
ARANDA BERNAL, Ana, "Obligaciones de lienzos de Bernardo Germán Lorente para la Cartuja de Jerez", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, vol. 1, Sevilla, 1989, pp. 125-126.

OBLIGACIONES DE LIENZOS DE BERNARDO GERMAN LORENTE PARA LA CARTUJA DE JEREZ

ANA MARIA ARANDA BERNAL

Son muy escasos, a lo largo del siglo XVIII, los documentos con los que contamos en relación a la pintura de lienzos, de ahí parte el interés que presentan dos escrituras notariales, por las que el artista sevillano Bernardo Germán Lorente, se obliga a realizar diferentes pinturas para el monasterio cartujo de Santa María de la Defensión en Jerez de la Frontera. Dichas obligaciones llaman la atención por su precisión, que nos permite obtener una visión clara de las condiciones en que se sigue produciendo la obra de arte a mediados del siglo XVIII; así como amplían el número de pinturas de este autor y nos da idea de cómo mantuvo actividad artística en los últimos quince años de su vida.

Bernardo Germán Lorente vive en Sevilla entre los años 1680 y 1759, realizando el aprendizaje con su padre (pintor de feria) (1) y con Cristóbal López (2) dentro de la corriente imitativa de Murillo (3). En su vida artística, al igual que en la de otros pintores del momento, tuvo especial importancia la estancia de la Corte en la ciudad (1729-1734), ya que fue retratista de los reyes, rechazando más tarde el cargo de pintor real por no abandonar Sevilla (4). Hasta ahora se venía considerando que este hecho habría determinado una cierta crisis en su carrera, ya que condicionaría que no volviera a tener encargos de envergadura después de haber desaparecido uno de sus principales clientes. Sin embargo, este panorama varía al saberse que en 1743 (nueve años después de que la Corte abandonara Sevilla) se obliga a pin-

tar para la citada cartuja una serie de seis lienzos de considerables proporciones (6 varas de ancho y 4 de alto) todos ellos con el tema de la Pasión de Cristo (5).

Tanto el cliente como el artista se preocupan de concretar las condiciones de ejecución, las formas y plazos de los pagos y el control de la obra. Así Lorente se compromete a utilizar los colores de mayor calidad con una frase casi convertida en formulario a lo largo de la documentación conocida: **los colores mejores y mas finos que ubiere y que se hallare en la Italia;** y ajusta con los monjes que una vez terminado el primer lienzo lo remitirá al monasterio en donde, tras ser sometido a examen y encontrado satisfactorio, recibirá el pago de dicho lienzo y el consentimiento de continuar los demás con iguales características. De esta manera, los cuadros serán cobrados conforme vayan llegando a la cartuja, al precio, nada despreciable, de 250 pesos escudos de a 128 cuartos, con un intervalo de tres meses entre cada uno.

Esta precisión en el encargo de la obra nos lleva a comentar dos ejemplos de actividad tan cercanas y a la vez tan diferentes; vimos como el padre de Lorente era un pintor de feria, que para obtener ganancias debió ejecutar gran número de obras, casi idénticas, sobre los temas más solicitados, en cuya venta no estaría excluido el regateo; se trataría de pinturas en serie en las que tienen escasa cabida elementos originales y de creación personal, que simplemente, deben adaptarse a los gustos del cliente que elegirá en-

tre la mercancía ofertada. A esto se opone la situación del hijo, que habiendo avanzado más en su arte, recibe el encargo de obras a desarrollar originalmente, aunque le sean dados el tema y ciertas directrices (6), estando el precio estipulado de antemano.

Es de señalar que nuestro pintor, en esta obligación, no cuenta con un fiador, tal como es habitual en las escrituras notariales, que se hiciera cargo de los perjuicios que pudiera ocasionar su incumplimiento; en lugar de ésto le es aceptado hipotecar unas casas que posee en la calle Piernas (7). El hecho de contar con estas propiedades nos lleva a pensar en una situación económica de cierto desahogo, circunstancia que, de alguna manera, se contradice con el préstamo de 3.750 reales que en 1756 necesita pedir a Pedro de Vargas (8). Esta ausencia de fiador puede relacionarse con la noticia dada por Céan Bermúdez en cuanto a que fue un hombre de temperamento melancólico y trato reser-

vado, lo que le privó de ser más notorio y solicitado (9).

El que en 1750 tenga lugar un nuevo encargo de pinturas por parte de la misma comunidad, nos certifica, en cierta forma, el éxito obtenido siete años antes.

Este segundo documento es más parco en noticias que el anterior, vuelve a informarnos que las pinturas son para la iglesia del convento, pero no detalla ni las medidas ni el tema de las obras, sin embargo, nos muestra una prueba más de la confianza depositada por los monjes en Lorente al haberle concedido, a cuenta y a través de la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas, un adelanto de cien pesos escudos de a 128 cuartos en moneda de oro. Al no contar con la carta de pago que acusara el recibo y pago de las nuevas pinturas, ni con ningún otro documento que nos informe, no podemos asegurar el cumplimiento de esta segunda obligación.

NOTAS

1. Los pintores de feria ofrecían su mercancía en los talleres, en la calle y a la puerta de las iglesias, siendo también habitual la venta de cuadros en las ferias y mercados.
2. Cristóbal López (1671-1730) fue alumno de su padre, José López, que a su vez lo fue de Murillo. Se conservan obras suyas en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, procedentes del convento de los capuchinos de Sevilla.
Vid. VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX, Sevilla, 1986, p. 273.*
3. VALDIVIESO: *Historia...* p. 303.
4. VALDIVIESO: *Historia...* p. 303.
5. Se conocen dos cuadros, citados por Céan, pero de difícil visibilidad por estar colocados muy altos y hallarse oscurecidos, con temas que debieron tratarse en esta serie, son la Santa Cena y el Prendimiento de Cristo, en la capilla de la Hermandad del Baratillo en Sevilla. VALDIVIESO: *Historia...* p. 307.
6. El siguiente paso sería aquel en que el artista crea con absoluta libertad, teniendo el cliente que pagar el precio cotizado por aquel.
7. Sólo aparece viviendo en ellas en 1752.
8. A.P.N.S., of. 9, 1756, f. 59.
9. VALDIVIESO: *Historia...* p. 303.

ALGO MAS SOBRE LA HERMANDAD DE SAN LUCAS

FERNANDO QUILES GARCIA

Aunque el siglo XVIII había comenzado con una crisis remitente que afectó de modo especial al gremio de pintores, acabó desarrollándose de un modo afortunado que incidió favorablemente en la mencionada institución. Hay síntomas de que la Hermandad de San Lucas, establecida en el seno de esta colectividad artística, gozó de años de prosperidad (1): entre otros, la resolución de una disputa habida entorno a la posesión de la capilla que desde 1672 disfrutaba en la iglesia de San Andrés. Tal choque tuvo lugar con la hermandad del Santísimo Sacramento de la parroquia, a partir de 1748 (2), y obligó a los pintores a acudir a los tribunales en 1756. En concreto el 13 de Setiembre de este año fue incoado un pleito, cuyo expediente aún se conserva, a través de la cual nos enteramos de la resolución de la causa en favor de la institución que nos ocupa (3).

Por entonces la congregación de San Lucas reunía nada más y nada menos que a 113 pintores, según se desprende del libro de asiento de hermanos de 1756; el título de éste es **Libro donde se sientan los hermanos de la Hermandad del Señor San Lucas, de los artífizes profesores de los Artes de la pintura, dorado y estofado de esta ciudad de Sevilla y su Reynado, en la parroquia de San Andrés** (4). En él se recogen "todos los hermanos antiguos y modernos que viven oy día de la fecha, Sevilla y octubre 10 de 1756" (5); por entonces eran los máximos responsables de la corporación Juan Ruiz Soriano y Manuel García de la Torre —alcaldes—, Domingo de Montalbán —mayordomo—, Antonio del Barco Gordillo —fiscal— y Pedro Guillén Daza —escribano—.

El texto del documento es poco explíci-

to, por cuanto se limita a relacionar tan sólo los nombres de los hermanos. No obstante, marginalmente, hay algunas anotaciones de interés. A través de estas precisiones tenemos noticias del fallecimiento de algunos de estos artistas (6) y de ciertos traslados efectuados (7).

A partir de este cuaderno podemos sacar algunas conclusiones. En primer lugar, la importancia de las actitudes gregarias de dichos individuos. Tanto escultores, como arquitectos y pintores, por no citar a otros, tenían precisión de relacionarse entre ellos. No sólo se agremiaban y se agrupaban en hermandades que los representaban, sino que además formaban dinastías. El gremio aún permanecía vivo, si bien pronto las regulaciones gubernamentales dispondrán su extinción. Por otro lado, trabajar dentro de una comunidad familiar es algo que se constata desde el siglo XVI. Una parentela que además solía enriquecerse por el efecto de las prácticas endogámicas. Los padres inculcaban a los hijos los rudimentos de la profesión; cuando no era a algún aprendiz que, además, por hacerse acreedor de la confianza del maestro y asegurar la reserva de dichos conocimientos, pasaba a formar parte de la familia mediante un enlace matrimonial.

Otra posibilidad de establecer una comunidad de pintores, en este caso más útil por su proyección docente, era la creación de una academia. Tras la desaparición de la que regentó Murillo durante el XVII, no había sido posible recrearla, máxime dada la desfavorable coyuntura económica que afectó a los pintores. La academia se instituyó, finalmente, atendiendo a los deseos de algunos artistas, contando con el apoyo real. La for-

malizada por los maestros del diecisiete fue una idea particular, sufragada tan sólo por sus propios miembros; la dieciochesca estuvo patrocinada por la corona. La solapación entre la academia y la hermandad parece que fue posible; la función de cada uno de estos colectivos estaba delimitada. El primero se ocupaba de la docencia y el segundo de la asistencia; uno se dedicaba a la preparación de los pintores, mientras que el otro a la protección de sus intereses. De todos modos pensamos que debieron de haber algunas fricciones al coincidir en determinados aspectos (8).

La prosapia de Alvaro de Valdés y Velasco, Juan de Illanes, Juan Moreno, Domingo Montalbán o Francisco Pérez de Pineda se remitía al siglo XVII; sus padres o parientes fueron pintores que ya trabajaban a fines de esta centuria. En el XVIII aparecieron otras familias, tales fueron las de los Ruiz Soriano (Juan y su hijo Miguel), los Moreno Román Ponce de León (José y Juan), los Guillén Daza (Francisco y Pedro), los Espinal (Gregorio y su hijo Juan), los García de la Torre (Manuel y Vicente), los Bosque, los Labraña, etc.

Otra conclusión que podemos entresacar a la vista del documento presentado, es el de la movilidad espacial de nuestros pintores. En la fecha que se revisa el listado de los miembros de la hermandad, están fuera de

Sevilla Antonio Ramos, Francisco de Alanís, Francisco Fernández López, Juan de Illanes, Miguel Cristóbal Carreño, Manuel Morales, Pedro del Pozo, Tomás de Seda, Juan Robledo y Juan Illanes el menor (estos dos últimos en Indias). A ellos habría que sumar los fallecidos fuera de la ciudad, a saber, Diego de Arenas, Juan Nicolás Gutiérrez, Juan de la Barrera (en Paterna del Campo), Juan Sánchez (en Cádiz), Manuel Alcaide y Miguel Ruiz Soriano (en Cádiz). Sevilla seguía siendo la sede del más importante colectivo de pintores de su reino; de aquí se desplazaban por todas las poblaciones dependientes de su administración y carentes de artistas. A ello se une la remoción que los Borbones habían efectuado de las vías de comunicación. El deseo de incentivar el comercio hizo que el gobierno reglamentase desde 1718 la construcción de caminos; una actividad que se aceleró desde 1749 y 1767 (ordenanzas del 10 de junio). Sólo en los años 1767 y 1768 se pusieron en uso 195 leguas de carreteras, así como 322 puentes y 200 leguas más fueron reparadas (9).

En definitiva, Sevilla, que ya no era la del XVII, dejó de ser la de la primera mitad del XVIII, falta de recursos y sumida en la miseria. Merced a ello pudo ofrecer a sus artistas una seguridad que les había faltado durante años; y sin embargo, éstos nunca recuperaron el esplendor y la categoría perdidos.

NOTAS

1. José GUERRERO LOVILLO: "La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas, de Sevilla" *Archivo Hispalense*, nº 51-52, t. XVI (1952), pág. 124.
2. M^a Jesús SANZ y M^a del Carmen HEREDIA: "Los pintores en la iglesia de San Andrés", *Archivo Hispalense*, nº 179, t. LVIII (1975), pág. 74.
3. *Idem*, pág. 75.
4. El folleto en cuestión está compuesto de 15 folios, y se encuentra en el Archivo del Pala-

cio Arzobispal de Sevilla (A.P.A.S.), en la sección de *Hermandades*, carpeta 17.

5. Tomado del folio 1.
6. Andrés Rubira el 23 de septiembre de 1760, Antonio del Barco Gordillo en 1763, Antonio de Cueto el 18 de abril de 1760, Bernardo Germán Lorente en enero de 1759, Bartolomé de Espinosa (en los Descalzos Trinitarios), Cesáreo Brioso el 19 de marzo de 1764, Diego de Arenas en 1758 (fuera de Sevilla), Damián de Torres en 1759, Dionisio Cortés en 1768, Diego Díaz en mayo de 1758, Francisco Pérez de Pineda en 1762, Francisco Romero, Francisco Merino, Francisco Díaz en abril de 1763, Francisco Labraña, Fernando García, Francisco Velázquez en 1768, Félix Correa en enero de 1770, Gabriel Velázquez, Nicolás López, Juan Ruiz Soriano en agosto de 1763 ("con las botas puestas", mientras ocupaba la alcaldía), Juan Preciado en diciembre de 1764, Juan Moreno en 1760, Juan del Bosque, José Moreno Román Ponce de León en marzo de 1770, José García Redondo el 24 de agosto de 1782, José López en 1753, Juan Nicolás Gutiérrez (murió fuera de Sevilla), Juan Moreno Román Ponce de León en 1768, José Ortega el 30 de agosto de 1782, José de Espinosa en 1767, Juan Miguel Rodríguez, Juan Romero el 24 de agosto de 1782, Juan García, Juan Barrera (en Paterna del Campo), Juan del Castillo, Juan Sánchez (en Cádiz), José Castaño, Luis de Velasco en 1756, Luis de Arévalo en 1768, Leandro Velázquez en 1766, Laureano de Medina, Manuel Alcaide (fuera de la ciudad), Miguel Ruiz Soriano (en Cádiz), Manuel Villalba el 26 de diciembre de 1768, Pedro de Acosta en octubre de 1756, Pedro Caballero en 1758, Pedro Tortolero el 30 de julio de 1767 ("en la capilla Santísimo de Santa Catalina"), Pedro López en 1759, Salvador Illanes el 2 de julio de 1759, y finalmente Vicente García de la Torre el 18 de diciembre de 1767.
7. Todavía siguen nuestros artistas pendientes de las Indias, y de la gran metrópoli del XVIII, Cádiz.
8. Pedro del Pozo reparte su tiempo entre las funciones de director de la Real Academia y las labores en la hermandad.
9. Gonzalo ANES: *El Antiguo Régimen. Los Borbones* (Madrid, 1975), págs. 314 y 315.

VARIA DE PINTURA

FERNANDO QUILES GARCIA

La desidia y la barbarie se han coaligado a lo largo de los siglos para infringir a nuestro patrimonio artístico terribles daños. Las paulatinas mermas sufridas han tenido un alcance que desconocemos en toda su magnitud. Las fuentes archivísticas nos avisan de obras que existieron y que en la actualidad, o bien se encuentran en paradero desconocido, o bien no existen. En este sentido que-

remos presentar dos breves notas respecto a sendas obras pictóricas de las que al menos una de ellas desapareció.

• La realización de un coro para la iglesia de San Gil, en 1635, por el maestro carpintero Francisco Rodríguez, permitió descubrir una nueva representación de la Virgen. Entre ese año y el de 1648 el citado icono fue convenientemente rescatado y

puesto en disposición de ser adorado. El entonces cura de la parroquia hizo gala de una gran devoción, dedicándole a la imagen divina parte de su tiempo. Este interés suscitó el de los feligreses, que se volcaron en una inusitada devoción, y con sus donativos colaboraron con el entusiasta sacerdote en el adorno del altar. El promotor del culto pidió a la autoridad eclesiástica la gracia de tener sepultura en el edificio en que servía, cerca de la titular de la devoción que alentó: "...Tengo debosión con una ymagen de Nuestra Señora que llaman del Soteraño que está pintada en un gueco de la pared, detrás del coro de la dicha yglesia. Y después que sirbo en la dicha yglesia e puesto le altar desente, haciendo como e hecho frontales, manteles y diferentes belos de tafetán i una lánpara de plata que oi tiene nueba..." (1) Un antiguo mural, por cierto, el de esta Virgen del Subterráneo, una pintura que podría asemejarse, tal vez a las que se ejecutaron en la segunda mitad del siglo XIV, góticas, de las que aún hoy día existe una magnífica tríada. La advocación del Subte-

rráneo es la que en la actualidad posee la imagen titular de la cofradía de la Cena. En 1620 estaba establecida en la iglesia de San Basilio, en la misma en la que se fundó la hermandad de la Macarena en 1590. Pero se había creado en 1613 en el hospital de San Lázaro. Tal vez este cúmulo de coincidencias tuviera algo que ver en la adopción del párroco de tal titulación para su pintura (2).

• En el Museo de Bellas Artes de Sevilla existe parte de una serie pictórica dedicada a la vida de la Virgen. Atribuida hace años por Hernández Díaz a Lucas Valdés, fue finalmente adjudicada a Matías de Arteaga (3). Son seis lienzos que muy bien podrían contemplarse como parte de una colección que antaño existió en la iglesia de San Marcos; que ya en su momento González de León conoció (4). En efecto, de las paredes de este edificio colgaron, desde 1787, "una colección de pinturas de la Vida de la Virgen, compuesta de 12 quadros grandes, apreciadas en seis mil y seiscientos reales. Su autor Arteaga. Dadas de limosna..." (5)

NOTAS

1. Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla (A.P.A.S.P.), *Justicia, Ordinarios*, carpeta 2899, s. fol.
2. Datos tomados del libro de José BERMEJO Y CARBALLO: *Glorias religiosas sevillanas* (Sevilla, 1882, ed. facs. 1977), pp. 117 y 181.
3. Cofr. Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla, 1986), pág. 228. La cita de José Hernández Díaz está tomada de la página 281 de esta misma obra.
4. En el tomo I de su libro *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla* (Sevilla, 1844; reed. 1973), en la página 103, de la visita a la iglesia, comentó: "En las paredes de la Iglesia están colgados y se conservan doce cuadros grandes, apaisados, que figuran pasajes de la vida de la Virgen, de lo mejor que pintó el referido Matías de Arteaga".
5. A.P.A.S. *Justicia, Ordinarios*, carpeta 2982, s. fol. Noticia incluida en un auto a propósito de las obras de la parroquia.