilla, su albacea y testamentario.

Con la muerte de Negrón, su biblioteca fue adquirida por Fernando Enriquez de Ribera, tercer duque de Alcalá. Antes de morir el canónigo había dado poder en su testamento al licenciado Sebastián Suárez para que asistiese a la venta de la librería, efectuada el 23 de agosto de 1606, a través del agente del duque, Lorenzo de Ribera⁷. La librería con “cinco mill cuerpos de libros de todas facultades” se remató en la elevada cifra de 3.000 ducados de oro, incluidos los estantes en los que estaban los libros, una esfera de bronce e “otras cossas» que se pagaron al albacea de Negrón, fray Rodrigo de Quintanilla. Tras la compra los libros debieron ser colocados en la nueva biblioteca construida por Juan de Oviedo en el segundo piso de la Casa de Pilatos, justo sobre el guardarropa⁸. Esta adquisición contribuyó a que su librería fuese una de las mejores de la ciudad, como lo señalaba Rodrigo Caro quien elogiaba que ésta compitiese “con las más insignes del mundo”⁹. De hecho, su calidad era aún mayor puesto que el duque además había adquirido según algunos autores la librería de Ambrosio de Morales. Este parecer provoca ciertas dudas, pues tanto Ortiz de Zúñiga como Arana de Valflora indican que el duque de Alcalá comenzó primero su selecta librería con la compra de todos los libros del doctor Negrón, señalando que además ésta [se refiere a la del canónigo] “incluía la del Maestro Ambrosio de Morales”¹⁰. No he podido confirmar si realmente la librería de Negrón contaba con libros de Morales, pero puestas todas las reservas he de indicar que esto no sería extraño, ya que hay ejemplos de que las donaciones ocurrían; así el mismo canónigo Pacheco se había quedado con varios manuscritos de Montano a su muerte. Esto podría justificar además el porqué no hay noticias de la adquisición de los libros de Ambrosio de Morales por parte del duque de Alcalá. Cabría preguntarse asimismo la trascendencia

(7) Archivo General de Andalucía (A.G.A.). Ducado de Alcalá. Legajo 1185/ 069-087.

(8) Para más información sobre el duque de Alcalá y su librería véase el libro de Lleó Cañal, V. *La Casa de Pilatos*. Madrid, 1998, pp. 67-68.

(9) Caro, R. *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1634, f. 145.

(10) Ortiz de Zúñiga, D. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Tomo IV, Madrid, 1796, pp. 361-362. Para Arana de Valflora, F. véase su obra en la que sigue el comentario de Zúñiga, *Hijos de Sevilla. Ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad*. Ed. Clásicos Sevillanos, Sevilla, 1996, p. 4.

que esta librería tendría para el círculo humanista sevillano, en cuanto que sabemos que las bibliotecas fueron accesibles a sus miembros, e incluso a veces compartidas con el posible traspaso de ejemplares de mano en mano, lo que favoreció el sentido humanista de saber enciclopédico en las lecturas y libros a los que tuvieron acceso.

Luciano de Negrón fue además de un afamado bibliófilo, un gran conoedor y amante del arte de su tiempo. Su intervención en las distintas obras de la Catedral demuestran su fina sensibilidad artística. Conocemos por su testamento de 1606 su colección artística, en la que destaca sobre todo sus pinturas de género exclusivamente devocional, formada por 43 cuadros de temática religiosa, de los que sólo se menciona la autoría de cuatro adscritos al estilo de Bassano, registrados como: "cuatro lienzos del Bassanis (...) del Nacimiento, Circuncisión, y lienzos del Templo Cristo y el Nacimiento del Bautista". Estas obras coinciden plenamente con el gusto de la clientela española del siglo XVI, y por supuesto sevillana. Al respecto, conviene recordar que será en los primeros años del siglo XVII cuando se esté terminando el conjunto de los techos del Palacio Arzobispal con composiciones inspiradas en estos pintores venecianos. A tenor del número de pinturas que poseía Luciano de Negrón cabe considerar que no tuvo una colección excepcional, porque probablemente su interés no era conseguir un rico conjunto de pinturas, como lo era por ejemplo el denominado "museíto" de su amigo Montano o la colección de retratos de Argote de Molina. Más bien sus esfuerzos como erudito y coleccionista fueron encaminados a reunir una importantísima biblioteca, llegando a estar formada por un total de cinco mil volúmenes. Reunir esta cifra debió ser difícil, como dice Pacheco su famosa librería fue "hecha a gran costa", aunque los ingresos y rentas de Negrón eran lo suficientemente sólidos como para ello. En este sentido, sus pinturas son consecuencia del interés que los humanistas sevillanos tuvieron por el coleccionismo en general, tanto de obras arte como de antiguallas y objetos naturales, combinando muchas veces la maravilla natural con la perfección artística o anticuaria. Mayormente este coleccionismo en Negrón se concreta en los libros. sobre todo si tenemos en cuenta que desde fines del XVI es la época de la consolidación de la "bibliofilia", que se materializa en las bibliotecas más o menos especializadas de los miembros de la cultura humanista sevillana, como la que tenían entre otros Mal Lara, Fernando de Herrera, Francisco de Medina, Francisco Pacheco, Arias Montano o Rodrigo Caro¹¹.

Se conoce por el testamento la ubicación que tuvieron originariamente los cuadros. Estaban distribuidos en dos estancias: la biblioteca y el oratorio. En la biblioteca se encontraban 18 obras religiosas, como posiblemente tam-

(11) Para un estudio sistematizado de estas bibliotecas puede consultarse el libro de Ruiz, P. *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*. Córdoba, 1997.

bién serían de esta temática la mayor parte de los libros que se almacenaban en los estantes. Estos libros estaban situados en la librería que ocupaba dos habitaciones de la casa, la denominada "sala de azulejos" en el piso bajo y otra que estaba en el "corredor". En estas estancias se debían encontrar un cuadro de Cristo, uno de Nuestra Señora, doce de los Apóstoles, un San Juan Bautista, un San Pablo, un San Marcos y un San Lucas. A esta cifra hay que añadir ocho esculturas en madera, que representaban a Cristo, Adán, Noé, Abraham, Moisés, Aaron, David y Elías. Estas estatuas coinciden temáticamente con las ocho esculturas dedicadas a Cristo y a sus precursores que tenía Montano en su poder. De éstas sabemos que fueron donadas a Pedro de Valencia en 1597. Desconozco si se trata de las mismas piezas y en caso de que fuesen cómo llegaron a poder de Negrón las estatuas descritas como "ocho imágenes de bulto, de a seis palmos casi de amplio, d'estofados que parecen mármol, y son Adán, Noé, Abrahán, Moisés, Arón, Davit, Elías, Jesuchristo"¹². El componente religioso de todas las obras reunidas en la librería contrasta con el carácter humanístico de otras bibliotecas cuya decoración estaba formada por retratos de los principales hombres ilustres que se habían caracterizado por el cultivo de tales artes como defendía Plinio¹³ y de las que en Sevilla había algunos ejemplos.

El oratorio concentraba una mayor cantidad de cuadros, tal vez por disponer de un espacio más amplio, con un total de 25 obras que se citan a continuación: un cuadro de un Ecce Homo, uno de Nuestra Señora, una imagen grande de Santa María del Populo, otra de Nuestra Señora que tiene en sus manos al Niño Jesús con un velo, cuatro lienzos del Bassano (uno del Nacimiento, uno de la Circuncisión, de la Expulsión del Templo y otro del Nacimiento de Juan Bautista) que estaban aún por guarnecer. Además tenía un cuadro de San Nicolás de Tolentino en oración, uno de la Magdalena, cuatro cuadros de los Padres de la Iglesia (San Gregorio, San Gerónimo, San Agustín y San Ambrosio), junto con dos de Santo Tomás, uno de San Esteban, otro de San Lorenzo, otro de San Sebastián, una imagen de Santo Domingo, dos de San Francisco, y por último uno de Cristo y otro de Nuestra Señora.¹⁴

En conjunto hacían un total de 43 cuadros dispuestos en la librería y el oratorio de su casa. En estas estancias también se encontraban tres crucificados como están referidos: una figura de Cristo Nuestro Redentor de plata en

(12) Así se registran las estatuas en la donación de Montano. Citado a través de Gil, J. op. cit. p. 289.

(13) Plinio, *Historia Natural*, en *Textos de Historia del Arte*, Ed. de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987, pp. 75-76.

(14) Una brevísima relación de estas piezas se incluyó en el libro de Gestoso, J. *Curiosidades Antiguas Sevillanas*. Colección Clásicos Sevillanos (Ed. facsímil). Sevilla, 1993, pp. 274-276.

una cruz de ébano, otra figura de Cristo de marfil con su caja y cruz, además de una cruz de ébano guarnecida con diversos vidrios de colores y con su pie.

Todas estas obras fueron legadas a la Catedral de Sevilla, con la intención de decorar la Sacristía Mayor. La fábrica de la sacristía se había concluido en 1547 y en las décadas siguientes se había finalizado además la construcción de rejas, vidrieras, puertas y cajonerías, de ahí tal vez la razón de donar sus cuadros y esculturas para la decoración. Esta donación se puede poner en relación con la intervención de Negrón en la dirección de estas obras, sobre todo con su participación en la aprobación de las cajonerías. En este sentido, el doctor Negrón estipula que la suma de las obras legadas debía acomodarse en la Sacristía Mayor o en los altares colaterales de las reliquias siempre que "los dichos señores deán e cabildo" accediesen. Por ejemplo, las ocho esculturas quería que se colocasen "en los dos arcos vacíos que están en la sacristía mayor correspondientes sobre los cajones o donde más sean servidos". Estos arcos coinciden exactamente con las hornacinas construidas por Diego de Riaño, en las que se alojaron desde 1655 los lienzos de San Isidoro y San Leandro de Murillo, obras que todavía se exponen en este lugar, pero que entonces estaban vacías. Las estatuas iban además en consonancia con el mensaje de las hornacinas que estaban presididas por los medallones del Bautista y Cristo. Estos arcos aludían por medio de estos medallones y otros relieves a la antigua ley del Antiguo Testamento y a su superación por Cristo y el Nuevo Testamento. En este contexto, las estatuas de Cristo y sus precedentes (Adán, Noé, Abraham, Moisés, Aarón, David y Elías) podrían integrarse sin demasiados inconvenientes en el programa iconográfico de las hornacinas y de la Sacristía Mayor, y de hecho algunos de los personajes que se han identificado en la sacristía coinciden con estas esculturas, como Moisés, Aarón, o David, alojados en el intradós de los arcos de las bóvedas abanicadas¹⁵. Si alguna vez se colocaron estas estatuas en el lugar designado por Negrón, probablemente se hubieran alojado en dos grupos de cuatro para cada hornacina del muro este y oeste. Quizás incluso esta ubicación no hubiese sido muy discrepante con el conjunto visual de la obra si se pareciesen en algo a las ocho esculturas de Montano del mismo tema comentadas en párrafos anteriores, que recordemos estaban estofadas para que pareciesen de mármol, lo que les daría mayor unidad con el color blanco de la piedra y el aspecto italiano de la construcción.

Sin embargo, la colección de Negrón no parece que se ubicase en la Sacristía como ahora veremos. Así, en la sesión del cabildo celebrada el lunes 12 de junio de 1606, justo tres días después de que en la catedral se celebrasen

(15) El programa iconográfico de la Sacristía Mayor ha sido estudiado por Morales, A. en su libro *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Arte Hispalense. Sevilla, 1984. pp. 49-60.

las honras fúnebres por el canónigo, se acordó “que mañana después de misa se vendan las hechuras de los cuadros que dejó el señor Negrón”¹⁶. Ante esto Luis Melgarejo indicó que no se vendiese nada de lo que dejó a la Iglesia, pues si se hiciese apelaría. Lamentablemente, no hay más noticias en los meses y años sucesivos de lo que ocurrió con la donación de Negrón. Quizás ese mismo martes se sacase la colección a la venta, tal y como era habitual en la Catedral, aunque no hay ninguna noticia que lo confirme, desconociendo además si ésta hipotética transacción incluyó a las esculturas que el doctor legó, ya que sólo se citan las “hechuras de los cuadros”. A la espera de nuevos datos que nos aclaren la situación, debemos señalar que tampoco hemos hallado referencias fiables de estas obras en las pinturas de la Catedral y del Palacio Arzobispal.

Los bienes inventariados nos permiten conocer mejor cómo vivía Luciano de Negrón. Su librería puede que tuviese el aspecto de una pequeña *wunderkammern*, en la que se acumulaban no sólo libros y pinturas, sino también instrumentos astrológicos, como un astrolabio y una esfera de metal (nº 169-170), compartiendo el interés y la afición por la astrología con el resto de humanistas como Montano. En efecto, sabemos que la esfera de metal debería estar alojada en la biblioteca puesto que se vendió al duque de Alcalá junto con algunos estantes en el mismo lote de la librería. A la decoración de estas salas tal vez habría que añadir los escritorios, uno con su pie (nº 176), donde quizás estuviese su tintero, salvadera y sello de mármol (nº 66), y otro escritorio dorado más rico que tenía dos cruces de ébano de reliquias y un crucifijo de naranjo (nº 89), y que contenía algunos objetos exóticos que hay que entender dentro de las claves de la cultura manierista. Así, guardaba unas cuentas de reuma, un caracol de nácar, y sustancias aromáticas como “un botezillo con una bola de algalia y dos buchezillos de almizcle”¹⁷ (nº 89), empleadas quizás en la perfumería. Además contaba con una gama amplia de instrumentos musicales, objetos que salvo la vihuela eran escasos entre la población sevillana. Negrón poseía una buena colección con dos vihuelas, un arpa, un rabel y un monocordio (nº 25,177), lo que nos pone en relación con el interés que por la música sintieron otros humanistas; por ejemplo Montano pasaba sus días de estudiante en Alcalá tocando la vihuela, instrumento que

(16) A.C.S. Cuadernos de Autos Capitulares. 1599-1606. f. 110.

(17) La algalia era el perfume del almizcle mezclado con ámbar, y formaba una sustancia untuosa, de consistencia de miel, blanca, de olor fuerte y sabor acre que se empleaba en la perfumería. Por su untuosidad y aroma también se empleaba el almizcle, que tenía la consistencia de una sustancia grasa, untuosa, de olor intenso que algunos mamíferos segregan en glándulas situadas en el prepucio, en el periné o cerca del ano o a la que segregan ciertas aves en la glándula debajo de la cola, empleado como materia base de ciertos preparados cosméticos y de perfumería.

también tocaba el pintor Luis de Vargas¹⁸. Todos estos objetos creaban un marco ideal para la reflexión y el estudio, para el *otium cum litteras*, propuesto como ideal de vida por los humanistas.

Entre sus bienes hay que señalar además otras piezas que no fueron donadas a la Catedral y que se sacaron a la venta en almoneda pública. Algunas de estas obras fueron las esculturas de un Niño Jesús (nº62), un Cristo de plata con su cruz de ébano (nº67), dos cruces de ébano de reliquias (nº89) y dos Cristos crucificados (nº104). Además se vendieron los útiles relacionados con el culto que eran dos corporales, otros corporales blancos (nº113), más, un paño de cáliz de seda, tres hijuelas para cubrir la hostia y un libro pontifical de dos cuerpos (nº 63), que estarían junto con dos aras en el oratorio. En otras dependencias de la casa estarían una tapicería fina de Bruselas con trece paños de un género (nº11), más una sobreventana de terciopelo (nº11), un paño (nº12) y otra tapicería de diez paños de Andinarda (nº13). La casa estaba decorada además con las armas del linaje de los Negrónes colocadas en cuatro reposteros (nº14), que lucían con los 47 guadameciles dorados que poseía (nº116). Todo esto contribuía a hacer más confortable y rico el interior del hogar. También en él se encontraban algunos muebles, arcones y cofres, escritorios, estantes para los libros y tres camas, la más rica era una adornada de terciopelo y damasco carmesí (nº56), junto con dos de caoba y nogal (nº 128-129), y dos literas (nº149). Una de las más extraordinarias partidas de todo el inventario la forman la ropa y telas que Negrón poseía en su casa. La mayor parte de su vestuario está formado por ropa religiosa, destacando un vestido de Florencia con un manto, otros manteos, más un capirote o muceta (nº1), y la loba (parecida a una sotana) de paño negro que con el capirote y bonete formaba el traje que fuera del colegio usaban los colegiales y otras personas autorizadas por su estado o ejercicio para el uso de esta vestidura. Muchos de estas prendas las llevaría como doctor en actos solemnes, dejando otras ropas como la sotana, el ferreruelo (nº2-7, 10), o un balandrán (nº 43), para diario, que combinaría con ropilla y calzones, la prenda más habitual en la vestimenta de los sevillanos de casi todas las clases sociales.

Fruto del comercio con Oriente y América, Negrón poseía varias porcelanas chinas (nº138, 141, 145, 163, 166) que pudo comprar gracias a la apertura de la ruta comercial del Galeón de Manila y Acapulco. A partir de 1570 se generalizó la aparición de productos exóticos de otras latitudes, sobre todo de China, en cantidades a veces exorbitantes como las 22.300 piezas de

(18) No es aislado este interés en la ciudad, baste recordar dos libros impresos en Sevilla sobre música de vihuela; uno de Alonso de Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, impreso en 1546, y otro de Miguel de Fuenllana, *Libro de música de vihuela intitulado Orphenica Lyra*, que vio la luz en 1554.

porcelana que llegaron a Sevilla en 1573¹⁹. Para un uso más corriente Negrón tenía cerámicas de Talavera. En relación con el condimento de los alimentos que tomaría en estos platos, contaba entre sus bienes con un zurruncillo y un bote con azafrán, tres espuelas que contenían canela, pimienta y clavos de especería, y dos pilones de azúcar (nº 131-136), que tenía junto con 22 haces de zarzaparrilla. También guardaba una esportilla con bálsamos como el estoraque o el menju²⁰ (nº 147-148) y varios pomos de vidrio con sustancias olorosas (nº 171-175). Todavía habría que añadir en el inventario la plata, muy numerosa sobre todo la de la casa y casi excepcional la relacionada con la liturgia, destacando dos fuentes de plata, 18 platillos de plata, 5 platones grandes de plata, 4 platos grandes de plata, 5 escudillas de plata, 3 cucharas y 2 tenedores de plata, 1 azucarero, 4 candeleros de plata, 2 jarros de plata, un cáliz y una patena de plata (nº 151-160).

Todo esto conforma la colección de uno de los más importantes humanistas de la segunda mitad del siglo XVI sevillano, como fue el doctor Luciano de Negrón, quien a pesar de su actividad como coleccionista no puede igualar la espléndida y variada colección de su compañero y amigo Arias Montano, superior en cuanto a obras de arte, aunque menor en el número de libros que tenían, aunque algunos de éstos eran auténticas joyas bibliográficas.

Testamento de Luciano de Negrón

AHPS. Sección Protocolos Notariales. Legajo 12.643. 23 de abril de 1606.

Una copia del mismo se encuentra actualmente en ACS. Fondo Gestoso. Tomo 27. ff. 172-180.

“Yo Gaspar de León escribano público del número desta ciudad de Sevilla doy fe que en mi presencia y por ante siete testigos el señor doctor Luciano de Negrón arcediano de Sevilla e canónigo de la santa iglesia della en veinte e tres de abril deste año de mil e seiscientos y seis hizo y otorgo su testamento cerrado y sellado y hoy treinta e uno de mayo del dicho año a pedimento del Padre Maestro Fray Rodrigo de Quintanilla aviendo precedido información de la otorgación del dicho testamento y de la muerte del dicho testador se abrió e publico con autoridad de justicia y se puso en mi registro cuyo señor el conose.

(19) Yuste, C. “Un océano de intercambios”, Catálogo de la Exposición *El Galeón de Manila*. Sevilla, 2000, pp. 139-150.

(20) El estoraque es un bálsamo muy oloroso, usado en perfumería y medicina, que se obtiene del árbol del mismo nombre. Por otra parte, el menju o benju es otro bálsamo aromático que se obtiene por incisión en la corteza de un árbol del mismo género botánico que el que produce el estoraque en Malaca y en varias islas de la Sonda.

Sigue.

En el nombre de la Santísima Trinidad Padre Hijo y Espíritu Santo tres personas y un solo Dios verdadero sepan quantos esta carta de testamento y última voluntad vieren como yo el doctor Luciano de Negrón canónigo de la santa iglesia de Sevilla hijo legítimo del licenciado Carlos de Negrón fiscal del consejo Real de Indias y de doña Ana de la Cueva mis señores padres y vecino de la ciudad de Sevilla en la parroquia de Santa María la mayor estando algo indispuerto aunque con entendimiento y libertad que Dios fue servido de darme conociendo que no hay hora cierta en esta vida y el peligro que corre de acabar en ella y la obligación de disponer de las cosas que pertenecen conforme a la ley divina para descargo de la conciencia. Ordeno este mi testamento en la forma siguiente.

Primeramente encomiendo mi anima a Dios Eterno que la crió al cual suplico por los méritos y sangre y charidad de Cristo Nuestro Redentor y de la Virgen Santísima y de todos los santos a quien tomo por [fol. 172v.] intercesores la perdone y admita en su santa gloria y reino que nos gano y protesto? haber siempre vivido y deseo y quiero vivir y morir en la verdadera fe de la Santa Iglesia Católica Romana y tengo y he tenido y tendré hasta fin de la vida todo lo que se predica y enseña sin haberme apartado un punto ni me apartaré de su verdadera doctrina de palabra escrita pensamiento y de otra cualquier manera y debajo desta protestación quiero que se comprenda y entienda haber tenido y tener todos los libros y papeles que son míos y que por consultor del Santo Oficio es tenido por su comisión y están en mi poder algunos libros de los prohibidos, están particularmente en dos cajas apartados en un cuerpo de la chimenea y ansimismo está una muy gran suma de más de doscientos librillos oratorum espirituales unos de encuadernación dorada otros con xalde colorado y otros libros de conceptos espirituales y de la prensa del padre Santiago. Están en lo más bajo de los estantes de mi librería mando que todos los dichos libros y si otro alguno pareciere se den y entreguen al Santo Oficio de la Inquisición y de los demás se haga lo que abajo ordenare:

Ytem Mando que pasando desta presente vida quando Dios se sirviere mi cuerpo sea sepultado en la Iglesia Mayor desta ciudad do he sido canónigo cuarenta y dos años que se cumplieron a treinta de enero deste año de seiscientos y quatro y que se me de la sepultura en el lugar que fuere señalado por los señores deán e cabildo desta Iglesia a quien si p^{co} me haga merced que sea dentro de la Capilla del Antigua y lo recibiré por beneficio señalado.

[173] Yten mando en mi entierro no se haga mas de lo que dicho señores deán y cabildo ordenaren que se haga.

Yten mando que se digan por mi anima y de mis padres cuatrocientas misas en la capilla de la Antigua y su p^{co} (...)

Yten mando que se digan otras mil misas por mi anima (...) y por mi intención se digan otras mil misas en las partes y lugares que pareciere a mi albacea (...).

Yten mando a la fábrica de la Santa Iglesia en obediencia del motu propio de la santidad de Pfo quinto y en conservación del derecho que por el tiene adquirido lo siguiente:

Una figura de Cristo Nuestro Redentor de plata en una cruz de ébano.

Yten otra figura de Cristo de marfil con su caja y cruz

Yten una cruz de ébano guarnecida con diversos vidrios de colores y con su pie

Yten dos cuadros de Cristo Nuestro Redentor y Nuestra Señora y los doce Apóstoles y San Juan Bautista y San Pablo y San Marcos y San Lucas que son todos diez y ocho que están en mi librería y otro retrato grande guarnecido como lo demás de Cristo Nuestro Redentor con la corona y caña y sogá y Nuestra Señora que se llama *passio duorum* y otra imagen grande de Santa María de Populo y otra de Nuestra Señora que tiene en sus manos al Niño Jesús con un velo y otra imagen de San Nicolás de Tolentino puesto en oración y otra de la Magdalena que llaman *tulerunt dominus m. l.*

Y cuatro lienzos [173 v.] del Bassanis están por guarnecer del Nacimiento, Circuncisión, y lançar del Templo Cristo - *Ementes et vendentes* - y el Nacimiento del Baptista y un San Gregorio y San Gerónimo, San Agustín, San Ambrosio, dos de Santo Tomás, San Esteban, San Lorenzo, San Sebastián, Santo Domingo, dos de San Francisco y otro de Cristo nuestro Redentor y otro de Nuestra Señora que son por todos veinte y cinco que están en el oratorio los cuatro por guarnecer y los veinte e uno guarnecidos y con los de la librería vienen a ser todos cuarenta y tres imágenes como están referidas todas mando se den a la fabrica de la Santa Iglesia para que si los dichos señores deán e cabildo les pareciere acomodarlas en la Sacristía Mayor o en los altares colaterales de las reliquias.

Yten mando las ocho figuras de escultura hechas de madera que están en mi librería a la dicha fábrica que son de Cristo Nuestro Redentor y del Adán, Noé, Abraham, Moisés, Aaron, David, Elías para que los dichos señores deán e cabildo (si les pareziere) los manden situar en los dos arcos vacíos que están en la sacristía mayor correspondientes sobre los cajones o donde más sean servidos.

Yten mando a la dicha fábrica tres aras que tengo consagradas y dos pares de corporales y una bolsa dellos y un misal y un pontifical que está por encuadernar y dos pontificales antiguos.

Yten mando las mandas todas ordinarias [174] a cada una un real y para la cera con que se alumbrá de día y noche el Santísimo Sacramento del Sagrario desta Iglesia de Sevilla cien reales que se den a quien gasta la dicha cera y otros tantos para el Santísimo Sacramento de Santa María de Gracia, monjas de Santo Domingo digo se les den cien reales.

Yten mando se le de a los presos de la cárcel real y justicia ordinaria doscientos reales a disposición del albacea en comida o dineros.

Yten mando otros doscientos reales que reparta el albacea a pobres a quien y como le pareciere.

Yten nombro por mi albacea y testamentario al padre maestro fray Rodrigo de Quintanilla para que él sólo cumpla este testamento y todo lo demás que le he encargado y comunicado y dado memoria de cuya gran religión y bondad y de su amistad antigua confío todo lo que toca a descargar mi conciencia y quiero que por sola su autoridad disponga de mi hacienda para cumplirlo que deyo encargado sin que se herede de mi otra persona alguna ni juez eclesiástico ni seglar le pida cuenta ni pueda mi heredero pedírsela y si lo contrario hiciere doy facultad al dicho padre maestro Quintanilla que reboque la institución de heredero y haga la obra que le he comunicado y no quebrantando esta voluntad le entregue conforme a la cláusula de heredero la hacienda que quedare y pagado y cumplido este testamento por el dicho padre maestro o en su falta el que el nombrare al que haya pasado el año. Nombro por mi heredero a Camilo de Negrón mi hermano [174v.] en todos mis bienes derechos y acciones con tanto que todo lo que restare de mis bienes se emplee en renta y en la compra se asiente por condición que le pertenecen los corridos por su vida y loa y a sus herederos legítimos descendientes que tuviere y en su falta y de sus descendientes los aya son Diego de Vargas mi sobrino con la misma condición en que subçeda don Carlos de Vargas y no teniendo ninguno dellos descendientes legítimos de legítimo matrimonio subçeda el que tuviere el vínculo del licenciado Carlos de Negrón señor y padre que esté en el cielo.

Y por este testamento reboco qualquier otro que aya hecho y quiero que solo este valga y no otro alguno.

Yten por quanto yo tengo comprados de las señoras doña Beatriz y doña Leonor de Negrón treinta y un mil y tantos maravedíes de renta que les paga el vínculo que instituyo el licenciado Carlos de Negrón mi señor quiero que de la dicha renta se instituya una capellanía por las animas de mis padres y hermanos y personas a quien tengo obligación que se cause después de los días de las dichas señoras doña Leonor y doña Beatriz y encargo al señor Carlos de Negrón que lo ejecute y cumpla en la parte e iglesia que le pareciere y que pueda nombrar y presentar el capellán y sea della patrón el que tuviere el mayorazgo y se le den fundándola en Sevilla cuatro reales e limosna y si la fundaren en Castilla se le den tres reales de limosna de la misa [175] y de

la renta se saque para el servicio de la dicha capellanía con las condiciones que le pareciere para lo qual le doy comisión y poder bastante – fecha en Sanlucar en diez y seis de noviembre de mil y seis cientos y cuatro años el doctor Luciano de Negrón.

Yten mando que se le den a la madre sor María de San Pablo mi hermana monja en Santa María de Gracia trescientos reales cada año por los días de su vida y a la madre Luisa de Santo Domingo mi hermana doscientos reales cada año asimismo por los días de su vida.

Yten mando que a los criados que tengo en mi posada se les paguen sus salarios y se les dé de comer veinte días mientras se acomodan y cinquenta reales a cada uno de los pajes y al capellán doscientos reales y el padre maestro elegiré los criados que el pareciere que ayuden y sirvan el tiempo que fuere necesario para la disposición y almoneda de la hacienda y pasado el tiempo que se les señala. El doctor Luciano de Negrón.

Yten declaro en veinte y dos días de abril del año de mil y seiscientos y seis años de cerrarse este mi testamento que Jullio [sic] de Negrón mi hermano conforme a la cuenta de mi libro a hojas 148 me quedo debiendo un quento y quinientas y sesenta y dos mil y quinientos y cinquenta e un maravedíes de los quales hago cesión y donación al dicho Camilo de Negrón mi hermano para que los aya y cobre apara si con el derecho que yo tengo y no mas tomando los recaudos que para ello tengo entre mis papeles.

Yten declaro que don Diego de Vargas mi sobrino me debe setecientas y cuarenta y cinco mil y seiscientos y noventa maravedíes como parece en mi libro fojas ciento y cuarenta y seis de [175v.] los quales le hago remisión y suelta por justos respectos y consideraciones. Yten declaro que don Carlos de Vargas mi sobrino hermano del dicho don Diego hijos de don Francisco de Vargas del hábito de Santiago y de doña Luisa de Negrón mi hermana que después de viuda es monja ahora carmelita descalza me debe doscientas y sesenta e seis mil maravedíes como parece en mi libro de mas de cinco años y cuatro meses que le sustente en mi casa con un ayo y un paje estudiando le hago remisión y suelta de todo lo que me debe y gaste con el mando se le entreguen los papeles de cuenta que con el tenía que están en un cajoncillo largo de cedro y de carta de pago y recibo y finiquito de lo que por el cobre.

Yten declaro que doña Beatriz de Negrón mi prima me debe trescientos ducados que le preste de que me hizo escritura de los quales le hago gracias y suelta y le cedo el derecho para que cobre otros novecientos ducados que me debe la señora doña Isabel de Negrón su sobrina y le pido me encomiende a nuestro señor.

Yten es mi voluntad y quiero que la dicha doña Beatriz sea pagada del tributo al quitar y de por vida que esta impuesto en el vínculo que instituyo Carlos de Negrón mi señor y que para esto se pague ante todas cosas de lo

que montare la renta del remanente de mis bienes después de pagadas mis hermanas las monjas de la renta que les debo y el resto encargo a mi hermano Camilo de Negrón que lo pague puntualmente de los bienes en rentas del vínculo que posee y cuando no lo pagare les dé lo obligado el remanente de mis bienes para que del principal puedan cobrar la renta [176] que se les debiere de más del derecho que tiene por la escritura que les otorgo Carlos de Negrón mi padre y declaro que han de haber cada año mil y setecientos y cuarenta e cuatro reales y dellos los treinta e un mil y tantos maravedíes que serán al quitar los he comprado para después de sus días y el resto de los mil y setecientos e cuarenta e cuatro reales que se les paga de por vida y los diez e siete mil y tantos maravedíes que será el cumplimiento de setenta e cinco mil y tantos que será el tributo que les compre propiedad por cuenta de los veinte e un mil y tantos y declaro que doña Leonor de Negrón goce también del dicho tributo por los días de su vida como la dicha doña Beatriz mi hermana de suerte que por los días de su vida de las dos se les han de pagar los dos mil e setecientos y cuarenta e cuatro reales cada año, de que están pagadas por mí hasta el fin del año de seicientos e cinco y de seiscientos e seis el primero tercio les he pagado quinientos e cinco reales dirá la señora doña Beatriz si los veinte ducados más deste año todo los tiene recibidos y si no se le pagarán y que se esté a solas a declaración. Y después de los días de las dos quedan por hacienda mía y los treinta e un mil e tantos maravedíes de renta de que he dispuesto en una cláusula arriba contenida deste mi testamento y el vínculo de mi herencia queda libre del de n^o tributo de por vida.

Yten declaro que don Alonso Pizarro me debe [176v.] doscientos y cuarenta y seis reales y don Luciano de Negrón su hermano mi sobrino me debe doscientos y cincuenta reales de los cuales les hago gracia y suelta.

Yten declaro que Alonso Márquez vicario de Morón me debe por una cédula ciento e treinta y dos mil y tantos maravedíes los dos mil y cincuenta reales para fin deste año de seiscientos y seis y el resto para fin de agosto de este dicho año y mando que los tres mil reales dellos los pague al señor doctor Sancho Verdugo fiscal de esta Real Audiencia por cuenta y cumplimiento de una cédula firmada de mi nombre que tiene en su poder de trescientos ducados porque el resto le pague al señor oidor don Francisco de Navarrete su yerno y mando que el vicario Alonso Márquez de seguridad a la paga y asimismo de finiquito el dicho vicario de todas las cuentas de hacienda que de mí ha tenido y le ruego y encargo acuda a las cosas que por mi le encargare el padre maestro Quintanilla y le hago suelta de los treinta mil maravedíes (...) cumpliéndolo dicho en esta cláusula.

Yten mando que las deudas que pareciere que yo debo y se me deben se cobren e paguen conforme a las memorias que yo dejo escritas y parecieren por mi libro que firmó a veinte y tres de abril de 1606.

Yten mando que el padre maestro Quintanilla tome los cajones de papeles de sermones que yo le he señalado y disponga dellos como le he comunicado sin que se le pida cuenta alguna.

Yten declaró que en Santa María de Gracia está una esclava mía que se llama María que sirve al dicho convento y a María de San Pablo mi hermana por [177] los días de su vida mandola al dicho convento de Gracia por el bien de su alma muriendo en tan santa casa y por servir en algo aquel convento a quien tengo obligaciones. Y mando se den a la dicha San Pablo cuatro savanas las mejores.

Y lo que he dicho de los papeles sermones ordeno lo mismo de los cajones de papeles de Teología, Escolástica y que vea todos los demás cajones de papeles y haga lo que dellos le he comunicado de cuya bondad y caridad confío cumplirá en todo lo que para el bien de mi anima conviene con toda brevedad como le dejo por memorial particular para que los cumpla sin que nadie le pida cuenta ni entregue ninguna hacienda ni se la puedan pedir hasta que primero lo hayan cumplido y asiente con el heredero que se haga inventario de lo que quisiere el padre maestro llevando todo lo demás que quisiere a su poder y lo que se hiciere inventario se venda y deposite para que se cumpla como arriba está dicho y mando que el padre maestro tome para sí hasta en cantidad de cien ducados en los géneros de cosas que quisiere y estimare.

Yten al licenciado Sebastián Suárez mando cien ducados y el manteo y sotana de fielyle míos por la voluntad que el debo y le pido asista a la venta de la librería questa abajo en la sala de azulejos y de la que está en el corredor que le tengo señalada y es toda una para que el padre maestro haga lo que le he comunicado y remito todo lo demás al memorial [177v.] que le he confirmado de mi nombre sin que sea obligado a mostrarlo.

Advierto al heredero de una escritura que otorgué a Juan Pérez de Rastro veinte tres días de febrero deste año ante Salmerón escribano público y en caso que subçeda en mi favor a de dar la mitad a los herederos de quien nombra Gregorio Tenorio en el testamento que me dejó por heredero mando que se cumpla como en él se contiene. Va escrito en cuatro hojas con esta de mi letra y del padre maestro quiero que valga como en él se contiene. El doctor Luciano de Negrón.

Según queda en mi registro a que me refiero e por que dello con este di este testimonio que se hizo en Sevilla a treinta e uno de mayo de mil y seiscientos e seis años siendo testigos Juan de Rojas e Juan de Morales escribanos de Sevilla.

Yo Gaspar de León escribano público de Sevilla.

Inventario de bienes de Luciano de Negrón

AHPS. Sección Protocolos Notariales. Legajo 12. 644. ff. 625-628v.

3 de junio de 1606.

[fol. 625] "En la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a tres días del mes de junio de mil y seiscientos y seis años ante mi Gaspar de León escribano público de en^o desta ciudad de Sevilla y testigos yuso escriptos pareció el padre maestro fray Rodrigo de Quintanilla profeso de la orden de predicadores a quien doy fe que conosco y dijo que por quanto el señor doctor Luciano de Negrón arcediano de Sevilla e canónigo que fue en la Santa Iglesia della falleció e pasó de esta presente vida a veinte y un días del mes de mayo de este presente año y por su testamento que otorgó debajo de cuya disposición murió que puso ante mí el dicho escribano publico el dicho día treinta e uno de mayo lo dejo en nombró por su albacea testamentario y como tal quería e quiere hacer inventario y manifestación de los bienes que quedaron del dicho Luciano de Negrón para que agora y todo tpo se sepan quales y quantos son y en cumplimiento de ello hacía e hizo inventario por bienes del canónigo los siguientes:

- 1. Primeramente un vestido de Florencia que es manto y manteo y un capirote y unas mangas.
- 2. Un manteo de paño traydo.
- 3. Yten un ferreruelo de paño fino
- 4. Yten cinco varas y m^a de paño negro es pieza
- 5. Yten una loba de anafaya.
- 6. Yten un manto de luto de bayeta de Flandes con su capirote de bayeta.
- 7. Yten otro manto de bayeta de Cordova con su capirote de la mesma.
[625v.]
- 8. Yten dos piezas de fieltros negros que tienen seis varas poco más o menos y una capilla de fieltro.
- 9. Dos cobertores de cama colorados.
- 10. Tres sombreros de fieltro negros dos altos y otro bajo.
- 11. Yten una tapicería de Bruselas fina que tiene trece paños de un género y una sobreventana de otra ley guarnecida de terciopelo.
- 12. Yten un paño de lampazos.
- 13. Yten otra tapicería de diez paños de Andinarda.
- 14. Yten cuatro reposteros con las armas de los negrones.

- 15. Yten otra tapicería de cuatro paños strefina
- 16. Yten dos paños de tapicería mas viejos y picados
- 17. Yten cinco tapetes los cuatro nuevos y uno viejo
- 18. Yten dos camas de campo de paño verde una grande y otra pequeña más vieja con sus cortinas y cielo y cobertores y rodapiés con la madera dellas.
- 19. Dos velas de paño
- 20. Yten un manteo de paño
- 21. Yten una caja de coro de burato con su capilla
- 22. Yten dos sobrepellices
- 23. Yten un almofies y dos mangas de cuero para camino
- 24. Yten un peso con su pesa y su caja.
- 25. Yten dos biguelas y una harpa y un rabel.
- 26. Yten una ropa de lanilla aforradas bayeta.
- 27. Un baúl negro y dentro de él lo siguiente:
- 28. Una gavaneta de pelo de camello guarnecida.
- 29. Una corezuela de anafaya trayda.
- 30. Una ropa de lanilla trayda. [626].
- 31. Una sotanilla de paño.
- 32. Otra sotanilla de burato con cuello.
- 33. Otra capa de coro y capirote de burato.
- 34. Otros dos sombreros de fieltro.
- 35. Dos escobillas de limpiar ropas y un cepillo.
- 36. Unas calças de lanilla con medias de lana.
- 37. Dos señidores de tafetan y otro de tejido
- 38. Una banda de tafetán con un botón
- 39. Otras calzas con sus medias de lana.
- 40. Un jubon de lanilla.
- 41. Dos cajas de cuchillos con cabos de marfil.
- 42. Otra caja con quince cuchillos cavos dorados.

- 43. Un balandrán de raza viejo.
- 44. Unas medias de punto de lana.
- 45. Cuatro tablillas coloradas para cortar carne.
- 46. Otras calças con sus medias de lana.
- 47. Unos calçones viejos de lanilla.
- 48. Otro jubón de lanilla.
- 49. Otro jubón de anafaya.
- 50. Una ropa de capichola vieja.
- 51. Otra ropa vieja de anafaya.
- 52. Una sotana descollada de burato vieja.
- 53. Unos faldones de lanilla y otros de bolasi.
- 54. Tres mangas de lanilla viejas y dos de capichola la una con algodón.
- 55. Yten otro cofre tumbado negro y dentro lo siguiente:
 - 56. Una cama de terciopelo y damasco carmesí con seis piezas y mas una colcha de dos faces de tafetán y una cortina de tafetán carmesí. [626v.]
 - 57. Dos piezas de altar de tafetán carmesí y morado.
 - 58. Tres granadas de madera doradas de la cama.
 - 59. Una pieza de bofetan.
 - 60. Una sobrepelliz de bofetan con puntas y eslaje de pilo de pita.
 - 61. Dos paños para cáliz uno colorado y otro verde de tafetan.
 - 62. Un niño Jesús.
 - 63. Dos corporales y tres fijuelas y un paño de cáliz de seda de colores con una bolsa bordada de los corporales.
 - 64. Un pontifical en dos cuerpos.
 - 65. Dos aras.
 - 66. Un tintero y salvadera y sello de mármol.
 - 67. Un Xpo de plata con su cruz de ébano.
 - 68. Una talega de rretaços.
 - 69. Yten otro cofre negro barreteado y dentro lo siguiente:
 - 70. Nueve bonetes viejos.

- 71. Un frontal de tafetan morado.
- 72. Una cuera de cordovan.
- 73. Una colcha despina de colores de primavera.
- 74. Una ropa de levantar de capichola.
- 75. Un manteo de burato.
- 76. Otro manteo de burato.
- 77. Otro manteo de burato.
- 78. Otro manteo de burato.
- 79. Una ropa de lanilla.
- 80. Otra ropa de lanilla aforrada bayeta.
- 81. Una ropa de fileyle aforrada bayeta.
- 82. Un manto y manteo de fileyle de flandes que mandó el dicho doctor a Sebastián Suárez a quien se entregó.
- 83. Una sobrepelliz llana. [627].
- 84. Una caperuça de raso aforrada terciopelo y unos anteojos para camino.
- 85. Unos calzones de tafetan negro viejos.
- 86. Un birretillo de tafetan.
- 87. Una bolsa grande de terciopelo verde castaño.
- 88. Un pellejo de hardilla.
- 89. Yten un escritorillo dorado con dos cruces de ébano de reliquias y un crucifijo de naranjo y palillos y polvos y ocho pañuelos de narices y un paño de rostro y unas imaginitas de peranes y cuentas de reuma y una poma y anus dei de plata y un botezillo con una poma de algalia y dos buchezillos de almisque y un caracol de nácar.**
- 90. Yten un baúl de barqueta llonada aforrados lienzo azul y dentro lo siguiente:
 - 91. Ocho piezas de roan.**
 - 92. Dos piezas de bofetan.
 - 93. Una toalla labrada de seda verde.
 - 94. Un rodapiés de lienzo labrado de seda de colores.

- 95. Una toalla de lienzo casero.
- 96. Una camisa con cuello de lienzo de lila.
- 97. Una tira de lienzo.
- 98. Un arcabuzajo de Olanda.
- 99. Tres piezas de cintas blancas.
- 100. Un cuello.
- 101. Un atado de hilo de pita.
- 102. Cuatro piezas de manteles adamascados.
- 103. Un pedaço de lienzo crudo.
- 104. Dos Xpos crucificados.
- 105. Siete tablas de manteles.
- 106. Tres pedazos de roan. [627v.]
- 107. Un pedazo de tabla de pilça de manteles.
- 108. Un pedazo de arcabucejo de olanda.
- 109. Un pezino de oro e una casulla.
- 110. Una casulla de lienço con sanefa de rojo carmesí.
- 111. Una sobrepelliz.
- 112. Seis babadores.
- 113. Unos corporales blancos.
- 114. Veinte y tres servilletas.
- 115. Tres pedazos uno de olanda otro de roan e otro de lienzo crudo.
- 116. Yten cuatro cajas de guadamecés en que hay cuarenta e siete piezas de guadameciles dorados y tres queretes y una almohadilla.
- 117. Yten un baúl de baqueta negro y dentro de él lo siguiente:**
- 118. Treinta e tres camisas.
- 119. Diez y seis lazerillos.
- 120. Veinte paños de cabeza y escofieras.
- 121. Siete trabeceros de cama.
- 122. Otros tres lazericos.**

- 123. Once justillos de lienzo.
- 124. Cinco pañuelos de narices.
- 125. Cinco toallas.
- 126. Dos sábanas.
- 127. Quatro sobrepellices.
- 128. Yten una cama de madera de caoba.
- 129. Otra cama de madera de nogal.
- 130. Yten un cofre negro barreteado y dentro lo siguiente:
- 131. Un çurroncillo con açafrán.
- 132. Un bote con açafrán.
- 133. Una espuerta con canela. [628]
- 134. Una espuerta con pimienta.
- 135. Una espuerta con clavos despecería.
- 136. Dos pilones de azúcar.
- 137. Un poco de cera en bugias largas.
- 138. Una borcelana (sic) de china grande.
- 139. Otra borcelana colorada hendida mas pequeña.
- 140. Una taça de barro de talavera.**
- 141. Una fuente de China.
- 142. Otra taza blanca de Talavera.
- 143. Tres platos de Talavera los dos llanos y otro azul.
- 144. Quatro platos azules y cinco escudillas blancas y cinco escudillas azules.
- 145. Dos aguamaniles de la China.
- 146. Tres salçeretas.
- 147. Una esportilla con estoraque y menjuy y amme.**
- 148. Una caja con veinte y dos façes de sarsaparrilla.
- 149. Yten dos literas con todos sus adereços.
- 150. Una caja de madera con lo siguiente:

- 151. Dos fuentes de plata.
- 152. Dieciocho platillos trincheos de plata.
- 153. **Çinco platonos grandes de plata.**
- 154. Quatro platonos medianos de plata.
- 155. Çinco escudillas de plata.
- 156. Tres cucharas y dos tenedores de plata.
- 157. Un açucarero y un çumero de plata.
- 158. Cuatro candeleros de plata.
- 159. Dos jarros de plata.
- 160. Un calis y una patena de plata con unos corporales. [628v.]
- 161. Y una bolsa azul que son prendas de doscientos reales.
- 162. Un baúl negro vacío.
- 163. Yten dos porcelanas una chica y otra grande de la China.
- 164. Yten doce escudillas y seis cucharas y ocho platonos y seis platos medianos y tres docenas de platos trincheos todo de peltre.
- 165. **Tres arrovas de ollas bujias de cera.**
- 166. Una porcelana de China.
- 167. Tres resmas más de papel.
- 168. Tres resmas de papel batido y cortado.
- 169. Un estrolabio de metal.
- 170. Una esfera de metal.
- 171. Tres redomas grandes con agua de olor.
- 172. Dos barriletes vacíos.
- 173. Otro pomo de vidro con agua.
- 174. Otros dos pomos redondos de vidro vacíos.
- 175. Un bote vidro vacío.
- 176. Un escritorio con su pie con papeles.
- 177. Yten un monacordio.
- 178. Yten una librería en que abrá cinco mil y tantos cuerpos poco más o menos.

Y de cómo poso yo el dicho escribano público di esta escritura en Sevilla a diez de agosto de mil y seiscientos e seis años y el dicho escribano público yo el presente doy fe que lo firmo en mi nombre (...) testigos Juan de Rojas e Juan de Morales”.

Luis MÉNDEZ RODRÍGUEZ

- 154. Quatro platos medianos de plata.
- 155. Tres escudos y dos tercios de plata.
- 156. Un escudo y un tercio de plata.
- 157. Un escudo y un tercio de plata.
- 158. Quatro platos medianos de plata.
- 159. Dos platos de plata.
- 160. Un plato de plata con una onza de oro.
- 161. Y una bolsa azul que contiene de oro.
- 162. Un bati negro y otro.
- 163. Y en dos porciones una de plata y otra de oro.
- 164. Y en dos escudillos y seis cuarteras de plata.
- 165. Y en dos docenas de platos chicos todo de plata.
- 166. Tres platos de plata.
- 167. Una porción de China.
- 168. Tres escudos más de papel.
- 169. Una fuente de plata.
- 170. Una fuente de plata.
- 171. Una fuente de plata.
- 172. Una fuente de plata.
- 173. Una fuente de plata.
- 174. Una fuente de plata.
- 175. Una fuente de plata.
- 176. Una fuente de plata.
- 177. Una fuente de plata.
- 178. Una fuente de plata.

FRANCISCO PACHECO, MAESTRO Y EXAMINADOR DEL ARTE DE LA PINTURA

Es indiscutible que el pintor Francisco Pacheco es una de las personalidades más destacadas del panorama artístico sevillano de los últimos años del siglo XVI y primera mitad del XVII. Por ello su biografía, estilo y producción artística, han constituido temas de interés para los investigadores, como prueban las diversas publicaciones centradas en tales asuntos¹. Otro tanto ocurre con sus aportaciones al campo de la literatura artística, cuyos méritos superan con creces sus dotes como pintor². Sin embargo, aún son varias las facetas de su personalidad y actividad necesitadas de una mayor profundización. Entre ellas se pueden citar, la relativa a su tertulia o academia literaria y, en un sentido más amplio, la correspondiente a sus relaciones con los círculos humanistas y nobiliarios, que tan determinantes fueron para su ascenso social. Otra sería la de su destacado papel e incluso protagonismo, en el desarrollo de la actividad pictórica en la ciudad y en la vida corporativa del gremio de pintores. Con ello guardan relación precisamente las siguientes páginas.

Por otra parte, la existencia de un nutrido grupo de aprendices en el taller le garantizaba a Pacheco el poder cumplir con los plazos de entrega de los diferentes encargos, especialmente cuando correspondían a amplias series de lienzos de tema religioso, cuyos destinatarios eran los templos y claustros de

(1) Existe una monografía sobre el artista debida a VALDIVIESO, Enrique: *Francisco Pacheco (1564-1644)*. Sevilla, 1990. Más profundo y sistemático es el estudio publicado con anterioridad y en colaboración con SERRERA, Juan Miguel: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1986. Págs. 16-116.

(2) Sus principales obras son el *Arte de la Pintura* y el *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*. Del primero, aparecido con carácter póstumo en Sevilla, en 1649, se han realizado distintas ediciones, destacando por su riguroso estudio introductorio y notas la de Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid, 1990). El segundo título se publicó por vez primera con prólogo de Diego Angulo Íñiguez en Madrid, en 1983. Una nueva edición, con introducción de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano apareció en Sevilla, en 1985.

los edificios conventuales. Eran estos discípulos, con su distinto nivel de capacitación según los años y facultades para el aprendizaje, los encargados de realizar la mayor parte de las labores o incluso su totalidad, especialmente si las obras eran de carácter devocional o si iban destinadas a una clientela menos exigente, caso de la americana³. Con esta abundante mano de obra, no siempre experta pero que no percibía salario alguno, suplía Pacheco, al igual que hacían otros pintores de su tiempo, a los oficiales, cuya preparación y experiencia obligaba a pagarles adecuadamente. Se estimaba que el trabajo de los jóvenes discípulos era parte de su aprendizaje, conforme al contrato firmado al efecto, aunque en muchas ocasiones las tareas encomendadas no tuvieran nada que ver con el arte de pintura, llegando a actuar como auténticos criados del maestro y de su casa. Los aludidos contratos de aprendizaje, a pesar de su carácter reiterativo y de los formulismos de su redacción, son documentos de enorme interés para conocer no sólo el marco legal en el que se desarrollaban estas tareas, sino también para adentrarse en la realidad social y económica de la ciudad y sus círculos artísticos⁴.

A los aprendices hasta ahora conocidos que tuvo Pacheco, deben incorporarse los cuatro que protagonizan los contratos que aquí se dan a conocer, algunos de los cuales también convivieron en el taller con Velázquez y Cano. El más antiguo en ser recibido como aprendiz fue Juan Fernández Morgado, cuyo contrato se firmó el 13 de febrero de 1617⁵. Dicho concierto fue suscrito por Gabriel Pérez Rabadán, vecino de Ronda y estante en Sevilla, en representación de Francisco Fernández Morgado, vecino de la misma ciudad y padre del citado aprendiz. El documento no precisa la edad de éste, señalando que el periodo de aprendizaje del «arte de pintor de ymagineria» serían cinco años. Los compromisos adquiridos por Pacheco fueron los habituales respecto a la transmisión de conocimientos, en alojarlo y alimentarlo, aunque no en el vestirlo, pues a excepción de zapatos y calzas, que si debía facilitárselos, los restantes vestidos se los daría su padre. En una cláusula del contrato se especifica que los días que por enfermedad o ausencia el aprendiz dejara de servir a Pacheco, serían recuperados después de transcurridos los cinco años del periodo de aprendizaje. De la rápida incorporación del aprendiz al fun-

(3) Así debió ocurrir con «los veynte e zinco lienzos de pintura de ymaxenes de atres quartas de alto de diferentes hechuras de debosion de medios querpos» que en 1614 entregó a Sebastián Martínez Botello residente en la ciudad de Cartagena de Indias y que se destinarían al comercio local. En 1627 Pacheco reclamaba el pago de dichas pinturas. Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928. Pág. 135.

(4) Con respecto a Sevilla existe una monografía de HEREDIA MORENO, M^a del Carmen: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, 1974. A pesar de su limitación cronológica, las conclusiones pueden fácilmente extrapolarse a siglos precedentes.

(5) Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.). Sección Protocolos Notariales. Leg. 2483. Folios 569-571.

cionamiento casi empresarial del taller da cuenta el hecho de figurar como testigo en el contrato de aprendizaje que un año después se firmaría entre Pacheco y el carpintero Alonso García, mediante el cual éste confiaba al pintor la formación de su hijo Juan García. Por otra parte, la actuación de Juan Fernández Morgado en dicho documento notarial parece demostrar una cierta diligencia en su capacitación, lo que explicaría que se hubiera granjeado la confianza del maestro.

El segundo de los aprendices que incorporar a la nómina de los que integraron el taller de Pacheco es el mencionado Juan García, quien contaba con «doze años, poco mas o menos» al firmarse el aludido contrato, el 26 de abril de 1618⁶ El documento señala que era vecino de Sevilla en la collación de San Miguel, la misma en la que vivía Pacheco, estableciendo el plazo de aprendizaje en cinco años, que serían contados a partir del primero de mayo. El maestro se comprometía a enseñarle el oficio de pintor sin ocultarle nada, en alojarlo, alimentarlo y cuidarlo en la enfermedad si ésta no superaba los quince días, pues en tal caso sería responsabilidad paterna, y a facilitarle medias y zapatos, quedando a cargo del padre el resto del vestuario. En el contrato figura como testigo, junto al ya citado Juan Fernández Morgado, el zapatero Jorge González, también vecino de la collación de San Miguel.

En el mismo año 1618 se incorporó al taller de Pacheco un tercer aprendiz. Se trata de Cristóbal de Paredes, quien era hijo de Bartolomé González y contaba unos catorce años de edad. Su periodo de aprendizaje se fijó en dos años a partir del día de la firma del contrato, fechado el 8 de junio. Por las enseñanzas Pacheco percibiría 50 ducados, cantidad que se fraccionaría en pagos mensuales, alcanzando los dos primeros la cantidad de 4 ducados, mientras los restantes serían de 23 reales⁷. La ausencia de referencias a pagos en otros contratos de aprendizaje otorga caracteres de excepcionalidad al presente, no siendo fácil explicar su razón de ser. Podría relacionarse con el corto periodo en que se fijó el propio aprendizaje, dos años en lugar de los cuatro o cinco años establecidos en otros documentos similares. También pudiera responder a un cierto grado previo de capacitación por parte de Cristóbal de Paredes, como si se tratase de un oficial, aunque su corta edad, catorce años, parece desmentirlo.

Un nuevo aprendiz recibió Pacheco el 1 de marzo de 1619. Se cumplía con ello lo estipulado en el contrato firmado el día 19 de febrero anterior, entre el pintor y Pablo de San Juan, vecino de Sevilla en la collación de San Martín, como representante de Juan de Birues, quien al tener unos 16 años de edad no podía firmar escrituras públicas. El nuevo discípulo era hijo de Hernando

(6) A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2489. Fol. 537.

(7) A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2490. Fol. 177.

de Birues, ya difunto, y de María de Aspiroz, natural de Tolosa. El tiempo estipulado para su aprendizaje fueron cuatro años y medio, respondiendo el resto de las cláusulas del contrato a las fórmulas habituales, ya señaladas en los casos anteriores.

Como de costumbre, los mencionados discípulos efectuarían su aprendizaje colaborando en las variadas tareas del taller de Francisco Pacheco. Por lo que hasta el momento se sabe, no consta que el pintor estuviera realizando en aquellos años ninguna serie de cuadros o retablo de gran envergadura. Más bien parece que eran las pinturas devocionales las que centraban su obrador. En ellas, pues, debieron aprender, mientras trabajaban. Aunque no pueda señalarse con precisión en que obras participarían, es posible que alguno de los primeros aprendices ahora documentados interviniera en la pintura, dorado y estofado del sagrario de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla, que el maestro contrató el 12 de junio de 1617 y que cobró el 3 de marzo del año siguiente⁸. También cabe la posibilidad de la colaboración en el «San Francisco de Asís», que Pacheco firmó en 1617, o en la pintura de la «Inmaculada Concepción con Miguel del Cid», fechada en 1619, o en la que representando a la «Inmaculada Concepción con Mateo Vázquez de Leca», está firmada en 1621⁹.

A la par que hacía de su taller uno de los más activos, tanto por el volumen de los encargos, como por las tareas de formación que desarrollaba, Francisco Pacheco desempeñaba otra importante tarea para el gremio de los pintores, la de examinador de los aspirantes. Es ya conocido que el 14 de marzo de 1617, en unión de Juan de Uceda, otorgó su carta de examen a su discípulo Diego Velázquez, quien un año más tarde contraería matrimonio con su hija Juana de Miranda¹⁰. Pero, junto a personalidades tan destacadas para la historia de la pintura como el anterior, también juzgó la idoneidad y capacidad de otros jóvenes pintores, doradores y policromadores, que hoy resultan completamente desconocidos. Es el caso de Tomás Rosa, a quien junto con Uceda había examinado el 7 de enero del mismo año 1617, como maestro dorador de oro bruñido y oro mate¹¹. La obtención del correspondiente título le permitía abrir

(8) Véase MORALES, Alfredo J: *La Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, 1981. Pág. 35.

(9) Sobre estas obras, véase VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1985. Pág. 30. La fecha de la «Inmaculada con Miguel del Cid» ha sido descubierta durante la restauración llevada a cabo en 1999. Véase Catálogo de la Exposición *Velázquez y Sevilla*. Tomo Catálogo. Sevilla, 1999. Nº33. Pág. 80.

(10) El documento fue publicado por BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de: «Aportaciones documentales (Segunda Serie)», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo II. Sevilla, 1930. Págs. 5-6.

(11) A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2483. Fols. 74-75.

tienda y establecer taller, facultades que Rosa debió asumir con gran celeridad, reiterándose con ello el procedimiento seguido tradicionalmente. De hecho, como maestro dorador y a los siete meses de haber sido examinado, recibió como aprendiz por un plazo de tiempo de cuatro años, a Diego de Villalta, de unos trece años de edad e hijo de Alonso de Melgar, vecino de Sevilla en la collación de la Magdalena¹². La correspondiente escritura se otorgó el 8 de agosto del mismo año 1617 y en ella se reiteran las fórmulas habituales, añadiendo que transcurrido el tiempo estipulado, el joven Diego debía «estar abil e suficiente para poder trabajar», debiéndole pagar Tomás Rosa la correspondiente carta de examen¹³. El documento indica que Rosa era vecino de la collación de la Magdalena, la misma parroquia en la que residía en el momento de ser examinado como maestro. Probablemente su vivienda y el nuevo taller fueran partes del mismo inmueble. Es, asimismo, testimonio de la rápida incorporación de Rosa a los circuitos productivos el hecho de tomar dos meses más tarde un nuevo aprendiz. Fue Lázaro de Cantalejo, de unos 17 años de edad e hijo de Bartolomé de Cantalejo, vecino de Sevilla en la collación de San Juan de la Palma. La escritura se firmó el 10 de octubre y el tiempo del aprendizaje también se fijó en cuatro años¹⁴.

Otro artista a quien Pacheco en unión de Uceda otorgó el título de maestro pintor fue al flamenco, nacido en Bruselas, Andrés Consetgo, quien por entonces era vecino de Sevilla en la collación de Santa María. El examen tuvo lugar el día 14 de marzo de 1617 y en el correspondiente documento se hace constar que había aprendido el «dicho arte de pintor en Flandes y en la ciudad de Roma con maestros examinados»¹⁵. Obtenido el título y conforme a las ordenanzas gremiales, Consetgo señaló como su fiador a Francisco Alvarez de Ocampo, pintor de imaginería y vecino de Sevilla en la collación de la Magdalena.

Un día más tarde, los citados maestros examinadores otorgaban el título de pintor a otro artista flamenco, el bruselés Martín Bocasio. Como su compatriota, era vecino de Sevilla en la collación de Santa María. En la carta de examen indicaba que había aprendido «el dicho arte de pintor en Flandes y

(12) A pesar de la coincidencia en nombre y apellido, el mencionado Alonso de Melgar puede ser persona distinta al escribiente, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, que el 3 de febrero de 1620 puso a su hijo Diego de Melgar como aprendiz de Diego Velázquez. La escritura correspondiente a este contrato de aprendizaje fue publicada por BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de: *Op. Cit.* Págs. 7-8. De tratarse de una misma persona, cabría preguntarse si Alonso de Melgar había planeado dar a sus hijos una formación artística que en el futuro les posibilitara una práctica profesional en común.

(13) A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2485. Fol. 897.

(14) A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2486. Fol. 40.

(15) En la redacción del documento aparece apellidado Consejo, si bien en su firma se lee Consetgo. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2484. Fols. 111-112.

en esta dicha ciudad (Sevilla), con maestros examinados»¹⁶. Antes de hacer uso del título de pintor, tuvo que buscar un fiador como garantía para sus futuros trabajos. Así, dos días después de obtener su carta de examen, mediante escritura notarial en la que ya se denomina pintor de imaginería, presentaba al racionero Francisco Pérez como su garante¹⁷.

Se desconocen las peculiaridades estilísticas de Consetgo y de Bocasio, y, por consiguiente, no resulta posible atribuirles obra alguna. No obstante, debe señalarse que de ser ciertos los datos consignados en las respectivas cartas de examen en relación con sus aprendizajes, en la pintura del primero se advertirían rasgos de las escuelas flamenca e italiana, mientras en la del segundo convivirían aquellos con los característicos de la escuela pictórica sevillana. Se produciría con ello una situación similar a la que se dio en la pintura de los maestros de Flandes que trabajaron en Sevilla a mediados del siglo XVI, caso de Campaña y Sturmio.

Con independencia de estas reflexiones, la incorporación de ambos a la nómina de los pintores sevillanos de la primera mitad del seiscientos es en sí mismo un dato relevante, por cuanto pone de manifiesto que la ciudad y, sobre todo, su mercado seguían resultando atractivos para artistas de allende las fronteras hispanas. De hecho, al igual que los maestros citados, otros artistas flamencos e italianos escogieron Sevilla como lugar de formación o como centro en el que ejercer su actividad de pintores y doradores. Al respecto, recuérdese la presencia de los conocidos Gerolamo Lucente, Pablo Legot y, posteriormente, de Cornelio Schut. Sin embargo, tampoco debe olvidarse la existencia de los flamencos Martín Eslotmans, aprendiz del citado Lucente, de Adrián Escarabán, examinado como pintor de paisajes en enero de 1619, y de Pedro de Alard, examinado de pintor y dorador en noviembre del mismo año¹⁸. Igualmente, hay que recordar la presencia del milanés Gaspar de los Reyes, discípulo del mencionado Gerolamo Lucente, y de los portugueses Antonio González y Mateo Ribero, examinados de doradores en 1623 y 1627, respectivamente¹⁹. Excepto aquellos tres, se trata de artistas conocidos sólo por sus nombres, cuya obra está aún por descubrir. Sin embargo, no resulta aventurado sospechar que sus creaciones respondieran a ese carácter casi industrial y de reducidos valores artísticos, al que anteriormente se hizo alusión.

(16) A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2484. Fols. 95-96.

(17) *Idem*. Fol. 162.

(18) Las correspondientes noticias fueron publicadas por MURO OREJÓN, Antonio: «Pintores y doradores», en *Documentos ... Op. Cit.* Tomo VIII. Sevilla, 1935. Págs. 68 y 83, respectivamente.

(19) La primera noticia fue dada a conocer por HERNÁNDEZ DÍAZ, José: «Materiales para la Historia del Arte Español», en *Documentos ... Op. Cit.* Tomo II. Sevilla, 1930. Pág. 161. Las cartas de examen fueron publicadas por SANCHO CORBACHO, Heliodoro: «Contribución documental al estudio del arte sevillano», en *Idem*. Págs. 264-265.

De cualquier forma, la presencia de este conjunto de pintores foráneos pone de relieve el carácter cosmopolita de Sevilla y las posibilidades que seguía ofreciendo de lograr una situación económica holgada con las realizaciones artísticas, tanto si las obras eran solicitadas por la clientela local, como, sobre todo, si estaban destinadas al comercio con Indias²⁰. Al respecto puede servirnos de ejemplo el propio Gerolamo Lucente, quien en un poder notarial otorgado en 1612 señala que su propósito al venir a Sevilla había sido el hacer fortuna²¹. Lamentablemente no parece que lo lograra, pero su actitud es una buena muestra del carácter mercantilista con la que se planteaban el ejercicio de la pintura muchos artistas en la Sevilla de comienzos del XVII, situándose al margen de las controversias y de las elitistas discusiones de los círculos humanistas, en los que Francisco Pacheco se movía con la misma autoridad que en el ámbito del gremio de los pintores.

Alfredo J. MORALES

(20) La presencia de estos artistas flamencos, italianos y portugueses, con independencia de su calidad, contradice la opinión de Brown sobre el cierre del mercado sevillano a los artistas foráneos desde las últimas décadas del siglo XVI. Véase BROWN, Jonathan: *La Edad de Oro de la Pintura en España*. Madrid, 1990. Págs. 89 y 91.

(21) Una breve reseña del documento fue publicada por HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Materiales...* Op. Cit. Pág. 162.

EL TESTAMENTO DEL ESCULTOR JUAN MIGUEL DE ORLIENS (1605)

El escultor Juan Miguel de Orliens (doc.1584-1641) fue la personalidad más destacada de la plástica de Zaragoza durante los dos primeros decenios del siglo XVII y uno de los máximos exponentes de la corriente romanista en toda la geografía aragonesa⁽¹⁾ Hijo y nieto de escultores, gozó de alta estima profesional y su nombre pronto aparece registrado como infanzón. Durante la primera etapa de su actividad está afincado en Huesca, la plena madurez artística la alcanzará cuando se marcha a vivir a Zaragoza hacia 1598, el principal centro artístico del reino, y en 1626 da comienzo su último período a raíz de su traslado a Valencia.

De los primeros trabajos de Orliens para Huesca y provincia quedan el retablo de la ermita de San Jorge (1595-1597) y el retablo mayor de la catedral de Barbastro (1600-1601), en el que colabora con los escultores Pedro Martínez de Calatayud y Pedro de Aramendía, financiado este último por el obispo de la diócesis Carlos Muñoz Serrano. Una intensa actividad despliega el escultor en los primeros años del siglo XVII, con su taller ya en Zaragoza, si bien no todas las obras contratadas se llegaron a realizar como sucedió con un retablo de San Bernardo para la iglesia de Nuestra Señora del Portillo (1600), cuya traza se ha conservado. El retablo de la capilla del Niño Jesús en la iglesia parroquial de Campillo de Aragón (*il. 1*), contratado en 1602, en palabras de Gonzalo Borrás "es obra de extraordinario interés para el análisis

(1) La monografía clave sobre la biografía de este escultor fue publicada por G.M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980. La producción del artista en la zona de Huesca ha sido completada después por M^a ESQUIROZ MATILLA, "Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca", *V Coloquio de Arte Aragonés* (Alcañiz, 1987), Zaragoza, 1989, pp.207-231. Una síntesis biográfica posterior, con nuevas obras, en E. ARCE OLIVA "Orliens, Juan Miguel", catálogo de la exposición *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, 1993, pp.261-265.

del período de formación de Juan Miguel Orliens, ya que cierra el ciclo iniciado en Huesca e inicia una nueva andadura que le llevará a la obra de madura juventud, que es el retablo de la Anunciación de la colegiata de Daroca⁽²⁾ (il. 2), un trabajo destinado a la capilla del obispo de Teruel, Martín Terrer y realizado entre 1605 y 1609.

Pocos meses antes de contratar tan singular obra, el escultor efectuaba su testamento el 18 de marzo de 1605, por estar enfermo, documento que damos a conocer aquí. Es un testimonio valioso porque nos da cuenta tanto de la posición acomodada de Orliens y de la ejecución de obras suyas desconocidas hasta ahora, como de los miembros que componían el taller. Además permite confirmar que su primera esposa, entonces ya fallecida, era hija del escultor zaragozano Felipe Los Clavos y de Catalina de Arita, a la cual concedía Orliens "el retrato grande", un pequeño retablo de Nuestra Señora del Pilar y una cruz relicario de ébano y boj. A una de sus hermanas, en concreto a Ángela Orliens, le dejaba una joya de oro (gargantilla), un objeto de vajilla de plata (salero) y un mueble (bufete).

Por este testamento nos enteramos que Juan Miguel de Orliens había hecho para el lugar de Lastanosa (Huesca) un retablo de Nuestra Señora del Rosario y un sagrario, piezas desaparecidas en la última guerra civil española, al igual que otras muchas de sus obras importantes. En cambio, estaba sin terminar otro retablo para Trasobares (Zaragoza).⁽³⁾ A su vez, había realizado una escultura de Cristo Crucificado para Herrera y para el pintor Antonio Galcerán, dos imágenes y un relieve, sin duda estas tres últimas piezas eran para un retablo que no especifica cuál es.⁽⁴⁾

Su taller en 1605 debía estar formado, al menos, por su hermano Vicente, el escultor Beltrán de Iribarni y los aprendices u oficiales, Baltasar de Celaya y Juan, a todos ellos nombra Juan Miguel en su testamento. A Vicente Orliens, quien luego también sería escultor, le dejaba "modelos, traças y rasguños, ferramienta y armas". Nuestro artista debió ser un aceptable dibujante de sus propias obras al juzgar por el citado retablo de San Bernardo para la iglesia del Portillo de Zaragoza,⁽⁵⁾ cuyas dos esculturas del remate las reiteró en el retablo del Niño Jesús de Campillo de Aragón. Para Baltasar de Celaya

(2) G. BORRÁS, *Juan Miguel Orliens...*, ob. cit., p.

(3) Véase la transcripción del testamento. Es posible que en 1604 hubiese hecho un retablo para Erla porque en ese año hace un albarán por cierta cantidad que ha cobrado del concejo y vecinos de esa localidad aragonesa, Zaragoza, *Archivo Histórico de Protocolos*, Juan Martín Sánchez del Castellar, 1604, f. CDI.

(4) No sé si se puede interpretar la deuda que tenía contraída la señora de Huerto con Juan Miguel Orliens, en cuyos pagos intervenía el mayordomo del marqués de Ayerbe, como una obra hecha por el escultor, véase la transcripción del testamento.

(5) Se reproduce esta obra en BORRÁS, *Juan Miguel Orliens*, ob. cit., fig. 49.

quedaba diferente utillaje de la profesión, como un banco y una garlopa, mientras que para Juan eran dos docenas de hierros. En ambos casos se les asignaba también cierta cantidad de dinero que percibirían cuando se tuviera que examinar del oficio. En manos de Beltrán de Iribarni quedaba finalizar todas las obras empezadas y a él se encomendaba la tarea de encargar a un artífice las cinco figuras que faltaban de un retablo para Trasobares.

1605. 18 de marzo. ZARAGOZA

Testamento de Juan Miguel de Orliens.

Zaragoza, *Archivo Histórico de Protocolos*, Francisco Moles, 1605, ff.583v-593.

Eadem die et loco yo Joan Miguel Orliens, escultor, vezino de la ciudad de Caragoça, estando enfermo de mi persona y lohado dichos en mi buen seso, firme memoria y palabra manifiesta, queriendo prevenir al dia de mi fin por hordinacion testamentaria por tal que siempre que Dios hordenare yo deva morir sobre la sucesion en mis bienes y hazienda entre mis hermanos, parientes y otras personas, pleito ni question algunos no puedan ser puestos..... agora de nuebo ago y hordeno el presente mi ultimo testamento... en la forma y manera siguiente:

Et primeramente encomiendo mi alma a Nuestro Señor Dios...

Item quiero hordeno y mando que siempre y quando Nuestro Señor Dios fuere servido de llevarme deste mundo a el otro, mi cuerpo sea enterrado en la yglesia si quiere monesterio del Señor San Francisco de la presente ciudad con el abito del Señor Sant Francisco en aquel lugar y parte donde es terrada Agustina de los Clabos, mi muger, olgando dello Phelipe los Clabos y Catalina de Arita, sus padres y suegros mios, y para en caso que no quisieren para en dicho caso quiero que los guesos de aquella y mi cuerpo se metan juntos dentro de un ataúd y nos entierren en el carnerario de Nuestra Señora del Rosario en el monasterio de Santo Domingo de la presente ciudad.

Item quiero, hordeno y mando me sean fechas mis defuniones, nobena y cabo de año, bien y honradamente, para lo qual quiero que se gasten de mis bienes quinientos sueldos.

Item quiero y hordeno y mando sean dichas y celebradas por mi alma y de la dicha Agustina los Clabos, mi muger, quinientas misas reçadas en las capillas privilegiadas de los monasterios de Sant Francisco, Santo Domingo, La Vitoria, El Carmen, Santa Engracia y Sant Agustín...

Item quiero, hordeno y mando me sean fundados por mi alma y de la dicha Agustina los Clabos, mi muger, doze aniversarios perpetuos, celebraderos los seys en San Francisco y los otros seis en Santo Domingo...para la fundacion y celebracion de los quales quiero se tomen de mis bienes docientos quarenta sueldos para cada uno dellos.

Item quiero, hordeno y mando me sean dichas y celebradas por mi alma y de la dicha Agustina los Clabos, mi muger, en cada un año perpetuamente una misa reçada cada una semana del año, çebradera en el dia del sabado en la yglesia donde yo estubiere enterrado...

Item quiero, hordeno y mando sean pagadas y satisfechas todas mis deudas, tuertos e injurias...

Item dexo por parte y por legitima herencia de todos mis bienes asi muebles como sitios donde quiere havidos y por haver a Geronima Horliens, Barbara Horliens, Isabel Orliens, Lorença Horliens, Angela Horliens y Viçente Horliens, mis hermanos...

Item dexo de gracia especial a la dicha Hieronima Orliens, mi hermana, para siempre y quando contrayere matrimonio dos mil sueldos jaqueses y casandose con voluntad de mis padres si vivos seran y no siendolo con voluntad de mis exeutores o la mayor parte dellos, le dexo diez mil sueldos jaqueses y un albaran que Phelipe los Clabos, mi suegro, me debe

Item dexo de gracia especial a la dicha Barbara Orliens todo aquello que se me debe en el lugar de Lastanosa, aldea de la villa de Sariñena, que es de un retablo de Nuestra Señora del Rosario de bulto dorado y un sagrario que para la dicha yglesia del dicho lugar tengo hecho, con esto que aquel se aya de dorar de mi hazienda y dorado que sea y puesto y asentado en su lugar se aga tasar y lo que se tasare y lo que esta conçertado de dicho retablo sea para la dicha Barbara Orliens, lo qual aya de cobrar en los tiempos y plaços contenidos en la capitulacion sobre ello fecha, con obligacion que se haya de casar conforme y de la forma y manera que la dicha Hieronima Orliens de parte de arriba nombrada.

Item dexo de gracia especial al dicho Viçente Orliens, mi hermano, a saber es, modelos, traças y rasguños, ferramienta, vestidos y armas y dos mil sueldos jaqueses y con condiçion que no se le aya de dar hasta que tenga cumplidos veynte y cinco años.

Item dexo de gracia especial a Phelipe los Clavos, mi suegro, los treynta y seys enes que estan aserrados y tengo en casa del conde de Morata, con esto que aquellos se ayan de numerar su vero valor conforme yo los compre de Baltasar de Abadia y me estan puestos alli y coste de serrar... y mas le dexo una carretada de trigo y dos sacos de arina de cabida de cayz y medio, lo qual tengo al presente en mi casa...

Item asi mesmo dexo al dicho Phelipe los Clavos un gobete de plata dorado por de dentro que yo al presente me sirbo.

Item quiero y es mi voluntad que por mis herederos infrascriptos no se les pueda pedir al dicho Phelipe los Clavos ni a Cathalina de Arita, conyuges, mis suegros, cosa alguna de qualesquiere pretensiones que entre ellos y mi haya

Item dexo de gracia espeçial a la dicha Catalina de Arita, mi suegra, el retrato grande y el retablico de Nuestra Señora del Pilar y una cruz de ebano y boy de reliquias.

Item dexo de gracia espeçial a Maria Martinez, muger de Diego Tomas, porque crio a la dicha mi muger, quatrocientos suledos jaqueses para un vestido, el qual se le haga a voluntad de dicho Phelipe los Clavos.

Item dexo de gracia especial a a Jayme Bernet, mi primo, mil sueldos jaqueses de los dos mil sueldos que su madre Maria Orliens me esta obligada mediante comanda testificada por Luis Pilares de Huesca y los otros mil suledos dexo a Isabel Orliens, mi hermana, para que ella los de a sus hijas para ayuda de su matrimonio.

Item dexo de gracia espeçial a Angela Orliens, mi hermana, una gargantilla de oro, un bufete, el que ella quisiere, y un salero de plata de tres piezas y a Beltran de Jubarni, su marido, siete quarentenes que estan por serrar en casa del conde de Morata, al precio que a mi me costaron, tomandolos en cuenta de lo que yo le devo y mas le dexo un corral que tengo en el callizo de los Babacorros...

Item dexo de gracia especial a Baltasar de Çelaya, mi criado, un banco y una garnopa, un barlete y un gillame para de presente y doçientos sueldos jaqueses para quando se hubiere de examinar.

Item dexo de gracia espeçial a Joan, mi criado, dos dozenas de hierros para luego y cien reales para quando se examinara.

Item quiero y es mi voluntad que el dicho Beltran de Yribarni acabe todas mis obras y haga hacer las cinco figuras que faltan para el retablo del lugar de Trasobares y asentado que sea dicho retablo sea aga tasar conforme tenemos el tracto, pagandosele todos los trabajos como a él le paresçiere.

Item fechas, pagadas y cumplidas todas y cada unas cosas por mi de la parte de arriba dispuestas y hordenadas, de todos los otros bienes mios asi muebles como sitios, censales, trehudos, comandas.... fago e instituezco en herederos mios universales a Miguel Orliens y Martina Garcia, mis padres....advirtiendome como por el presente advierto que por no tener claridad alguna de escriptura que me debe Martin de Heredia, mayordomo del señor de Ayerbe, doçientas y quarenta libras jaquesas, las quales me salio a pagar

por la señora de Guerto y mas me debe el rector de Herrera diez y ocho libras jaquesas a pagar por esta quaresma, las quales son de resta de un Cristo le hize. Asi mismo me debe Anton Galceran, pintor, dos figuras de bulto, de una vara cada una y una instoria del Babtismo del señor Sant Joan de seis palmos poco mas o menos.

Ittem dexo en executores del presente mi hultimo testamento y exhoneradores de mi alma y conciencia al padre fray Pedro Jeronimo de la horden del señor San Francisco, al padre fray Martines Asensio, vicario de Sancta Engracia, al padre fray Jeronimo de Lana de la horden del señor Sancto Domingo y a Miguel Orliens y Martina García, mis padres, y a Phelipe los Clavos, mi suegro...

Aqueste es mi ultimo testamento, ultima voluntad....

(Firmado:) yo iuan Miguel Orliens otorgo lo sobre dicho.

Carmen MORTE GARCÍA



I. J. Miguel Orliens. *Retablo del Niño Jesús*. Campillo de Aragón.



2. J. Miguel Orliens. *Retablo Anunciación*. Daroca.

“ALHAJAS POBRES Y HUMILDES” EN UN NUEVO TRAMPANTOJO SEVILLANO

*En recuerdo de Juan Miguel Serrera, que siempre me advertía, como
amigo y maestro, sobre éstas y otras engañifas.*

En pocas ocasiones consideramos justificable la publicación de un simple cuadro, máxime cuando, como en este caso, es obra anónima. No obstante, el hecho de pertenecer al género ya indicado en el título, el escaso número de ejemplos llegados al presente y la posibilidad de adscribir éste a algunos de los mejores autores que lo cultivaron en Sevilla, pueden ser suficientes argumentos como para reproducir esta obra en un medio de difusión y darla así a conocer públicamente⁽¹⁾.

El cuadro pertenece hoy a una colección privada y originalmente formó parte de la de Manuel Rivero González, un rico comerciante indiano del siglo XVIII, natural de Ayamonte, residente en Cádiz y que mantuvo estrechas relaciones con Sevilla, ciudad donde adquirió, además de la obra que aquí comentaremos, otras que decoraron su casa principal, hoy convertida en sede municipal de la Casa de Cultura, en la mencionada ciudad onubense⁽²⁾.

A pesar de que se conserva su archivo personal relativamente completo - lo que me ha permitido documentar otros de sus encargos artísticos-, no he hallado noticias antiguas de esta obra que aparece en poder de la familia en el primero de los inventarios completos que se conservan de la llamada Casa Grande

(1) Agradezco al profesor Enrique Valdivieso el haberme orientado en el estudio y atribución de este modesto hallazgo.

(2) Sobre este personaje puede consultarse la reciente obra de Manuel MORENO ALONSO: *Retrato de familia andaluza con las Indias al fondo. El memorial de El Pintado*. Ed. Alfar. Sevilla, 2000.

de Manuel Rivero y que data ya de 1847⁽³⁾. Es probable que fuese una adquisición del comerciante hecha con posterioridad a 1740, época por la que comienza a reunir una fortuna considerable, a establecer relaciones sociales de alto nivel y a iniciar sus primeras inversiones inmobiliarias y artísticas.

Don Manuel Rivero, comerciante muy conectado por razones de trabajo con ingleses, franceses y holandeses, fue, como otros contemporáneos suyos, un empedernido escritor de cartas de las que se conservan varios centenares y entre sus bienes domésticos figuraban el propio archivo epistolar y numerosos grabados, unos adquiridos por él y otros remitidos desde Roma por un hijo suyo, clérigo, llamado Juan Jerónimo. El mismo Manuel Rivero hizo imprimir textos suyos para defender sus intereses en algunos pleitos. No es de extrañar, pues, que decidiera adquirir un cuadro en que se reprodujeran objetos para él tan familiares y cotidianos.

Es probable que la ubicación original de la obra fuese su despacho de la Casa Grande pero no sería tampoco de extrañar que estuviese colgada, en vida de Rivero, en su casa de Cádiz donde vivía y despachaba diariamente su correspondencia. Sea cual fuere su primitiva colocación, en 1847, el cuadro es inventariado en el comedor de su casa ayamontina y durante el siglo XX se hallaba detrás de la mesa de despacho de los sucesivos herederos de la misma. Este es uno de los pocos cuadros profanos que poseía su colección, básicamente formada por obras de carácter religioso. Como nota curiosa podemos comentar que entre innumerables pinturas devocionales, se cita en 1818 como desaparecida de la casa, «la pintura, copia de Murillo, de una serrana asomada a una ventana con su criada detrás»⁽⁴⁾. En el citado inventario de 1847 se mencionan, además, «retratos» de miembros de la familia, «8 cuadros de comedor o de fruteros» y «6 cuadros de montería con marcos dorados»⁽⁵⁾.

Este en cuestión, está pintado al óleo sobre un lienzo de 103x76 cms. y se halla montado en una simple moldura de madera barnizada que sustituye a otra anterior, dorada⁽⁶⁾.

(3) Creo identificar esta obra con la citada en tal documento como «cuadro *mesa revuelta* de una vara de ancho y una y media de largo con un marco dorado». Archivo de Manuel Rivero González. Inventario para Manuel Solesio Rivero. Papeles del siglo XIX. Archivo XVIII. Carpeta 3, Doc. n.º 8. Agradecemos a Don Julián Solesio Lillo, descendiente de Rivero y depositario del archivo familiar, las facilidades prestadas para la consulta del mismo y para establecer los contactos personales que me condujeron hasta la obra aquí comentada.

(4) Archivo de Manuel Rivero González. Papeles de familia del siglo XVIII. Archivo II, Carpeta 13, Doc. n.º 8.

(5) Por la tardía fecha del inventario, no podemos garantizar que los cuadros de comedor y los de montería, no conservados hoy, formasen parte de la colección original de Rivero. Los retratos, por el contrario, se conservan y son del siglo XVIII.

(6) La obra no presenta un estado de conservación demasiado deficiente aunque fue sometida hace años a una restauración que permite ahora reconocer algunas pequeñas zonas repintadas y otras excesivamente limpiadas que dejan traslucir ciertos arrepentimientos del pintor.

Sobre tres anchos tablones, también de madera de pino, aparecen clavados con alfileres dorados o colgados de dos cintas clavadas a las tablas por escarpías de hierro forjado, 16 diferentes objetos que nos trasladan por unos instantes al entorno material del taller del pintor. Marlier, estudioso de este tema, ha llamado acertadamente a este tipo de obras, «rincón del estudio»⁽⁷⁾. El cuadro que aquí damos a conocer es una las versiones españolas más arquetípicas y completas del género.

La obra, como se ha comentado más arriba, no está firmada pero sí proporciona alguna orientación cronológica ya que entre los impresos en ella representados, hay varios datados en el último tercio del siglo XVII. Tales objetos aportan el primer argumento para adscribir la obra a la escuela sevillana. Entre ellos están cuatro cartas privadas (D, G, I y K), una de ellas firmada en Sevilla⁽⁸⁾, una Pragmática del rey sobre la reforma de los trajes, lacayos y coches, impresa en Sevilla en 1670 (A), un Pronóstico Lunario del año 1677 (B) y un folleto sobre las fiestas reales celebradas por los dos cabildos de la capital del Guadalquivir en honor al culto a San Fernando, igualmente publicado en Sevilla en 1683 (H), año este último que nos suministra una fecha "post quem" para datar la obra. Además de estos impresos que orientan sobre la fecha y el lugar de ejecución del cuadro, también aparecen, colgados de las cintas clavadas sobre las tablas del fondo, un verso del Arte Poética de Horacio, en latín, difícil de leer al transparentarse por debajo de éste otro texto que el pintor incluyó arrepintiéndose después (E), un delicioso grabado de San Juan Bautista niño (C), un pliego con un proyecto de ornamentación de marco, angelotes y cortinajes que sugiere haber sido realizado para ejecutar en yeso (F), un cuadernillo con once grabados de Callot del que es visible el más exterior (I) y un grabado que reproduce una obra original de Huce Aladre (?) abierta en cobre por Jeanes Lantertius (?) en 1564 y en el que se ve una escena flamenca de formato circular, inscrita en cuadrado con un paisaje de árboles, ruinas y pequeñas figuras (L). Un compás, unos quevedos, una oblea secatinta y una pluma para escribir o dibujar completan convencionalmente esta atractiva y entretenida engañifa. En efecto, todo hace pensar, como sugería Marlier, en que los objetos incluidos, formaban parte de los papeles personales del pintor y de sus materiales cotidianos de trabajo.

(7) C.N. MARLIER, «Gysbrechts l'illusioniste», *Connaissance des Arts*, 1964 citado por Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983-84, pág. 102.

(8) Los textos que pueden leerse en dos de ellas corresponden a los datos del destinatario que se dejaban vistos al doblar las misivas. En una de ellas (G) se lee: «al Ilmo. Sr. Dn. Fray Antonio de Vergara». En la otra (K), en tono jocoso: «a don Gyaparado (sic) manRique, caballero de calzas blancas en cualquier parte. Sevilla (?)».

Sabemos hoy que debieron ser numerosos los cuadros con este tema en las colecciones sevillanas de los siglos XVII y XVIII⁽⁹⁾. Tanto Cádiz, donde nuestro comerciante vivía en una casa alquilada precisamente a la Nación Flamenca, como Sevilla, ciudad intensamente conectada con Holanda donde este género había comenzado a practicarse, recibieron pronto obras originales de aquella procedencia⁽¹⁰⁾. Es el caso de los dos cuadros de Francisco Gysbrechts que adquiere Isabel de Farnesio durante la etapa sevillana de la Corte y que se hallan hoy en el Palacio de Riofrío, obras con estrechos paralelos con la nuestra⁽¹¹⁾. Hay también evidencias de que los pintores locales se adentraron en su cultivo. De hecho, sabemos que, al menos, cinco artistas sevillanos ejecutaron obras de este asunto. El más antiguo entre los conocidos es Marcos Fernández Correa, autor que trabajó precisamente durante el último tercio del siglo XVII⁽¹²⁾. De él sólo se conservan firmados dos trampantojos en la Hispanic Society de Nueva York⁽¹³⁾. Un autor posterior del que también se conocen algunos engaños visuales de este tipo es Bernardo Lorente Germán que trabaja en la primera mitad del siglo XVIII y del que se conservan dos cuadros en el Museo del Louvre y otro en colección particular de Sevilla. Durante la segunda mitad de ese mismo siglo, otro pintor sevillano, Pedro de Acosta, dejó así mismo obras de este tipo aunque de calidad más endeble que la del cuadro que aquí comentamos. También Carlos López y Francisco Gallardo cultivaron este género en Sevilla por esos años. Del último se conservan cuatro obras de gran calidad firmadas y datadas en 1764, momento que estimamos en exceso tardío para nuestra obra.

Un asunto del que no puedo dar una explicación detallada es el hecho de la presencia de este cuadro, hipotéticamente seiscentista, entre los de la colección Rivero, ya que nuestro personaje nace en 1697 y su modesto origen familiar elimina la posibilidad de que la obra formase parte de su eventual he-

(9) Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986, pág. 240.

(10) Sin ir más lejos, he de decir que Rivero encargó en Rotterdam hacia 1750 catorce grandes paneles de un Vía Crucis en azulejos que colocó en la cerca de su huerta favorita. Véase mi artículo «Un conjunto de azulejos de Jan Aalms de Rotterdam en Ayamonte (Huelva)». *Laboratorio de Arte*, nº 12, págs. 255-267.

(11) A este pintor se le supone hermano o pariente de Norberto Gysbrechts que pasa por ser uno de los autores que definen este género pictórico. Cfr. Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.84, pág. 102. En esta última obra y en la citada en nota anterior de Enrique Valdivieso (1986), esenciales ambas para conocer este fenómeno de la pintura sevillana, pueden verse reproducidos los más importantes cuadros de trampantojos sevillanos conocidos hasta el momento, debidos a los autores que se citan en los párrafos siguientes.

(12) A. GÓMEZ ACEBES: «Antigüedades y bellezas artísticas y sepulcros de las iglesias parroquiales de Sevilla». *Revista de Ciencias, literatura y arte. Sevilla*, 1959. págs. 335-336.

(13) GUÉ TRAPIER, E. du: «Correa and the Trompe l'oeil». *Notes Hispanic*. 1945, págs. 15-29.

rencia⁽¹⁴⁾. Pero también es cierto que Rivero, hacia 1740, pudo, igual que había hecho la Reina en Sevilla, adquirir un cuadro de cronología anterior.

La atribución de éste resulta a quien esto escribe tan engañosa como la propia visión de la obra, considerando lo convencional del lenguaje empleado en este género y el limitado conocimiento que aún poseemos de los autores sevillanos que interpretaron este tema. Aunque no debemos olvidar que la fecha de los impresos es sólo un dato «post quem» y no tiene porqué coincidir con la de ejecución de la obra, si nos atenemos a la calidad interpretativa y a la cronología tanto de los objetos representados como de la caligrafía cursiva de las cartas, es difícil resistirse a la tentación de adjudicárselo a Marcos Correa. Aunque tampoco deber ser tenido como argumento incontestable, puesto que fue un material de uso común entre nuestros pintores barrocos, resulta cuanto menos, curiosa la coincidencia de que en este cuadro y en los dos de la Hispanic Society aparezcan grabados de Callot iconográficamente algo transformados y gráficamente simplificados de forma similar en el empleo de la línea por el pintor. Tal vez los grafismos más personales del cuadro correspondan a estos «grabados dibujados», al proyecto de enmarcamiento (C) y a la figura infantil de San Juan Bautista (F) pero no conocemos otros dibujos de este pintor que pudieran suministrar más datos comparativos que orientaran una atribución más firme por tales detalles.

Por todo lo anterior, y con las lógicas reservas apuntadas, considero a Correa el candidato más firme a la autoría de la obra⁽¹⁵⁾.

La otra posibilidad, en principio desechada, es que su autor pudiera haber sido Bernardo Lorente Germán, cuya cronología coincidiría mejor con la del cliente de la obra y también por ser un pintor con el que Rivero tuvo, al menos, tentaciones de conectar⁽¹⁶⁾.

(14) Aunque la mayor parte de las obras que forman su colección fueron encargos suyos a artistas contemporáneos, la presencia de alguna otra pintura de la segunda mitad del siglo XVII hace pensar en que no fue ésta, eventualmente, su única adquisición de pintura antigua.

(15) En este caso, a las dos fechas de que disponemos para datar la labor de este pintor: 1667 (casamiento) y 1673 (fecha del cuadro de la Hispanic Society), habríamos de añadir la de 1683 como último tope de su producción conocida.

(16) Tenemos constancia documental de que Rivero, que había encargado una serie de pinturas a Domingo Martínez, dudó, a la muerte de éste en 1749, entre encargárselas a Juan de Espinal o hacerlo a Bernardo Lorente Germán. Finalmente, por la fama de que Lorente parecía gozar, de ser el mejor pintor de la ciudad pero también, demasiado lento en la entrega las obras de su mano, decide que los cuadros los ejecute el joven Espinal quien termina haciéndolos. Archivo de Manuel Rivero González. Carta de 7 de enero de 1750 de Manuel Clemente Raquejo, desde Sevilla, a Manuel Rivero González, en Cádiz.

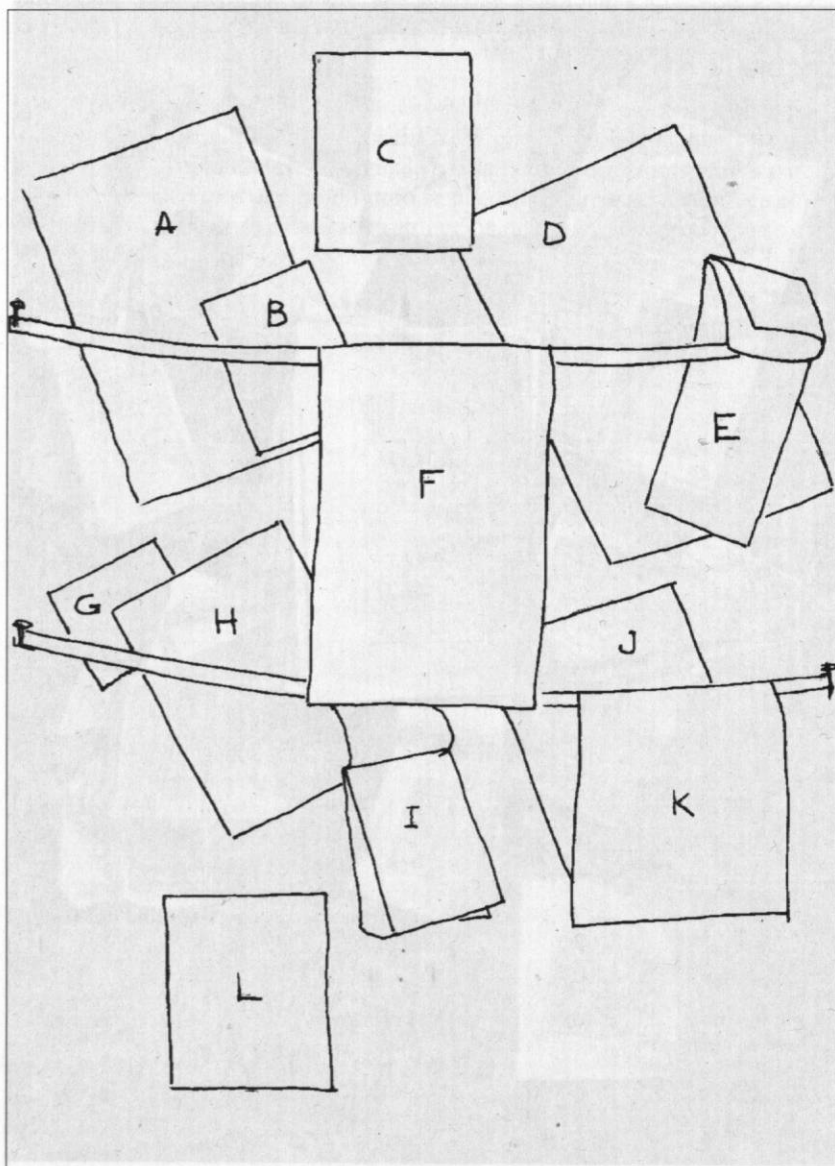
La extraordinaria fidelidad reproductora de los artefactos, el meticuloso estudio de calidades, luces y sombras y la resuelta ejecución dibujística de los supuestos grabados y proyectos, nos sugieren como autor a un pintor maduro y con una firme formación artística conectada con la escuela holandesa contemporánea.

Con independencia del posible autor de la obra, asunto que preferimos dejar en manos de los auténticos especialistas en pintura, el interés que ofrece este cuadro y su propio contexto original, parcialmente reconstruido, nos parecen evidentes. Esperemos que en el futuro se pueda confirmar, matizar o, en el peor de los casos, corregir esta dubitativa atribución que ahora sólo proponemos como provisional.

Alfonso PLEGUEZUELO



1. Fig. 1.



1. Fig. 2.

VERMONDO RESTA Y LA FUNDACION DEL CARDENAL DE SEVILLA, DON RODRIGO DE CASTRO, EN MONFORTE DE LEMOS

El cardenal don Rodrigo de Castro Osorio fue uno de los mecenas de las artes más conspicuos e importantes de la Sevilla de finales del siglo XVI⁽¹⁾. Hijo de la tercera condesa de Lemos, doña Beatriz de Castro, nació en 1523 y se educó en la Universidad de Salamanca entre 1545 y 1552. Aprendió la gramática latina y se inició en las Humanidades con maestros tan eminentes como el comendador griego Hernán Núñez de Guzmán y Alfonso de Castro, licenciándose a continuación en ambos derechos. Sus reiteradas visitas al extranjero, primero al norte de Italia, Alemania y los Países Bajos, acompañando a su hermanastro Pedro de Castro, obispo sucesivamente de Salamanca y Cuenca y capellán del príncipe Felipe durante el "felicísimo viaje a aquellas tierras entre 1549-1551, y, más tarde en 1552 a Inglaterra, donde asistió a la boda del mencionado príncipe con María Tudor, debieron abrirle los ojos para comprender que la curiosidad intelectual, el dominio de diferentes materias recabado en el estudio y la lectura, el trato asiduo con humanistas y artistas, la adquisición de obras de arte y, en fin, el mecenazgo de obras asistenciales y pedagógicas eran capaces de conquistarle fama y prestigio social, a las que aspiraría legítimamente como vástago del opulento y poderoso linaje gallego de los Lemos.

(1) La monografía fundamental sobre el cardenal de Sevilla sigue siendo todavía la de Armando COTARELO VALLEDOR, *El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación de Monforte de Lemos*, 2 vols., Instituto de España, Madrid 1946. Véase, además, J. ORIVE, "Rodrigo de Castro Osorio", *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, I, Instituto Enrique Flórez del C.S.I.C., Madrid 1972, pp.382-85; Fernando CHECA CREMADES, "El mecenazgo artístico del Cardenal Rodrigo de Castro", *Galicia no tempo 1991. Conferencias y otros Estudios*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1991 pp.261-72; Alfonso RODRIGUEZ G.DE CEBALLOS, "El Cardenal don Rodrigo de Castro, humanista y mecenas de las artes", *El Reino de Galicia en la Monarquía de Felipe II*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1998, pp.613-34.

Su periplo por las cortes europeas no se interrumpió. Entre 1558 y 1559 estuvo, como diplomático, al servicio de su otro hermano uterino, don Fernando Ruiz de Castro, conde de Sarria y Lemos y embajador en Roma durante la difícil coyuntura de la guerra entre Paulo IV y Felipe II. El conocimiento más profundo del ambiente cultural y artístico romano incrementaría aún más su afición a las artes y a las letras y, en general, al fasto y lujo con que vivían los altos dignatarios de la iglesia. El contacto con roma y con otras ciudades italianas se renovó posteriormente cuando Felipe II le comisionó para presionar en Roma en el proceso inquisitorial contra el arzobispo de Toledo, Bartolomé Carranza. En los dos años que residió allí, 1562-1563, se ganó la confianza y estima del cardenal Buoncompagni, legado de Pío IV con plenos poderes para resolver definitivamente en el caso Carranza. Esta amistad le valdría, cuando el cardenal fue elegido Papa en 1570 con el nombre de Gregorio XIII, el ascenso a las más encumbradas dignidades eclesiásticas: el obispado de Zamora en 1574, el de Cuenca en 1578, el arzobispado de Sevilla en 1582 y finalmente el cardenalato en 1584.

Siendo obispo de Cuenca comenzó a ejercer el papel de munificentísimo mecenas. Asegura Juan Pablo Rizo que ya entonces "favoreció con extremo cuidado a los escritores de su tiempo, teniendo academia en su casa de los hombres insignes, por cuyo respecto se consagró a la inmortalidad"⁽²⁾. Uno de aquellos hombres insignes fue sin duda don Luis de Castilla, a quien nombró canónigo y recomendó reiteradamente a Felipe II por su ciencia, virtud y cordura. Era don Luis hijo de don Diego de Castilla, el que contribuyó decisivamente para que El Greco se asentase definitivamente en Toledo, y quien debió inculcar a su obispo el gusto por la difícil pintura del cretense, del que poseyó dos cuadros⁽³⁾. De todas maneras cuando don Rodrigo de Castro se decantó como uno de los más refinados humanistas, coleccionistas y protectores de las artes fue al ser elevado al arzobispado de Sevilla, no sólo por que sus rentas personales, unidas a las de la nueva archidiócesis, las más elevadas de España después de las de Toledo, se lo permitieron sino, sobre todo, porque el ambiente literario y artístico de la ciudad del Betis le impulsó ineludiblemente a ello. Diría sin exageración que don Rodrigo se propuso emular, cuando no superar, a otros próceres sevillanos contemporáneos que, como el duque de Alcalá, el conde de Gelves, el caballero veinticuatro Gonzalo Argote de Molina, don Juan de Arguijo y tantos otros, en la reunión de manuscritos, incunables y libros, en la colección de pinturas y objetos artísticos y en la protección otorgada a arqueólogos, literatos, músicos y artistas a quienes con frecuencia congregaban en sus casas y palacios.

(2) Juan Pablo RIZO MARTIR, *Historia de Cuenca*, Cuenca 1671, p.109.

(3) Richard KAGAN, "El Toledo del Greco", en *El Greco de Toledo. Catálogo de la Exposición*, Museo del Prado, Madrid 1982, pp.62-63 y 230-31; Richard G.MANN, *El Greco y sus patronos*, Akal, Madrid 1994, pp. 12 ss.

Las noticias más numerosas y precisas al respecto son las que trasmitió Francisco Pacheco en su *Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, junto con su auténtico retrato realizado en fecha posterior en 1584, después de ser creado cardenal⁽⁴⁾. Tuvo don Rodrigo como secretario particular al insigne humanista Francisco Medina, de cuyo consejo se sirvió indudablemente para reunir la nutrida biblioteca de libros de todas las especies que luego legó a su fundación de Monforte de Lemos. Sabemos que además contó con un secretario italiano, llamado Augusto Tizio, para resolver los asuntos referidos a Roma y, en general, a la península transalpina. Así éste se trasladó entre diciembre de 1587 y mayo de 1589 a Roma y Florencia, viaje durante el cual gestionó ante Francisco I Médicis la ejecución de Giovanni Bologna de la estatua orante en bronce del cardenal, estatua que había de presidir su sepulcro. Para ella, según Pacheco, hizo Pablo de Céspedes el modelo de la cabeza de barro cocido. El duque de Florencia en carta a don Rodrigo le comunicaba que había ordenado al escultor posponer todo otro trabajo para que confeccionase la estatua a toda brevedad⁽⁵⁾. El mencionado Céspedes, siempre que iba a Sevilla, se hospedaba en el palacio arzobispal: "Túbole don Rodrigo —escribe Pacheco— en sus casas arzobispaes con los demás ilustres ingenios, donde le pintó muchas cosas..." Al que no pudo retener en el palacio, aunque lo intentó, fue al eximio poeta Fernando de Herrera, quien tampoco quiso que le incrementase la renta del exiguo beneficio eclesiástico de que se sustentaba. En cambio los conocidos compositores de Francisco Peraza y Francisco Guerrero sí admitieron las continuas muestras de protección del generoso prelado, como antes lo había hecho el músico ciego Francisco de Salinas, cuando don Rodrigo era aún obispo de Zamora. Tuvo también el prelado amistad personal con el pintor y retratista de Felipe II Alonso Sánchez Coello, a quien visitaba en su casa cada vez que viajaba a la corte madrileña⁽⁶⁾.

No es de extrañar, por consiguiente, que el erudito y rumboso cardenal brindase también su protección al arquitecto que más despuntaba en Sevilla en las últimas décadas del Quinientos, el milanés Vermondo Resta, acaso en competencia con el duque de Medinaceli, quien protegía a otro maestro de obras italiano, Benvenuto Tortello. Ahora bien lo que no pudo ser es que Resta

(4) Pacheco no alcanzó a escribir el elogio de don Rodrigo de Castro que debía acompañar a su retrato. Que éste sea el genuino del cardenal se comprueba por la tosca copia anónima, realizada en lienzo, que se halla en el Salón de Santo Tomás del palacio arzobispal de Sevilla con la inscripción: "D.Rodericus de Castro ob.1600, aet.68"; E.VALDIVIESO y J.M. SERRERA, *Catálogo de las Pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Valladolid 1978, p.93.

(5) Edward L.GOLDBERG, "Artistic Relations between The Medici and spanish Court, 1587-1921, II part", *The Burlington Magazine*, CXXXVIII, agosto 1996, pp.526-41.

(6) Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, edición a cargo de Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, Cátedra, Madrid 1990, p.186.

viniese a Sevilla desde Milán en el séquito de don Rodrigo, como se ha escrito, pues éste estuvo por última vez en Italia el año 1563, cuando el futuro arquitecto no contaba sino ocho años de edad. Es posible incluso que Vermondo Resta hubiera nacido en Sevilla, aunque de padre milanés, Alessandro Resta, establecido aquí y casado con Isabel Milach, cuyo apellido no suena precisamente a italiano⁽⁷⁾. El caso es que el cardenal le nombró en 1585 maestro de obras del arzobispado y en el verano de 1592 lo envió a Monforte de Lemos, en Galicia, para proyectar el colegio que allí fundaba a la Compañía de Jesús.

Entre 1585 y 1604 Vermondo Resta efectuó una serie de construcciones que es preciso tener en cuenta para explicar de alguna manera su intervención en Monforte. En primer lugar la proyección y ejecución de los hospitales del Espíritu Santo y del Amor de Dios, a los que don Rodrigo redujo a la multiplicidad de pequeñas instituciones benéficas existentes en Sevilla conforme a las ideas más modernas que habían expresado sobre el asunto Luis Vives, Domingo de Soto y Cristóbal Pérez de Herrera, ideas que propugnaba también Felipe II. El proyecto de fusión de hospitales fue defendido brillantemente por el cardenal en un escrito dirigido al monarca, titulado *Memorial sobre la reducción de Hospitales*. Por desgracia ninguno de los dos se ha conservado. Diego Ortiz de Zúñiga se refiere al del Amor de Dios con las escuetas palabras "y se excedió mucho en el edificio, que es de gran amplitud y desahogo", al del Espíritu Santo lo describe como "nuevo grandioso cuarto"⁽⁸⁾. En todo caso Resta hubo de ejercitar en estos inmuebles sus dotes de proyectista al tener que diseñar espacios y ambientes muy diferentes para deslindar las funciones que un moderno hospital tenía que desempeñar. También ideó Resta los dos patios del palacio arzobispal, donde parece que residía, así como el salón alto de Santo Tomás en uno de ellos, muy alterado durante el pontificado de don Fernando Niño de Guevara⁽⁹⁾. Ahora bien la arquitectura de los dos patios señala como referente, ya un tanto arcaico, a Sebastiano Serlio, tanto es así que el primero de ellos, el situado a oriente, sigue el modelo del patio de la casa de una ciudad, ilustrado por el grabado 35 del libro séptimo del tratadista boloñés. El enmarcamiento de los balcones y, en particular, las placas horizontales insertas entre éstos y la cornisa del tejado, placas con óculos

(7) Sobre Resta véase Alfonso JIMENEZ MARTIN, "Resta, Vermondo" en *Gran Enciclopedia de Andalucía*, n.º 116, t. VI, Sevilla 1979; PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso, "Vermondo Resta", *Sevilla en el siglo XVII. Exposición*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Sevilla 1983-1984, pp. 143-47; MARIN FIDALGO, Ana, "Vermondo Resta", *Arte Hispalense*, Exma. Diputación Provincial, Sevilla 1984; ID., *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Guadalquivir, t. II, Sevilla 1992, pp. 560-81.

(8) *Anales Eclesiásticos y Seculares de la ciudad de Sevilla*, IV, Sevilla 1976, edición facsimilar Sevilla 1988, pp. 129-30.

(9) FALCON MARQUEZ, Teodoro, *El Palacio Arzobispal de Sevilla*, Cajasur, Córdoba 1997, pp. 85-88.

elípticos apaisados que sirven para dar luz a la planta de buhardillas, están tomados de allí⁽¹⁰⁾.

El 11 de julio de 1593 el cardenal de Sevilla firmaba las capitulaciones del contrato mediante el cual fundaba en Monforte de Lemos, solar de sus mayores, un colegio de enseñanza que había de regentar la Compañía de Jesús. El colegio se pondría bajo la advocación de Nuestra Señora de la Antigua, la imagen medieval de la catedral sevillana a la que don Rodrigo profesaba especial devoción, tanto que quiso sepultarse provisionalmente en su capilla hasta tanto que sus retos mortales fuesen trasladados a la iglesia de su fundación, lo que aconteció en 1603. Una copia de pincel de la Virgen de la Antigua había de presidir el altar mayor de la iglesia (¿haría esta copia Pablo de Céspedes?) que actualmente está situada frente a la estatua orante de su mausoleo⁽¹¹⁾. Previamente se habían empezado las obras del edificio un año antes, en el verano de 1592, para lo cual se elaboró el proyecto y se señalaron las condiciones a que habían de someterse los contratantes de la obra. Para diseñar la traza general y redactar las condiciones acudió desde Sevilla Vermondo Resta, acompañando al canónigo tesorero del cardenal don Álvaro de Losada y Quiroga. Pero la traza y condiciones fueron hechas no en exclusiva por el arquitecto milanés sino en colaboración con el arquitecto jesuita Andrés Ruiz, a quien la Compañía de Jesús comisionó para el efecto. En los documentos se menciona a ambos como tracistas del cardenal, si bien se denomina únicamente el segundo maestro de la obra⁽¹²⁾.

Ahora bien, aunque Resta no dirigiese la construcción, tampoco estuvo en Monforte el tiempo exclusivamente imprescindible para diseñar la traza y dictar las condiciones. Sabemos que su estancia en Galicia se demoró quince meses, por lo menos hasta pasado el verano de 1593, cuando debió de regresar a Sevilla con el propio cardenal fundador, el cual pasó aquel verano inspeccionando el comienzo de las obras; éstas apenas afloraban entonces de los

(10) Ya Alfonso Pleguezuelo advirtió la utilización por parte de Resta de otra lámina del tratado de Serlio para componer las casas y almacenes junto al Postigo del Carbón, *Op.cit.*, p.145.

(11) "Y así en el altar mayor de dicho Colegio se ha de poner una imagen que hice sacar del natural de la que está en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua desta Sta. Iglesia a que tengo particular devoción", A. COTARELO VALLEDOR, *Op.cit.*, II, p.330 (Testamento de don Rodrigo de Castro de 12 de agosto de 1598). En el retablo de la iglesia el escultor Francisco de Moure puso también una preciosa imagen de madera de la Virgen de la Antigua.

(12) Sobre la arquitectura del colegio de Monforte véase Antonio BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Instituto Padre Sarmiento del C.S.I.C., Madrid 1966, pp.171-77; Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, "Juan de Herrera y los jesuitas: G. Valeriani, J.B. Villalpando, A. Ruiz y J. Tolosa", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Roma, XXXV, 1996, pp. 1-37; Evaristo RIBERA VAZQUEZ, *Galicia y los Jesuitas. Sus Colegios de Enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, Fundación Barrie de la Maza, La Coruña 1989, pp.277-325 y 566-87; Fernando MARIAS, "La arquitectura del Clasicismo en Galicia", *Galicia no tempo 1991. Conferencias y Estudios*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1991, pp.171-83.

cimientos. Por su intervención en trazas, condiciones y otros trabajos Resta percibió la no desdeñable suma de 1.260 reales. La traza universal del inmueble, que se extendía por un vasto espacio a las afueras de la población, comprendía la iglesia en el centro y a ambos lados dos extensos pabellones, el de la derecha en torno al patio de la comunidad jesuítica y el de la izquierda en torno al patio de las escuelas. Detrás, según el P. Valdivia, estaban previstos otros patios de servicios que no llegaron a edificarse nunca. El diseño original de la traza y montañas no se ha conservado como tampoco la maqueta que se hizo, pues la que ahora se expone parece obra del siglo pasado. Sólo ha llegado hasta nosotros el pliego de condiciones⁽¹³⁾. No es, por tanto, fácil distinguir en el edificio actual lo debido a Resta y lo que se puede atribuir a Ruiz. La traza general se debió a ambos sin duda y, como referente genérico, se ha de mencionar la del monasterio de El Escorial, simplificando sus complejidades; no en vano don Rodrigo fue durante toda su vida adicto incondicional y servidor fidelísimo de Felipe II, cuya fundación tuvo que conocer por fuerza en alguno o algunos de los incontables viajes a la corte. Incluso lo identificaba con el monarca la avidéz insaciable a las reliquias, para albergar las cuales ordenó que se hiciese un relicario a un costado del presbiterio del templo.

La edificación en cuanto a alzados y perfiles muestra un estilo más avanzado del que hasta entonces había practicado Resta, a saber un clasicismo monumental que se desgaja del serlianismo lastrado de tics manieristas característicos de aquél. Hubo de estar controlada férreamente por los arquitectos jesuitas, tanto Andrés Ruiz como sus su sucesor inmediato Juan de Tolosa, educados en el "modo nostro", es decir en la peculiaridad de la Compañía de Jesús que combinaba el funcionalismo con el más estricto despojo decorativo. Dicha peculiaridad había cuajado en edificios como la colegiata de Villagarcía de Campos, el templo del colegio de Segovia, la iglesia de la casa profesa de Valladolid, el primitivo colegio de Salamanca, en cuyas fábricas se habían formado aquellos. Además la impronta herreriana visible en todos los edificios procedía de las continuas consultas dirigidas al célebre arquitecto de El Escorial⁽¹⁴⁾. Por otro lado, alejado Resta de Monforte y muerto el cardenal en 1600, la obra fue impulsada por la sobrina de éste, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, hermana del duque de Lerma y esposa del sexto conde de Lemos. Ésta puso toda su confianza en el hermano Andrés Ruiz del que escribía que era "maestro zorro" y "que sabe de arquitectura más que cuantos hay en la Compañía".

(13) Publicado por Armando COTARELO VALLEDOR, *Op.cit.*, II, Apéndice documental, XVII, Condiciones para la construcción del Colegio de Monforte de Lemos, pp.264-92.

(14) Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Juan de Herrera y los Jesuitas", artículo citado en la nota 12.

Las cláusulas de la construcción redactadas por Resta y Andrés Ruiz hacían hincapié en uso de las molduras, proporciones y órdenes arquitectónicos consignados por Vignola. Particularmente se estipulaba que se emplease el orden corintio viñolesco tanto en el interior como en el exterior de la iglesia. Ciertamente las pilastras que articulan la nave del templo siguen dicho orden -que era el utilizado en la catedral de Valladolid y en las iglesias jesuíticas mencionadas-. Sin embargo en la fachada la puerta que se preveía arcada se fabricó adintelada y, en lugar de un orden corintio, se la flanqueó por pares de columnas entregas toscanas. Es en esta fachada de la iglesia donde se alcanzan a individuar rasgos estilísticos aislados debidos posiblemente a Vermondo Resta. Por ejemplo el almohadillado rústico aplicado como fondo continuo a todo el primer cuerpo. Es verdad que el almohadillado se encuentra también en la fachada de la iglesia jesuítica de Segovia, en la que intervino muy activamente Andrés Ruiz, pero su origen fundamentalmente serliano nos impulsa a adjudicarlo a Resta. La cartela con la inscripción puesta sobre la puerta de ingreso con su enmarcamiento de "rollwork" o "ferronerie" es algo muy andaluz y que no es fácil detectar en los austeros edificios jesuíticos castellanos; lo mismo acontece con la orla del escudo de armas de don Rodrigo de Castro, colocado algo más arriba. También podrían haber sido diseñados por el arquitecto milanés los óculos interpuestos entre el primer piso de las alas laterales y los aletones de angarce con el segundo cuerpo. Estos óculos, que iluminan las escaleras de acceso a la tribuna del coro, están enmarcados por campos moldurados que encajan puntas de diamante, muy al estilo sevillano iniciado por Hernán Ruiz el Joven y que repitieron sus sucesores, cual Asensio de Maeda.

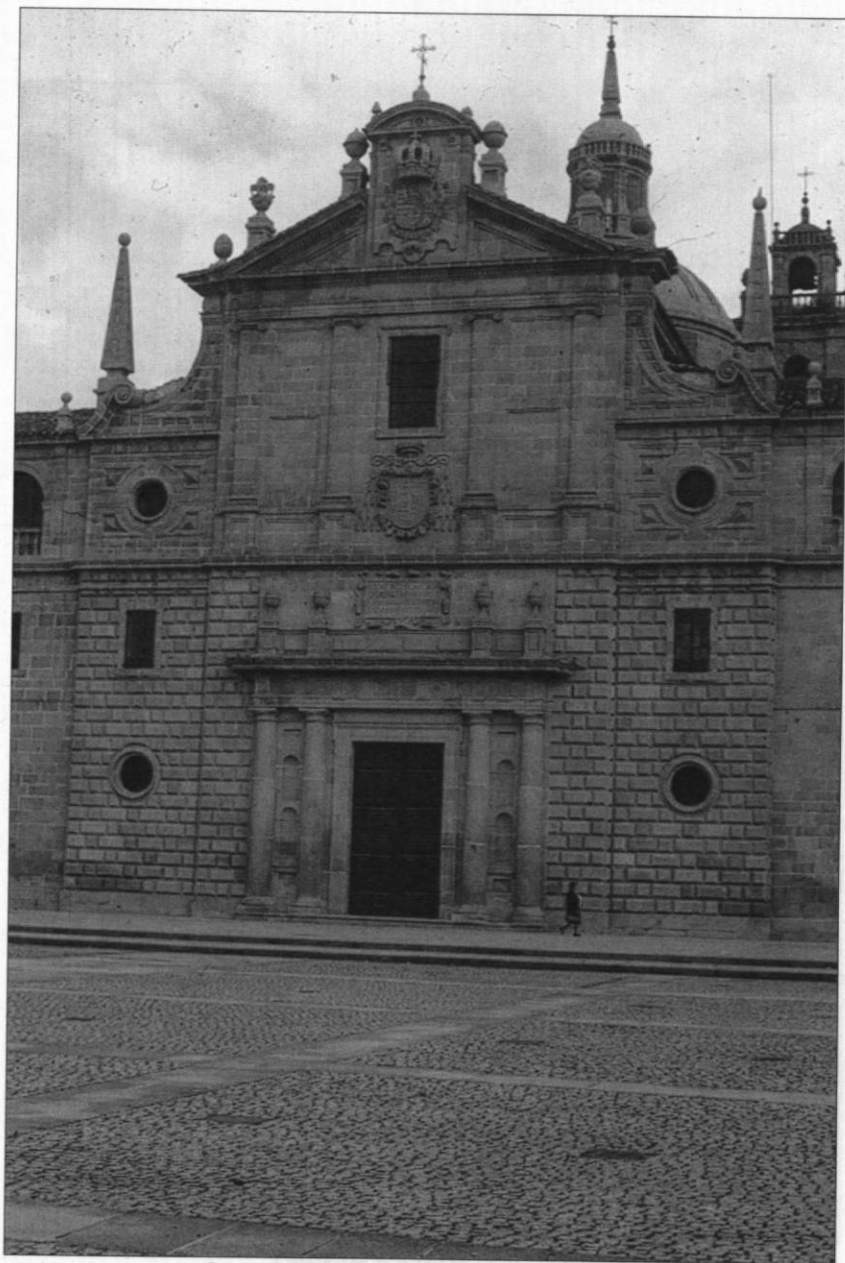
Finalmente acaso habría que atribuir a diseño de Resta los pisos altos del claustro del monasterio monfortino de San Vicente del Pino. Las pandas de arcos de medio punto apoyados en pares de esbeltas columnas parecen ser un estilema del maestro milanés, estilema que no es rastreable en Galicia ni durante el siglo XVI ni en el siguiente. Es posible que los monjes benedictinos, que a fines del Quinientos habían comenzado el claustro, le consultaran sobre el modo de concluir sus crujías altas, que efectivamente parece que se construyeron en 1640⁽¹⁵⁾.

Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

(15) José Manuel PITA ANDRADE, *Monforte de Lemos*, colección Obradoiro, Santiago de Compostela 1952, p.36; Germán VAZQUEZ, *Historia de Monforte y su tierra de Lemos*, segunda edición, Exmo. Ayuntamiento de Monforte de Lemos 1990, pp. 916-18.



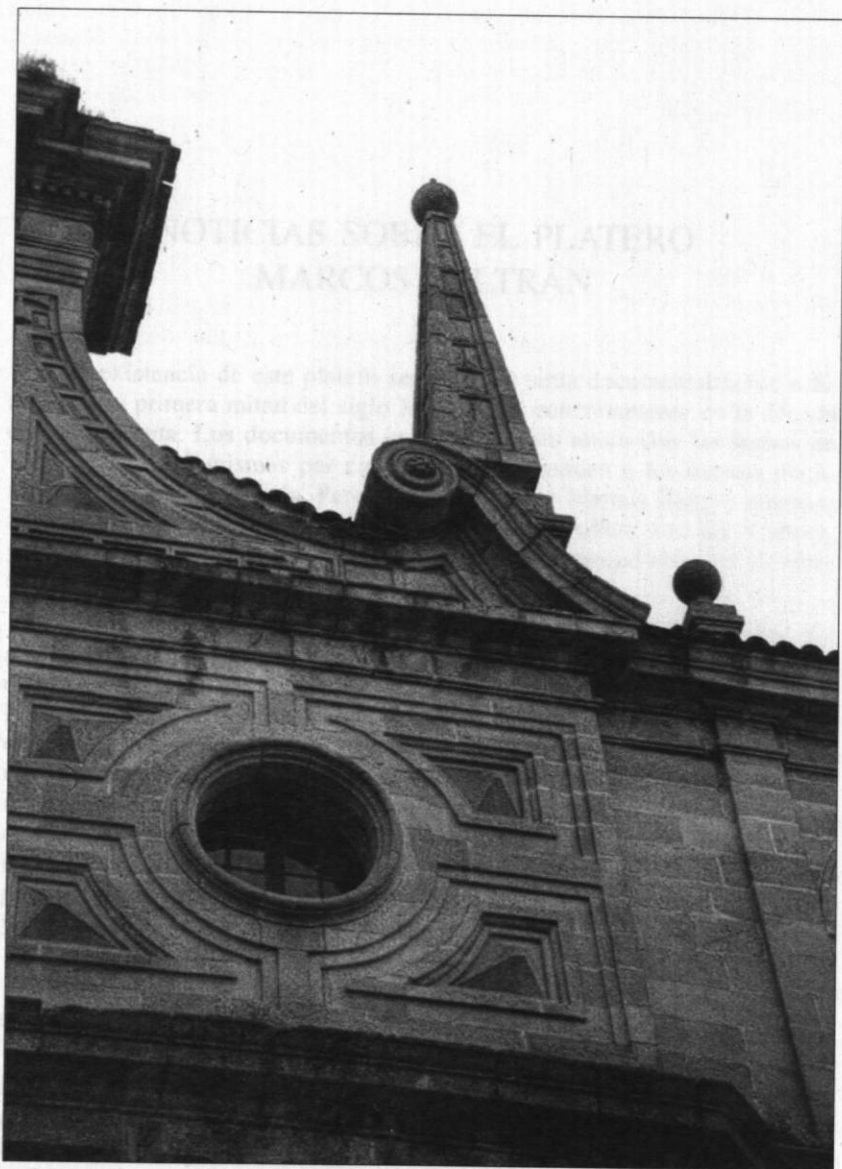
1. Colegio de Nuestra Señora de la Antigua. Monforte de Lemos



2. Fachada de la Iglesia



3. Detalle de la fachada: inscripción y escudo de armas de Don Rodrigo de Castro



4. Pormenor de la fachada de la Iglesia

NOTICIAS SOBRE EL PLATERO MARCOS BELTRÁN

La existencia de este platero sevillano se sitúa documentalmente a finales de la primera mitad del siglo XVI, y más concretamente en la década de los cuarenta. Los documentos conocidos hasta ahora dan las fechas de 1541 a 1544, las mismas por cierto que corresponden a los nuevos documentos que hemos hallado. Pero para la figura de Marcos Beltrán tenemos además otras vías de conocimiento, como son sus obras, tres hasta ahora, y las marcas de su nombre que aparecen en ellas, aunque sólo dos de ellas son seguras.

El interés de esta figura, aunque su obra sea corta, y los documentos que a él se refieren escasos, reside en los aspectos básicos que proporciona para el conocimiento del arte de la platería en la Sevilla de mediados del siglo XVI. Por una parte la faceta documental aclara aspectos de la organización gremial en esas fechas, denominación y existencia de los cargos directivos y funciones que desempeñaban. Por otra parte el análisis del estilo de las piezas marcadas nos muestra en que estado se hallaba la platería sevillana poco antes de mediados del siglo, y de que forma el Renacimiento italiano había entrado en la platería hispana. A todo esto hay que añadir el tipo de marcaje de estas piezas, en las que se puede apreciar tanto las del contraste como la del autor, y asimismo la marca de la ciudad y su aspecto evolutivo.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y GREMIALES

A juzgar por los cargos que desempeñaba en el Gremio de Plateros en la década de los cuarenta, debió nacer en la primera o segunda década del siglo, pero ignoramos donde. Es probable que su origen fuera sevillano, ya que no lo hallamos referido en otras ciudades como Córdoba o Toledo, de donde solían emigrar artistas a Sevilla. La primera noticia que conocemos de su existencia data de 1541, pues figura en una reforma que los plateros propusieron a las

Ordenanzas de 1518⁽¹⁾. La concesión de esta propuesta por parte del Ayuntamiento data del 7 de octubre de 1541, aunque la petición era un año anterior. En estas fechas Marcos Beltrán figura entre los testigos en tercer lugar, lo que hace pensar que ya podía ser alcalde veedor del Gremio de Plateros, pues los dos primeros nombres podrían corresponder al sacerdote o Padre mayor, y al otro alcalde.

Un nuevo documento hallado por nosotros de la misma fecha confirma que era realmente alcalde veedor junto con Antón de Soria. Se trata del concurso y adjudicación de la obra en unas casas propiedad de la Hermandad de San Eloy. En el sitio llamado La Laguna de la Pajería -hoy plaza de Molviedro y calle Castelar-. El contrato se firma con el albañil Diego Hernández en 27 de agosto de 1541⁽²⁾.

Tres años después lo hallamos de nuevo como alcalde veedor del Gremio, en un códice de la Vida de San Eligio, hoy perdido, pero que Gestoso recogió a comienzos del siglo. El códice termina con una nota en la que dice que se mandó escribir siendo sacerdote Miguel Hierónimo y alcaldes Antón de Soria y Marcos Beltrán...» en primero de henero de mil e quinientos y quarenta y quatro años»⁽³⁾. Así pues sabemos que al menos fue alcalde veedor entre 1540 y 1544, por lo que su marca de contraste debe fechar las piezas en las que aparezca como tal.

OBRAS CON SU MARCA

En lo que se refiere a su obra, se conocían hasta ahora dos piezas, un cáliz y un portapaz pertenecientes a la parroquia de San Juan Bautista de Marchena, ambas marcadas, pero recientemente hemos hallado un conjunto compuesto por unas crismas de mango, que llevan las tres marcas obligatorias -ciudad, artífice y contraste-.

Las dos piezas de Marchena pertenecen a la misma época y estilo, pero la de Palomares difiere mucho de ellas. El portapaz (*il. 1*), reproducido y catalogado varias veces⁽⁴⁾, presenta un modelo claramente renacentista, y es quizás una de las primeras piezas que se han despojado totalmente de la

(1) Gestoso, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, tomo I, pág.LXXIII.

(2) A.P.N.S. oficio 11, not.Francisco Romano, lib.2º, nº 6694.

(3) Gestoso, J.: *Ob.cit.*, pág.LI.

(4) *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo*, Sevilla, 1922-23, nº 69, págs. 83, lám.96, Morales, A., Sanz, M.J., Serrera, J.M. y Valdivieso, E: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, reimp.1989, pág.452, V.V.A.A: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1985, tomo II, pág.34, Ravé, J.L.: *Arte religioso en Marchena, siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, nº15, pág.27, Cruz, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pág.XXVII.

tradicón gótica. Su estructura está inspirada en la de los retablos coetáneos, aunque naturalmente simplificada, pues consta de un solo cuerpo, banco, friso y remate semicircular, estando el cuerpo principal y único enmarcado por columnas abalaustradas. Esta tipología puede situarse dentro del tercer modelo, de los cuatro que básicamente se dan a lo largo del siglo XVI⁽⁵⁾. En lo que se refiere a la representación escultórica se incluye en el tipo de las alusivas a los Santos Patronos, ya que en el espacio principal aparece un relieve de San Juan Bautista, patrono de la parroquia. En el medio punto del remate otro relieve muestra al Padre Eterno. Estas dos imágenes, junto con dos cabezas aladas en el centro del friso, son las únicas de tipo religioso que exornan el portapaz, pues el resto de los relieves son de carácter profano. En el banco, en los salientes que soportan las columnas, aparecen bustos clásicos en alto relieve, lo mismo que en los espacios correspondientes del friso, siendo el resto de la ornamentación de tipo vegetal y zoomorfa. Las espirales vegetales rematadas en cabeza de carnero enmarcando una calavera adornan el banco, mientras que el medio punto del remate se bordea por una crestería de sigmas vegetalizadas que se convierten en zoomórficas en el vértice del medio punto. El relieve de San Juan Bautista lo presenta como es tradicional vestido con pieles, con un báculo-cruz en la mano, mientras que con la otra señala al Cordero tendido a sus pies. Tras él un paisaje boscoso deja entrever un rebaño de camellos. El relieve del Padre Eterno nos lo muestra sosteniendo en una mano la esfera terrestre y dando la bendición con la otra, en medio de una nube que se cierne sobre una ciudad, en el lado derecho, unos árboles en el izquierdo, y unas tiendas de campaña en el centro. La obra tiene dos adiciones posteriores que son una estrella de filigrana en el centro del friso, y un botón rosáceo en el centro del banco que cubre en parte la calavera.

Tanto la estructura arquitectónica del portapaz, como su iconografía, y sobre todo la manera de tratarla muestran la llegada del Renacimiento. En lo que se refiere a la estructura ya hemos dicho que se representa aquí un retablo en miniatura, plano y con la distribución y proporciones correspondientes a él, muy diferente del portapaz gótico en el que espacio estaba concebido en profundidad, como hornacina o capillita en la que se alojaba una figura de bulto o bien un altísimo relieve, generalmente con una escena de la Pasión. En los portapaces renacentistas aparecerán además de las escenas pasionarias, las de gloria como la Asunción, la Ascensión, la Inmaculada, escenas de la infancia de Cristo, o bien las que representan a los Santos Patronos, como en el caso que nos ocupa.

(5) Sanz, M.J.: «Portapaces renacentistas del Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, nºs167-168, Madrid, 1982, págs.258-169, «Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista», *Coloquios de arte e iconografía, Actas de los II Coloquios de Iconografía*, Madrid, 1991, págs.113-123.

La utilización de la columna abalaustrada, la profusión decorativa, con abundancia de motivos clásicos, el gusto por el paisaje y la colocación del Padre Eterno en el medio punto son aspectos que sitúan la obra en el segundo cuarto del siglo XVI. Pero esta clasificación estilística e iconográfica se confirma por la aparición de las marcas que consisten en la giralda con el nombre de la ciudad al pie y bajo ella en dos líneas MARCOS/BELTRAN, con las últimas letras del apellido enlazadas para que ocupasen el mismo espacio que el nombre del renglón superior (*il. 2*). En el Catálogo de Valdés Leal se leyó Becerra, afirmando que además de estas dos marcas había una tercera, muy confusa, que se identificó con la de Ballesteros «el viejo». Esta marca hoy día no es visible.

La imagen de la giralda que nos muestra la marca tiene tres cuerpos, que se apoyan sobre el nombre de Sevilla en letras capitales. El primer cuerpo presenta dos vanos, el segundo una cuadrícula de sentido oblicuo, que parece estar relacionada con la decoración de sebca que tiene en este cuerpo, y finalmente un remate cuadrado con un vano que parece ser el antiguo campanario antes de la reforma de Hernán Ruiz -1558-1568-. De este modelo de marca, que nosotros analizamos por primera vez hace ya varios años, se conocen en la actualidad ocho, todas existentes en obras del segundo cuarto del siglo XVI⁽⁶⁾.

El problema que se plantea es saber si el nombre de Marcos Beltrán corresponde al autor o al contraste. Por la situación que tiene bajo la Giralda habría que decir que se trataba del contraste, ya que la legislación del momento obligaba a situarla en este lugar, pero no siempre se cumplía la ley rigurosamente. Suponiendo a Beltrán como contraste la pieza puede situarse entre 1541 y 1544, pues como ya vimos era alcalde veedor de los plateros en estas fechas. En el caso de que fuera autor, la fecha del portapaz no se alteraría demasiado, y además nos presentaría una muestra de su estilo dentro del primer Renacimiento.

Por lo que respecta al cáliz (*il. 3*), tanto su tipología como su decoración, corresponden al mismo momento del portapaz, pero aquí la estructura es mucho más complicada, como corresponde a la naturaleza de la obra. En este primer momento de la incorporación del estilo renacentista se multiplican las molduras en el astil, con entrantes y salientes que contienen variadas ornamentaciones, que van desde las cabezas aladas a las asitas, pasando por las guirnaldas de paños o los discos gallonados. La subcopa, suelta y superpuesta a la copa,

(6) Sanz, M.J.: «Punzones de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI», *Revista de arte sevillano*, nº2, Sevilla, 1982, págs.5 y 6, «Primitivas marcas de la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado», *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, 1999, págs.47-55, Cruz, J.M.: *Cinco siglos...*, págs. LXIII y LXIX.

presenta una delicada ornamentación calada a base de espirales vegetalizadas, jarrones, cabezas de guerreros, cascos, cabezas de carneros, mascarones y calaveras, temas como vemos absolutamente clásicos, existentes en otras piezas españolas como el cáliz de la Colegiata del Salvador de Úbeda, el del Museo Lázaro Galdiano, llamado de Don Íñigo de la Cerda, y otros varios repartidos por la geografía española. Estos temas contenidos en el Ara Pacis (*il. 4*), e introducidos en la platería española a través de los diseños italianos de los siglos XV y XVI, que circulaban por la Península y eran válidos para cualquiera de las artes del momento.

El pie contiene dos niveles, el superior, circular y decorado con cabezas aladas, y el inferior de recuerdo gótico y perfil estrellado. Las doce puntas que presenta se alternan seis de contorno apuntado, que se decoran con una jarra, de la que salen dos cabezas de carnero con la lengua en forma de voluta, en la parte superior, y en la parte inferior cuelga una cabeza humana. Las puntas mayores presentan un perfil de lóbulo truncado en el vértice por una línea cóncava, que acentúa el recuerdo goticista. En el interior de cada uno de estos lóbulos van los cuatro Evangelistas, San Juan Bautista y la Deposición en el Sepulcro. Como vemos los únicos temas religiosos del cáliz. La imagen de San Juan es la clara alusión al patrono de la parroquia, la Deposición es un tema de tradición gótica bastante perdido durante el Renacimiento, y finalmente los Evangelistas puede decirse que constituyen una constante en la iconografía cristiana, aunque durante el Renacimiento tomarán aún más relevancia, haciéndose imprescindibles en las piezas sacras con representación iconográfica.

Con respecto a las marcas, que son tres, ha habido distintas interpretaciones sobre ellas, porque salvo la de la giralda, que es bastante clara, las otras dos están muy defectuosas. La primera noticia nos la dio la Sancho Corbacho que leyó en una de las marcas Marcos Beltrán, relacionándola con la del portapaz. Más tarde Ravé reconoció que las marcas eran casi ilegibles, y que sólo se podía leer BEU/RAS, y finalmente Cruz lee dos de las marcas, una como RPS, y la otra como °M°, pero en la microfotografía que presenta de esta última se advierten claramente otras letras⁽⁷⁾. La marca de la ciudad (*il. 5*) no ofrece dificultad alguna pues presenta una imagen de la giralda igual a la del portapaz pero con la leve diferencia de mostrar una especie de bucle o letra entre la base de la torre y el nombre de la ciudad. A propósito de ella hemos de decir que en una reciente publicación nosotros interpretamos ese bucle como una letra, quizá correspondiente a un marcador⁽⁸⁾. Una nueva

(7) Sancho Corbacho, A.: *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII)*, Sevilla, 1970, nº34, Ravé Prieto, J.L.: *Ob.cit.*, nº16, pág.27, Cruz, J.M.: *Cinco siglos...*, págs.LXIX y LXXII.

(8) Sanz, M.J.: «Las primitivas marcas ...», pág.49, fig.5.

revisión de la obra, precisamente con motivo de este presente estudio, nos hizo ver que el bucle o voluta correspondía a la lengua o rayo de fuego que echaba una de las cabezas de carnero por su boca, y por lo tanto que no existía tal letra. Sin embargo, como de todos los errores se aprende, esta confusión nos ha servido para hacer una nueva observación sobre el acto concreto del marcaje, pues la voluta o lengua está grabada encima de la marca, lo cual parece sorprendente pues el marcaje se realizaba una vez terminada la obra. ¿Cómo podemos interpretar el hecho de que la voluta esté sobre la marca?, si la marca era la última actuación sobre la pieza, de una manera muy sencilla, el orfebre, después de haber llevado la obra a contrastar, se dio cuenta de que la lengua del carnero había sido tapada por la marca, y la rehizo encima. Por lo tanto tenemos un hecho nuevo que no refleja la documentación, los orfebres podían retocar sus obras después del marcaje oficial, si este había dañado algo la decoración de la obra.

En lo que se refiere a las dos marcas problemáticas, es verdad que lo son, pues se hallan en los ángulos de los lóbulos de la peana, entre la profusa decoración que los cubre. El primer problema que presentan es que no podemos saber cual de ellas corresponde al autor y cual al contraste, pues ambas se hallan equidistantes de la marca de la ciudad. La de más clara lectura (*il. 6*), presenta tres letras de apariencia gótica, que pueden leerse R.P.S, como leyó Cruz, pero la primera letra es confusa y podría quizá ser una A y además existe otra en una línea superior con letras de abreviatura, por lo que una posible lectura sería Alonso Pérez o Rodrigo Pérez, pero no hemos hallado plateros de este nombre en estas fechas.

La otra marca resulta de más complicada interpretación, de tal manera que seguramente indujo a algún investigador a leerla como de Marcos Beltrán (*fig.7*). Las letras se hallan en dos líneas, que podrían leerse B°...M°, pero entre ellas existen otras muy borradas que quizá podrían ser E L T.

La tercera obra con la marca de Beltrán, o mejor dicho la segunda segura, son unas sencillas crismas de mango, compuestas por dos recipientes ovoides sujetos a un vástago de sentido horizontal (*il. 8*). A primera vista la sencillez de su trazado en forma de recipientes ovoides con tapa semiesférica y costillas en su tercio inferior, como única ornamentación, nos haría pensar en una obra del último tercio del siglo XVI o de comienzos del XVII, relacionada con el estilo manierista, pero las marcas perfectamente claras nos hacen retrasar la fecha al segundo cuarto del siglo. En la base de los recipientes se presentan tres marcas muy claras, la de la ciudad, compuesta por la Giralda y el nombre de Sevilla debajo, de la misma tipología de las anteriores, la de MARCOS/BELTRAN, exactamente igual a la del portapaz, y una tercera marca que dice HERN/ANDO (*il. 9*). Aquí también es difícil saber quien es el autor y quien el contraste, ya que en una de las piezas Marcos Beltrán aparece bajo la Giralda, y en la otra el que aparece bajo la Giralda es Hernando (*il. 10 y 11*).

La marca de Hernando, ha aparecido en tres piezas más: una cruz de altar de cristal blanco, de la catedral de Sevilla, un cáliz plateresco de Arcos de la Frontera y una cruz procesional de Sanlúcar la Mayor⁽⁹⁾. En todas ellas se muestra como única marca, acompañando a la Giralda y debajo de ella, lo que inclinaría a pensar que fuese el marcador de las crismeras, y que por lo tanto Beltrán fuese el autor.

Sobre la identidad de Hernando nosotros ya apuntamos la posibilidad de que se refiriese a Hernando de Ballesteros el Viejo en su forma de marcaje inicial⁽¹⁰⁾, aunque Cruz opina lo contrario, pensando que puede referirse a otro platero de nombre Hernando⁽¹¹⁾. Efectivamente existen algunos otros plateros contemporáneos con el nombre de Hernando, pero no se conoce ninguna obra suya, ni además se sabe que fuesen contrastes, por lo que parece razonable pensar en Ballesteros.

Analizadas las marcas nos queda plantear la semejanza o diversidad de estilos en las piezas. En lo que respecta a la marca de la ciudad, es idéntica en las tres, lo que nos demuestra ser obras del mismo período, última década del segundo cuarto del siglo XVI. En cuanto a las marcas nominales, en las dos piezas en las que aparece Marcos Beltrán -el portapaz y las crismeras-, no podemos asegurar si es autor o contraste, aunque la marca sea idéntica en ambas piezas. Podríamos inclinarnos a pensar que fuera el autor, dada la manera de marcar en dos líneas con el nombre y apellido completos, pues los contrastes, a veces, marcaban de una manera abreviada, aunque no siempre. La situación de la marca podría también orientarnos, ya que según las Leyes del Reino, de la segunda mitad del siglo XVI, que recoge Juan de Arfe en la segunda edición del *Quilatador de oro, plata y piedras*, se dice que el platero que hiciera una obra pondrá su marca bajo la de la ciudad⁽¹²⁾, pero también existe otra legislación, además de la costumbre, en la que se dice que el contraste pondrá su marca bajo la de la ciudad, por lo que la situación de la marca no nos aclara demasiado. Hay, sin embargo, un hecho que nos inclina a pensar que en alguna de las obras Marcos Beltrán sea el contraste, ya que sabemos que lo era entre 1541 y 1544. En cualquier caso el estilo de las crismeras es muy diferente de el del portapaz, pues mientras que éste corresponde plenamente al primer renacimiento o "plateresco", con toda su abigarrada ornamentación, las crismeras son unas piezas totalmente lisas, adornadas sólo por costillas de sección semicircular en su tercio inferior. Su aspecto es tan sobrio que podría pensarse en obras del último tercio del siglo XVI. Sin embargo, su

(9) Sanz, M.J.: «Punzones de la ciudad de Sevilla...», pág.6.

(10) Ibidem.

(11) Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, pág.LXXIII.

(12) Arfe, J. de: *Quilatador de oro, plata y piedras*, Madrid, edic. 1678, págs.316-323.

marcaje completo no ofrece la menor duda de su pertenencia al segundo cuarto del siglo.

La gran diferencia de estilo entre las crismeras y las otras dos piezas - cáliz y portapaz-, podría explicarse quizá por la diferencia de recursos entre los templos que las encargaron, pues la crismera, al ser una obra encargada por una población de pocos recursos, debía ser una pieza sencilla de poco costo, y por eso se presentaba sin ornamentación alguna.

Sin embargo, quizá lo más interesante con respecto a esta última pieza sea resaltar lo avanzado de la tipología de sus recipientes en forma ovoide, con cuerpo dividido en tres tercios, el más bajo decorado con costillas, y los dos superiores separados por una moldura lisa y saliente. Ésta tipología se desarrollará en las jarras, crismeras, vinajeras, y en casi todos los recipientes, tanto sacros como profanos, a lo largo del último cuarto del siglo XVI y la primera mitad del XVII, aunque naturalmente con variantes en la ornamentación, tamaño y diseño de las costillas.

Un modelo de vasija muy semejante lo hallamos en alguna pieza coetánea como la jarrita de pico, convertida en crismera, de la parroquia de la Asunción de Alcalá del Río, que data de 1545⁽¹³⁾. Aunque en este caso la obra va decorada en la base, en el tercio medio, en el asa y en la tapa, con elementos renacentistas.

Así como la tipología de las vasijas resulta muy avanzada, sin embargo la estructura general resulta algo retardataria, ya que las crismeras de mango horizontal van a ir desapareciendo a lo largo del siglo XVI, para ser sustituidas por las de árbol, que perdurarán durante el siguiente siglo⁽¹⁴⁾.

María Jesús SANZ

(13) Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, tomo I, Sevilla, 1939, pág.106, fig.112, Sancho Corbacho, A.: *Ob.cit.*, nº27, Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana del Barroco*, tomo I, pág. 138, Morales, A., Sanz, M.J., Serrera, J.M. y Valdivieso, E.: *Guía artística...*, pág.519, V.V.A.A.: *Inventario artístico de Sevilla...*, pág.279, Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs.36 y 37.

(14) Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, tomo I, pág.138.



1. Portapaz, parroquia de San Juan Bautista, Marchena



2. Marca del portapaz



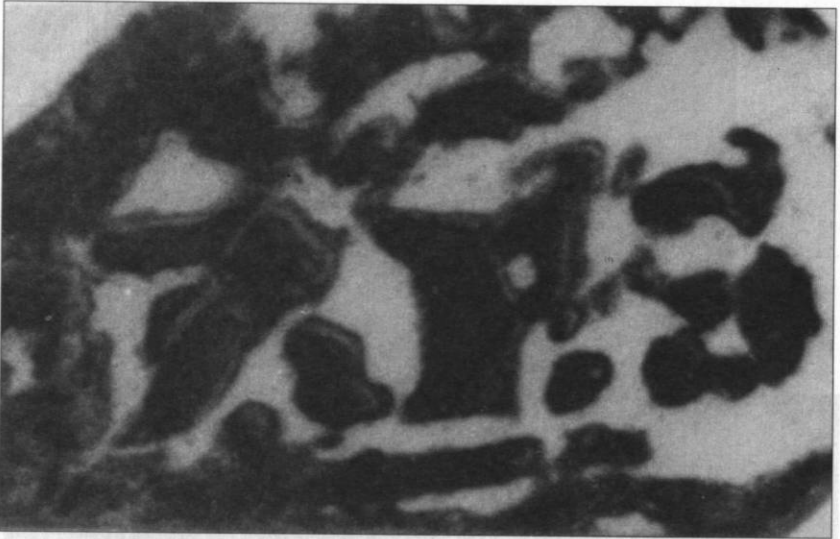
3. Cáliz, parroquia de San Juan Bautista, Marchena, Sevilla



4. Ara Pacis de Augusto, Roma



5. Marca de la ciudad de Sevilla en el cáliz



6. Marca personal en el cáliz



7. Marca personal en el cáliz



8. Crismeras, parroquia de Palomares, Sevilla





9. Triple marcaje en las crismeras



10. Marcas de la Giralda y Marcos Beltrán en las crismas



11. Marcas de la Giralda con Hernando, en las crismas

EL RETABLO DE LA BUENA MUERTE EN LA CASA PROFESA DE VALLADOLID

Uno de los retablos dieciochescos más interesantes que se conservan en el ámbito vallisoletano es el que preside la capilla de la Buena Muerte de la iglesia parroquial de San Miguel y San Julián que hasta 1767 fue Casa Profesa de la Compañía de Jesús y estuvo dedicada a San Ignacio. Su morfología arquitectónica y decorativa se aparta del medio local y permite suponer la existencia de lazos artísticos con otros centros de producción que, sin duda, abrieron en su momento perspectivas novedosas a los maestros vallisoletanos, así como el trasiego de ideas estéticas transportadas por los patrocinadores de la obra. Por eso estimo que su ejemplo es suficientemente digno como para prestarle una detallada atención, difundiendo su conocimiento y aventurando una hipótesis sobre su proceso de realización.

El profesor Martín González fue el primero que reparó en la noticia facilitada por el diarista local Ventura Pérez a propósito del momento en que se colocó la escultura que remate este retablo: "El 1 de mayo de 1738: Llevaron en procesión desde (el convento de) Santa Ana al Colegio de San Ignacio a Nuestra Señora de la Piedad, que colocaron en el retablo de la Buena Muerte, en el remate"; incluso en el consiguiente análisis estilístico, sospechó que en su ejecución hubiese intervenido el ensamblador y escultor riosecano Pedro de Sierra⁽¹⁾.

Tratando de abrir un nuevo camino para averiguar la personalidad de su desconocido autor, en ocasión anterior he apuntado que "destaca en la capilla de la Buena Muerte, la muestra más espectacular de la devoción barroca en Valladolid; su retablo de escuela granadina, contiene además del grupo central del Calvario, una Piedad -1738- en su ático y una Dolorosa con un Cristo Yacente a sus pies, en el banco. Toda la escultura, salvo el Yacente, puede

(1) J.J. Martín González, *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, pp. 73, 165, 245, 249, 391-392.

corresponder a Pedro de Sierra que se inspiró en modelos de Juni...". Por consiguiente, deslindé abiertamente la participación en el conjunto de un ensamblador y la actuación de un determinado escultor⁽²⁾.

En fecha más reciente, se han formulado interesantes precisiones sobre el sentido iconográfico del retablo, reparándose en que está dedicado al Cristo de la Buena Muerte así como al Corazón de Jesús y también que, cuando hacia 1736-1749, Manuel Canesi escribe su *Historia de Valladolid* asegura que fue el padre jesuita Villar quien "de pocos años a esta parte" instituyó en esta iglesia una hermandad con el título de la Buena Muerte "y otra del Corazón de Jesús, incorporada con ella" y que gracias a su celo apostólico "es mucho el fruto que ha cogido para luz de las almas y se ha extendido en otras iglesias"⁽³⁾.

Apurándose el estudio formal del retablo, que ahora no pretendo abordar, se dijo en la misma ocasión que "su traza tiene evidentes relaciones con la retabística andaluza, más precisamente granadina" pero que "su cascarón guarda relación con el que Pedro de Sierra hizo en el retablo mayor de la parroquial de Rueda, existiendo coincidencias con otras formas quebradas y mixtilíneas", recordando que la formación de este artista se produjo en Madrid y que tuvo contactos con Toledo y que, aunque el dibujo de la traza presenta una información "a nivel nacional", seguramente todo el retablo -arquitectura y escultura- se fabricó en Valladolid.

Con respecto al artista responsable de las esculturas del grupo del Calvario que se aloja en la hornacina central del retablo, cubierta con espejos, evidentemente es el mismo que hizo la figura de Dolorosa situada en el interior del banco, el cual acusa tardías influencias conjuntas de Juni y de Fernández. En cambio Martín González, muy acertadamente, ha relacionado el grupo de la Piedad, situado en la parte alta del retablo, con el escultor Alejandro Carnicero, autor de otra Piedad muy parecida dispuesta en el retablo mayor de la catedral de Coria, quien se encontraba residiendo en Valladolid durante los años en que se hizo el retablo de la Buena Muerte, pero concluye su argumentación sosteniendo que "el retablo, en su doble aspecto de arquitectura y escultura, es obra de la órbita de Pedro de Sierra"⁽⁴⁾.

(2) J. Urrea, *Guía histórico-artística de Valladolid*, Valladolid, 1982, p.43 y ed. 1990, p.51.

(3) J.J. Martín González y J. Urrea Fernández, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1985, pp. 120-121. Sobre la devoción jesuítica a la Buena Muerte cfr. A. Aterido Fernández, "Idea y contexto de una talla sevillana: La capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid", *Archivo Hispalense*, 246,1998, pp. 201-227.

(4) J.J. Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993, p.169). La presencia de Alejandro Carnicero en Valladolid está documentada en febrero de 1735 (cfr. J.C. Brasas Egido, "Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII", *Boletín Seminario Arte y Arqueología*, L,1984, p.471). Precisamente el mismo autor documenta que aquel año Carnicero contrató un *Santiago matamoros* sin especificar destino; sin embargo deseo ahora

No obstante todo lo dicho con anterioridad, he insistido últimamente en que el retablo se halla relacionado "con maestros granadinos pero presenta también un estrecho parentesco con obras extremeñas del trinitario descalzo Fray Juan de San Félix y no sería imposible que en su ejecución hubiera tenido algo que ver D. José Francisco Magdaleno, obispo de Coria (1742-1750) vallisoletano de nacimiento y muy vinculado a la Compañía de Jesús... las esculturas son coetáneas al retablo y se harían en fecha próxima a 1737 momento en que empezó a funcionar en la antigua Casa Profesa la denominada Congregación de la Buena Muerte y del Corazón de Jesús"⁽⁵⁾.

Abierta esta doble vía de investigación, la del fraile artista y la del obispo Magdaleno, que intervienen junto con el escultor Alejandro Carnicero en la catedral de Coria, es preciso resumir lo que se sabe sobre el retablo mayor de este templo extremeño por haber sido el primero su tracista y el segundo su ilustre patrocinador. Sin embargo la historia constructiva de la obra cauriense fue bastante enrevesada y aunque existen numerosas noticias documentales creo que aún faltan por aclarar algunos extremos.

Según Escobar Prieto los planos del retablo mayor de Coria, costado por el citado obispo a partir de 1745, se debieron a los arquitectos Juan y Diego Villanueva y su ejecución corrió a cargo de Fray Juan de San Félix, inaugurándose el día del Corpus de 1749⁽⁶⁾. José Ramón Mélida interpretó estos mismos datos considerando como autor de las esculturas a don Juan Villanueva, padre del famoso arquitecto, a su hijo Diego Villanueva responsable de la arquitectura y a fray Juan de San Félix, artífice de quien no poseía ninguna otra noticia, como mero montador del retablo⁽⁷⁾. Posteriormente Gutiérrez Cuñado aportó la referencia de que durante el proceso preparatorio de la obra se presentaron cuatro proyectos debidos a Pedro de Sierra, vecino de Valladolid; y a los madrileños José Pérez Descalzo -el cual alardeaba de recargamiento en sus adornos-, Domingo Martínez -cuya traza respondía a los órdenes corintio y compuesto- y a Juan y Diego Villanueva. El citado autor llegó a afirmar que se eligió el dibujo presentado por Pedro de Sierra tal y "como se colige de la curiosa comunicación de don Manuel de Lara Churriguera al

relacionar este *Santiago* con el que remata el retablo de Santa Tecla de la catedral de Burgos. En junio de 1738 contrató en Valladolid a su aprendiz Manuel Rivas (cfr. E. García Chico, *Escultores*, Valladolid, 1942, p.430). El 12 de enero de 1745, siendo "vecino de Salamanca y al presente en Valladolid" y declarándose hijo de Diego Carnicero, natural de Portillo, y de Ana Merino, natural de Iscar, se casó con D^a Manuela de Alava Mancio, siendo testigo José Lara (cfr. AHPV, leg. 3.347).

(5) J(esús) U(rrea), "Cristo yacente", en Catálogo de la exposición *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Valladolid, 1999, p.297.

(6) E. Escobar Prieto, "La Catedral de Coria", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 106, 1901, pp.245-252.

(7) J.R. Mélida, *Catálogo Monumental de Cáceres*, II, Madrid, 1924, pp. 79-104.

cabildo cauriense” y que el retablo, una vez concluido, se doró en 1749 por Eugenio Ximénez⁽⁸⁾.

Sin embargo, leída y releída la mencionada carta remitida por el arquitecto Larra Churriguera desde Salamanca al deán de la catedral de Coria, ésta no permite extraer semejante conclusión sino que, más bien, su contenido no contradice en nada lo escrito por Escobar Prieto. En efecto cuando Larra se enteró de que el Obispo había resuelto “se ejecutase la traza que me había dicho le enviaron de Burgos habiendo llamado a su autor para ajustarla”, se atrevió a opinar de que “tan lindo tablado” no tendría arreglo posible ni en su arquitectura ni en su decoración porque no se aceptaban “los aditamentos que la añadí para arreglarla”; igualmente lamentaba que su propio dibujo, con el que “deseaba hacer esa obra y una cosa grande”, no se hubiese elegido a pesar del informe favorable del “señor Deán de esta Santa Iglesia (de Salamanca) y otros señores que le vieron”, asegurando orgulloso que el tabernáculo proyectado por él “ya le aplican para que se ejecute en esta Santa Iglesia”, seguramente porque el Cabildo salmantino pensaba que podría sustituir al monumental, diseñado por Alberto de Churriguera en 1727, que se había retirado del presbiterio de aquella catedral en 1743 debido al riesgo de incendio que comportaba⁽⁹⁾.

Recientemente García Mogollón ha revisado la documentación sobre todo este asunto del retablo de Coria y ha podido demostrar que, según las actas capitulares consultadas, “el autor material –y seguramente también el tracista– del espléndido retablo mayor... fue el hermano arquitecto trinitario Juan de San Félix” al que, a propósito de esta obra, se le denomina entre 1746 y 1747 “maestro del retablo”, documentándole también como autor del cancel de la puerta del Evangelio de la citada catedral, fabricado por encargo del propio obispo Magdaleno⁽¹⁰⁾. Asimismo en la realización del retablo mayor de la catedral de Coria colaboró el trinitario descalzo fray José de la Santísima Trinidad, calificado como “sujeto inteligente” cuando se le encomendó dirigir la reparación que fue precisa hacer en él a causa de los desperfectos provocados por el denominado terremoto de Lisboa⁽¹¹⁾, y quien por entonces intro-

(8) A. Gutiérrez Cuñado, “Joyas caurienses. Un retablo catedralicio de Pedro de Sierra”, *BSAA*, VII, 1940-1941, p.103-116.

(9) El tabernáculo de Larra Churriguera tampoco se llevó a cabo y en 1790 se proyectó otro por cuenta de Martín Rodríguez, de mármol y estilo neoclásico, del que se conserva la maqueta realizada por Domingo Dalli, Juan Adán y Alfonso Bergaz, cfr. A.García Bellido, “Estudios del barroco español”, *Archivo Español Arte y Arqueología*, 17, 1930, p.145 y ss.

(10) F.J. García Mogollón, *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental*, Coria, Adesval, 1996 e Idem, *La Catedral de Coria*, León, 1999, pp.73-79.

(11) Desmontó el retablo en IV-1755 y lo ensambló de nuevo en IV-1758 terminándose su restauración aquel año. Fue también autor del diseño de los tornavoces.

dujo algunas modificaciones -¿tal vez los dos estípites laterales de su ático?- en el diseño original.

Acerca del obispo de Coria don José Francisco Magdaleno y Torres, puede recordarse que nació en Valladolid el día 19 de enero de 1685 y fue bautizado en la parroquia de San Martín, imponiéndosele como abogados a San Francisco de Paula y a Nuestra Señora de las Angustias; colegial y rector de Sancti Spiritus de Oñate entre 1710 y 1717, ocupó posteriormente durante diez años los cargos de vicario general y provisor del arzobispado de Burgos. Nombrado obispo titular de Teos (Asia) y auxiliar del de Segovia, el 24 de septiembre de 1742 se le promovió para ocupar la silla episcopal de Coria, al trasladarse su anterior titular a Córdoba. Tomó posesión el 7 de diciembre y en este obispado extremeño permaneció hasta su fallecimiento, ocurrido el día 5 de febrero de 1749, dejando por heredero de sus bienes al Colegio de los jesuitas de Cáceres⁽¹²⁾.

Sin duda, el haber estado al frente del provisorato de la diócesis burgalesa le daría ocasión para tratar temas relacionados con la arquitectura, la fabricación de retablos y otros asuntos artísticos, por lo que no debe sorprender que cuando decidió la construcción del retablo mayor de su iglesia principal de Coria solicitara el envío desde Burgos de una traza apropiada. Aunque no he podido averiguar el nombre de este tracista burgalés, tal vez haya que relacionarle con el autor del retablo de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Burgos al que últimamente se quiere identificar como Luis Cortés del Valle⁽¹³⁾. Del mismo modo tampoco he conseguido confirmar mi anterior hipótesis sobre la intervención de don José Francisco Magdaleno en la génesis del retablo de la capilla de la Buena Muerte de Valladolid⁽¹⁴⁾.

Al margen de los problemas que todavía suscita el retablo de Coria, no me interesa ahora insistir en la relación existente entre este retablo y el de la Congregación de la Buena Muerte de la antigua Casa Profesa vallisoletana sino llamar la atención acerca de la que ofrece éste último con los retablos del convento trinitario de Hervás (Cáceres) e intentar descubrir el punto de co-

(12) J.A. Lizarralde, *Historia de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñate*, Tolosa, 1930, p. 481. A. Gutiérrez Cuñado, "D. José Francisco Magdaleno, obispo de Coria, vallisoletano", *Reinaré*, 21, 1935, pp. 389-393. M.A. Ortí Belmonte, *Episcopologio Cauriense*, Cáceres, 1958. Ignoro si el arzobispo de Burgos (1741-1744) D. Diego Felipe de Perea y Magdaleno, que fue antes obispo de Almería, era familiar suyo.

(13) R.-J. Payo Hernanz, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997, II, pp. 456-459.

(14) En el remate de este retablo, y situado dentro de una aureola, figura el Corazón de Jesús como clara manifestación del nuevo fervor eucarístico que hace coincidir la muerte de Cristo con la devoción por su corazón. Curiosamente en el retablo de la catedral de Coria se halla presente este mismo tema del que fue gran devoto el obispo Magdaleno.

nexión que posibilitó la utilización en la ciudad vallisoletana de un diseño muy afín. Para ello no hay que olvidar que a la provincia de la Inmaculada Concepción de los trinitarios descalzos pertenecían, entre otros, los conventos de Hervás y Valladolid y que su provincial y definidor -fray Juan Jesús María (m.19-V-1735)- había sido dos veces ministro del convento de Hervás y una del de Valladolid⁽¹⁵⁾. El edificio de este último presenta también gran parentesco con el de Hervás y para su sacristía se fabricó una bellísima cajonería de nogal cuya traza, con profusión de estípites, molduras del tipo de orejas de cerdo y marquetería, inevitablemente vuelve a recordar una sensibilidad similar a la que se aprecia en el retablo vallisoletano de la Buena Muerte⁽¹⁶⁾.

Como en agosto de 1759 el entonces padre ministro del convento trinitario de Hervás reclamaba al citado fray José de la Santísima Trinidad que llevase a cabo diversas obras en el tejado de su convento, la noticia ha servido a García Mogollón y Méndez Hernán para atribuirle la paternidad de las trazas del monumental retablo mayor y de los colaterales de este convento cacereño, al reparar también en el parentesco estilístico existente entre éstos y el pequeño retablo fabricado aquel año por este fraile trinitario con destino a la capilla de la familia Maldonado en la catedral de Coria⁽¹⁷⁾. No obstante, a falta de otras pruebas estrictamente documentales, estimo que las relaciones conceptuales y formales que se aprecian entre estos retablos extremeños no son suficientes como para asegurar la responsabilidad de fray José de la Santísima Trinidad en la traza de los retablos de Hervás ni siquiera que su fabricación coincidiese con la reparación que llevó a cabo este fraile en el citado convento. Incluso podría plantearse la intervención del trinitario fray Juan de San Félix en su traza⁽¹⁸⁾.

Es este el momento de preguntarse sobre el papel que jugaron los frailes con conocimientos de arquitectura a la hora de proyectar trazas de retablos destinados a los conventos de su propia congregación religiosa, utilizando y difundiendo por su propia movilidad modelos en áreas geográficas muy ale-

(15) V. Ginarte González, *Hervás: su historia, su tierra, su gente*, Madrid, 1991, p.161.

(16) M^a Antonia Fernández del Hoyo, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, 1998, pp.556-557.

(17) F.J. García Mogollón y V. Méndez Hernán, "Fray José de la Santísima Trinidad: Los retablos del antiguo convento trinitario de Hervás (Cáceres) y su relación con el de la capilla de los Maldonado de la Catedral de Coria", *Norba-Arte*, XVII, 1997, pp. 99-120. El retablo de los Maldonado se concluyó en los primeros meses de 1760.

(18) La amabilidad del P. Bonifacio Porres, relevante historiador de la orden trinitaria, me ha señalado la existencia de otros seis frailes homónimos, uno de los cuales falleció en Hervás en abril de 1750 (cfr. Antonino de la Asunción, *Datos para la historia de la provincia de la Inmaculada Concepción de la Orden de los Descalzos de la Santísima Trinidad* (Roma, 1916, p.85, n.23).

jadas. ¿Con quién aprendían; de dónde procedían; qué viajes emprendían; pasaban de unas a otras provincias de su Orden?. Algunas respuestas a estas preguntas serían claves para establecer los indudables intercambios estéticos que se produjeron entre Madrid y Andalucía, entre esta última región y Extremadura o entre áreas provinciales. De esta manera podría encontrarse la causa del porqué se utilizaron en Valladolid unas fórmulas que gozaron en Córdoba, Málaga o Granada -provincias en las que, por otra parte, la orden trinitaria poseía conventos- de una gran popularidad desde que Jerónimo Balbás, Hurtado Izquierdo o Pedro Duque Cornejo las empleasen en sus creaciones.

Jesús URREA



1. Valladolid. Iglesia de San Miguel (antigua Casa Profesa). Retablo de la Buena Muerte.

Tratado de la Congregación de la Orden de los Descalzos de la Compañía de Jesús (1644-1645), p. 27.

PRECISIONES AL CATÁLOGO PICTÓRICO DE JERÓNIMO RAMÍREZ

En 1985 Juan Miguel Serrera y el firmante de este trabajo realizamos la catalogación de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII⁽¹⁾. En aquella ocasión, unos meses antes de que el libro saliera a la luz, revisando unas pinturas documentadas como obras de Jerónimo Ramírez, concretamente una *Piedad* que se encontraba en el banco del retablo del *Cristo crucificado* perteneciente a la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, advertimos que dicha obra presentaba características de estilo coincidentes con un grupo de pinturas que en el citado trabajo habíamos catalogado a nombre de Juan de Uceda. Sin embargo, en la misma iglesia del Hospital de las Cinco Llagas se encontraba también una pintura firmada por Ramírez *La misa de San Gregorio*, realizada en 1633, al igual que el *Cristo crucificado* y la *Piedad*. Al comparar esta obra firmada con las pinturas que habíamos intuido que podían ser de Ramírez, no se observaba una coincidencia estilística convincente, advirtiéndose además que esta *Misa de San Gregorio* era una pintura de endeble calidad. Esta circunstancia nos obligó a desistir entonces de revisar la obra de Uceda para rectificar algunas atribuciones en favor de Ramírez, aunque nos quedó la inquietante duda de que se había planteado un problema y que lo habíamos resuelto de manera no del todo satisfactoria.

Movido personalmente por esta inquietud con respecto al mencionado problema, acudí en 1990 a Higuera la Real, donde se encuentra un retablo pictórico realizado por Ramírez en 1632, señalando esta fecha una proximidad en el tiempo a las obras del Hospital de la Sangre antes mencionadas⁽²⁾. La

(1) E. Valdivieso-J.M. Serrera. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985.

(2) El retablo de Higuera la Real fue documentado por C. López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 153 y 201. Asimismo este retablo fue estudiado por A. De la Banda, *El pintor Jerónimo Ramírez en Higuera la Real*, Badajoz, 1975, pp. 5-15.

contemplación de las pinturas de este retablo, a pesar de que están en la actualidad desfiguradas en su mayor parte por atroces repintes realizados en una restauración que se llevó a cabo tal y como se señala en el propio retablo, en 1890, me permitió ver algunos fragmentos en estas obras libres de retoques que evidenciaban que Ramírez era el autor de algunas de las pinturas que anteriormente habíamos atribuido a Uceda.

Repasando el conjunto pictórico catalogado a nombre de Uceda por nosotros en 1985, encontramos, con respecto a las pinturas documentadas y firmadas por Ramírez, que la representación de *Cristo servido por los ángeles* conservada en dos versiones casi idénticas, una en la Catedral de Sevilla y otra en la iglesia de San Lorenzo, era la que más proximidad estilística presentaba con los cuadros del Hospital de las Cinco Llagas y de Higuera la Real. La representación conservada en la iglesia de San Lorenzo se ha conservado siempre en una situación muy distante del ojo del espectador, puesto que se encuentra en lo alto de la nave principal, a gran altura. Por ello nos planteamos que había que aprovechar una ocasión propicia para hacer descender dicha pintura y limpiarla y restaurarla. Iguales consideraciones emitimos con respecto a la versión de la Catedral, aunque ésta, muy sucia y oscurecida, había podido ser vista de cerca. Esta ocasión propicia no se produjo hasta 1999 cuando, al celebrarse la exposición Homenaje a Velázquez, se seleccionaron para figurar entre las obras que iban a representar a los contemporáneos del gran artista las dos versiones del *Cristo servido por los ángeles*. A tal efecto, ambas pinturas se llevaron al taller de restauraciones del Instituto Andaluz de Patrimonio, donde, a las pocas horas de ingresar, nos informaron que la versión de *Cristo servido por los ángeles* de la iglesia de San Lorenzo estaba firmada claramente por Jerónimo Ramírez. De esta manera se ponía fin a un proceso de dudas e intuiciones que se habían prolongado durante quince años y que permiten ahora reconstruir el catálogo de Jerónimo Ramírez.

DATOS BIOGRÁFICOS

La biografía de este pintor se fundamenta en nuestros días sobre un conjunto de documentos publicados que nos lo sitúan como pintor activo en Sevilla entre 1599 y 1634. La primera noticia sobre este artista aparece en Sevilla en 1599, cuando se cita que había sido alumno de Vasco Pereira⁽³⁾. Este dato nos indica que hubo de recibir una formación en el ámbito de la pintura manierista en los años finales del siglo XVII, que quizás derivó hacia un arte

(3) J. Hernández Díaz, en Theime-Becker. *Kunstler Lexicon* T. XXVII, Leipzig, 1933, p. 596.

de espíritu naturalista en fechas posteriores, teniendo en cuenta que también se ha señalado que fue discípulo de Roelas⁽⁴⁾. Otras noticias documentales nos presentan a Ramírez en 1614 pleiteando junto con otros pintores contra el repartimiento de impuestos; y en 1621 aparece en relación de clientela con el escultor Juan de Mesa, puesto que en dicha fecha concierta con él un *Cristo crucificado* de escultura. Años después, en 1626, aparece como fiador de dicho escultor, referencia que indica cierto grado de amistad y confianza entre ambos artistas.

En los años que van de 1620 a 1630 aparecen trabajos pictóricos suyos para la iglesia parroquial de Higuera la Real, para la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua en el convento sevillano de San Pablo y admitiendo un aprendiz en su taller, lo que indica una activa disposición laboral. En el período que va de 1631 a 1634 encontramos abundante documentación sobre este artista, pudiéndose pensar que su fallecimiento aconteció poco después de la fecha citada, puesto que no vuelven a aparecer noticias suyas. En 1631 se constata una segunda actividad pictórica de Ramírez destinada a la iglesia parroquial de Higuera la Real, donde pinta los lienzos del retablo mayor; y en 1633 realiza diversas pinturas para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad del convento del Carmen de Sevilla y las antes mencionadas para el Hospital de las Cinco Llagas de la misma ciudad.

ESTILO

Atendiendo a las referencias documentales que se poseen sobre Ramírez, podemos fijar su formación en el ambiente manierista sevillano de finales del siglo XVI, ya que como se ha señalado, fue discípulo de Vasco Pereira entre 1599 y 1601. También tenemos referencias de que fue discípulo de Roelas, como antes se ha indicado, noticia ésta más difícil de poder precisar ya que la proporciona Ceán Bermúdez sin que se sepa la fuente de donde procede. Personalmente hemos señalado en Ramírez influencias de estilo procedentes de Juan de Uceda⁽⁵⁾, que fue maestro pintor desde los años finales del siglo XVI; en este sentido puede sospecharse que al menos fue un pintor que Ramírez hubo de conocer y tratar dentro del ámbito de la pintura sevillana de esta época.

Admitiéndose su formación manierista y dando por válido, por lo tanto que su maestro fue Vasco Pereira, puede observarse que a Ramírez hubo de llamarle la atención, dentro de la actividad pictórica sevillana a partir de 1604, la personalidad artística del clérigo Juan de Roelas el cual orientó su pintura hacia un espíritu claramente naturalista de orientación italianizante. Por ello,

(4) Esta noticia la proporciona Ceán Bermúdez en su *Diccionario...*, 1800, IV, p. 146.

(5) E. Valdivieso, *Historia de la Pintura sevillana*. 1986, p. 158.

no es de extrañar que el arte de Ramírez fuese oscilando, en la primera década del siglo XVII, de un estilo manierista aprendido en su juventud a una concepción naturalista de la pintura imbuida intensamente de aspectos procedentes de la realidad. No existen fechas en las pinturas de Ramírez conocidas, excepto en las de su época tardía a partir de 1627 y, por lo tanto, no podemos juzgar su evolución estilística en su evolución anterior. En todo caso se advierte que su pintura está basada en un dibujo ejecutado con soltura, en el empleo de una pincelada enérgica y vibrante y la aplicación de un colorido vivo, cuidado y armonioso en sus tonos. Con respecto a sus fuentes de inspiración es posible advertir que en ocasiones utilizó estampas grabadas para organizar sus composiciones⁽⁶⁾.

Finalmente hemos de comentar que Ceán Bermúdez al hablar de Jerónimo Ramírez menciona únicamente como obra suya *La misa de San Gregorio* de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas y señala con respecto a ella, que tiene buen gusto en el colorido, valentía de pincel y arreglo en el dibujo, características que pueden atribuirse a otras pinturas de Ramírez pero no precisamente a ésta que es obra tardía y de escasa calidad dentro de su producción.

OBRA

Un pintor como Jerónimo Ramírez cuya actividad se prolongó durante unos cuarenta años cuando menos, hubo de realizar una considerable producción. Sin embargo, es muy poco lo que de él conservamos en nuestros días y además sus obras conocidas se encuentran en su mayor parte en precario estado de conservación, circunstancias que, entre otras cosas, han favorecido la confusión de atribuciones entre este artista y Juan de Uceda.

Refiriéndonos ya a las obras que pasan del catálogo de Uceda al de Ramírez, hemos de referirnos en primer lugar a la representación de *Cristo servido por los ángeles* (2,40 x 4,23 m.) obra de grandes dimensiones que se encuentra en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, depositada allí por el Museo de Bellas Artes de esta ciudad⁽⁷⁾. Esta pintura restaurada recientemente⁽⁸⁾, ha podido ser estudiada con detenimiento y atención habiéndose revelado como pieza principal para reconstruir el estilo artístico de Ramírez al estar firmada y fechada por este artista en 1627. Sólo hay que lamentar que a esta pintura,

(6) B. Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1999, p. 148, 164. La pintura mencionada en esta obra aparece como original de Juan de Uceda, siguiendo nuestra anterior atribución.

(7) Cfr. E. Valdivieso-J.M. Serrera, Op. Cit. p. 221, nº. 66.

(8) Participó en la exposición Velázquez y Sevilla, 1999. Su ficha fue realizada por E. Valdivieso, nº. 24, p. 62.

a raíz de la desamortización de 1834, cuando ingresó en el Museo de Bellas Artes se le recortaron 40 centímetros en cada uno de los laterales, quizás para aprovechar el marco que ahora lleva. A pesar de ello, resulta pieza fundamental en el catálogo de este artista ya que presenta unas características de estilo claras y evidentes para poder relacionarla con obras no firmadas de Ramírez, pero atribuibles a este artista. El dibujo de este *Cristo servido por los ángeles* muestra una gran desenvoltura en su ejecución, mientras que su colorido es muy suelto y deshecho. Merced a estas virtudes técnicas, el artista pudo configurar una composición plena de dinamismo, movimiento y vitalidad. Gran interés muestran los detalles de bodegón que aparecen sobre la mesa en la que come Cristo y en los platos que portan los ángeles, donde se advierten efectos pictóricos de notoria calidad.

Idéntica composición a esta pintura antes mencionada presenta otra escena de *Cristo servido por los ángeles* que se conserva en la Catedral de Sevilla (2,38 x 4,11 cms.). Esta pintura muestra además su composición completa, aspecto que nos permite advertir los trozos que faltan en la versión de la iglesia de San Lorenzo. Esta representación de la Catedral debe de ser de fecha ligeramente anterior, en torno a 1625, puesto que a pesar de que su técnica es muy similar, presenta detalles de dibujo más cuidados e igualmente matices de colorido muy sutiles y refinados⁽⁹⁾. Es, por lo tanto, ésta una pintura que puede atribuirse con cierta seguridad a Ramírez dada su total identidad con la versión de la iglesia de San Lorenzo; la procedencia de ambas debe de ser algún refectorio conventual, retirada de su lugar de origen con motivo de la desamortización de 1834.

Documentado en 1633 se encuentra el *Cristo crucificado* que perteneció a un retablo lateral del Hospital de las Cinco Llagas y ahora se encuentra presidiendo el altar mayor de la iglesia del Convento de las Clarisas en Alcalá de Guadaíra. En el banco de este retablo había una representación de *La Piedad*, actualmente en paradero desconocido. Ambas obras son simplemente correctas, apareciendo sobre todo en *La Piedad*, características de estilo específicas en la forma de configurar los personajes, propias de este artista. *El Cristo crucificado*, monumental y solemne, no parece estar realizado teniendo delante un modelo corporal sino pintado de memoria, ya que adolece de ciertas incorrecciones de dibujo. También en 1633 se documenta *La misa de San Gregorio*, que además está firmada por este artista. Se encontraba igualmente en un retablo lateral de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas. Es obra también que se encuentra actualmente en paradero desconocido, en la que

(9) Cfr. E. Valdivieso, *Catálogo de la exposición Velázquez y Sevilla*, 1999, p. 60, n.º. 23.

pudimos advertir en su día, un claro retroceso técnico con respecto a otras obras de este artista, retroceso que coincidiría con el período final de su vida⁽¹⁰⁾.

La fecha de 1633 es pródiga en noticias referidas a Jerónimo Ramírez pues en este año se compromete a entregar los lienzos que había contratado en el anterior, para el retablo mayor de la iglesia de Higuera la Real. Dichos lienzos se conservan en la actualidad aunque, por desgracia, recubiertos de pésimos repintes realizados en 1890 que les desfiguran totalmente⁽¹¹⁾; sin embargo, algunas pequeñas partes libres de repintes permiten reconocer claramente el estilo del pintor. Estas obras narran episodios de la vida y martirio de Santa Catalina y su iconografía es la siguiente: *Aparición de Cristo a la Santa*, *El martirio de la rueda dentada*, *La degollación*, *El entierro*, *La conversión*, *La disputa con los doctores*, *El éxtasis* y *La visita de la emperatriz*. Preside todo el retablo una *Asunción de la Virgen*. El actual estado de la pintura impide realizar sobre ella un juicio equilibrado y sólo una restauración adecuada permitiría el poderlos valorar debidamente. Una de estas pinturas, *El entierro de Santa Catalina*, que presenta una intervención restauradora más leve, permite advertir que para su composición, Ramírez utilizó el conocido grabado de Cornelis Cort con dicho tema.

Con respecto a las pinturas nos firmadas ni documentadas de Jerónimo Ramírez, hemos de referirnos en primer lugar al retablo pictórico que decora el altar mayor de la iglesia de la aldea de Gandul en Alcalá de Guadaíra. Esta obra, merced a la inscripción situada en el arco toral de la iglesia, indica que se pintó en 1627, siendo su patrono don Lucas de Jáuregui. Otra inscripción señala que en 1804 se retocaron las pinturas, acción que, una vez más, desvirtuó su original estado y dificulta su estudio.

La pintura principal de este retablo es de gran tamaño y representa a *San Juan dando la comunión a la Virgen* (3,65 x 2,60 m.)⁽¹²⁾; San Juan Bautista es el patrono de la iglesia y de ahí su protagonismo en la pintura. La escena se desarrolla en dos registros de altura, apareciendo en el inferior la Virgen María arrodillada y asistida por varios ángeles en el momento de tomar la

(10) Tanto el *Cristo crucificado* con la Piedad y *La misa de San Gregorio*, fueron desmontadas de sus respectivos altares cuando la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas se convirtió en sede del Parlamento de Andalucía. Las pinturas, entonces propiedad de la Diputación de Sevilla, fueron, al parecer, donadas al Arzobispado de esta ciudad. Sin embargo, todas las gestiones que hemos realizado para averiguar su paradero han sido totalmente infructuosas, dado que ni en la Diputación ni en el Arzobispado se conserva documento alguno que indique el paradero actual de las pinturas. Sólo últimamente y de forma casual hemos localizado el *Cristo crucificado* en la iglesia del convento de las Clarisas en Alcalá de Guadaíra.

(11) Este retablo fue estudiado, como habíamos señalado, por A. De la Banda, Op. Cit., pp. 5-15.

(12) Cfr. E. Valdivieso-J.M. Serrera, Op. Cit. p 204, nº. 1.

comunión. En el registro superior, en medio de una movida corte angélica, la Trinidad preside tan solemne escena. Los tipos físicos de los personajes de esta pintura son totalmente concordantes con los que aparecen en la representación de *Cristo servido por los ángeles*, conservado en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, obra firmada y fechada en este mismo año de 1627.

Cuatro obras menores se insertan en los laterales del retablo y representan a *San Miguel arcángel*, *San Fernando*, *Santo Domingo* y *San Francisco de Asís* (1,50 x 0,80 m. cada una). También en lo alto de las paredes laterales de la iglesia se conservan otras dos obras de idéntico estilo al del retablo y que han de ser de Ramírez; representan *La adoración de los pastores* y *La Piedad*.

En la iglesia de San Vicente de Sevilla se conserva una representación de la *Inmaculada* (3,01 x 1,88 m.) que se revela ahora como una de las mejores obras de Ramírez tanto por su disposición compositiva, dibujística y cromática, como por su iconografía. La composición se dispone en dos registros de altura apareciendo la Virgen en el superior entre una aureola de ángeles que muestran algunos de los símbolos de las advocaciones marianas como la Torre de David, el Templo, la Fuente y el Espejo. En la parte inferior, y resueltos con fisonomías propias del estilo de Ramírez, se constata la presencia de San José con el Niño, San Benito y San Francisco que vuelven sus rostros hacia lo alto en actitud de adorar la presencia de la Virgen.

Gran interés presenta también la *Adoración de los pastores* (2,06 x 1,65 m.) que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde ingresó hace varios años procedente de una colección particular de Carmona. La representación incluye la figura extemporánea de San Bruno que aparece en el centro de la misma adorando al Niño y teniendo a sus lados a la Virgen y a San José. Al fondo y en pie aparecen los pastores con sus presentes, mientras que en la parte superior un cortejo angélico entona cánticos celestiales.

Hasta el presente, la representación del *Martirio de Santa Lucía* (3,97 x 2,67 m.), conservada en la parroquia de San Sebastián de Sevilla, es una de las obras más controvertidas con respecto a su atribución de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Procede esta pintura de la desaparecida parroquia de Santa Lucía de esta ciudad, donde el Conde del Águila en 1779 la consideró como obra de Roelas o de Varela⁽¹³⁾. De esta atribución, el primer nombre fue el que quedó vinculado a la pintura por la crítica posterior, que ha sido muy numerosa⁽¹⁴⁾. En 1978, al ocuparnos de la catalogación de las obras

(13) J. M. Carriazo, *Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde del Águila*. Archivo Español de Arte y Arqueología, XIV, 1929, p. 165.

(14) A. Ceán Bermúdez, *Diccionario...1804*, p. 231. F. González de León, *Noticia artística...de Sevilla*, Ed. 1973, pp. 97-98. F. Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, 1884, p. 304. J. Matute, *Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje de España*, Archivo Hispalense,

de Roelas⁽¹⁵⁾, advertimos que la pintura no coincidía en absoluto con el estilo de este artista, advirtiendo también que podría ser obra de algún discípulo de Herrera el Viejo; finalmente, en 1985, junto con J.M. Serrera, señalamos “no sin ciertas reservas” que podría ser obra de Francisco Varela.

La reciente incorporación al catálogo de Ramírez del *Cristo servido por los ángeles* de la iglesia de San Lorenzo, permite reconocer ahora con evidencia de que este *Martirio de Santa Lucía* le pertenece. Hay una clara coincidencia estilística en la forma de describir los personajes tanto los que forman el cortejo que degüella a la santa como los que aparecen en el rompimiento celestial de la parte superior. Algunas figuras de ángeles son absolutamente coincidentes en ambas pinturas.

Todas estas nuevas obras que se incorporan ahora al catálogo de Jerónimo Ramírez evidencian que este pintor, en algunos momentos de su vida, fue uno de los más solventes artistas de esta ciudad, encargándose de realizar notables trabajos para los principales edificios religiosos de la misma. También es de señalar la capital importancia que supone la aparición de firmas en ciertas pinturas como en este caso, el *Cristo servido por los ángeles* de San Lorenzo, que ha permitido reconstruir el catálogo de este artista cuyas obras se encontraban confundidas con las de otros pintores de su época⁽¹⁶⁾.

Enrique VALDIVIESO

1887, p. 223. J.M. Tassara, *Apuntes para la historia de la revolución de septiembre del año 1868 en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1919, pp. 78-79.

(15) E. Valdivieso, *Juan de Roelas*. Sevilla, 1978, p. 114.

(16) En resumen, ha de señalarse que los números catalogados como obras de Uceda por E. Valdivieso-J.M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, son los siguientes: 1 a 5, 58, 59 y 71. Del catálogo de Varela pasa ahora a Ramírez el número 54.

CRONOLOGÍA.

1614-V-14. Jerónimo Ramírez, junto con los principales pintores de la ciudad, otorga poder a Pedro Suárez, procurador de la Real Audiencia de Sevilla, para pleitear en contra del repartimiento de impuestos que se les había otorgado. (C. López Martínez. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, p. 95.)

1621-III-16. Juan de Mesa concierta un Cristo crucificado con Jerónimo Ramírez, vecino de Sevilla en la collación de la Magdalena. (C. López Martínez. *La Hermandad del Amor y Juan de Mesa*. Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, n. 59, Sevilla, 1971, p. 56.)

1622. Jerónimo Ramírez pintor vivía en la calle Colcheros. (J. Gestoso. *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla*, V. II, Sevilla, 1908, p. 82.)

1622-VI-9. Jerónimo Ramírez, pintor de imaginería vecino de la Magdalena, concierta con Pedro Vázquez, de la villa de Higuera, junto a Fregenal, cuatro lienzos de pintura al óleo cuyos temas eran la Asunción de la Virgen, La coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, San Andrés y Santa Inés. Dichos lienzos estaban destinados a un tabernáculo de la iglesia de Santa Catalina de dicha población. (C. López Martínez. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 232.)

1622-VIII-5. Jerónimo Ramírez, vecino de la collación de Santa María, se compromete a realizar las pinturas del retablo de la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua en el convento sevillano de San Pablo. Las pinturas habían de tener como tema La Santa Cena y Los cuatro evangelistas, éstos destinados al banco del retablo. Para la escultura del Cristo crucificado pintó un fondo de la ciudad de Jerusalén y realizó también cuatro cuadros de tema ignorado para los laterales del retablo. (C. López Martínez. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928, p. 124.)

1626-VII-12. Andrés Gómez, de diecisiete años, hijo de Francisco de Medina, difunto, y de Ana Valverde su mujer, vecinos de Marchena, entró como aprendiz de Jerónimo Ramírez, pintor de imaginería, por tiempo de cinco años. (C. López Martínez. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 153.)

1626-XII-29. Jerónimo Ramírez, pintor, aparece como fiador de Juan de Mesa en el contrato que este escultor realiza con Fernando de Santacruz y Padilla para la realización de un Cristo crucificado. (M. Bago y Quintanilla. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, V. VII. Sevilla, 1930, p. 263.)

1631-V-22. Domingo de Urbino, maestro pintor, señala que comparte con Jerónimo Ramírez la ejecución de las labores del retablo de la iglesia mayor de la villa de Higuera. Tres días después, 1631-V-25 Jerónimo Ramírez, pintor de imaginería, aparece como fiador de Domingo de Urbino en la obra de madera, dorado, estofado y pintura del retablo de la iglesia de Higuera, junto a Fregenal.

(C. López Martínez. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p 153 y 201).

1631-V-27. Jerónimo Ramírez se compromete a realizar los once lienzos del retablo de la iglesia de la villa de Higuera, junto a Fregenal, que han de ser de la vida, muerte e historia de Santa Catalina mártir.

(C. López Martínez. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 201).

1632-XI-22. Jerónimo Ramírez, pintor de imaginería, se obliga de nuevo con Domingo de Urbino a pintar once lienzos para el retablo de Higuera de la Sierra, los cuales se compromete a entregar en 1633.

(C. López Martínez. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 153).

1633-II-14. Jerónimo Ramírez, maestro pintor, da carta de pago a Rodrigo de Guzmán, procurador de la Real Audiencia, de cuatrocientos sesenta reales por la pintura y hechura de un cuadro de La entrada de Ramos en Jerusalén para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad del convento del Carmen. En la misma fecha da carta de pago a Alonso Núñez de Guzmán por seiscientos sesenta reales a costa de una pintura de La conversión de la Magdalena destinada a la misma capilla. También el mismo día da carta de pago a Lucas de Lucena por cien reales por el importe de una moldura y su dorado para el lienzo de una Magdalena, indicando que la realización de la pintura la donaba a la capilla de la Soledad antes citada.

(C. López Martínez. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, pp. 201-202).

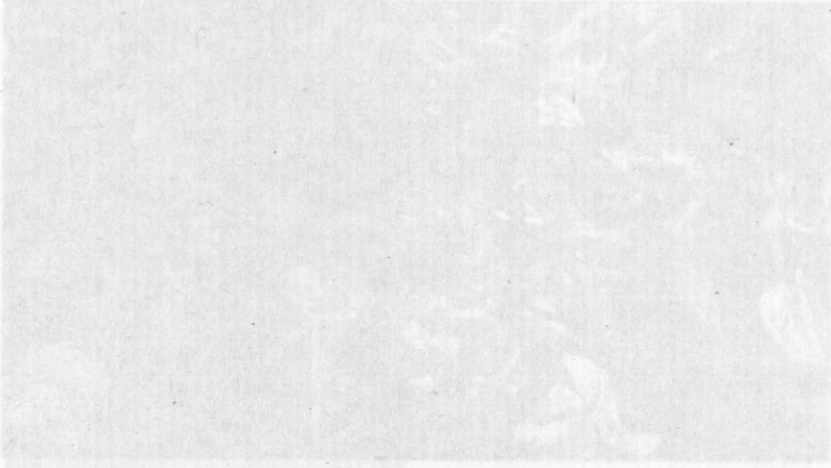
1633-VII-24. El Hospital de las Cinco Llagas paga a Jerónimo Ramírez, maestro pintor, mil ciento cincuenta y ocho reales por la realización de un Santo Cristo para la iglesia, por el dorado de su guarnición y por el dorado y pintura de los dos arcos de este altar y del de San Gregorio.

(J. Hernández Díaz. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, V. I. Sevilla, 1927, p. 146).

1633-X-13. Jerónimo Ramírez, pintor de imaginería, da carta de pago de seiscientos reales a Lucas de Lucena por la hechura de dos cuadros, uno de la Transfiguración de Nuestro Señor y otro de Cristo en el sepulcro.

(C. López Martínez. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, p. 202).

1634-III-12. El Hospital de las Cinco Llagas paga a Jerónimo Ramírez, pintor, quinientos reales por la pintura y dorado de las andanas de la botica. (J. Hernández Díaz. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, V. I. Sevilla, 1927, p. 146).



1. Reproducción de la pintura de Jerónimo Ramírez, pintor, quinientos reales por la pintura y dorado de las andanas de la botica. (J. Hernández Díaz. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, V. I. Sevilla, 1927, p. 146).



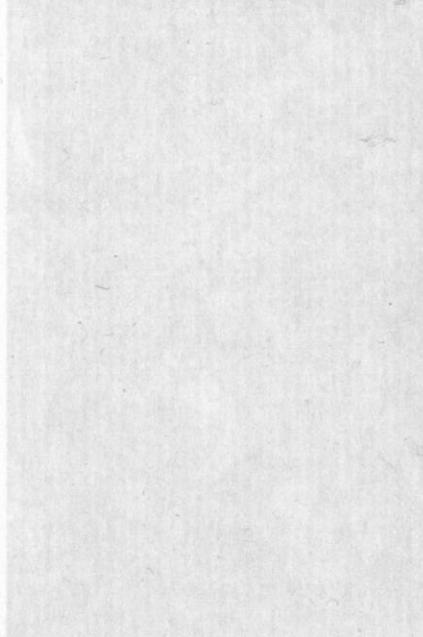


1. Jerónimo Ramírez. *Cristo servido por los ángeles*. Sevilla. Iglesia de San Lorenzo
 Jerónimo Ramírez. *Cristo servido por los ángeles*. Sevilla. Catedral





2. Jerónimo Ramírez. *La misa de San Gregorio*. Paradero desconocido
 Jerónimo Ramírez. *Cristo crucificado*. Alcalá de Guadaíra. Iglesia de las Clarisas





3. Jerónimo Ramírez. *Adoración de los pastores*. Sevilla. Museo de Bellas Artes
 Jerónimo Ramírez. *Martirio de Santa Lucía*. Sevilla. Iglesia de San Sebastián





4. Jerónimo Ramírez. *La Inmaculada con San José, San Benito y San Francisco*. Sevilla. Iglesia de San Vicente.

TEMAS SEVILLANOS EN
LA PRENSA LOCAL

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL (Enero-Abril 2000)

ABC: *De convento mercedario a Museo Provincial de Bellas Artes*

Con motivo del coleccionable "Pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla", de Enrique Valdivieso, que ABC ofreció por entregas, se recoge en estas páginas un breve recorrido por la historia del Museo. Sirven de ilustración cinco fotografías de distintas épocas de la pinacoteca sevillana.

"ABC", 14 enero 2000.

ABC: *Memoria de la vida de un político sevillano*

Cuatro fotografías recogen distintos momentos de la vida de Diego Martínez Barrio, político que fue ministro, presidente de las Cortes, del Consejo de Ministros y de la II República, cuyo último deseo se cumple hoy con el traslado de sus restos al cementerio hispalense.

"ABC", 15 enero 2000.

ABC: *Los restos de Diego Martínez Barrio regresan a Sevilla*

El próximo día 15 se cumplirá la última voluntad de Diego Martínez Barrio, el traslado de sus restos al cementerio de San Fernando de Sevilla. Apuntes biográficos y detalles de los actos que se van a celebrar con dicho motivo, en homenaje al político sevillano más importante del siglo.

"ABC", 9 enero 2000.

ABC: *Sevilla y Granada homenajean a Carlos V*

El Real Alcázar de Sevilla y el Hospital Real de Granada acogerán una serie de exposiciones y conciertos para conmemorar el V Centenario del nacimiento de Carlos V. Detalles de los actos programados.

"ABC", 15 marzo 2000.

ACAL, Miguel: *La predilección de Sevilla*

La Diputación de Sevilla ha distinguido a las cantoras Fernanda y Bernarda de Utrera con el título de Hijas Predilectas de Sevilla.

"Sevilla Información", 17 marzo 2000.

AGUILAR, José María: *El dulce arrullo de "Nanas de Osuna"*

Recuerdo del pianista flamenco José Romero, recientemente fallecido. El artista llevó siempre a su pueblo en el alma, como expresó en sus *Nanas de Osuna*.

"ABC", 19 febrero 2000.

ÁLVAREZ REY, Leandro: *Un homenaje legítimo y merecido*

Recorrido por la biografía de Diego Martínez Barrio, que muestra la relevancia histórica de este político sevillano, gran desconocido en su ciudad natal. Con el traslado de sus restos mortales a Sevilla se cumple su último deseo.

"Diario de Sevilla", 14 enero 2000.

AMANEIRO, Ana S.: *Un rincón de la ciudad en su honor*

El Ayuntamiento de Sevilla dará a una plaza el nombre de doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, recientemente fallecida. Además, encargará un cuadro de la Condesa de Barcelona que se colgará en el Salón Colón. Por otra parte, en la ciudad se han declarado tres días de luto.

"Diario de Sevilla", 4 enero 2000.

AMORÍN, Carmen; GRANADO, Olga: *Un pregón con pellizco*

Joaquín Caro Romero anunció la llegada de la Semana Santa de 2000 con un pregón poético y con un hondo sentimiento cofrade.

"El Correo de Andalucía", 10 abril 2000.

BARRIOS, Manuel: *Álbum de recuerdos*

Serie periodística que recrea historias, anécdotas y curiosidades de siglos pasados.

"ABC", 8, 15, 22, 29 enero 2000

5, 12, 19, 26 febrero 2000

4, 11, 18, 25 marzo 2000

1, 8, 15, 22, 29 abril 2000

BECERRIL, Soledad: *Ilustre sevillano de adopción*

Recuerdo de Jaime García Añoveros, recientemente fallecido, navarro de nacimiento pero sevillano de adopción. Llegó a nuestra ciudad para ocupar la cátedra que durante largo tiempo ocupó Ramón Carande en la Universidad Hispalense.

"ABC", 16 marzo 2000.

BUITRAGO, Rocío: *El rastro mortal del Santo Oficio*

El profesor de la Universidad de Sevilla, Juan Gil, trata en su obra histórica *Los conversos y la Inquisición en Sevilla* la relación que mantuvieron los conversos sevillanos con el tribunal de la Inquisición.

"El Correo de Andalucía", 7 marzo 2000.

BULNES, Amalia: *Argantonio, del mito a la historia*

La exposición *Argantonio, rey de Tartessos*, inaugurada en la Fundación El Monte, presidida por la majestuosidad del Tesoro del Carambolo da a conocer los restos de esta cultura occidental de una forma global, lo que deja al descubierto una historia que ha vivido siempre a la sombra del mito

"El Correo de Andalucía", 5 febrero 2000.

BULNES, Amalia: *El papel de la historia*

Una carta de privilegio fechada en 1303 y emitida por Fernando IV en favor del Ayuntamiento de la villa sevillana de Carmona es uno de los dos primeros documentos restaurados en el nuevo taller de papel del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

"El Correo de Andalucía", 28 marzo 2000.

CABANILLAS, José Luis: *La difícil sencillez de los maestros*

Comentario del libro *Poesía Incompleta* de Aquilino Duque, que recupera los versos de un representante de esa otra generación del cincuenta, cuya heterodoxia ha perjudicado su inclusión en el canon.

"Diario de Sevilla", 27 abril 2000.

CARRASCO, Marta: *Descubierto un cuadro inédito de Alejo Fernández*

Una obra inédita de Alejo Fernández, titulada *Virgen con el Niño y un donante*, ha sido descubierta por la restauradora Carmen Álvarez, que ha llevado a cabo la reparación del lienzo, inventariado como anónimo en el "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla", realizado por los profesores J. M. Serrera y E. Valdivieso. El pintor trabajó en nuestra ciudad desde 1508 hasta 1546.

"ABC", 4 febrero 2000.

CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Efemérides de la Semana Santa*

Juan Carrero recoge en este serial de seis entregas algunas de las fechas significativas en la vida de las cofradías sevillanas, comenzando por el año 1675, hace 325 años.

"ABC", 16, 17, 18, 19, 20 y 21 abril 2000.

CATTONI, Antonio: *Reeditado el libro de Juan Delgado sobre los signos de la muerte de Cristo*

El libro *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*, original del doctor Juan Delgado Roig, ha sido ahora reeditado. La obra, cuya primera edición es de 1951, vino a ser una novedad, ya que eran pocos los textos que por aquel entonces abordaban el tema de la Semana Santa con un criterio científico.

"Sevilla Información", 5 abril 2000.

CENIZO, José: *Paradas, un pueblo de gran cultura y buenas letras*

Comento J. Cenizo dos libros referidos al pueblo sevillano de Paradas: *El crimen de los Galindos*, de Francisco Gil Chaparro y *El eco de mis pasos*, de Florencio Vera.

"Sevilla Información", 6 febrero 2000.

CLEMENTE, Luis: *El tocaor de piano*

José Romero, recientemente fallecido, fue uno de los pilares del piano flamenco. Recuerdan estas líneas la valía artística del compositor de Osuna.

"Diario de Sevilla", 19 febrero 2000.

CLEMENTE, Luis: *Fernanda y Bernarda, rosas de Utrera*

El Área de Cultura de la Diputación de Sevilla ha editado un libro y dos Cds con cantos inéditos de las cantaoras utreranas Fernanda y Bernarda, a quien la institución provincial ha concedido el título de Hijas Predilectas de la Provincia.

"Diario de Sevilla", 23 marzo 2000.

COLÓN, Carlos: *García Añoveros, maestro*

Recuerdo del ex ministro Jaime García Añoveros, recientemente fallecido.

"Diario de Sevilla", 17 marzo 2000.

COLLANTES DE TERÁN, Alejandro: *Paseo por Sevilla: Santa María la Blanca*

Se reproduce aquí el artículo de Alejandro Collantes de Terán publicado en *Blanco y Negro: Revista Ilustrada*, nº 1863, Madrid, 30 de enero de 1927.

"El Correo de Andalucía", 26 febrero 2000.

CORREAL, Francisco: *Sevilla recibirá con honores de jefe de Estado a Martínez Barrio*

El sevillano Diego Martínez Barrio, presidente de la Segunda República, será enterrado en el cementerio de San Fernando cumpliéndose así el deseo del político sevillano, fallecido el 1 de enero de 1962 en París. Apuntes de su trayectoria política.

"Diario de Sevilla", 12 enero 2000.

EL CORREO: *Con Sevilla en el corazón*

Doña María de las Mercedes de Borbón, fallecida ayer en Lanzarote, era una enamorada de Sevilla, en la que transcurrió gran parte de su infancia y a la que visitaba asiduamente. Esta página, encuadrada dentro de un reportaje especial dedicada a la muerte de la Condesa de Barcelona, muestra su cariño por nuestra ciudad.

"El Correo de Andalucía", 3 enero 2000.

EL CORREO: *Encuentran la firma de Alejo Fernández en una pintura anónima*

El cuadro *Virgen con el Niño y un donante*, catalogado como pintura anónima del primer tercio del siglo XVI en el "Catálogo de las Pinturas del Palacio Arzobispal" de E. Valdivieso y J. M. Serrera, es una las pocas firmadas por el pintor renacentista Alejo Fernández, que trabajó en Sevilla desde 1508 a 1546.

"El Correo de Andalucía", 4 febrero 2000.

EL CORREO: *Martínez Barrio es restituido como miembro del Ateneo*

La junta directiva del Ateneo de Sevilla ha acordado por unanimidad dejar sin efecto la expulsión acordada en la junta ateneísta de 5 de octubre de 1936, tras el comienzo de la Guerra Civil, de Diego Martínez Barrio, último presidente de la II República.

"El Correo de Andalucía", 4 febrero 2000.

EL CORREO: *Vuelve, mejorado, un clásico*

El Ayuntamiento de Sevilla ha reeditado el álbum de litografías que con el título *Las Cofradías de Sevilla* publicara en 1886 el impresor Luis Márquez y Echandía. El original consiste en una colección de cuarenta dibujos o cromos a color, en los que se representa la casi totalidad de los pasos, nazarenos y otros elementos de la Semana Santa de la década de los ochenta del siglo XIX.

"El Correo de Andalucía", 15 abril 2000.

CRIADO FERNÁNDEZ, Javier: *Apasionada*
 Semblanza de doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, Condesa de Barcelona, recientemente fallecida, quien tenía una estrecha relación con Sevilla
 "ABC", 5 enero 2000.

DIARIO DE SEVILLA: *García Olloqui analiza los misterios y atribuciones de "La Roldana"*

M^a. V. García Olloqui en su libro *La Roldana* realiza un exhaustivo recorrido por la vida y obra de la mujer que osó contravenir en pleno siglo XVII las costumbres de su tiempo al dedicarse por entero a una actividad tradicionalmente copada por hombres: la imagería.
 "Diario de Sevilla", 8 marzo 2000.

DIARIO DE SEVILLA: *Laffón en la Academia*

Recoge esta página algunos de los pasajes más significativos del discurso de ingreso de Carmen Laffón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Visión de un paisaje*, que versó sobre uno de los temas más importantes de la trayectoria creativa de la pintora sevillana: la desembocadura del Guadalquivir.
 "Diario de Sevilla", 20 enero 2000.

DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco: *Desmemoriado*

La mejor obra de Paco Cortijo mostraba con un expresionismo elemental su disconformidad con la dictadura y el modo de vida que imponía. Ahora la Fundación Aparejadores acoge la exposición *Autorretratos de Francisco Cortijo*.
 "Diario de Sevilla", 27 enero 2000.

DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco: *Rodin: El tiempo en la escultura*

El Museo de Bellas Artes de Sevilla acoge una amplia muestra de Auguste Rodin (1840-1917), con más de cien piezas entre esculturas y fotografías. En su obra priman la pasión y el gusto por encima de la corrección formal, consiguiendo que el tiempo penetre en la imagen y haga vibrar su figura más allá de la anatomía.
 "Diario de Sevilla", 20 enero 2000.

EFE: *El Ayuntamiento de Madrid rescata el primer estudio sobre Velázquez*
 William Stirling-Maxwell, un hispanista que vivió entre 1818 y 1878, publicó en 1848 su estudio *Anales de la pintura española*, que incluía un capítulo dedicado a Velázquez. En 1855 el estudioso decidió convertir ese capítulo en un libro titulado *Velázquez y sus obras*, en el que se recogía un catálogo de ciento setenta y cinco estampas atribuidas al pintor. La obra ha sido ahora reeditada por el Ayuntamiento de Madrid.
 "El Correo de Andalucía", 28 enero 2000.

ESCUADERO FOMBUENA, Javier: *Tan olvidado como desconocido (I, II y III)*

Datos históricos y artísticos del convento de San Agustín. En 1292 Arias Yáñez de Carranza dio a los agustinos una casa que había comprado a unas mujeres virtuosas donde fundó el convento.

"Sevilla Información", 22, 23 y 24 febrero 2000.

ESLAVA, Francisco: *Un hallazgo arqueológico saca a la luz un edificio público del siglo I, que podría pertenecer al teatro romano*

Pormenores del hallazgo de un gran edificio público de época romana que permanecía en el subsuelo de la calle Hermanas de la Cruz de la localidad sevillana de Carmona.

"ABC", 6 febrero 2000.

F. V.: *Descubren restos de cimentaciones anteriores al siglo I*

Los trabajos de restauración de la Puerta de Córdoba de Carmona han desvelado nuevos datos que permiten conocer mejor sus orígenes. Así dos lienzos de murallas que fijan la portada al alcor son anteriores a ésta.

"El Correo de Andalucía", 27 febrero 2000.

F. V.: *Imágenes de una ciudad cercada*

El libro *Las puertas de Sevilla. Una aproximación arqueológica*, de Daniel Jiménez Maqueda, analiza el cinturón militar desarrollado durante el periodo de la dominación musulmana, centrándose para ello en la evolución sufrida por cada una de las catorce puertas y dos postigos por los que se accedía a la ciudad.

"El Correo de Andalucía", 14 febrero 2000.

FERNÁNDEZ MADUEÑO, Sandra: *La Academia de Medicina, la más antigua del país, cumple 300 años*

Un amplio programa de actos se han preparado para conmemorar el trigésimo centenario de la Real Academia de Medicina, que tiene su origen en la sociedad científica "Veneranda Tertulia Hispalense" que en 1697 fundó el doctor Juan Muñoz de Peralta, en su casa de la calle San Isidoro.

"Sevilla Información", 25 enero 2000.

FERNÁNDEZ MADUEÑO, Sandra: *Tres siglos de historia de la Medicina sevillana*

Páginas dedicadas a la Real Academia de Medicina de Sevilla que el día 25 de mayo celebra sus 300 años de existencia. Detalles históricos de la institución, que posee fondos bibliográficos que dan fe de la historia de la medicina sevillana.

"Sevilla Información", 2 febrero 2000.

FERNÁNDEZ ORTIZ, Celestino: *J. María Requena*

Evoca el autor la figura del escritor José María Requena, ahora que el Ayuntamiento de Carmona, su tierra natal, le rinde un homenaje con la publicación del primer tomo de sus obras completas.

"ABC", 13 enero 2000.

GARCÍA, I.: *"Mediodía" ve la luz*

La editorial sevillana Renacimiento y la Diputación de Sevilla publicarán en edición facsímil los dieciséis números que se publicaron de la revista *Mediodía*, entre 1926 y 1933. Fue una de las principales plataformas de la Generación del 27, editada en Sevilla bajo la dirección de Eduardo Lloset y Marañón.

"Diario de Sevilla", 21 enero 2000.

GARCÍA, I.: *Ruiz Lagos recupera un poema del XVII sobre la expulsión de los moros*

El profesor de la Hispalense, Manuel Ruiz Lagos, ha publicado una edición crítica del poema épico -el único del Siglo de Oro que aborda este tema- que escribió en 1610 el poeta Gaspar Aguilera, titulado *Expulsión de los moros de España*.

"Diario de Sevilla", 22 febrero 2000.

GARCÍA, Inmaculada: *Una muestra antológica salva del olvido la figura de Sánchez Perrier*

La Fundación El Monte ha organizado una exposición que recoge ciento cincuenta piezas del pintor sevillano, nacido en 1855, Emilio Sánchez Perrier, uno de los mejores paisajistas del XIX y uno de los que supieron conectar tradición y modernidad.

"Diario de Sevilla", 16 abril 2000.

GARCÍA, Pilar: *El Ayuntamiento homenajeó a uno de sus concejales más ilustres en un Salón Colón abarrotado de público*

El Ayuntamiento de Sevilla rindió ayer homenaje al que fue presidente de la II República, Diego Martínez Barrio, cuyos restos fueron enterrados por la tarde en el cementerio sevillano.

"ABC", 16 enero 2000.

GARCÍA, Pilar: *Un altar fenicio hallado en el Cerro de San Juan permite reinterpretar algunas piezas del tesoro del Carambolo*

En el santuario fenicio hallado hace unos años en el Cerro de San Juan, en la localidad sevillana de Coria del Río, se encuentra un altar en forma de piel de toro que ha servido para interpretar otros santuarios e, incluso, ofrecer una visión más definida de algunos elementos decorativos del tesoro del Carambolo.

"ABC", 27 febrero 2000.

GARCÍA, Rosalía: *Testimonio de un barrio nacido con la Exposición Iberoamericana*

Comentario del libro *Heliópolis, historia de un barrio sevillano*, que describe los orígenes del barrio, ligados a la Exposición Iberoamericana de 1929 y al ensanche de la ciudad más allá de sus murallas lo que, por otra parte, transformó a Sevilla.

"Sevilla Información", 28 febrero 2000.

GARCÍA, Sebastián: *La Reina castiza*

Doña María de las Mercedes, la última reina que ha muerto en España sin reinar, fue una Reina castiza: sevillana de adopción y aficionada a lo popular.

"El Correo de Andalucía", 4 enero 2000.

GARCÍA MORA, Antonio: *¿Gandul o El Gandul?*

Muchos ejemplos escritos, tanto históricos como literarios, apoyan la denominación del Gandul para el yacimiento arqueológico de Alcalá de Guadaira.

"El Correo de Andalucía", 3 febrero 2000.

GARCÍA REYES, Alberto: *Argantonio resucita hoy en El Monte para hablar de Tartessos a sus descendientes*

Las doscientas cincuenta piezas de la exposición *Argantonio. Rey de los Tartessos* pretenden mostrar gran parte de los restos que dan la razón a quienes piensan que en algún lugar cercano al Guadalquivir tomó apuesto hace poco menos de tres mil años un pueblo ancestral alejado de la fantasía.

"ABC", 4 febrero 2000.

GARCÍA REYES, Alberto: *Tartessos: del mito a la Historia de un pueblo*

La exposición *Argantonio. Rey de los Tartessos*, inaugurada en el Centro Cultural el Monte, demuestra, a través de las doscientas cincuenta piezas expuestas, que Tartessos no es sólo un mito sino que también es historia. El tesoro del Carambolo es la pieza estelar de la muestra.

"ABC", 5 febrero 2000.

GIL CHAPARRO, Francisco: *Siempre pasaba por Casa Ovidio*

Recogen estas líneas la estrecha relación de doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans con Sevilla. Varias fotos de distintos momentos en nuestra ciudad ilustran estas páginas.

"El Correo de Andalucía", 4 enero 2000.

GÓMEZ, José María: *La desaparición de las Puertas de Sevilla supuso una gran pérdida para la ciudad*

Comentario del libro de Daniel Jiménez Maqueda, *Las Puertas de Sevilla. Una aproximación arqueológica*, que analiza las primitivas puertas de la ciudad, de construcción islámica y luego sustituidas o reformadas en el siglo XVI.

"El Correo de Andalucía", 15 febrero 2000.

GÓMEZ, José María: *La época de las epidemias y de las actividades en el Hospital de Osuna*

El libro *Aproximaciones a la sanidad de Osuna a principios del siglo XX, 1900-1919*, de Manuel Flores Muñoz y Encarnación Jiménez García, analiza el ambiente sanitario de la antigua villa ducal en una época de sarampiones y beneficencia.

"El Correo de Andalucía", 12 enero 2000.

GÓMEZ BENÍTEZ, José: *Tesoros de Itálica*

Está dedicado este artículo a las diferentes monedas que se acuñaron en la ciudad romana de Itálica.

"El Correo de Andalucía", 17 marzo 2000.

GÓMEZ SANTOS, M.: *Severo Ochoa y Sevilla*

Trata el autor la relación de Severo Ochoa con Sevilla, ciudad que conoció en un caluroso mes de junio de 1920 y por la que sentía una gran admiración. Reivindica, además, el nombre del ilustre científico para algún lugar de la capital hispalense.

"Diario de Sevilla", 1 febrero 2000.

GONZÁLEZ CARBALLO, José: *La fiesta de la Candelaria*

La localidad sevillana de Lora del Río celebra durante la noche de uno de los primeros días de febrero la fiesta de la Candelaria. Por este motivo, el autor nos ofrece datos históricos recogidos en un curioso documento, inédito hasta ahora, conocido después de la ordenación e inventariado del Archivo Histórico Municipal de Lora del Río.

"El Correo de Andalucía", 2 febrero 2000.

GONZÁLEZ FLORES, F. J.: *La figura de Martínez Barrio, recogida en imágenes*

Una exposición de más de ochenta fotografías, libros y documentos, inaugurada en la Casa de la Provincia, recuerda la vida de quien fuera el último presidente de la II República y concejal del Ayuntamiento hispalense, Diego Martínez Barrio.

"ABC", 12 enero 2000.

GONZÁLEZ FLORES, F. J.: *Hoy se cumple el último deseo del político sevillano de reposar en el cementerio de su ciudad*

Detalles de la llegada de los restos de Diego Martínez Barrio, presidente de la Segunda República, a Sevilla procedente de París, con lo que se cumple el último deseo del político sevillano.

"ABC", 15 enero 2000.

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Estaciones de Roma y el Vía Crucis*

Ofrece el autor apuntes históricos sobre el verdadero origen del Vía Crucis sevillano.

"Diario de Sevilla", 10 marzo 2000.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: *Manuel Halcón*

Una vez pasado el décimo aniversario de la muerte de Manuel Halcón, la conmemoración del centenario de su nacimiento debería ser un buen pretexto para recuperar su nombre y evocar la Andalucía que el singular novelista quiso desvelar a través de su voz narrativa.

"Diario de Sevilla", 13 abril 2000.

IGLESIAS, María: *¿Quién teme a la Avellaneda?*

Dos investigadoras, Cira Andrés y Mar Casado, rastrean en Sevilla, ciudad que eligió para vivir y descansar eternamente, la huella de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda que fuera considerada la más importante poeta de todos los tiempos por los escritores y críticos del siglo XIX.

"Diario de Sevilla", 18 marzo 2000.

JIMÉNEZ, Juanma: *Recuperada una obra de Alejo Fernández que se creía anónima*

Durante la restauración de la obra renacentista *Virgen con el niño y un donante*, que se encontraba en el despacho del deán de la Catedral de Sevilla, se ha descubierto que se trata de un cuadro original dentro de la obra de Alejo Fernández, uno de los pintores que más activamente trabajó en Sevilla entre 1508 y 1546, por cuanto es un lienzo y no una tabla, como era característico en el pintor.

"Sevilla Información", 5 febrero 2000.

LIROLA, Vita: *El presidente descansa ya en Sevilla*

Los restos del que fuera presidente de la II República, el sevillano Diego Martínez Barrio, descansan ya en el cementerio de San Fernando, casi sesenta años después de que se marchara de nuestra ciudad el 5 de febrero de 1939. Pormenores de los actos que tuvieron lugar antes del traslado de los restos al camposanto sevillano.

"Sevilla Información", 16 enero 2000.

- LÓPEZ, Margarita: *Una mirada íntima a través de Paco Cortijo*
Después de tres años de silencio la obra de Francisco Cortijo sale de nueva a la luz con una exposición de autorretratos en la Fundación Aparejadores. "Sevilla Información", 13 enero 2000.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José: *Rosario*
Retazos biográficos que evocan la calidad artística de la gran bailaora y bailarina sevillana Rosario, recientemente fallecida. "El Correo de Andalucía", 28 enero 2000.
- LUZÓN, José María: *Reinar más de cien años en Tartessos*
Con motivo de la exposición *Argantonio, rey de Tartessos* que la Fundación El Monte ha organizado, José M^a Luzón destaca la importancia de esta muestra para el conocimiento de la Historia, a la vez que nos ofrece datos de Tartessos, uno de los lugares que en la antigüedad gozara de merecida fama para atraer a navegantes y aventureros de todo el mundo. "Diario de Sevilla", 4 febrero 2000.
- MALLADO, Alberto: *Reeditado un libro sobre los signos de la muerte en los crucificados*
El libro *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla* es una reedición de un trabajo publicado en 1951 por el médico sevillano Juan Delgado Roig en el que se aborda las fórmulas empleadas por los imagineros sevillanos, sobre todo del siglo XVII, para plasmar en sus crucificados los signos de la pasión y muerte de Cristo. "ABC", 5 abril 2000.
- MANZANEDO, Pilar: *Un siglo sin mayor novedad*
Leonor Naranjo analiza en el libro *El municipio de Los Molares. Estudio jurídico-económico-social*, cómo la localidad sevillana apenas ha sufrido cambios importantes ni de población ni económicos desde su segregación de Utrera. "El Correo de Andalucía", 27 febrero 2000.
- MARZO, Irina: *Ni resentimiento, ni nostalgia*
Detalles de la llegada de los restos mortales de Diego Martínez Barrio a Sevilla. Quedaron instalados en el Ayuntamiento hasta su traslado al cementerio de San Fernando. "El Correo de Andalucía", 15 enero 2000.
- MARZO, Irina: *La pátina del recuerdo*
Recuerdos de Diego Martínez Barrio, cuyos restos han sido traídos a nuestra ciudad por una delegación andaluza que ha sido testigo de momentos emotivos en tierras francesas, donde estaba enterrado el político sevillano. "El Correo de Andalucía", 15 enero 2000.

MONAGO, Tomás: *Aparece el contrato original de la Virgen de Martínez Montañés*

Los restauradores de la imagen de la Virgen del Rosario del convento de los dominicos de Alcalá de los Gazules (Cádiz) hallan un documento que acredita que Juan Martínez Montañés fue el autor de la talla. Detalles del contrato y de la obra.

"Diario de Sevilla", 10 enero 2000.

MONAGO, Tomás: *"La Casulla" se integra en el Alcázar como una obra más*
El cuadro de Velázquez *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*, que en los últimos años ha permanecido en el antedespacho del alcalde en el Ayuntamiento, permanecerá durante un año en la capilla del Palacio Gótico del Alcázar sevillano como parte de los actos conmemorativos del centenario de Carlos V.

"Diario de Sevilla", 12 enero 2000.

MONAGO, Tomás: *Misérias en la Sevilla imperial*

Juan Ignacio Carmona recoge en su libro *Crónica urbana del malvivir (S. XIV-XVII). Insalubridad, desamparo y hambre en Sevilla* las inundaciones, las malas condiciones higiénicas, el mal comer y las epidemias de la Sevilla del Antiguo Régimen.

"Diario de Sevilla", 9 abril 2000.

MONAGO, T.: *La placa de Écija, la nueva joya de la cultura tartésica*

Hace poco más de un año se encontró en el término municipal de Écija una pieza muy similar a la diadema de la Aliseda, un ajuar funerario descubierto en Cáceres, que junto con el Tesoro del Carambolo, es el hallazgo más importante de la cultura tartésica.

"Diario de Sevilla", 6 febrero 2000.

MONAGO, T.: *Puertas de la memoria urbana*

Daniel Jiménez Maqueda, autor del libro *Las puertas de la muralla de Sevilla. Una aproximación arqueológica*, intenta reconstruir la forma y los avatares en el tiempo de esos dieciséis elementos arquitectónicos y simbólicos de la ciudad.

"Diario de Sevilla", 12 febrero 2000.

MONTESINOS, Rafael: *Incienso y ausencia*

Relata el poeta sevillano Rafael Montesinos la emoción íntima y sus vicisitudes de la Semana Santa de Sevilla.

"Diario de Sevilla", 20 abril 2000.

MUÑOZ, Rafael, (Coord.): *Arte en Sevilla*

Suplemento semanal de arte que, entre otras secciones, incluye el arte en iglesias y conventos de Sevilla, exposiciones, análisis de un cuadro y de algún pintor destacado.

"Sevilla Información", miércoles de enero, febrero, marzo y abril 2000.

NARANJO, Jorge: *El Bellas Artes acoge la fuerza de Auguste Rodin*

Detalles de la exposición de ciento dieciséis obras que muestran un recorrido por la vida y obra de Auguste Rodin. Destacan *El beso*, *El pensador*, *La edad de bronce* o la hasta ahora nunca expuesta *El hombre que anda sobre columna*.

"ABC", 21 enero 2000.

NARANJO, Jorge: *Nace "Don Juan Fermín de Plateros", la obra teatral inédita de Fernando Villalón*

Destacados expertos en el escritor Fernando Villalón ofrecerán en la presentación de la obra detalles de este manuscrito que, hasta hoy, ha estado en poder de la familia del torero Ignacio Sánchez Mejías. Después de setenta años, la Diputación de Sevilla y el Ayuntamiento de Morón han rescatado del olvido esta obra teatral inédita.

"ABC", 25 abril 2000.

NARANJO, Jorge: *"El Padre Santo" y Zuloaga recorren Triana*

Detalles de la visita que en 1905 realizaron el escultor francés Rodin y el poeta vasco Zuloaga a Sevilla, en un viaje por España que le llevó además a Córdoba, Toledo y Madrid.

"ABC", 20 marzo 2000.

NAVARRO ANTOLÍN, C.: *El Cabildo cumple la última voluntad de Hernando Colón*

Hernando Colón dejó un testamento en el que exponía de forma minuciosa, cómo deseaba que fuera la lápida de su sepultura. Ahora el Cabildo Catedral de Sevilla ha recuperado la antigua lápida de la sepultura del hijo de Cristóbal Colón, con los mismos dibujos e inscripciones que dejó expuestos en su testamento.

"Diario de Sevilla", 6 marzo 2000.

NAVARRO ANTOLÍN, C.: *Cementerio califal en Alberto Lista*

El solar de la calle Alberto Lista, número 7, esconde buena parte de un cementerio califal de finales del siglo X y principios del XI. Detalles de los hallazgos.

"Diario de Sevilla", 2 marzo 2000.

NAVARRO ANTOLÍN, Carlos: *Hallan restos del convento de San Basilio en Relator 51*

El número 51 de la calle Relator esconde una arcada del antiguo convento de San Basilio, donde tiene sus orígenes la hermandad de la Macarena en 1595. También se instaló allí la hermandad de la Sagrada Lanzada que llegó a adquirir capilla propia en el edificio en el año 1670. "Diario de Sevilla", 10 marzo 2000.

NAVARRO ANTOLÍN, Carlos: *Restos mudéjares y abadies bajo la calle Santo Tomás*

Las catas previas a la construcción en la calle Santo Tomás del túnel que comunicará el Archivo de Indias con la antigua Cilla del Cabildo han localizado restos arqueológicos fechados entre los siglos XI y XV. "Diario de Sevilla", 25 enero 2000.

ORTIZ, Fernando: *Carmen Laffón, en la Academia*

Comenta F. Ortiz el discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Carmen Laffón, *Visión de un paisaje*, en el que versó sobre el paisaje del Guadalquivir. Los cuadros *Bodegón oscuro*, que la pintora sevillana entregó para el Museo de la Academia, y *Homenaje a Mozart* reflejan la maestría de la artista.

"El Correo de Andalucía", 23 enero 2000.

ORTIZ, Fernando: *Historia parcial de "Calle del Aire" (I y II)*

Realiza el autor en estas dos entregas un recorrido por la historia de la revista sevillana *Calle del Aire*, cuyo primer número -monográfico dedicado al escritor levantino Juan Gil-Albert- se terminó de imprimir el 2 de mayo de 1978 en los talleres de Gráficas del Sur de Sevilla.

"El Correo de Andalucía", 19 y 20 marzo 2000.

ORTIZ, Fernando: *Literatura y Feria de Abril*

Bécquer, Manuel y Antonio Machado, Joaquín Romero Murube, Manuel Halcón, Rafael Laffón y en general los poetas de la revista literaria sevillana de la Generación del 27, *Mediodía*, entre otros autores, escribieron sobre la feria sevillana.

"El Correo de Andalucía", 30 abril 2000.

ORTIZ, Fernando: *Poesía incompleta*

Comentario del libro *Poesía Incompleta* de Aquilino Duque, publicado por la editorial Pretextos en coedición con la Diputación de Sevilla.

"El Correo de Andalucía", 6 febrero 2000.

- ORTIZ, Fernando: *Ramos de Amor en la memoria*
El escritor Fernando Ortiz evoca en estas líneas la Semana Santa sevillana.
"Diario de Sevilla", 16 abril 2000.
- ORTIZ VILLALBA, Juan: *El legado de Diego Martínez Barrio*
El idealismo y la altura de miras que inspiraron la gestión política de Diego Martínez Barrio no han sido suficientemente destacadas. Un acercamiento a su biografía nos muestra a un político, que superando sus humildes orígenes sociales, brilló con luz propia y adquirió una influencia que le llevó a ser Presidente de la II República.
"Diario de Sevilla", 15 enero 2000.
- PASTOR TORRES, Álvaro: *La Soledad y Don Miguel Mañara*
Miguel Mañara Vicentelo de Leca (Sevilla, 1627-1679) fue diputado de la junta de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad en 1648 y 1649. Ofrece este artículo apuntes biográficos de Mañara y de su relación con la hermandad de San Lorenzo.
"ABC", 15 abril 2000.
- PERDIGUERO, Trinidad: *Fin del exilio para Don Diego*
Detalles de la llegada a Sevilla de los restos mortales de Diego Martínez Barrio y su posterior traslado al Ayuntamiento hispalense donde permanecerán hasta que sean llevados al cementerio de San Fernando.
"Diario de Sevilla", 15 enero 2000.
- PEREA CAVEDA, Alicia: *Así es el Tesoro del Carambolo*
Se nos ofrece en este artículo un análisis de las piezas que componen el Tesoro del Carambolo, descubierto en 1958, cerca de Sevilla.
"Diario de Sevilla", 6 febrero 2000.
- PÉREZ GARCÍA, Jerónimo: *Azulejos, lápidas e inscripciones de Sevilla*
Serie periodística sobre los azulejos, lápidas e inscripciones que conviven en las calles de Sevilla y que reflejan momentos de la historia de nuestra ciudad.
"Sevilla Información", miércoles de enero, febrero, marzo y abril 2000.
- PINEDA NOVO, Daniel: *Mediodía*
La editorial Renacimiento, en coedición con la Diputación de Sevilla, ha sacado a la luz una edición facsimilar de *Mediodía. Revista de Sevilla. Número 1 al 14. Sevilla, 1926-1929*. Además de recoger y difundir las corrientes vanguardistas del momento incorporó a sus páginas, la más brillante pléyade de jóvenes escritores que formarán la "Generación del 27".
"Sevilla Información", 19 marzo 2000.

PINEDA NOVO, D.: *La Pañoleta*

El investigador Juan José Antequera describe en el libro *La Pañoleta. Crónica de un sacrificio* los orígenes de este barrio antiguo, surgido de una encrucijada de caminos en el siglo XVIII, con una serie de ventas, en las que paraban para refrescarse tratantes y trajineros que iban hacia la rica Extremadura o los que subían la sinuosa "Cuesta del Caracol", de Castilleja de la Cuesta, para adentrarse en el Aljarafe y penetrar en la provincia de Huelva.

"Sevilla Información", 4 marzo 2000.

PINEDA NOVO, D.: *La Pasión, según un médico*

Comentario de la reedición de la obra de Antonio Hermosilla Molina, hace poco fallecido, *La Pasión de Cristo vista por un médico*. Se trata de un libro definitivo para el exacto conocimiento de la imaginaria sevillana, en el que el autor ha fundido, en una síntesis médico-artística, a los grandes escultores e imagineros renacentistas y barrocos con los neoclásicos, modernos y contemporáneos, dándonos una visión completa de las excepcionales imágenes que procesionan en nuestra Semana Santa.

"Sevilla Información", 29 abril 2000.

PINEDA NOVO, Daniel: *La Roldana*

M^a Victoria García Olloqui nos muestra en el libro *La Roldana* la vida y obra de la imaginera Luisa Ignacia Roldán, tercera hija del escultor Pedro Roldán, una mujer luchadora que, en un siglo tan machista como el XVII, no podía firmar sus obras por ser mujer.

"Sevilla Información", 26 marzo 2000.

PONCE ALBERCA, Julio: *Diego Martínez Barrio ya está en Sevilla*

El deseo de Diego Martínez Barrio, presidente de la Segunda República, se ha cumplido casi cuarenta años después. Muerto en París en 1962, dejó consignado en su testamento que sus restos descansaran en Sevilla. Apuntes de su actividad política.

"El Correo de Andalucía", 11 enero 2000.

PONTES, Rafael R.: *Joaquín Turina, notas para el recuerdo*

La exposición *Joaquín Turina. Notas para un compositor*, inaugurada en la Casa de Murillo de Sevilla, conmemora el cincuenta aniversario de la muerte del genial compositor sevillano Joaquín Turina (Sevilla, 1882-Madrid, 1949). La muestra recoge decenas de carteles, partituras y objetos relacionados con su vida.

"El Correo de Andalucía", 19 enero 2000.

- RAMOS, Charo: *Diputación rescata una obra teatral inédita de Villalón*
 La obra teatral *Don Juan Fermín de Plateros*, de Fernando Villalón, que hasta ahora permanecía inédita, la conservó hasta su muerte un sobrino del torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías. El texto narra en cuatro cuadros y un epílogo la epopeya del campo andaluz en la invasión francesa.
 "Diario de Sevilla", 25 abril 2000.
- RAMOS, Charo: *González Jiménez revela la capitalidad cultural de Sevilla bajo Alfonso X*
 Manuel González Jiménez, director del departamento de Historia Medieval de la Universidad de Sevilla, analizó en su discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras la relación de Alfonso X el Sabio con Sevilla. Detalles del discurso.
 "Diario de Sevilla", 24 enero 2000.
- RECUERO, M^a. Isabel: *Historia de un pueblo*
 Serie periodística que cada domingo nos ofrece la historia de un pueblo de la provincia de Sevilla, que en este caso recoge las siguientes localidades: Albaida del Aljarafe, Puebla del Río, Dos Hermanas, Sanlúcar la Mayor, Palomares del Río, Guillena, Espartinas, La Rinconada, Gelves, Valencina de la Concepción, Alcalá de Guadaíra, Gerena, El Ronquillo, El Garrobo, El Madroño, El Castillo de las Guardas y Castilblanco de los Arroyos.
 "Sevilla Información", domingos de enero, febrero, marzo y abril 2000.
- REDACCIÓN: *Aparecen en Carmona restos de un "gran edificio público"*
 En pleno centro del municipio sevillano han aparecido restos arqueológicos que podrían ser de un teatro romano del siglo primero antes de Cristo.
 "Diario de Sevilla", 5 febrero 2000.
- REDACCIÓN: *Esplendor de Rodríguez Ojeda*
 La exposición *Juan Manuel. El genio de Rodríguez Ojeda*, organizada por "Diario de Sevilla" coincidiendo con el primer aniversario del periódico, presenta como pieza central de la muestra el manto de malla de la Macarena, conocido popularmente como "camaronero".
 "Diario de Sevilla", 8 marzo 2000.
- REYES, Fernando de los: *Consecuencias de ser humanos*
 Carlos José Romero Mensaque recopila en la obra *Pleitos y Conflictos en las Hermandades Sevillanas* algunas de las cientos de situaciones conflictivas propiciadas por las hermandades a lo largo de su historia.
 "Sevilla Información". 5 marzo 2000.

REYES, Fernando de los: *La vida y obra de un artista*
Crítica literaria del libro *El artista Joaquín Castilla (1888-1969)* de Juan Antonio Huguet Pretel y Agustín Navas Chaveli.
"Sevilla Información", 13 febrero 2000.

RINCÓN, Manuel Alfonso: *Semana Santa de 1900*
En estas entregas M. A. Rincón nos cuenta cómo fue la Semana Santa de hace un siglo, ofreciéndonos detalles de las cofradías que salieron desde el Domingo de Ramos al Viernes Santo de 1900.
"El Correo de Andalucía", 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 23 abril 2000.

RÍOS RUIZ, Manuel: *La valiosa música de José Romero*
Con la muerte del gran pianista y compositor de Osuna, José Romero, perdemos una de las figuras más significativas de la historia moderna del flamenco.
"ABC", 19 febrero 2000.

ROMERO GABELLA, Pablo: *Puerta y despensa de Sevilla*
El Castillo de Alcalá de Guadaira tuvo siempre una gran importancia estratégica y logística con respecto a la defensa de Sevilla, como demuestran los datos históricos recogidos en este artículo.
"El Correo de Andalucía", 1 marzo 2000.

S. C.: *Antiguos moradores de Sevilla*
Fernando de Artacho y Pérez-Blázquez en el libro *Padrón de nobles e hijosdalgo de la ciudad de Sevilla en el siglo XVIII*, reproduce y hace un detallado estudio de los padrones que se mandaron realizar en dicha época histórica para todos los barrios y collaciones de Sevilla.
"Sevilla Información", 8 febrero 2000.

S. C.: *Carmen Laffón rinde homenaje al Guadalquivir en su discurso de ingreso*
La pintura sevillana Carmen Laffón dedicó en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, *Visión de un paisaje*, una mirada alegórica y poética sobre el paisaje de tierra y mar que configura la desembocadura del Guadalquivir, el paisaje que ha marcado su vida y obra.
"Sevilla Información", 17 enero 2000.

S. C.: *Diputación presenta un libro inédito de Villalón*
La Diputación de Sevilla y el Ayuntamiento de Morón de la Frontera ha sacado a la luz la obra teatral inédita del escritor Fernando Villalón, *Don Juan Fermín de Plateros*, ahora presentada.
"Sevilla Información", 26 abril 2000.

S. C.: *Rescatando al viejo maestro "Parmeno"*

Sobre la edición del libro *Las novelas cortas andaluzas* de José López Pinillos, "Parmeno", con estudio y edición de F. J. Sánchez Bautista, que trata con justicia la trayectoria profesional de una de las grandes plumas andaluzas de todos los tiempos. Incluye las novelas cortas: *La sangre de Cristo* (1907), *Los enemigos* (1908), *El Ladronzuelo* (1911) y *Cintas Rojas* (1916).

"Sevilla Información", 15 febrero 2000.

S. P.: *Descubierto un nuevo bronce de los que componen las tablas de leyes romanas*

Un nuevo bronce que supuestamente es uno de los diez que componen las tablas que recogen las leyes municipales romanas de mediados del siglo I a. C. de Osuna ha sido hallado en la localidad. Es la sexta pieza arqueológica desde que en 1608 apareciera la primera de ellas.

"Sevilla Información", 30 marzo 2000.

S. P.: *Localizados restos arqueológicos del circo romano en el centro histórico*

En el solar de la calle Hermanas de la Cruz de Carmona han sido localizados los restos de un gran edificio público, identificados como los de un circo romano del siglo I después de Cristo.

"Sevilla Información", 6 febrero 2000.

SÁNCHEZ, Silvia: *El Alcázar donde amó Carlos V*

El emperador Carlos V, del que se celebra este año el quinientos aniversario de su nacimiento, entró por primera y única vez en Sevilla el 10 de marzo de 1526 para desposarse esa noche o madrugada en el Alcázar sevillano con su prima Isabel, hermana del rey de Portugal.

"El Correo de Andalucía", 10 marzo 2000.

SÁNCHEZ, Silvia: *Las almas de Francisco Cortijo*

La Fundación Aparejadores de Sevilla acoge la primera exposición que se celebra después de la muerte de Francisco Cortijo. Incluye la muestra pinturas y dibujos inéditos: sus autorretratos.

"El Correo de Andalucía", 13 enero 2000.

SÁNCHEZ, Silvia: *El Giraldirlo escribe su historia*

El libro *Giganta de Sevilla* recorre la historia del Giraldirlo desde su encargo en el siglo XVI hasta su bajada y exposición, frente a su réplica, en plena Plaza del Triunfo en 1998. Se trata de una amplia y cuidada monografía sobre la veleta con nuevas aportaciones de destacados historiadores, ingenieros, arquitectos y documentalistas.

"El Correo de Andalucía", 23 marzo 2000.

- SÁNCHEZ, Silvia: *El legado arquitectónico de su reinado*
Carlos V introdujo en el Alcázar, sobre todo en el palacio mudéjar de Pedro I y en los jardines, las formas renacentistas.
"El Correo de Andalucía", 10 marzo 2000.
- SÁNCHEZ, Silvia: *Rodin visita el Barroco sevillano*
Pormenores de la exposición que reúne una centena de obras de Auguste Rodin en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Las piezas muestran la evolución del artista que abrió la escultura al siglo XX.
"El Correo de Andalucía", 21 enero 2000.
- SARABIA, Toñi: *Recuerdos en do mayor*
La muestra *Notas para un compositor* conmemora el cincuenta aniversario de la muerte del compositor sevillano Joaquín Turina. La exposición realiza un recorrido por su vida y trayectoria profesional a través de objetos y fotografías.
"Diario de Sevilla", 18 enero 2000.
- SARABIA, Toñi: *La Inquisición en Sevilla, un fenómeno con raíces políticas*
En el libro *Los conversos y la Inquisición en Sevilla*, Juan Gil analiza las causas y efectos del Santo Oficio en la capital hispalense, la primera ciudad en que se instauró.
"Diario de Sevilla", 4 marzo 2000.
- SARABIA, T. y GARCÍA, I.: *Rodin. La belleza plástica de lo inacabado*
El Museo de Bellas Artes de Sevilla acoge una retrospectiva de Auguste Rodin, que mostrará un total de ciento dieciséis piezas del artista francés. Diversas fotografías ilustran estas páginas.
"Diario de Sevilla", 17 enero 2000.
- VALENZUELA, Alfredo: *Renacimiento publica una edición facsímil de la revista "Mediodía"*
La editorial Renacimiento ha sacado a la luz una edición facsímil de la revista *Mediodía*, editada en Sevilla en la segunda mitad de la década de los años veinte por un grupo de jóvenes poetas que trataron de renovar el panorama literario español. En ella escribieron todos los autores de la Generación del 27.
"El Correo de Andalucía", 6 febrero 2000.
- VALLE, Paula: *Virgenes de la Semana Santa de Sevilla*
Recoge este artículo cómo muchas de las imágenes que desfilan en las procesiones de Sevilla deben su nombre al episodio que originó su culto, así la Virgen de la cofradía de la Buena Muerte se llama de la Hiniesta porque fue encontrada por Per Tous durante una cacería en un campo de hiniesta o retama.
"Diario de Sevilla", 19 abril 2000.

VÁZQUEZ, Rafael: *El Viso y Carmona*

Apuntes históricos que recogen el origen de El Viso del Alcor, que se sitúa en la donación que Enrique II hace a uno de sus incondicionales del Señorío de la Aldea de El Viso, que siempre había pertenecido a Carmona. "El Correo de Andalucía", 7 febrero 2000.

VEIGA, Paco: *Aparece una pequeña fábrica de aceite del siglo II junto a una necrópolis romana*

Restos de una necrópolis romana ha aparecido junto a una pequeña fábrica de aceite, fechada en el siglo II de la Era Cristiana, han aparecido en Aznalcázar.

"El Correo de Andalucía", 29 febrero 2000.

VEIGA, Paco: *El día del Cristo Yacente*

Las localidades sevillanas de Morón y Arahál celebran sendos Santos Entierros Magnos el Sábado Santo, un acontecimiento cofrade que sólo se produce en el mismo lugar una vez cada cien años.

"El Correo de Andalucía", 21 abril 2000.

VILLEGAS, Felipe: *El Alcázar, santo y seña de un emperador*

El Alcázar de Sevilla estará a la altura de las circunstancias en la conmemoración del V Centenario del nacimiento de Carlos V con la organización de una serie de actos, englobados bajo el título de "Aula de Carlos V", que pretende acercar el perfil del emperador a los ciudadanos. Detalles de los actos.

"El Correo de Andalucía", 9 febrero 2000.

VILLEGAS, Felipe: *Desmanes catedralicios*

El libro *El espíritu de las antiguas fábricas* es una edición facsímil que reúne varios informes publicados en su día por el arquitecto Fernández Casanova relativos al hundimiento del cimborrio en 1888 o a los efectos de un rayo sobre la Giralda en 1884.

"Diario de Sevilla", 7 abril 2000.

VILLEGAS, Felipe: *Hallan posibles restos de las Herrerías Reales*

Las obras emprendidas en la calle Santo Tomás para conectar mediante un túnel el Archivo de Indias y la antigua Cilla del Cabildo han puesto al descubierto posibles restos de las Herrerías Reales hasta ahora sólo documentadas bibliográficamente. Datos del hallazgo.

"El Correo de Andalucía", 25 enero 2000.

VILLEGAS, Felipe: *Lección de historia al pie del alcor*

La restauración de la Puerta de Córdoba en Carmona ha significado la recuperación de la portada más monumental de las romanas documentadas en España. Detalles de los trabajos de restauración que han puesto al descubierto sus secretos más ocultos.

"El Correo de Andalucía", 27 febrero 2000.

VILLEGAS, Felipe: *Memoria trágica de una catedral*

El libro *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)* recoge tres informes originales de Fernández Casanova, arquitecto de la Catedral de Sevilla entre 1882 y 1889, quien debió acometer la restauración integral de la Giralda, la reconstrucción del cimborrio, desplomado en 1888 y la terminación de dos portadas de la seo, inconclusas hasta finales del XIX.

"El Correo de Andalucía", 16 febrero 2000.

VILLEGAS, Felipe: *Roma mira a la Vega carmonense*

La Puerta de Córdoba de Carmona luce con esplendor renovado tras la restauración integral a la que ha sido sometida. Mandada construir en el primer tercio del siglo I, fue concebida originalmente como una enorme *porta triumphalis*, al gusto de Augusto y Tiberio.

"Diario de Sevilla", 21 marzo 2000.

VILLEGAS, Felipe: *El Velázquez del Ayuntamiento luce ya en el Palacio Gótico del Alcázar*

El lienzo de Velázquez, *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*, propiedad del Ayuntamiento sevillano, ha quedado expuesto en la Capilla del Palacio Gótico del Real Alcázar en el que permanecerá de modo provisional durante el año en curso a fin de formar parte de la exposición que se organizará a propósito del V Centenario del nacimiento de Carlos V.

"El Correo de Andalucía", 12 enero 2000.

VV. AA.: *Carlos V Centenario*

Cuadernillo especial dedicado al V Centenario del nacimiento de Carlos V que trata, entre otros temas referentes al emperador, la boda de éste con Isabel de Portugal en el Real Alcázar de Sevilla y los actos que se organizarán en el mismo lugar para conmemorar la efemérides.

"El Correo de Andalucía", 29 enero 2000.

VV. AA.: *Fallecimiento en la Casa Real*

El fallecimiento de Doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans ha vestido de luto a Sevilla, ciudad con la que tenía una gran relación. Recogen estas páginas la noticia de su muerte y diferentes muestras de la vinculación entre la capital hispalense y la Condesa de Barcelona.

"Sevilla Información", 3 y 4 enero 2000.

VV. AA.: *Tartessos. Historia y Mito*

Cuadernillo especial con motivo de la exposición "Argantonio. Rey de Tartessos", organizada por la Fundación El Monte, donde se analizan diversos aspectos de tan enigmática cultura.

"Diario de Sevilla", 27 enero 2000.

José REINA MACÍAS

Genèse de la ville islamique en al-Andalus et au Maghreb occidental, coordinadores Parfite Crexler y Mercedes García Argal y la colaboración de Mohamed Meouak, Casa de Velázquez y C.S.I.C., Madrid, 1998, 302 págs.

Una octogenaria serie de trabajos de varias mesas redondas celebradas en Madrid (1994) y Gijón (1995), organizadas por la Casa de Velázquez, el Departamento de Estudios Árabes del C.S.I.C. (Madrid) y la Escuela de Estudios Árabes del C.S.I.C. (Granada). Como señalan los coordinadores en su Presentación, la «obra que se ofrece aquí se inspira sobre todo en dos cuestiones: la primera es que, si bien no tanto entre Arqueología e Historia como entre arqueólogos e historiadores (quizá habría que añadir y filólogos, dada la procedencia científica de muchos de los que hacen historia del mundo islámico), es un problema que sigue vigente y haciendo correr bastante agua. La otra cuestión era «a partir de una serie de trabajos que se han venido publicando desde los ochenta-plantando la existencia de un supuesto modelo de ciudad islámica. Dada la amplitud del tema propuesto, los trabajos que aquí van la vez se centran en un aspecto concreto: el de los orígenes, ya sea *Abi novo* o a partir de la existencia de asentamientos previos, y en este caso, su posible transformación. De ahí que la cronología abarque fundamentalmente los siglos VIII-X.

Como ámbito espacial se escogen el Al-Andalus y el Magreb occidental. Esta dualidad geográfica tiene su correspondencia en los enfoques y métodos de los trabajos incluidos, ya que mientras en los referidos a al-Andalus se observa una mayor presencia de la arqueología, en los relativos al Magreb hay un mayor predominio de las fuentes escritas. Los dos ámbitos (E. Manzano y E. Saifoglu, A. Girón) se desvían del esquema general de una vez por sus enfoques son más paludos conexas a partir del análisis de las ciudades acuñadas en zonas del norte de África.

La primera parte agrupa una serie de trabajos que, aunque en algunos casos tratan de abordar el conjunto de al-Andalus, se centran en el desarrollo de la ciudad de Córdoba (A. Bahat); otro, el de la evolución de al-Andalus de la ciudad islámica temprana, R. Conchard analiza la zona sur de las lagunas o la luz de nuevas hipótesis surgidas en los últimos años (A. Saifoglu y Manzano).

Genése de la ville islamique en al-Andalus et au Maghreb occidental, coordinadores Patrice Cressier y Mercedes García Arenal y la colaboración de Mohamed Méouak, Casa de Velázquez y C.S.I.C., Madrid, 1998, 402 págs.

Esta obra recoge trabajos de sendas mesas redondas celebradas en Madrid (1994) y Granada (1995), organizadas por la Casa de Velázquez, el Departamento de Estudios árabes del C.S.I.C. (Madrid) y la Escuela de Estudios Árabes del C.S.I.C. (Granada). Como señalan los coordinadores en la Presentación, las citadas reuniones científicas trataban de responder sobre todo a dos cuestiones importantes. Una, la de las relaciones no tanto entre Arqueología e Historia como entre arqueólogos e historiadores -quizás habría que añadir y filólogos, dada la procedencia científica de muchos de los que hacen historia del mundo islámico-, es un problema que sigue vigente y haciendo correr bastante tinta. La otra cuestión era -a partir de una serie de trabajos que se han venido publicando desde los ochenta- plantearse la existencia de un supuesto modelo de ciudad islámica. Dada la amplitud del tema propuesto, los trabajos que aquí ven la luz se centran en un aspecto concreto el de los orígenes, ya sea *Aex novo* o a partir de la existencia de asentamientos previos, y en este caso, su posible transformación. De ahí que la cronología abarque fundamentalmente los siglos VIII-X.

Como ámbito espacial se escogieron al-Andalus y el Magreb occidental. Esta dualidad geográfica tiene su correspondencia en los enfoques y métodos de los trabajos incluidos, ya que mientras en los referidos a al-Andalus se observa una mayor presencia de la arqueología, en los relativos al Magreb hay un cierto predominio de las fuentes escritas. Los dos últimos (E. Manzano y E. Savaga-A. A. Gordus) se desvían del esquema general de esta obra, pues sus enfoques son más político comerciales a partir del análisis de las monedas acuñadas en zonas del norte de África.

La primera parte agrupa una serie de trabajos que presentan análisis que tratan de abarcar al conjunto de al-Andalus y, en algún caso, el de todo el área occidental. Se inicia con referencia dos mitos: uno, el literario-ideológico de la ciudad de cobre (J. Dakhli); otro, el de la existencia de un modelo de ciudad islámica intemporal. P. Guichard analiza la evolución de las ciudades a la luz de nuevas hipótesis surgidas en los últimos años. El trabajo de H. Kennedy

se centra en la evolución de las ciudades entre el final del mundo antiguo y los primeros siglos islámicos, para lo cual compara dos regiones, al-Andalus y al-Mashriq, constatando la diferente evolución de una y otra, y atribuyendo al menos parte de esa diferencia en la etapa islámica a la estructura fiscal existente en cada una. En la línea de atribuir a las funciones religioso-educativas un papel en la caracterización de las ciudades islámicas, M. Fierro y M. Marín centran su aportación en el estudio de los ulemas en el siglo IX e inicios del X. Por su parte, Chr. Mazzoli-Guintard, a partir del cotejo de la información disponible sobre centros urbanos en los siglos VIII y IX sugiere la posibilidad de retrasar el desarrollo urbano en al-Andalus hasta finales del IX o inicios del X, aparte de plantear también la posibilidad de diferencias de comportamiento según áreas geográficas.

Partiendo de la dicotomía inicial historiadores/filólogos o arqueólogos, los trabajos arriba reseñados corresponderían a aquellos. A continuación se incluyen los trabajos que partiendo de la utilización del método arqueológico, tratan de dar respuesta a la temática general de la obra. En unos casos, las aportaciones se centran en una ciudad concreta: Córdoba-Medina al-Zahra (M. Ación A. Vallejo), los autores, a la luz de las últimas excavaciones efectuadas, realizan una serie de consideraciones sobre la evolución de la ciudad, y de las implicaciones en ellas de la creación de Medina al-Zahra; en relación con esto, hacen hincapié en el crecimiento urbano occidental, destacando el protagonismo del poder sobre la iniciativa privada. En el caso de Jaén (V. Salvatierra y otros), se enfatizan las transformaciones en el poblamiento entre la etapa romana y la afirmación de la ciudad como centro administrativo andalusí. El trabajo sobre Sevilla (A. Tahiri) se separa de los anteriores, pues más bien trata de confrontar los datos arqueológicos con los textuales, centrándose en un elemento muy concreto, la muralla, para la que ofrece una cronología totalmente novedosa, pues parece sugerir su construcción en época taifa. En los trabajos restantes se analizan comarcas o regiones: el SE de al-Andalus (S. Gutiérrez), destacando la ruptura y/o cesura entre la ciudad romana y la islámica, así como el tardío desarrollo urbano en esta zona; en el caso de Extremadura (F. Valdés), se efectúa una descripción de las principales ciudades a partir de la bibliografía existente; algo similar ocurre con el trabajo sobre las Islas Baleares (M. Riera), si bien en este caso la autora trata de aportar alguna conclusión general, en la que destaca el papel del estado en la configuración de la infraestructura urbana de las islas.

Por lo que se refiere al Magreb occidental, la publicación de tres trabajos generales sobre las ciudades idrisíes, aunque con una especial atención a Fez, (B. Rosenberger, M. García Arenal y E. Manzano, A. Siraj) hace que probablemente el nivel de conocimiento sobre el fenómeno urbano en esta región sea de los más altos. A destacar también la importancia atribuida por los autores a las minas y a los centros de acuñación, otorgándoles un notable protagonismo en el desarrollo urbano junto con los ejes de comunicación

(comercio) y el papel de las zonas más ricas. Los otros artículos analizan casos concretos como la excavación de un sector de Volubilis (A. Akerraz), ciudad especialmente significativa en el contexto del debate sobre solución de continuidad o no entre las ciudades idrisíes y las que le precedieron. Tanto en el relativo a Hagar-al-Nasr (P. Cressier y otros) como en el de Meknés (M. Mohssine) se ejemplifica uno de los fines del volumen, al tratar de integrar la información escrita con la generada por los restos materiales. En el primer caso, sobre la condición urbana de esta fortaleza-refugio; en el segundo, sobre los orígenes de la ciudad a partir de asentamientos rurales.

Antonio COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

HALCÓN, Manuel: *Recuerdos de Fernando Villalón*. Editorial Geribel, Sevilla, 2000, 158 págs.

Es de justicia que vuelva a aparecer en el mercado *Recuerdos de Fernando Villalón*, obra hace tiempo inexistente en las librerías (difícil de hallar incluso en las de viejo), pese a ser una de las mejores de Manuel Halcón, todo un auténtico señor de las letras andaluzas, sumido en un olvido que no le corresponde. Razones como su origen aristocrático, su vinculación con la Falange cuando fue redactor del diario *F.E.*, su posterior baja en el Movimiento a causa de su firma en el histórico manifiesto de los venticuatro Procuradores en cortes que en 1943 señalaron a la monarquía como régimen de futuro o la exclusión de su obra por parte de algunos críticos en la nómina de la nueva novela, hicieron del escritor, según el mismo se consideró, un emigrado del interior sobre cuyas obras cayó una paletada de silencio. Lo imperdonable es que ese silencio se haya convertido en un olvido editorial en los últimos años.

Muchas de las mejores páginas de Halcón nos parecen las que en sus obras se dedican al campo andaluz, que da consistencia, estructura interna, organización y cohesión a su narrativa, determinando los temas y los personajes de gran parte de su mundo novelesco (Villalón, Mary, Bruno, Manuela...). Por ello creemos posible situar al autor junto a Miguel Delibes, José Antonio Muñoz rojas y José de las Cuevas, como uno de los autores contemporáneos que más y mejor se ha ocupado del campo, ese campo y esa tierra con que Villalón estuvo sumamente integrado formando parte del paisaje y que Avivió para galopar y cantar, y que cuando le faltó Amurió sobre el asfalto.

Los *Recuerdos de Fernando Villalón* que ahora tenemos la ocasión de leer o releer fue la primera obra de madurez del escritor. De ser un autor prácticamente desconocido, autor de tres obras juveniles, algunos artículos de

revistas y periódicos, y algunas crónicas de guerra, con *Recuerdos* Manuel Halcón saltó en 1940 al primer plano de las letras españolas. Crítica y lectores se fijaron en él y desearon leer nuevos libros suyos. Pero aunque no los hubiera escrito, los *Recuerdos de Fernando Villalón* bastarían para hacer un hueco a su autor en la historia de nuestra literatura. No en vano, nada más aparecer el libro, recibió elogios de Azorín, que lo calificó como un libro exquisito, de prosa precisa, fluida y elegante, señalando que las páginas que el autor dedica a la evanescencia de su biografado son conmovedoras.

También señaló Azorín a raíz de la publicación de los *Recuerdos* que Manuel Halcón no era un un hombre de libros sino de cosas. Lo digo como un elogio. Y acertó. Porque en el libro no sólo encontramos la historia de un poeta y ganadero singular, sino todas las Acosad de Andalucía la Baja que la convierten en universal. Entiendo a su primo Fernando, Manuel Halcón entendió a su tierra, esa tierra andaluza a la que tanto amó y admiró. Y si los *Recuerdos* es un gran libro creemos que lo es ante todo porque con él el lector tiene la oportunidad de encontrarse o reencontrarse con lo auténtico y con gran parte de la esencia de Andalucía.

Quiso el destino que fuera precisamente la figura de Fernando Villalón, una de las personas a las que Halcón quiso y admiró más, poeta que se dió a conocer gracias a que Manuel Halcón le animó a publicar, quien inspirara la considerada por muchos mejor obra del autor.

Sería prolijo enumerar los elogios que como el de Azorín se han hecho del libro, pero no nos podemos resistir a citar unos cuantos. Samuel Ros calificó el libro de universal. J.M. Cossío diría que era excelente. Para J.L. Alborg, todo el libro respira armonía, ponderación, buen gusto y pulso feliz para escoger el rasgo esencial. El periodista Tico Medina escribiría que el libro era una joya engastada en una corona de flores inmarchitables. Para Gerardo Diego fue un libro admirable. Lázaro Carreter cree que *Recuerdos de Fernando Villalón* es una de las mejores recreaciones de vida de nuestra literatura y una pieza maestra, a la altura, por lo menos de Lampedusa. Manuel Barrios en cierta ocasión comparó la prosa del libro con la filigrana de un varal de palio. El profesor Jacobo Cortines considera el libro uno de los más bellos de cuantos ha leído y opina que se trata de un libro decisivo de Fernando Villalón como mito y piedra angular del mítico edificio villaloniano...

En definitiva, recomiendo al lector que se adentre en los *Recuerdos de Fernando Villalón*, obra de la que con razón se han hecho estas y otras muchas alabanzas. En el libro se descubrirá un mundo que se transformaba a pasos agigantados, una Andalucía en la que aún cabalgan bandoleros como Ael Pernalés, y una personalidad arrolladora, singular y auténtica como la de Fernando Villalón, del que se desvela en el libro si era cierto o no que pretendió criar toros con ojos verdes.

Al concluir su lectura estamos seguros de que se habrá captado gran parte de la esencia de la personalidad del protagonista mediante los recuerdos de Manuel Halcón, que al final del libro parece que nos lo señala cabalgando a lo lejos al fondo del paisaje y hace que casi logremos verlo con nuestros propios ojos: A (Aquel que va en cabeza!ð).

José VALLECILLO LÓPEZ

OSORIO DE SAN ROMÁN, Fray Antonio: *Consuelo de penitentes o Mesa franca de espirituales manjares*, Intr. y notas de Modesto González Velasco, o.s.a., Madrid, 1999. Fundación Universitaria Española – Universidad Pontificia de Salamanca. 852 páginas.

Modesto González Velasco nos ofrece una nueva edición de una de las obras más representativas de la espiritualidad clásica española y mejicana del Siglo de Oro, *Consuelo de Penitentes o Mesa Franca de Espirituales Manjares*, escrita por Fray Antonio Osorio de San Román durante su estancia en Nueva España (1575-1581) e impresa por primera vez en Salamanca, en 1583 -de cuya edición sólo queda un único ejemplar completo, depositado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla- y por segunda vez, corregida y enmendada por el propio autor, en Sevilla, en 1585, siendo éste por aquel entonces Consultor del Santo Oficio de la Santa Inquisición de Sevilla.

El texto de la presente edición, editada por la Fundación Universitaria Española y la Universidad Pontificia de Salamanca, en Madrid, en 1999, aparece precedido de una amplia Introducción. En ella se nos presentan, por un lado, diversos aspectos de la vida del autor: su biografía, su posible crianza en un ambiente rural y campesino, las experiencias obtenidas de su viaje a Nueva España y de su estancia en los reinos de las Indias, sus estudios de Arte y Teología, sus conocimientos de Derecho, etc., datos, todos ellos, que, bien aparecen dispersos por la propia obra, bien se han podido deducir de su lectura. Por otro lado, diversos aspectos relativos a la obra: dónde y cuándo se escribió, el porqué de su doble título, las partes en que se divide, los títulos y tratados que cada una de ellas contiene, las impresiones realizadas -con sus correspondientes descripciones-, los ejemplares que se conservan de las mismas, así como las normas de transcripción utilizadas para la presente edición, además de ciertos comentarios relativos al tratamiento de las notas.

Para la preparación del texto, Modesto González se ha servido de dos ejemplares. En lo que a la edición de Salamanca se refiere, ha utilizado una copia del ejemplar depositado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (Sig. Estante 86 2.º/366. Reserva 22/7/9); en cuanto a la edición de Sevilla, un ejemplar de la Biblioteca Real de San Lorenzo de El Escorial (B. Real 22-

V-38; 121-IX-16), siendo esta última la impresión reproducida en la presente edición.

En lo que al tratamiento textual se refiere, hemos de puntualizar que la graffa ha sido modernizada, suponemos que con el objeto de facilitar su lectura y su comprensión, decisión que respetamos aun a sabiendas de que ello significa no sólo una actualización gráfica (utilización de *c* por *q*, *j* por *x*, *c* por *z*, regularización en el uso de *u*, *v*, y *b*, reducción de ciertos grupos consonánticos, supresión de graffas dobles, uso de vocales protéticas, etc.), sino también el oscurecimiento de todas aquellas particularidades foneticofonológicas características no sólo del estado de nuestra lengua en el siglo XVI, sino también de las del propio autor (vacilación vocálica, asimilación del sonido vibrante /-r/ de los infinitivos seguidos de pronombre afijo *lr* > *ll*, pérdida de sonidos internos y finales, reducción de grupos consonánticos, casos de metátesis, de epéntesis, etc.). En cuanto al léxico, el autor de la presente edición nos informa del mantenimiento de formas a las que califica de "palabras anticuadas de sabor rancio" tales como: *agora*, *aqueste*, *dende*, *prematica*, etc. Éstas han sido posteriormente recogidas en un glosario final, para cuya elaboración se han utilizado los siguientes diccionarios: *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián Cobarrubias Orozco (Madrid, 1611), *Diccionario de Autoridades*, R.A.E. (Madrid, 1726-1739), *Diccionario de Uso del Español*, de María Moliner (Madrid, 1983), *Diccionario de la Lengua Española*, R.A.E. (Madrid, 1992), además de otros diccionarios especializados.

También hemos de mencionar que han sido incorporadas al texto, además de corregidas y completadas, todas las notas y citas —en su mayoría bíblicas y de autores de teología y de derecho canónico— que Fray Antonio Osorio fue anotando, generalmente en los márgenes del documento. En el caso de que hayan sido imposibles de descifrar o localizar (a veces se reducen a meras iniciales de autores y obras), éstas aparecen tal y como se registran en el original. Igualmente han sido incorporadas algunas notas orientadoras, evitando siempre hacer comentarios doctrinales al texto. Estas nuevas notas aparecen siempre entre corchetes, de forma que puedan ser diferenciadas de las del propio autor. Para las siglas relativas a los libros de la Biblia, se han utilizado las que figuran en los volúmenes del Oficio Divino de la *Liturgia de las Horas* según el rito romano, publicado con la aprobación de la Conferencia Episcopal Española.

En cuanto a las erratas que contiene la impresión utilizada para la presente edición (segunda impresión, Sevilla, 1585) hemos de manifestar que han sido corregidas en el propio texto, siendo de advertir que la mayoría de ellas están confirmadas por la primera impresión, Salamanca, 1583. Éstas aparecen impresas en cursiva y han sido posteriormente recogidas en un apéndice final.

En lo que a las partes y contenido del libro se refiere, éste se encuentra dividido en dos partes. El mismo Osorio resume el contenido de la primera: "Contiene esta primera parte veinte y un títulos de las personas de la Santísima Trinidad, y siete de nuestra Señora. Van repartidos por los días de la semana. Y veinte y una consideración, en maldición del pecado, repartidas en siete estaciones" (f.+ 2r). Son en total cuarenta y ocho capítulos, los cuales aparecen debidamente especificados en una Tabla añadida al final del texto.

En cuanto a la segunda parte, ésta aparece dividida en cinco tratados. Y así la resume el propio autor en la primera impresión (omitida en la segunda): "[1] Trata esta segunda parte de la majestad y divina autoridad del altar, [2] del ser, antigüedad y fruto de las imágenes, [3] del tesoro y singular utilidad de las indulgencias, [4] del testimonio de santa vida que dieron los nueve de la fama, en las tres órdenes mendicantes de la Nueva España, y [5] últimamente de siete consuelos para toda tribulación y para bien morir". Cada tratado tiene sus capítulos con numeración independiente, que también aparecen reseñados en la Tabla anteriormente mencionada.

La división en dos partes corresponde a los respectivos volúmenes de la impresión de Salamanca (1583), con portadas y foliación propias e independientes. En la impresión de Sevilla (1585), éstas aparecen publicadas en un solo volumen, la foliación va seguida desde el principio hasta el fin, con una única portada para ambas partes.

Finalmente, solo nos resta añadir, que junto a los apéndices anteriormente citados, aparece un índice de personas y lugares que contribuye a completar la información que se ofrece en esta obra al lector erudito e interesado en la materia.

Yolanda CONGOSTO MARTÍN

NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

- 1.- Cualquier trabajo ha de ir acompañado con una hoja en la que conste: título del mismo, nombre del autor o autores, dirección, teléfono y población, así como su situación académica o profesional y el nombre de la institución a la que pertenezca.
- 2.- Los trabajos deben ser inéditos. No podrán volver a admitirse trabajos devueltos. Su extensión no excederá de 15 a 30 hojas (DIN A4) por una sola cara, a doble espacio. Cada hoja contendrá de 33 a 35 líneas, cada una de ellas con 60-65 espacios. Las hojas irán numeradas y las notas también, estas al final del texto. Las recensiones respetarán la misma normativa que los artículos, no superando las 5 hojas DIN A4.
- 3.- El material gráfico para ilustrar al texto, cuando sea necesario, habrá de ser original, presentarse numerado y con breve pie o leyenda. Si se trata de fotografías, en positivo y en blanco y negro.
- 4.- El texto se presentará en papel y en soporte informático.
- 5.- Las citas bibliográficas, respetando orden, puntuación y ortografía se ajustarán a las siguientes normas:
 - a) *De libros:*
 - Autor: Apellidos en mayúscula, seguido del nombre, en minúscula.
 - Título: Subrayado o en cursivas.
 - Tomo o vol.: si lo hay, t.-; vol.-
 - Lugar y año de edición.
 - Referencia a la página o páginas: pág.-; págs.-Así: AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla, 1989, pág. 116.

b) *De artículos, colaboraciones, introducciones o prólogos:*

Autor: de igual forma que en los libros.

Título: entrecomillado, redonda y sin subrayar.

Título de la revista u obra donde esté inserta la colaboración:
en cursiva o subrayada.

Número del volumen (y de otras subdivisiones), lugar y año de la edición.

Referencia a página o páginas citadas:

Así: REAL DÍAZ, José J.: "El sevillano Rodrigo de Bastidas.

Algunas rectificaciones en torno a su figura", *Archivo Hispalense*,
XXXVI, 111-112, Sevilla, 1962, págs. 63-102.

6.- Las citas documentales se harán en el orden siguiente:

Archivo, Biblioteca o Institución

Sección o fondo.

Signatura.

Tipología documental.

Lugar y fecha.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Apellidos y nombre

Entidad

Dirección

Calle

Población

Provincia

País

Desea suscribirse a la Revista «ARCHIVO HISPALENSE» (3 números anuales).

Precio de suscripción: **4.000 ptas.** (IVA incluido).

Los números sueltos pueden adquirirse a 1.700 ptas. (IVA incluido).

Los tomos facsímiles de la 1ª Época: 1.500 ptas. (IVA incluido, precio especial para los suscriptores)

Correspondencia y suscripciones

Servicio de Archivo y Publicaciones

Diputación de Sevilla

Avda. Menéndez Pelayo, 32

41004 SEVILLA (España)

Teléfono: 95 455.00.29

Fax: 95 455.00.50

e-mail: caba174@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE GRÁFICA LOS PALACIOS
EL DÍA 21 DE DICIEMBRE DE 2001.

SEVILLA

