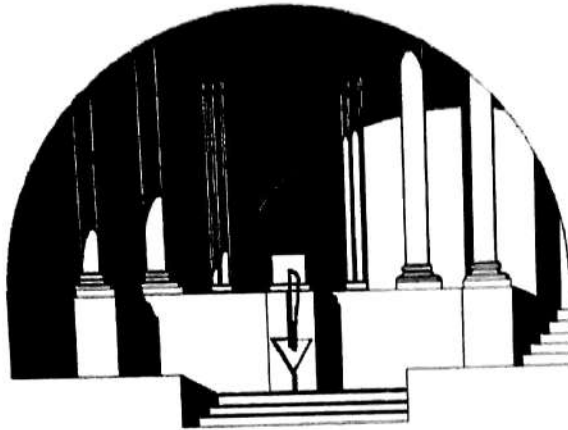


# ATRIO

Nº 6

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE

1993



Año 1993

Nº 6

**Dirección:**

Francisco Herrera García y  
Fernando Quiles García.

**Consejo de redacción:**

Ana María Aranda Bernal y  
Yolanda Fernández Cacho.

**Edita:**

Asociación Cultural "Juan de  
Arfe" (Sevilla).

**Diseño:**

Emilio Artacho Barrasa.

**Redacción, administración y distribución:**

Almudena, 4 - 3º  
41003 - SEVILLA (ESPAÑA)

**Imprime:**

SAND - CAMAS (Sevilla)

**Colabora:**

Consejería de Cultura y Medio  
Ambiente de la Junta de Andalucía.  
Delegación Provincial de Sevilla

# S U M A R I O

<b>Aproximación al estudio de la historia de la alfarería de Jerez de la Frontera a través de la documentación de su archivo municipal.</b>	7
Teresa Álvarez González y Enrique Martínez Glera .....	
<b>Villablanca, una puebla de planta regular.</b>	27
Juan Clemente Rodríguez Estévez .....	
<b>Cálices sevillanos en la isla de La Palma (Canarias).</b>	43
Gloria Rodríguez González .....	
<b>La capilla sacramental de Paradas: una obra bicentenaria y un retablo salomónico inédito.</b>	49
Álvaro Pastor Torres .....	
<b>La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII.</b>	63
Ana María Aranda Bernal .....	
<b>Aproximación al estudio evolutivo de los cementerios ecijanos: (1240-1885).</b>	99
Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez .....	
<b>La importancia del conocimiento de las técnicas del dibujo entre el mundo gremial del siglo XIX. Navarra: Proyectos de escuelas de dibujo.</b>	113
Gregorio Díaz Ereño, Ana Mendioroz Lacambra y Camino Paredes Giraldo ...	
 <b>MISCELÁNEAS</b>	
• <b>Aporte documental a la obra del platero Hernando de Ballesteros "El Mozo".</b>	
Fernando Cruz Isidoro .....	121
• <b>Notas sobre tres sepulcros de finales del siglo XIX en la catedral de Sevilla.</b>	
José Antonio García Hernández .....	126
 <b>RESEÑAS</b>	
• <b>Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ. El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz.</b>	
José Antonio García Hernández .....	129
• <b>Juan B. ARTIGAS. Capillas Abiertas aisladas de México.</b>	
Rafael López Guzmán .....	130
• <b>Rafael CÓMEZ RAMOS. Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco. Estudios de arte y arquitectura.</b>	
Fernando Quiles .....	131
• <b>José GARCÍA-TAPIAL y LEÓN. El Monasterio de San Jerónimo de Buenavista.</b>	
Yolanda Fernández Cacho .....	133

• <b>Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Pintura Barroca en España. 1600-1750.</b>	
Antonio Rodríguez Muñiz .....	134
• <b>Antonio SAN CRISTÓBAL. Lima: Estudios de la Arquitectura Virreinal.</b>	
Rafael Ramos Sosa .....	136
• <b>Guillermo VÁZQUEZ CONSUEGRA. Guía de Arquitectura de Sevilla.</b>	
Fernando Qulles .....	137

# APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA HISTORIA DE LA ALFARERÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN DE SU ARCHIVO MUNICIPAL<sup>1</sup>

Teresa ÁLVAREZ GONZÁLEZ  
Enrique MARTÍNEZ GLERA

ATRIO 6 (1993). Págs. 7-26

## Introducción

Al abordar este tema, no hemos tratado de hacer una pequeña historia o resumen de la Alfarería en Jerez de la Frontera, sino más bien de dar unas pautas o acaso provocar un estudio en profundidad sobre esta actividad tan ligada a la historia de la Humanidad, a la vida cotidiana, y tan sólo en retroceso en las últimas décadas.

El planteamiento de conseguir noticias históricas sobre la Alfarería de esta Ciudad es relativamente "fácil" –tal como veremos–, pero el estudio debería completarse con la aportación de piezas de estos alfares.

En nuestro tiempo de permanencia en Jerez, tratamos de seguirle la pista a la Alfarería que se había hecho hasta no hace muchos años en la Ciudad y, como suele suceder con las cosas de uso diario, nadie daba una respuesta clara y concreta, llegando como mucho a precisarnos que los cántaros de Jerez eran similares a los de Lebrija. Esto no lo hemos podido comprobar, porque no logramos ver ninguna pieza, aunque lo más probable es que los cántaros que ellos utilizaron o vieron usar en Jerez fuesen traídos de Lebrija.

La importancia de la recogida de estas piezas-testigos "recientes" y más antiguas es capital para que no desaparezca de la memoria totalmente.

Una tarea urgente es la realización de encuestas a las personas de mayor edad o que pudieran estar relacionadas con este oficio, así como la localización de solares, hornos y materiales –ya arqueológicos– que pudieran quedar, para con estas pistas poder ir reconstruyendo y discerniendo las piezas propias de esta Ciudad frente a las que pudieran ser traídas de fuera. En este punto, nos podrá servir muy bien la observación de testimonios

gráficos antiguos, dibujos, fotografías, revistas, etc. Por otro lado, habrá que vigilar las actuaciones en los lugares en que pueda aparecer cualquier trozo de vasija, en rellenos de fuentes o casas..., que son un aporte seguro para situarlos en el espacio y en el tiempo.

Esta labor, que pudiera parecer la más sencilla, es, sin embargo, bastante complicada, pues, al tener datos muy parciales, es difícil encontrar la conexión entre ellos. Para lograr resultados favorables, es imprescindible una actitud receptiva permanentemente y durante un tiempo prolongado.

En cuanto al estudio documental, que *a priori* se nos muestra de una mayor dificultad, no lo es tanto, puesto que depende del trabajo personal. Referencia fundamental en este caso sería la consulta del catastro del Marqués de la Ensenada (mediados del siglo XVIII), donde aparecen reflejados un buen número de datos de las personas dedicadas al oficio en la fecha concreta de su elaboración y puede ser punto de arranque en el tiempo hacia delante y hacia atrás. En nuestro caso, no hemos podido consultar este Catastro y establecer así la primera base firme, pues en el Archivo Municipal sólo encontramos algunos tomos sueltos del mismo, y no precisamente los que contenían la información que buscábamos.

Decidimos abrir una cata en los fondos propios de este Archivo Municipal –como se verá–, pero para el estudio de la Alfarería es indispensable la consulta de Protocolos Notariales, donde se reflejan cuestiones más particulares; y así, podemos encontrar informaciones y matices que abarcan desde la distribución de las zonas de trabajo –obradores– hasta testamentos, pasando por las labores propias de la alfarería, traída de tierra, amasado, horno, venta de piezas, compra-venta de metales o vidriados, contratos de obras, con-

tratos de aprendizaje, exámenes, cofradías, inventarios, etc. Llegados a este punto, y con una información suficiente para un estudio amplio, se podría completar la recogida de material documental con la consulta de otro tipo de archivos: parroquiales, judiciales... La dirección del proceso nos la irán dando los propios documentos.

Todo esto que venimos apuntando no es mera teoría ni tan sólo divagaciones, sino que ya ha tenido una verificación práctica: tesis doctoral sobre *La Alfarería en La Rioja (desde el siglo XVI al siglo XX)*<sup>2</sup>, que, además de ofrecer una visión bastante completa de todo el entorno alfarero de la región, ha posibilitado la recuperación de las mismas piezas materiales.

En cuanto al Museo de Jerez, al encontrarse cerrado, no pudimos constatar si albergaba o no cántaros... Sería una lástima que esta Ciudad con un pasado alfarero tan importante—según reflejan los documentos— fuera a perder parte de su "pequeña historia material", empobreciéndose, por la desidia. Estos años son el límite natural para poder recuperar el "pasado reciente"; el acceso a éste resulta en muchos casos más difícil que a las épocas históricas más alejadas, así lo romano... pues, ¿qué sabemos de la cerámica en los siglos XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, e incluso XX?

## PROBLEMAS Y REGULACIÓN DEL OFICIO

En Jerez, la existencia de personas dedicadas a las labores del barro se constata ya en el Repartimiento que se hizo en 1266, dos años después de la conquista de la Ciudad por Alfonso X "el Sabio". Allí se cita, entre otros muchos oficios, el de tejero y calero<sup>3</sup>.

En 1312 encontramos un Privilegio en pergamino sobre teja y ladrillo para las murellas<sup>4</sup>, que viene a mostrarnos la importancia de este oficio.

Es en 1455 cuando tenemos fechada una noticia que hace referencia a las ordenanzas de **cantareros** y azacanes—con lo cual confirmamos la existencia anterior de estos oficios en Jerez—<sup>5</sup>. En sesión del Concejo de 31 de marzo de dicho año el corregidor manda que los cantareros, de acuerdo a la ordenanza hecha por esta Ciudad, hagan los cántaros con capacidad de una arroba, pues se estaban dando algunos engaños al hacerlos de menor tamaño. Si así no lo hicieran, la marca que garantizaba esa cabida tendría que ser borrada. Asimismo, los azacanes no pueden comprar cántaros en que no quepa la dicha arroba, bajo la pena de 600 maravedís.

Esto nos deja entrever la connivencia de cantareros y aguadores, pues todos ellos salían beneficiados: los primeros gastaban menos barro, en tanto que los otros vendían menor cantidad de agua por el precio de antiguo establecido, o sea, un maravedí por la carga de agua, contando siempre que los cántaros fuesen de arroba.

De este mismo asunto vuelve a hacerse mención en el cabildo de 1 de junio de 1513<sup>6</sup>. En él se dice que algunos azacanes no traían cántaros de arroba y que la carga de agua la vendían al precio de dos o más maravedís, por lo que se decide pregonar que azacanes y cantareros "no hiziesen en sus oficios lo que no devían", es decir, que cumpliesen las ordenanzas.

Este problema se debió dar constantemente, pues en 1567, el 28 de abril, se manda dar un pregón para que los cantareros azacanes y "carretoneros" no hagan ni traigan cántaros de cabida menor que una arroba, so pena de

300 maravedís<sup>7</sup>.

La ordenanza no tendría fácil cumplimiento cuando en 1671, en el cabildo de 4 de noviembre<sup>8</sup>, los cantareros, declarando que desde hacía más de dos meses estaban fabricando cántaros de arroba —lo que evidencia que anteriormente obviaban lo estatuido—, los cuales no habían podido vender por la gran incomodidad para usarlos, pues por su mucho peso los aguadores no podían cargarlos en las cabalgaduras ni subirlos a los altos de las casas, así como los criados de los labradores —de poca edad— no podían transportar dichos cántaros llenos de agua ni cabían en los serones ni angarillas, piden poder fabricar cántaros de los que 6 hagan 4 arrobas.

Todos estos inconvenientes serían ciertos cuando los señores capitulares accedieron a esta petición, añadiendo que los cántaros debían ir sellados con el sello de cada maestro para que se reconociese la casa en que se fabricó y, en caso de no ajustarse a medida, sufrir la correspondiente sanción, así como que los aguadores no pudiesen vender agua si no fuera con dichos cántaros sellados, bajo la misma pena de 3.000 maravedís de multa; disponen además que los cantarillos que labraren para ganaderos y servicio de los cortijos y heredades y vecinos de la Ciudad sean pequeños y que hagan poco más de cuarta de arroba, ya que, si los hiciesen de media arroba, incurrirían en la citada pena de 3.000 maravedís. Esta última disposición iría encaminada, sin duda, a evitar la fácil confusión entre el cántaro de media arroba existente y los de nuevo cuño.

Pero, si la actividad del barro en la Ciudad la vemos sujeta a estos avatares, otro problema —y no de más fácil solución— debía ser el relacionado con la obtención de la materia prima para estas obras. Nos encontramos con

que, ya en 1456, se pone de manifiesto la necesidad de contar con unos "barrereros" idóneos de donde tomar la tierra<sup>9</sup>. Se trata de una petición de esta fecha, hecha por los olleros, cantareros y tinajeros, por la cual sabemos que no tienen "barrereros realengos" donde haya barro para usar en sus oficios, pero que sí había un barrero propio de la Villa, cuyo uso pretenden. Por otro lado, queda manifiesta la especialización de los oficios de olleros (alfarería de fuego), cantareros (alfarería de agua) y tinajeros, así como la distinción que se hace entre barrereros realengos y los que pudiera tener el propio municipio.

En un memorial de 1484, 7 de septiembre<sup>10</sup>, el fiel de esta Ciudad expone que la labor que se hace de cántaros es muy mala y que la solución que dan los cantareros es que el Concejo les ayude mediante su intercesión a comprar una tierra que es muy buena y pertenece a un particular de la Ciudad. Vemos de nuevo cómo el material del barro no era de tan fácil obtención.

La situación se debió ir agravando con el paso del tiempo, y así, el 9 de julio de 1490<sup>11</sup>, sabemos que ni los caminos reales se respetaban, pues en la subida del ejido de la Puerta del Real de la Ciudad hacia la Torrecilla se habían hecho hoyos para sacar barro, hasta tal punto que los vecinos, y otras personas, no podían pasar por ellos sin grave riesgo. Como remedio, se imponía una pena de 60 maravedís cada vez que cogiesen a alguien sacando barro.

Una información más abundante nos la proporciona la petición que, el 3 de octubre de 1509, hace el cantarero Juan "el Viejo"<sup>12</sup>. En ésta nos dice que, hacía un tiempo, había dejado de trabajar en su oficio, pero que, ahora, queriendo volver a él, había observado que el barro que se utilizaba era de mala calidad. En estas circunstancias, pide que se

revise un "barrial" muy bueno que a su costa había descubierto y que, si el barro fuera de la calidad que él decía, se mandase a los oficiales cantareros que lo utilizasen en sus obras, en vez del que hasta entonces venían usando. Rememora cómo los cantareros antiguos—su padre y otros muchos—le dijeron que fuera de los muros de esta Ciudad, en la Barranquera Alta, debajo de las casas derruidas, estaba situado el mejor barrero de toda esta zona, pero que, por ser costosa la extracción del barro, los cantareros dejaron de utilizarlo. Ahora, con el descubrimiento que ofrece, piensa que será posible hacer tan buena obra como la que se fabricaba tiempo atrás y, de este modo, estar a la altura de la alfarería que se hace en las ciudades vecinas.

Con fecha 19 de octubre de 1509, los cantareros se dirigen al Concejo para que, dada la necesidad que tienen de un barrero, interceda ante el propietario de uno de calidad, sito en el término de Val de Pajuela; añaden que están dispuestos a pagar a quien lo tiene incluso más de lo que vale<sup>13</sup>.

Dada la escasez y el problema constante de encontrar buen barro, cabe pensar que en estas dos últimas noticias se estén refiriendo al mismo barrero. En este caso, los cantareros pretenderían que el Concejo mediase en el precio, pues no se entenderían con el citado Juan "el Viejo"; si no, no se comprende tanto alardear, en un caso, de la excepcional calidad del barro y, en otro, de la disposición a pagar más de lo que vale, y no llegar en definitiva a un acuerdo. De cualquier manera, parece que vendedor y compradores exageraban en sus propuestas.

Sabemos, por una petición hecha el 19 de octubre de 1533<sup>14</sup>, de la existencia de un barrero de realengo, así como de la demanda por parte de los "olleros" de que se amojone según estaba antes de que se desbaratasen los

mojones. No deja de ser sospechoso el hecho de que junto a este barrero estuviese ubicada una tejera.

Sin querer entrar en el tema del oficio de los tejeros, no nos resistimos a traer a colación una petición hecha en 1548<sup>15</sup> en la que dicen que para labrar su obra (ladrillo y teja) no se les permitía utilizar el agua del arroyo de esta Ciudad<sup>16</sup>, sino que debían hacerlo con agua clara procedente de pozos. Contra ello, argumentan que desde hacía incluso doscientos años el ladrillo se venía haciendo con agua del arroyo y que, por otra parte, si utilizasen agua clara, el precio del producto sería tan elevado que se haría imposible su venta.

No se debió solucionar definitivamente este problema, pues en 1634 se sigue una causa contra varios "alfareros" por la elaboración de ladrillos con agua del arroyo de Curtidores<sup>17</sup>. (Alfarero en este caso tiene el significado de tejero).

Como fondo de las noticias, queda latente el problema, no ya del barro (para estas labores no hace falta que sea tan refinado como para la alfarería), sino de la utilización del agua, que, por lo visto, era escasa. Aunque no tenemos constancia de que los alfareros sufriesen el mismo problema, es posible que en algún momento pudiera afectarles.

Ya en el siglo XVII, el 8 de agosto de 1642, encontramos un memorial<sup>18</sup> similar al citado de 1490 y que viene a poner de relieve cómo los alfareros aprovechaban de tal manera los barrales que llegaban incluso a cavar el propio camino real hasta el extremo de no dejar más que un estrecho carril por el que apenas podía pasar una carreta, agravándose la situación en invierno, ya que se formaban grandes lagunas y se hacía impracticable.

Entre las diversas ordenanzas municipa-



les antiguas que existen en el Archivo, así como las sucesivas copias y sus confirmaciones, no hemos encontrado información de valor referente a los alfareros.

Tenemos que esperar hasta el año 1792 para ver, en un memorial de 28 de junio<sup>19</sup>, cómo los maestros alfareros piden al Cabildo que inspeccione las ordenanzas que tienen formadas para su gremio con objeto de que sean aprobadas por el Real y Supremo Consejo de Castilla.

Con fecha 13 de agosto se acuerda que estas ordenanzas pasen por la Junta de Abastos para que informen lo que consideren conveniente<sup>20</sup>.

Desgraciadamente, no hemos podido ver el texto íntegro de las ordenanzas mismas, pero, de cualquier modo, no fueron las primeras, ya que a lo largo de los siglos hemos ido viendo distintas disposiciones y ordenamientos municipales referentes al oficio.

Una de las partes fundamentales de toda ordenanza de gremios son los exámenes. De éstos, se conservan varios libros –y fragmentos– que contienen actas y cartas de exámenes que se dan durante los siglos XVI, XVII y XVIII. No obstante, los ejemplos que hemos podido ver y que traemos a colación están encuadrados entre los años 1574 y 1631<sup>21</sup>.

Para obtener el título de maestro en el oficio de alfarero –una vez superada la fase de aprendiz y con el grado de oficial– era necesario para un examen ante él o los alcaldes examinadores, en el que el aspirante debía mostrar su habilidad en todas las faenas del oficio, tanto en la teoría como en la práctica; así, desde sobar el barro hasta labrar cántaros, tinajas, alcarrazas, jarros, etc., propios de su especialidad como cantarero, ollero, tinajero, de fino o de basto.

Tras responder con suficiencia a todas las

cuestiones que se le plantearan, se daba parte al Concejo para que lo proveyese de la Carta de Examen correspondiente para así poder usar de su oficio y tener casa –taller– y aprendices en Jerez y en el resto de las ciudades, villas y lagares de los reinos y señoríos de S. M.

La prueba fundamental –además de las "preguntas y repreguntas"– a la que se debía someter variaba según fuese su especialidad. Así, a Pedro Sánchez, al que examinaron de **cantarero y ollero**<sup>22</sup>, le vieron hacer ollas, cántaros, cantarillos y todo lo demás tocante al dicho oficio. Esta última frase viene a resumir todo lo que era el proceso de elaboración de las piezas (amasar el barro, manejar el torno...) y que, por ser tan conocido, la mayoría de las veces no se describe, privándonos de detalles interesantes.

Sin embargo, a Esteban Martín, **cantarero**, vecino de la ciudad de Medina, le hicieron labrar una tinaja, un cántaro, una alcarraza y un jarro de distintas formas, además de sobar el barro y –nuevamente– todo lo demás tocante al dicho oficio<sup>23</sup>.

A Pedro de Torres lo examinaron en el oficio de **cantarero de "obra áspera"**, mandándole hacer cántaros, tinajas, lebrillos y medias arrobas<sup>24</sup>.

A Simón de Escalona, **cantarero**, natural de Sevilla, pero estante en Jerez, se le examinó tanto de **obra áspera** como **vidriada y ollería**, para lo cual tuvo que labrar y acabar diversas piezas correspondientes a aquellas variedades del oficio<sup>25</sup>.

Francisco Muñoz, vecino de Puerto Real, estante en esta ciudad de Jerez, fue examinado para **cantarero de obra áspera**, para lo cual tuvo que hacer una tinaja, un cántaro, una media arroba y todas las demás piezas del dicho oficio de los áspero<sup>26</sup>.

De la misma especialidad son examinados Fernando Martín<sup>27</sup>, vecino de la ciudad de Arcos, y Diego Martín<sup>28</sup>, vecino de Jerez, a los que vieron hacer lo correspondiente al oficio de obra áspera.

A Jorge González le vieron labrar un cántaro y un cantarillo y las demás obras tocantes al dicho oficio<sup>29</sup>.

Francisco Martín, vecino de la villa de Lebrija, es examinado de cantarero de áspero y ollería, para lo cual le vieron labrar barro (es decir, cántaros), además de hacer y obrar ollas de áspero y ollería vidriada<sup>30</sup>.

Examinaron a Francisco de Toledo<sup>31</sup>, cantarero y a su hijo Martín, también cantarero, viéndole labrar y hacer cántaros y blanco<sup>32</sup> y ollería y vidriado.

De Alonso Martín<sup>33</sup>, que fue examinado de cantarero de áspero, vidriado y blanco, no se dice las piezas que ejecutó. En tanto que a Alonso Muñoz<sup>34</sup> le vieron hacer y labrar cántaros, medias arrobas, alcarrazas, jarros de todas las formas, ollas, salgado, canales, botija y cantarilla. En este último caso, por primera vez, se añade una descripción física del aspirante a maestro: "El qual al<sup>o</sup> muñoz es un hombre mediano de cuerpo, blanco de rostro, barbinegro, con una berruga junto a la oreja ysquierda y un lunar en el ojo dr<sup>o</sup>...", quizá esta descripción se hiciera para evitar confusiones con otras personas del mismo nombre.

Diego Felipe<sup>35</sup>, vecino de la ciudad de Medina, fue examinado de cantarero y ollero, habiendo realizado cántaros, tinajas, ollas, cazuelas y todo lo concerniente al oficio. También en este caso se describe al sujeto, como "un hombre de buen cuerpo, de edad de veinte años".

A partir de esta fecha, 1631, no hemos vuelto a encontrar otras Cartas de Examen de cantareros, a pesar de existir un libro en cuyo

lomo dice "EXAMEN<sup>s</sup>. DE OFICIOS AÑOS DESDE 1629-1795", además de un "Abece-dario de cartas de exámenes de todos los oficios menestrales desde el año de 1738 hasta el de 1768. S<sup>cco</sup> de S.M. y Mayor de Cavdo Dn Phelipe Rodríguez" en el que tampoco aparece ningún alfarero; lo mismo para los que recogen estas Cartas de Examen desde 1769 hasta 1795.

El hecho de que no hayamos encontrado los exámenes del gremio en estos siglos no debe hacernos creer que el oficio fuese decayendo o que incluso desapareciese, sino más bien debemos pensar que estas pruebas para llegar a maestro se harían de modo más informal o, sencillamente, que hubo una relajación a la hora de registrarlos o problemas con el Cabildo, como en otros puntos de la Península.

Para corroborar lo que decimos, en la relación de nombramientos de "veedores" para los distintos oficios hecha en Jerez de la Frontera el 10 de febrero de 1769 ante el Cabildo<sup>36</sup>, no aparece el de alfareros. Lo mismo sucede en el año 1773<sup>37</sup>, pero en 1786, entre los nombramientos de veedores y examinadores de oficios menestrales, sí aparece el de "alfahareros" en las personas de Manuel Martínez y Manuel de Amaya<sup>38</sup>. Esta vuelta la normalidad quedará definitivamente marcada con las citadas ordenanzas de 1792.

La actividad de estos alfareros de Jerez de la Frontera debió concretarse en las especialidades vistas arriba; así, hacían cantarera en sus distintas variedades, tinajería y ollería vidriada y sin vidriar.

Esto nos lleva a pensar que se hacía un trabajo basto, y el vidriado al que se refieren debía ser el comúnmente utilizado en esas labores, es decir, el de sulfuro de plomo o

plumbífero. De hecho no encontramos referencia de alfareros de obra fina o vidriada con cubierta estannífera, así como tampoco de azulejeros.

Muy ilustrativo resulta el caso en que, para poner en práctica el Real Despacho de 1771 por el cual se han de disponer la numeración de las casas y nombre de las calles para un mejor gobierno de las ciudades y pueblos, los azulejos y losetas fueron encargados a un maestro fabricante de loza fina, vecino de la ciudad de Sevilla, Alonso Gandía<sup>39</sup>. Parece raro que, en caso de existir algún alfarero de Jerez capaz de realizar estas placas, no se las hubieran encargado a él, sobre todo si pensamos que el transporte encarecería todavía más las losetas. De todos modos, la Ciudad no se dio demasiada prisa en pagar estos materiales, pues, si bien el citado alfarero mandó las losas en enero de 1776, fue necesaria una carta orden del Excmo. Señor Gobernador del Real y Supremo Consejo de Castilla, fechada en 1781, para que se las pagasen y, así, el 20 de marzo de dicho año el Cabildo dio la correspondiente orden. Si mucho se tardó en el pago, más todavía fue demorada la colocación, ya que, por un acuerdo sobre "azulejos y canapes" de 19 de febrero de 1783<sup>40</sup>, se manda que se revise el estado y paradero de los mismos, con el fin de que sean fijados los que no lo estuvieren. No obstante, hemos de esperar hasta el 13 de septiembre de 1787 para ver cómo de nuevo se manda que se coloque de una vez las losetas y azulejos de la numeración de las casas.

Las noticias que hemos podido encontrar en el siglo XIX son más escasas.

En 1808 hemos localizado a Antonio Amaya, José López y Martín de Cuenca, vecinos de esta Ciudad, que se titulan

"Alfahareros", sobre el consabido asunto de la escasez de barros de los que se servían en su fábrica. También hallamos referencia a Don Francisco de Molina, dueño de una de las "Alfarerías de la Rivera". A pesar de su denominación de alfareros, más bien parece que se dediquen a hacer materiales de construcción, tejas y ladrillos<sup>41</sup>.

Una noticia de 1824 nos informa sobre los graves daños producidos por depositar cenizas, lavas y escombros de los hornos de los alfareros en la calzada y madre general, con la obstrucción del paso de agua y rotura del paredón de la calzada. Lo cierto es que se trata de las fábricas de ladrillos y tejas situadas desde la Puerta del Arroyo a "La Alcobilla", así como del tejat que nombran "de Cartuja" y que impiden el paso del camino que va a la Puerta de Rota<sup>42</sup>.

Ya entre 1854 y 1864, en una expediente se habla del deslinde del terreno de una alfarería de los herederos de Vicente de Cuenca, en la calle de Cartuja o Medina y, aunque se diga Alfarería, se llama también el "Tejat de Cuenca". Por otra parte, nada se dice de fabricación alfarera, ni de la distribución interior del edificio<sup>43</sup>.

Sólo nos queda citar cómo en un plano del monasterio de la Cartuja del año 1875<sup>44</sup>, 24 de diciembre, entre las dependencias ocupadas por la parada de los caballos sementales, con el número 3 se dice "alfarería; cuadra para caballos enfermos", corroborándose unos folios más adelante (fol. 41 v.), en lo que es el presupuesto de la adecuación del edificio, con la expresión "obra en lo que fue alfarería" al hablar de la mencionada dependencia.

Como podrá verse, la actividad alfarera va desapareciendo paulatinamente, pudiéndose pensar que no llegó al siglo XX, ya que no queda constancia en la memoria del pueblo.

## ÍNDICE DE ALFAREROS

- AMAYA, Antonio (1808)  
Alfarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 32.
- AMAYA, Manuel de (1786)  
Alfarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 29. Nombramiento de  
veedor y examinador del oficio.
- BARRANCO, Alonso (1631)  
Cantarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 24. Alcalde, veedor y exa-  
minador del oficio.
- CUENCA, Martín de (1808)  
Alfarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 32.
- CUENCA, Vicente de (1808-1854+)  
[Tejero?], vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 34.
- ESCALONA, Simón de (1578)  
Cantarero, natural de Sevilla y estante en Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 15. Examen de cantarero de  
obra áspera, vidriada y ollería.
- FELIPE, Diego (1631)  
Cantarero y ollero, vecino de Medina.  
Apénd. Doc., Núm. 24. Examen de Cantarero y  
ollero.
- GANDÍA, Alonso (1776-1781)  
Maestro fabricante de loza fina, vecino de Sevilla.  
Apénd. Doc., Núm. 27.
- GARCÍA, Fernando (1533)  
Ollero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 9.
- GARCÍA, Marcos (1575-1578)  
Cantarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núms. 13-18. Alcalde y exami-  
nador del oficio.
- GONZÁLEZ, Jorge (1581)  
Cantarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 19. Examen de cantarero.
- HEREDERO, Juan (1575-1585)  
Cantarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núms. 13-18, 20. Alcalde y exa-  
minador del oficio.
- JUAN "Tinajero" (1468)  
Tinajero  
Apénd. Doc., Núm. 3.
- JUAN "Viejo" (1509)  
Cantarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 6.
- LÓPEZ, Antonio (1824)  
Alfarero (tejero, ladrillero), vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 33.
- LÓPEZ, Francisco (1824)  
Alfarero (tejero, ladrillero), vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 33.
- LÓPEZ, José (1808)  
Alfarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 32.
- LÓPEZ, Pedro (1574)  
Cantarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 12. Alcalde y examinador  
del oficio.
- LÓPEZ QUINTOS, Alonso (1581)  
Cantarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 19. Alcalde y examinador  
del oficio.
- LÓPEZ VELA, Pedro (1614)  
Cantarero, vecino de Jerez, (hijo de Pedro López?).  
Apénd. Doc., Núm. 21. Alcalde, examinador y  
veedor del oficio.
- MAISO, Francisco de (1533)  
Tejero, (vecino de Jerez?).  
Apénd. Doc., Núm. 9.
- MARTÍN, Alonso (1615)  
Cantarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 22. Examen de cantarero de  
áspero, vidriado y blanco.

- MARTÍN, Diego (1578)  
Cantarero y ollero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 18. Examen de cantarero y ollero.
- MARTÍN, Esteban (1575)  
Cantarero, vecino de Medina  
Apénd. Doc., Núm. 13. Examen de cantarero.
- MARTÍN, Fernando (1578)  
Cantarero, vecino de Arcos.  
Apénd. Doc., Núm. 17. Examen de cantarero de obra áspera.
- MARTÍN, Francisco (1585)  
Cantarero, vecino de Lebrija.  
Apénd. Doc., Núm. 20. Examen de cantarero de áspero y ollería.
- MARTÍNEZ, Manuel (1786)  
Alfarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 29. Nombramiento de veedor y examinador del oficio.
- MOLINA, Francisco de (1808)  
Propietario de una de las alfarerías de la rivera, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 32.
- MUÑOZ, Alonso (1624)  
Cantarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 23. Examen de cantarero.
- MUÑOZ, Francisco (1578-1631)  
Cantarero, vecino de Puerto Real y estante en Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 16 (1578). Examen de cantarero de obra áspera.  
Cantarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núms. 22-24 (1615-1631). Maestro, alcalde, veedor y examinador del oficio.
- PÉREZ, Francisco (1533)  
Ollero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 9.
- PÉREZ CARRASQUILLA, Juan (1574-1585)  
Cantarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núms. 12 y 20. Alcalde y examinador del oficio.
- RODRÍGUEZ, Antonio (1671)  
Maestro de cantarería, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 26.
- RUBIO, Jerónimo (1824)  
Alfarero, (vecino de Jerez?)  
Apénd. Doc., Núm. 33.
- SÁNCHEZ, Pedro (1574-1624)  
Cantarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 12 (1574). Examen de cantarero y ollero  
Apénd. Doc., Núms. 22-23 (1615-1624). Maestro, alcalde, veedor y examinador del oficio.
- TOLEDO, Francisco de (1614)  
Cantarero, vecino de Jerez.  
Apénd. Doc., Núm. 21. Examen de Cantarero, blanco, vidriado y ollero.
- TOLEDO, Martín de (1614)  
Cantarero, vecino de Jerez, hijo de Francisco de Toledo.  
Apénd. Doc., Núm. 21. Examen de cantarero, blanco, vidriado y ollero.
- TORRES, Pedro de (1575)  
Cantarero, vecino de Jerez  
Apénd. Doc., Núm. 14. Examen de cantarero de obra áspera.

## VOCABULARIO

- ALCARRAZA.— Vasija de arcilla porosa y poco cocida que tiene la propiedad de dejar resudar cierta porción de agua, cuya evaporación enfría la mayor cantidad del mismo líquido que queda dentro.
- ALCOBAS.— Cestas que sirven para transportar los cántaros, tinajas, etc.
- ARROBA.— Peso equivalente a 11 kilogramos y 502 gramos. También, medida de líquidos que varía de peso según las substancias y regiones.

"Cántaros de arroba"; "medias arrobas".

**ASPERA.**— La obra de barro que va sin vidriar.

**AZACÁN.**— Aguador. Dice Covarrubias de esta voz: "açacán es el que trae o administra el agua. Nombre arábigo usado en la ciudad de Toledo, donde comunmente los aguadores son gavachos, y se hazen muy ricos con un solo jumento o dos. Por estar la ciudad en alto y no aver fuentes, es necesario subirlo del río, assí para beber de ordinario como para henchir los algibes, y quando buelven éstos a su tierra embastados los remiendos de sus capas gasconas, con escudos, dizen de los toledanos: —Es suya el agua, y vendémosla nos—,..."

**AZULEJO.**— Pequeño ladrillo vidriado con la numeración de las casas.

**BARREROS.**— Lugares de los que los alfareros, tejeros, etc. extraen el barro para su oficio.

**BARRIAL.**— Tiene el mismo significado que barrero.

**BLANCO.**— "Hacer blanco". Labrar obra de barro blanco, obtenido, seguramente, por la adición de sal al barro común, que tras la cocción queda de color blanco.

**CANAPÉS.**— Con significado similar al de "azulejo". Probablemente de mayores dimensiones, ya que en ellos iría escrito el nombre de las calles y plazas.

**CANGILONES.**— Vasijas de barro de boca ancha que sirven para sacar agua de los pozos y ríos.

**CANTARERÍA.**— "Casa de cantarería". Obrador donde se hacen y se venden los cántaros.

**CANTARERO.**— El alfarero especializado en hacer cántaros.

**CANTARERO DE ÁSPERO O DE OBRA ÁSPERA.**— El que hace cántaros sin vidriar, propios para contener agua.

**CANTARERO DE OBRA VIDRIADA.**— El que hace cántaros vidriados. Dada su condición de impermeabilidad, se utilizan fundamentalmente para almacenar aceite.

**CÁNTAROS COCHOS.**— Cántaros cocidos.

**CARGA DE AGUA.**— Una cantidad de agua determinada, transportada en cántaros, y cuyo valor era de un maravedí.

**CARRETONEROS.**— Aguadores que se sirven de pequeños carros para llevar el agua a vender.

**CARRETONES.**— Carros de pequeñas dimensiones utilizados para el acarreo del agua. Aparece con el mismo significado que carretoneros.

**HORMAR APRENDICES.**— Enseñar a los aprendices los secretos del oficio.

**LABRAR OBRA.**— Hacer cualquier clase de obra o labor de cántaros, ollas, tinajas, etc.

**LEBRILLO.**— Barreño vidriado de forma troncocónica, con la boca más ancha que la base, y de diversas capacidades.

**LOSETA.**— Con el mismo significado que azulejo.

**RUEDA.**— Torno de alfarero.

**SALGADO.**— Posiblemente, obra de barro en la que se ha mezclado sal, dando como resultado el barro blanco, cuyas propiedades de refrigeración del agua por "sudoración" son muy apreciadas.

**SOBAR EL BARRO.**— Amasar el barro con las manos sobre una mesa o banco.

**TEJAR.**— Tejera.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Núm. 1

1455, marzo, 31

"Lunes treynta e uno días de março año de myll e qtr<sup>to</sup> e çinqñta e çinco años.

E manda el S corr<sup>or</sup> Pedro de Tapia, corrobora-

rando la ordenaç<sup>o</sup> por esta çibdat fecha en rrason de los açacanes et cantareros, por qñto en el fac<sup>o</sup> de los dichos cántaros los cantareros fassen algunos enganos así por dar los cántaros menguados como por los açacanes en los tomar así menguados, manda al dho corregidor q̄ los dichos cantareros fagan los

cántaros q̄ sean de arrova; et sy al t̄po q̄ s̄o cochos non los fallarē de arrova, q̄ la marca q̄ le pusiere gela q̄ten so pena de seyscentí. Et q̄ los açacanes no tomē cántaro algº de los cantareros menos de arrova e marcados, e vendā la carga del agua a maravedí et nō mas so la peñ sobrª por cada vez de las cosas sobrªs.

AMJF, Actas Capitulares 1455, fol. 34 r.

Núm. 2

1456, enero, 9

"Barreros. Fue leyda una petición por pª de los olleros e cantareros e tinajeros q̄ no tienē barreros rrealengos donde aya barro para los dichos ofiçios e q̄ [hay] un barrero oficialario (?) de la villa yn donde va un camyno... y ellos harán otro mejor y mas llano..."

AMJF, Actas Capitulares 1456, fol. 2 r.

Núm. 3

1468, septiembre, 2

"Tinajero. Vino Iohn tinajero e dixo a los dhos Senores q̄ ya les abfa pedido por merçed le diesen liçençia para faser una casa en q̄ pudiese faser tinajas en [espacio en blanco] pª lo qual su merçed diputó a Bartolomé Mr̄s e Juº de Villavianca, Veynttiqatº, con los alldes q lo fuesen ver y fisyesen relación a esta cibdad q los pedfa por merçed..."

AMJF, Actas Capitulares 1468, fol. 163 r.

Núm. 4

1484, septiembre, 7

"Et el dho Pº Camacho, jurado, dixo q̄ él, como Alamyn desta çibdad, entenyó a la labor de cántaros q̄ se fase muy mala obra e q̄ los cantareros le dixerón q̄ una persona desta cibdad tyene una t̄rra q̄ es muy buena y q̄ ellos la q̄rían cōprar sy la cibdad pusiese su decreto e les ayudase ay llo; et luego los dhos señores dixerón q desfa bien e q los dhos

señores allde mayor, jueces, veynticuatro e Pº Camacho, jūdo, vean con el señor de la t̄rra e lo q de justiçia se deve fazer a proveer a ge lo se faga den poderes complidos."

AMJF, Actas Capitulares 1484, fol. 35 r. y v.

Núm. 5

1490, Julio, 9

"Barreros. El dicho Gomez Patyno, Veyte et qº, dixo a los dichos señores q en la subyda del exido de la Puerta del Rreal desta çibdad a la torrecilla están fechos foyos pª sacar e se sacan dellos barro junto con los camynos rreales desta çibdad, de cuya cabsa los dichos camynos rreales se daña[n] e non pueden pasar por ellos los vecynos de ésta nyn otras personas salvo a peligro. Por tanto, dixo q pedfa por merçed a los dichos señores lo manden rremediar, por qel uso pūblyco de los dichos camynos non se ynpida. Mandaron de acuerdo q el dicho Gomez Patyno, Veinte et qº, tenga cargo de faser prender a los q de allí sacaren barro por pena de sesenta mr̄s por cada una ves q los fallaren sacando el dicho barro de aquy adelante, y las prendas se traygan ante la çibdad por q ella mande faser dellas lo q mas sea a su servycio; e mande pregonar q nynguna persona saq̄ de allí el dicho barro de aquy adelante so la dicha pena. Pª lo qual les dieron todo poder conplido, e pregonose en este día."

AMJF, Actas Capitulares 1490, fol. 245 v.

Núm. 6

1509, octubre, 3

"Petición Iohan Biejo, Cantarero.

Iohan Biejo, vezino desta çibdad de Xeres, beso las manos de V.M., a quyen suplico plegase ber cómo abra algunos días q yo obe dexado de usar el dho ofizio de cantarero, et agora, q̄riendo bolver a usarlo, byendo el barro q̄ en esta çibdad se gastava et cómo hera tal q̄ del redundava mucho perjuyzio et daño a la Repuª, et, asy mysmo, acordándome de cómo los antiguos, asy my padre

como otros muchos, me ovieron dho cómo al cavo de la Vylla, fora de los muros desta çibdad, en la Barranquera Alta, cabe las casas derocadas, avya muy espezial barrero de do se pudiese sacar barro, el mejor q̄ ay por esta t̄rra, et syn perjuyzio alguno de la çibdad, salvo q̄, por ser costoso de sacar, los ofiçiales cantareros no lo q̄rfan gastar y, conyderando el poco pjuyzio y el pro grande de la Repu<sup>ca</sup>, determyné gastar mis dyñōs y descubrir, como descubrí, un barrial muy bueno a my costa, y tal q̄ del renundará mucho provecho a la Republica. Por tanto, a V.M. suplico manden vello et aver su yformaçion sy es tal el barro qual dho tengo con los ofiçiales cantareros et, sy tal lo fallaren, manden a los dhos ofiçiales usaren del et non del q̄ fasta aquy, por q̄ del q̄ han usado no es tal como éste, porq̄ la obra pasada se recnociá, por man[er]a q̄ la çibdad sea byen bastecida segund lo son las otras çibdades en las quales se acostumbra dar barreros de [espacio en blanco], según barro para el beneficio de la Repu<sup>ca</sup>. A lo qual V.M. fará Just<sup>o</sup> byen et fuy<sup>o</sup> a Dios, el qual su estado prospere. Miércoles, tres días del mes de Octubre de mill et quinientos et nueve años, ante en cabildo."

AMJF, Actas Capitulares 1509, fol. 39 r.

Núm. 7

1509, octubre, 19

"Barro para cantareros.

Veno al dho cabildo Al<sup>o</sup> de Ferrera, procurador desta çibdad, y dixo a los dhos señores que los cantareros desta çibdad tienen necesidad de un barrero para sacar barro para fazer ollas y çauelas y otras labores para beneficio de esta çibdad, y que en Val de Pajuela, término desta çibdad, está un barrero q̄ tiene muy buen barro y que los cantareros lo quieren pagar a quyen lo tiene lo q̄ vale y aún algo más; piden por merçed a la Çibdad ge lo manden dar."

AMJF, Actas Capitulares 1509, fol. 47 v.

Núm. 8

1513, junio, 1

"Açacanes. Y el s<sup>or</sup> al [alcalde] dixo en el dho cabildo que los açacanes vendan el agua a menos p<sup>o</sup>çio de a dos mrys e otros no traen cántaros de arrova e, asymysmo, saben de la paja nueva a mucho p<sup>o</sup>çio, q̄ la çibdad devya madallo p<sup>o</sup>beer.

Sobre lo q<sup>i</sup> se fabló e platicó por los dhos Señores Veynticuatro, e dixerón que sobre esto avya pregones de los que debían de tornar a dar para que los açacanes e cantareros no hiziesen en sus oficios lo que no devían, y lo de la paja..." [se manda que los diputados lo provean].

AMJF, Actas Capitulares 1513, fol. 289 v.

Núm. 9

1533, octubre, 19

"Petición de los ollereros sobre un barrero.

Leyose en el dho cabildo una petición q̄ se presentó por parte de los ollereros desta çibdad que dize:

Fernan<sup>o</sup> G<sup>a</sup> e Fran<sup>o</sup> Pérez, ollereros, v<sup>os</sup> desta Çibdad, por nos e por los otro ofiçiales de nro oficio... que el barrero de realengo que tenían junto a la linde del tejat de Fran<sup>o</sup> de Maiso sea amojonado según estaban antes y primero que los dhos mojonos fuesen desbaratados..."

AMJF, Actas Capitulares 1533, fol. 379 r. y v.

Núm. 10

1548, junio, 13

"Petición Tejeros.

Muy Mag<sup>os</sup> Señores:

Los texeros vezinos desta çibdad besamos las manos de vra señoría y desimos que el señor all<sup>o</sup> mayor q̄ fue desta magny<sup>a</sup> çibdad nos mandó con pena q̄ no hiziéremos ladrillo ni texa con el agua del arroyo desta çibdad, en qual nos hizo agrabio por q<sup>e</sup> de uno y de diez y de çinquenta y dozientos años a esta parte el ladrillo q̄ se a hecho en esta çibdad se a labrado y hecho con el agua del dho arroyo, y se haze muy bueno, como es notorio, y, sy esto se defendiese, nosotros no podríamos labrar ni hazer ningún ladrillo y, sy se obiese de hazer con agua



clara como se nos manda, no se puede vender el ladrillo q asy hiziésemos con la dha agua clara menos de seys ducados el millar, y se harían cccv ladrillos y toda la çibdad rreçibiría mucho daño y perjuzio por el mucho valor del ladrillo, e no avría nadie q labrase ni deficase por q, aunq quisiésemos hazer pozos, es la tierra vicorní y no da muncha agua. Aura señoría, suplicamos nos rremedie con justia, por q nosotros somos pobres e tenemos gastados mucho en nros texares, e qdaríamos perdidos sy esto no se rremediase, y en proveello rreçibiremos señalada mrd, cuya vida nro señor prospere por largos tienpos..." [sigue todo el proceso, revisándose los pozos que no tienen suficiente agua y las balsas de agua para hacer ladrillo, que está estancada y mala. Se acuerda que se hagan nuevos pozos, pero que de ningún modo se tome el agua del arroyo].

AMJF, Actas Capitulares 1548, fol. 44 v.-48 v.

#### Núm. 11

1567, abril, 28

"Açacanes y cantareros, pregón.

... y porque los açacanes y carretones traen los cántaros chicos, se les mande que los traygan de arroba, y se apregone con pena de tres zyentos mrs V<sup>oa</sup> a los cantareros como a los açacanes y carreteneros que no traygan ny hagan los cántaros menos que de arroba, rrepartiéndose por tres: Juez y deman[da]dor y propios..."

AMJF, Actas Capitulares 1567, fol. 254 v.

#### Núm. 12

1574, junio, 15

"Esamen de Cantarero a P<sup>o</sup> Sanches.

En la Muy Noble e Muy Leal Cibdad de Xeres de la Frontera, en quinze días del mes de Junyo, año del Señor de myll y qui<sup>os</sup> y setenta y quatro a<sup>os</sup>, en presencia de my, Mateo de Grajal, scr<sup>o</sup> mayor del cabildo desta dha cibdad por Su Mag<sup>t</sup>, y de los testigos yusoescritos, parecieron Ju<sup>o</sup> Peres Carrasquilla y Pedro Lopes, cantareros

alcaldes y esamynadores en el dho oficio nombrados por los cavalleros diputados de oficios deste presente año, de q yo el dho scr<sup>o</sup> doy fee q se hizo en my presençia y dixeron q ellos an esaminado y esamynaron en el dho oficio de cantarero y ollero a Pedro Sanches, v<sup>o</sup> desta cibdad, q estava presente, en todo lo tocante al dho oficio de cantarero y ollero, y, para hazer mejor el dho desamen, le vieron hazer ollas, cántaros y cantarillos y todo lo demás tocante al dho oficio, y le hizieron las preguntas y rrepreguntas a ello pertençientes, y el dho P<sup>o</sup> Sanches lo hizo y acabó, y rrespondió a lo susodho bien y suficientemente, como maestro desamynado lo podía y devía hazer y rresponder, q por tal lo davan y declaravan, dieron y declararon. Y pidieron y suplicaron a esta Muy II<sup>o</sup> Cibdad, Justia y Rregim<sup>o</sup> della, y a todas las otras çibdades, villas y lugares de los rreynos y señoríos de su mag<sup>t</sup> donde el dho P<sup>o</sup> Sanches quisiera usar el dho oficio y tener rrueda y hormar aprendizades del, q lo dexten y consientan usar libremente sin le poner ynpedim<sup>o</sup>, y le guarden y hagan guardar todas las onrras, gracias, mercedes, franquezas y libertades q por rrazon del dho oficio deve aver y gozar y le deven ser guardadas. Y juraron en forma de dr<sup>o</sup> q el dho esamen lo an hecho bien y fielmente, sin fraude ny encubierta alguna, y q como senal dho Pedro Sanchez, q es el contenyo y así se llama por su nombre, el qual, estando presente, lo pidió por testimonyo, e yo el dho scr<sup>o</sup> se lo di según q ante my paso, firmado y sinado de my nombre y sino, en la dha cibdad de Xeres de la Frontera, en el dho día, mes e año suso dho, siendo testigos Fran<sup>o</sup> de Casas y Al<sup>o</sup> Rro<sup>t</sup> y Luys Lopes, vezinos desta dha çibdad."

AMJF, Actas Capitulares 1574, fol. 66 v.-67 r.

#### Núm. 13

1575, mayo, 28

"Marcos G<sup>o</sup> y Ju<sup>o</sup> Heredero, cantareros, v<sup>os</sup> de esta ciud, alcaldes y examinadores del dho oficio,... examinaron a Estevan Martín, cantarero, vz<sup>o</sup> de la ciudad de Medina, en el dho oficio de

cantarero... le vieron labrar: una tinaja e un cántaro y una alcarraza y un jarro de todas suertes, y sobar el barro, y todo lo demás tocante a el dho oficio, y le hicieron las preguntas y repreguntas... usar el dho oficio y tener casas e aprendizes... le dexten."

AMJF, Actas Capitulares 1575, fol. 101 v.-102 v.

Núm. 14

1575, diciembre, 1

"Juº Heredero y Marcos Grº, cantareros, vºs desta ciudad, alcaldes esaminadores del dho offº, examinaron en el dho offº de cantarero, en todo lo a él tocante de obra áspera, a Pº de Torres, cantarero, vzº desta dha çibdad... le vieron hacer: cántaros y tinajas, lebrillos y medias arrobas, y le hicieron las preguntas y repreguntas tocantes a el dho oficio de cantarero de obra áspera... y consientan usar y tener tienda y aprendices..."

AMJF, Actas Capitulares 1575, fol. 124 r. y v.

Núm. 15

1578, marzo, 17

"Juº Heredero y Marcos Grº, cantareros, alcaldes esaminadores del dho oficio, esaminaron en el dho offº de Cantarero a Ximón Descalona, natural de la ciudad de Sevilla y estante al presente en esta ciudad, en todo lo tocante al dho offº, ansí en lo tocante a obra áspera como bedriada y ollería, y le bieron lavar y acavar todo género de obras tocantes al dho offº..."

AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 203 v.-204 r.

Núm. 16

1578, noviembre, 13

"Marcos García y Juº Heredero, Cantareros... examinaron en el dho offº de cantarero en lo tocante a obra áspera a Franº Muños, vezino de Puerto Real, estante al presente en esta Ciudad..."

le vieron hazer y acabar: una tinaja y un cántaro y una media rroba y todas las demás piezas del dho ofº de lo áspero..."

AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 224 r.

Núm. 17

1578, diciembre, 11

"...ante Marcos García y Juan Heredero, cantareros... examinaron a Fernando Martín, vº de la çibdad de Arcos, en todo lo tocante al dho oficio de lo áspero... le vieron hazer las piezas pertenecientes al dho oficio..."

AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 225 v.

Núm. 18

1578, diciembre, 11

"...ante Marcos García y Juan Heredero, cantareros... examinaron en el oficio de cantarero y ollero a Diº Myn [Martín], vzº desta Cibdad, le vieron hazer las piezas pertenecientes al dho oficio..."

AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 226 r.

Núm. 19

1581, diciembre, 23

"Alº López Quintos, cantarero, alcalde esaminador del dho offº de esta Ciudad este presente año, nombrado por los cavalleros diputados de offºs este pte año, del qual nombramyº yo el dho Scrº doy fee, dixo que [él] a esaminado en el dho offº de Cantarero a Gorge Gonçales, vº desta ciudad... le vieron labrar y acabar un cántaro y un cantarillo y las demás obras tocantes al dho offº y, además de lo dicho, le hizo las preguntas y repreguntas que convenían en el dho oficio que convenían, e hizo y respondió a todo como cualquier buen maestro esaminado en el dho oficio lo podía hazer, y que por tal lo dava y declarava, dio y declaró, e pidió e suplicó... para poder tener casa de cantarería con todas las

franquezas y libertades que se tiene por ser maestro."

AMJF, C. 24, nº 1, fragmento de un Libro de Exámenes de Oficios (1581-1582), fol. 272 v.

Núm. 20

1585, Noviembre, 7

"Esamen de Fran<sup>co</sup> M<sup>o</sup>, cantarero, v<sup>o</sup> de Lebrixa. Jerez de la Frontera, 7, Nv<sup>o</sup>, 1585.

Ju<sup>o</sup> Heredero, cantarero, v<sup>o</sup> de esta ciudad, alcalde y esamynador de el ofi<sup>o</sup> de cantarero, Ju<sup>o</sup> Peres carrasquilla, cantarero, v<sup>o</sup> desta ciudad, han examinado a Fran<sup>co</sup> M<sup>o</sup>, v<sup>o</sup> de la villa de Lebrixa, en el oficio de cantarero de áspero y ollería... y para mejor hazer el dho esamen le vieron labrar barro e hazer y obrar todas las olias de áspero y ollería... y le hicieron las preguntas tocantes al oficio..." [se le da carta de examen].

AMJF, C. 24, nº 1, Actas de Exámenes (1584, dic., 29-1587), sept. 16), fol. 72 r. y v.

Núm. 21

1614, enero, 3

"Pedro López [Vela?], cantarero, v<sup>o</sup> desta ciudad, alcalde examinador, veedor del presente año, y... examinaron a Fran<sup>co</sup> de Toledo, cantarero, v<sup>o</sup> desta ciudad, y su j<sup>o</sup> [hijo?] Mr<sup>e</sup> [Martín?], cantarero,... le vieron labrar y haser cantarero y blanco y ollería y vedriado y todo lo demás tocante a el oficio."

AMJF, C. 24, nº 2, Exámenes de Oficios (1613-1626), s.f.

Núm. 22

1615, junio, 29

"...Pedro Sanchez, cantarero, v<sup>o</sup> desta Ciudad, alcalde behedor y examinador del dho oficio este pres<sup>te</sup> año, y Fran<sup>co</sup> Muños, su acompañado, cantarero, vecino de esta ciudad, examinaron en el dho oficio de cantarero de áspero de cantarería y

bedriado y blanco a Alfonso Martín, vezino desta ciu<sup>d</sup>, cantarero, en todo lo perteneciente a este oficio..." [no dice las piezas que hizo].

AMJF, C. 24, nº 2, Exámenes de Oficios (1613-1626), s.f.

Núm. 23

1624, septiembre, 1

"...Fr<sup>co</sup> Muñoz, cantarero maestro, alcalde e veedor y exsamador del dho of<sup>o</sup> ...y P<sup>o</sup> SS<sup>o</sup> [Sánchez], cantarero maestro, ...su acompañado, ...examinaron a Al<sup>o</sup> Muñoz, of<sup>o</sup> de cantarero, v<sup>o</sup> desta Ciudad, le vieron hazer y labrar cántaros y medias arrovos y alcarrasas y jarros de todas suertes y maneras y ollas, ...salgado y canales y botija y [cantarillo?] y todas las demás cosas tocantes y pertenecientes al dho of<sup>o</sup> de cantarero. El qual Al<sup>o</sup> Muñoz es un hombre mediano de Cuerpo, blanco de rostro, barbinegro, con una berruga junto a la oreja ysquierda y un lunar en el ojo dr<sup>o</sup>..."

AMJF, C. 24, nº 2, Exámenes de Oficios (1613-1626), s.f.

Núm. 24

1631, abril, 11

"...Fran<sup>co</sup> Muños, cantarero, alcalde behedor y examinador de dho oficio este año, nombrado por el cabildo y ayuntamiento desta ciu<sup>d</sup>, y Alonso Barranco, así mesmo cantarero, su acompañado, ambos v<sup>os</sup> desta dha ciu<sup>d</sup>... examinaron a Diego Felipe, vz<sup>o</sup> de la ciudad de Medina, que estaba presente, que es un hombre de buen cuerpo, de hedad de veinte años... le an bisto labrar cántaros y ollas y tinaxas y casuelas y todo lo demás tocante y perteneciente al dho oficio de cantarero y olle-ro..." [se le da Carta de Examen para que pueda tener oficiales y aprendices de dicho oficio].

AMJF, C. 24, nº 3, Libro de Exámenes de Oficios (1629-1795).

Núm. 25

1642, agosto, 8

"Dase q<sup>ta</sup> de que unos cantareros sacan barro

del camº del Calbario.

El señor Franº Pachecho Narbaes, Vº y quatº, dixo quen el citio que llaman El Portichuelo, pasado el Calbario, unos cantareros que hacen cangilones y canalones, que biben hacia la guerta de Çurita, sacando barro pº hacer la dha obra, an cabado el camino de suerte que no an dexado mas que tan solamº un carril de carreta muy angosto, de que se çigue mucho daño y perjuicio açia los veçinos desta ciudº como a los pasajeros por ser un camino rreal y de mucho pasaje, y quel ybierno se hasen en el dho çitio muchos pantanos de suerte que la jente no puede pasar. Da cuenta dello a la ciudº pº que lo rremedie y sobre ello haga los acuerdos que conbengan..." [se manda poner el camino en el estado en que estaba antes].

AMJF, Actas Capitulares 1642, fol. 748 r.

Núm. 26

1671, noviembre, 4

"Petizº de los cantareros.

Leyosse en este cabildo la petición siguiente: Antonio Rodríguez, vzº desta çiuº, por mí y en nonbre de los demás maestros de cantarería, parezco ante VSª y digo que, como bien le consta y es notorio en esta çiuº, por aucto probefdo por el Sº Don Juan de Sosa, corregº desta çiuº, se nos a mandado y notificado como a tales Maestros, debajo de graves penas, no fabriquemos cantaros q tengan menos de arroba y, por obiar el daño que se nos podía seguir en la exº de el dho Aucto desde que sse probeyó, que a más tiempo de dos meses, emos labrado y fabricado dhos cántaros de arroba, de los quales no emos tenido gasto ni podido benderlos por la yncomodidad grande que en ussar de elloss an de tener sus conpradores, pues, siendo aguadores, por el mucho pesso, no los pueden sacar de las alcobas ni cargarlos en las cabalgaduras, y menos subirlos por las escaleras de los altos de las cassas, y, ssi sson labradores, q ordinariamente se ssirben de criados de poca hedad, no pueden con dhos cantaros llenos de agua, ni caben en Los serones ni angarillas que para traerlos tienen en sus haciendas, de lo qual se ssiguen a la

rrepublica dhos ynconbenientes sin que por ningº camino se pueda entender el que deje de tener mas vtil en fabricar cantaros que sseis agan quatro arrobas, pues serán mas a propposito y fácil el uso de ellos a todos los que los trayeren; y, ssiendo nesessario, yo y demáss maestros nos obligaremos a q dhos seis cantaros hagan dha cantidad y a pagar la pena q se nos ynpuisere contrabiniendo en ello. Por tanto, a VSª pido y suppº mande acordar lo por mí referido y lo q fuere mas conbiniente a el vien púvº para que en ello se probea de remedio, pues es justicia q pº, y para ello el offiº de VSª ynploro. Vº Lizº Don Alonso Ramos.

[Al margen:] Cántaros para los aguadores que .6. hagan 4 arovas con poca diferençia, y sellados.

Expressº e lefda la dha petición, la çiuºdijó que, ssin perjuicio de las hordenanzas desta çiuºd, por aora y mientras otra cossa no sse acordare y mandare, es en dar como da licençia a los cantareros desta çiuº para q puedan azer para los azacanes aguadores que benden cargas de agua a los beçinos desta çiuº para su probeimº cántaross que sseis agan quatro arrobas con poca diferençia de mas o menos, sellados con el sello que cada uno de los dhos cantareros les a de echar con distençión de la marca de cada uno para q se conosca y se ssepa el maestro cantarero en cuya cassa se fabricó. Y los dhos azacanes aguadores no bendan agua si no fuere con los dhos cántaross, pena de cada tres mill mrs a cada uno de los dhos cantareros y azacanes por cada vez que contrabiniere a lo aquí contenido y en qualquiº tiempo q fueren aprehendidos, en que serán condenados. Y so la dha pena mandaron que los cantarillos que labraren para ganaderos y serbicio de los cortijos y heredades y beçinos desta çiuºd sean pequeños, que agan poco más de quarta de arroba, con poca diferençia; y, ssi los yçieren de media arroba, yncurran en la dha pena. Y esto sse entiende como dho es, sin que ssea visto derogar la dha ordenanza, ni parte alguna de ella, ni los auctos que ssobre ello se an probefdo, quedando como queda en su fuerza y bigor para vsar de ello cada y quando que fuere la boluntad desta çiuºd. Y se suplica a los ssºs correxidor y alcalde mayor manden sse pregone y haga saber para q

benga a notiçia de todos, dándoles el término q̄ pareçiere para q̄ de allí en adelante los unos y los otros cumplan con el tenor deste acuerdo, so las dhas penas y las demás q̄ se les ynpußiere. Y así lo acordó de conformidad. Fran<sup>co</sup> Ro<sup>s</sup> de Santiago, Sr<sup>o</sup> del cav<sup>do</sup>."

AMJF, Actas capitulares 1671, fol. 651 v.-653 r.

#### Núm. 27

1781-1787

"Xerez, año de 1781.

A consequen<sup>a</sup> de Carta orden del exmo S<sup>r</sup> Governad<sup>r</sup> del R<sup>1</sup> y Supr<sup>o</sup> Consejo de Castilla, p<sup>a</sup> q<sup>e</sup> se pague a Alonso Gandía, fabricante de losetas, lo que se le está debiendo de las que hizo y remitió p<sup>a</sup> fixar en los frontispicios de las casas y extremos de las calles de esta Ciudad."

"Alonso Gandía, vecino de la ciu<sup>d</sup> de Sevilla, y M<sup>tro</sup> fabricante de loza fina en ella, con el maior rendim<sup>to</sup> a V.E. dice: Hace 4 a<sup>os</sup> que, hallándose en la ciu<sup>d</sup> de Xerez de la Frontera, hizo trato con los Diputados y Es<sup>mo</sup> de Cav<sup>do</sup> de dha Ciudad para fabricar todas las losetas de gobierno que se ponen numeradas en las casas de todas las poblaciones, conforme a las R<sup>s</sup> Ordenes que se comunicaron para dhas obras. Y en la buena fe de que se le cumpliría el trato que hizo, labró y entregó a dha Ciu<sup>d</sup>, por mano de sus diputados y es<sup>mo</sup> de Cav<sup>do</sup>, 2628 losetas al respecto, de real y quartillo cada una... [de las cuales le han pagado sólo 1000 reales]... para cobrar han hecho... quatro viajes a dha Ciu<sup>d</sup>, con grave detrimento de su salud y gastando lo que no puede, ni tiene, por ser un pobre casi destruydo por causa de la guerra y sin trabajo con que poder mantenerse y a su familia... pide se le pague..."

[Según dice, mandó las losetas el 22 de enero de 1776 (fol. 54 r)]

[Con fecha 20 de marzo de 1781 se da orden de que se paguen las losetas]

[El 13 de septiembre de 1787 se pide que se coloquen de una vez las losetas]

[El 13 de septiembre de 1787 se pide que se coloquen de una vez las losetas]

[Se da noticia, además, de la colocación de los azulejos de la numeración de casas, así como de las cuentas de la fijación de las losetas y otros extremos muy interesantes...]

AMJF, legajo 241 (leg. 160 antiguo), exped. 7281, fol. 49 r.-63 v.

#### Núm. 28

1783 febrero, 19

"Acuerdo sobre Azulejos y Canapeés.

La Ciudad comisiona a los S<sup>res</sup> D<sup>n</sup> Miguel Picado, 24<sup>o</sup>, y D<sup>n</sup> Christóbal Fernández, Jurado, para que se instruyan del estado de los canapeés y paradero de los azulejos de las calles y casas de esta Ciudad y hagan se fixen los que no lo estén, dando aviso de todo y llebando quenta formal de los costos que tuvieren, los cuales satisfará la Junta de Propios; y así lo acordó."

AMJF, Actas Capitulares 1783, fol. 45 r.

#### Núm. 29

1786, febrero, 25

"Nombramientos de Veedores de Oficios Menestrales.

En la Ciudad de Xerez de la Frontera, en veinte y cinco de febrero de mil setecientos ochenta y seis, el S<sup>re</sup> d<sup>n</sup> Josef Vejel y Guerrero, Veinte y quatro del Muy Ilustre Ayuntamiento de esta dha Ciudad y Diputado de Oficios Menestrales en el corriente año, como consta del testimonio de la Suelta, dixo que, en virtud de las facultades que por ser tal Diputado le competían, nombraba y nombró veedores y examinadores en dhos oficios para su uso y exercicio en el corriente año, lo que executó p<sup>r</sup> presencia de mi el infrascrito secretario en la forma isguiente: ...Alfahareros, Manuel Martínez y Manuel de Amaya..." [aparecen también citados los zapateros de vaca, sastres, latoneros, cerrajeros, cedaceros, albañiles, cereros, carpinteros de lo blanco, idem de lo grueso, pasteleros, laneros, herreros, curtidores y confiteros].

AMJF, C.24, n<sup>o</sup> 3, año 1786, fol. 298 r. y ss.

Núm. 30

1792, junio, 28

"Leyose en este Cavildo un memorial dado por los Maestros Alfahareros de esta Ciudad, solizitando se ynspencionen por el Ayuntamiento las Ordenanzas q<sup>e</sup> tienen formadas para su gremio, a fin de ocurrir después por su aprobación el Real y Supremo Consejo de Castilla.

La Ciudad nombra por suerte a los Señores D<sup>n</sup> Fernando de Torres y Angulo, Veinte y quatro, y D<sup>n</sup> Tomás Josef Ximenes de Castilla, Jurado, p<sup>a</sup> q<sup>e</sup> ynspencionen las Ordenanzas que han formado los Maestros de Alfahareros y con su informe le traigan p<sup>a</sup> determinar lo combeniente."

AMJF, Actas Capitulares 1792, fol. 183 r. y v.

Núm. 31

1792, agosto, 13

"D<sup>n</sup> Fernando de Torres y Angulo, Veinte y quatro, y D<sup>n</sup> Tomás Ximenez de Castilla, Jurado, sobre la pretención de los Alfahareros sobre formación de ordenanzas. Acuerda pase a la Junta de Abastos para que exponga en el asunto lo que estime combeniente y, fecho, buelba a el Ayuntamiento para resolver."

AMJF, Actas Capitulares 1792, fol. 215 v.

Núm. 32

1808, abril, 26

"Cabildo de oy, 28 de abril de 1808"

"Yll<sup>mo</sup> Sr, Antonio Amaya, Josef López y Martín de Cuenca, vecinos de esta ciudad y alfahareros en ella, ofrecen a V.S.Y. sus respectos y con la mayor veneración dicen: que, habiendo escaseado los barros y materiales que servían en su fábrica, no hallaron en los años anteriores otro recurso que el de tomar en arrendam<sup>o</sup> quatro aranzadas de tierra situadas en una de las laderas del cerro de Páez, pertenecientes al Hospital de la Caridad, con la obligación de contribuir anualmente cien ducados que habían de satisfacer los exponentes, y D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> de Molina, como dueño de una de las alfaharerías de la rivera y, habiendo ocurrido que entre las fincas enagenadas del re-

ferido Hospital se hubiesen comprehendido las quatro aranzadas de donde se extraían los barros, ha tomado el D<sup>n</sup>. Francisco el medio o arbitrio de oponerse y resistir que los exponentes se provean de lo necesario para sus fábricas y talleres, de cuyo modo logrará el D<sup>n</sup> Francisco vincular en sí el abasto y venderlo por el precio que quiera fixarle, siendo de tener en consideración que precisamente debe haber falta de materiales, por que en los talleres del D<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup>, por más que se esfuerze, no se puede elaborar ni aún la mitad de lo que se necesita para el proveimiento del público. En tales circunstancias, y en las que por hallarse sembrados todos los terrenos donde en virtud de nuevas contratas que se celebrarán con sus respectivos dueños pudiera extraerse el barro necesario para las fábricas, es imposible practicarlo en la pesente situación, no pueden menos los exponentes que poner esto en su consideración para que provea el oportuno remedio en el particular, como propio y peculiar de su encargo, acordando que se obligue a D<sup>n</sup>. Francisco de Molina a que tolere y permita la extracción de barro por este año de las tierras que ha comprado baxo los pactos y condiciones con que antes estaban arrendadas, y debe observar en conformidad de lo prevenido en las R<sup>es</sup>. Ordenes que han dado regla para los desaucios de las ventas y remates de fincas pertenecientes a obras pías, pues sin que precediera formal desaucio, con señalamiento de término competente para q<sup>e</sup> los exponentes pudieran tomar su recurso y hallar sitio proporcionado para la extracción de barros, no ha debido el D<sup>n</sup>. Francisco causar novedad ni despojar a los que representan.

Supp<sup>mo</sup> a V.S.Y. que, teniendo en consideración a lo adelantado del tiempo lo mucho que interesa a la causa pública el proveim<sup>o</sup> de materiales y que D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> de Molina no ha observado en este punto lo que disponen las órdenes sobre el modo con que deben ser tratados los colonos de fincas que se enagenan como pertenecientes a obras pías u hospitales, se digne acordar que se le precise y obligue a la observancia de la contrata por lo tocante al presente año, que así lo esperan de la justificación de V.S.Y. Xerez de la Frontera, abril, 26 de 1808. [Firmado:] Josef López, Martín de Cuenca. Antonio Amaya."

AMJF, Actas Capitulares 1808, fol. 199 r.-200 r.

Núm. 33

1824

"Sobre los graves daños producidos por depositar las cenizas, labas y escombros de los hornos de los alfareros en la calzada y madre general; obstrucción del paso del agua y rotura del paredón de la calzada".

[Se trata de las fábricas de ladrillos y tejas situadas desde la Puerta del Arroyo a la Alcobilla y el Tejar que nombran de Cartuja, que impiden el paso del camino que va a la Puerta de Rota...]

Los implicados son: Domingo de la Riva, demandante; Francisco López y Antonio López, alfareros (tejeros, ladrilleros), demandados; también aparece citado Jerónimo Rubio, alfarero].

AMJF, Legajo 242 (160 ant.), exped. 7336.

Núm. 34

1854-1864

"Sobre deslinde del terreno de una alfarería de

los herederos de Vicente de Cuenca en la Calle de Cartuja."

[Se hace el deslinde de esta edificación para poder continuar con el enlosado de la calle, ya que una casilla, perteneciente al terreno que ocupaba dicha alfarería, rompía la línea.

Comienza este proceso el 20 de noviembre de 1854 y sigue el expediente hasta 1864.

Los títulos de propiedad presentados comienzan desde los acuerdos de la Ciudad de fecha 12 y 19 de Junio de 1679, en que se concedió a Alonso Palomino Carretero una porción de terreno en el sitio del Egido para construir un sombrero; tenía también su casa... [en la actualidad posee título de propiedad Doña Rosalía Palomino, viuda de Vicente de Cuenca].

Lleva plano de las lindes del terreno y también los alzados de las fachadas de la casa y bodega que Miguel de Cuenca, quien ahora lo ocupa, va a construir en este solar de la calle de Cartuja o Medina. Se le llama también el "Tejar de Cuenca". No dice nada sobre su distribución interna, ni sobre la fabricación alfarera].

AMJF, Legajo 253 (167 ant.), exped. 7744.

## NOTAS

- (1) La búsqueda de los datos que forman la base de este estudio tuvo lugar durante los meses de julio a noviembre de 1990, aprovechando la circunstancia de estar dedicados a la localización de mapas y planos de la Ciudad para la Carloteca de Andalucía, lo que nos llevó a consultar gran número de legajos y libros, además de examinar los "veinticuatro cajones", que contienen el núcleo de los fondos del Archivo Municipal.
- (2) Tesis Doctoral leída el 19 de diciembre de 1991 en la Universidad de Zaragoza por Enrique Martínez Glera.
- (3) Este oficio pudo estar relacionado con las labores del barro, como hemos podido constatar en otros lugares, donde el horno es utilizado a la vez para cocer el barro y quemar la cal.
- (4) AMJF, Archivo Histórico Reservado, C. 12, nº 12. Pergamino 21x31 cm.
- (5) AMJF, Actas Capitulares 1455, fol. 34 r. Véase Apend. Doc., Núm. 1.
- (6) AMJF, Actas Capitulares 1513, fol. 289 v. Véase Apend. Doc., Núm. 8.
- (7) AMJF, Actas Capitulares 1567, fol. 254 v. Véase Apend. Doc., Núm. 11.
- (8) AMJF, Actas Capitulares 1671, fol. 651 v.-653 r. Véase Apend. Doc., Núm. 26.
- (9) AMJF, Actas Capitulares 1456, fol. 2v. Véase Apend. Doc., Núm. 2.
- (10) AMJF, Actas Capitulares 1484, fol. 35 v. Véase Apend. Doc., Núm. 4.
- (11) AMJF, Actas Capitulares 1490, fol. 245 v.

- Véase Apend. Doc., Núm. 5.
- (12) AMJF, Actas Capitulares 1509, fol. 39 r. Véase Apend. Doc., Núm. 6.
- (13) AMJF, Actas Capitulares 1509, fol. 47 v. Véase Apend. Doc., Núm. 7.
- (14) AMJF, Actas Capitulares 1533, fol. 379 r. y v. Véase Apend. Doc., Núm. 9.
- (15) AMJF, Actas Capitulares 1548, fol. 44 v.-48 v. Véase Apend. Doc., Núm. 10.
- (16) Se está refiriendo al arroyo de los Curtidores, según el "Índice de noticias curiosas contenidas en los Libros Capitulares".
- (17) Se halla en C. 3, nº 12.
- (18) AMJF, Actas Capitulares 1642, fol. 748 r. Véase Apend. Doc., Núm. 25.
- (19) AMJF, Actas Capitulares 1792, fol. 183 r. y v. Véase Apend. Doc., Núm. 30.
- (20) AMJF, Actas Capitulares 1792, fol. 215 v. Véase Apend. Doc., Núm. 31.
- (21) Los libros consultados fueron:
- Actas de Exámenes, 1573-1587 (C. 24, nº 1).
  - Exámenes de Oficios, 1613-1626 (C. 24, nº 2).
  - Exámenes de Oficios, 1629-1795 (C. 24, nº 3).
  - "Abecedario de Cartas de Exámenes de todos Oficios menestrales desde el año de 1738 hasta el de 1768".  
"Abecedario de Cartas de Exámenes... 1769-1786".  
"Abecedario de Cartas de Exámenes... 1786-1789 [i.e. 1795]" (C. 24, nº 3).
- (22) AMJF, Actas Capitulares 1574, fol. 66 v.-67 r. Véase Apend. Doc., Núm. 12.
- (23) AMJF, Actas Capitulares 1575, fol. 101 v.-102 v. Véase Apend. Doc., Núm. 13.
- (24) AMJF, Actas Capitulares 1575, fol. 124 r. y v. Véase Apend. Doc., Núm. 14.
- (25) AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 203 v.-204 r. Véase Apend. Doc., Núm. 15.
- (26) AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 224 r. Véase Apend. Doc., Núm. 16.
- (27) AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 225 v. Véase Apend. Doc., Núm. 17.
- (28) AMJF, Actas Capitulares 1578, fol. 226 r. Véase Apend. Doc., Núm. 18.
- (29) AMJF, C. 24, nº 1, fragmento de un libro de exámenes de oficios (1581-1582), fol. 272 v. Véase Apend. Doc., Núm. 19.
- (30) AMJF, C. 24, nº 1, Actas de Exámenes (1584, dic., 29-1587, sept., 16), fol. 72 r. y v. Véase Apend. Doc., Núm. 20.
- (31) AMJF, C. 24, nº 2, Exámenes de Oficios (1613-1626), s.f. Véase Apend. Doc., Núm. 21.
- (32) Bajo la denominación "blanco" puede referirse a barro blanco—el que se consigue añadiendo sal a la masa—o bien al barro vidriado de blanco o, simplemente, sin vidriado. No parece que sea la segunda acepción.
- (33) AMJF, C. 24, nº 2, Exámenes de Oficios (1613-1626), s.f. Véase Apend. Doc., Núm. 22.
- (34) AMJF, C. 24, nº 2, Exámenes de Oficios (1613-1626), s.f. Véase Apend. Doc., Núm. 23.
- (35) AMJF, C. 24, nº 3, Libro de Exámenes de Oficios (1629-1795). Véase Apend. Doc., Núm. 24.
- (36) AMJF, C. 24, nº 3, año 1769.
- (37) AMJF, C. 24, nº 3, año 1773.
- (38) AMJF, C. 24, nº 3, año 1786, fol. 298 r. y ss. Véase Apend. Doc., Núm. 29.
- (39) AMJF, Legajo 241 (Leg. 160 ant.), exped. 7281, fol. 49 r.-63 v. Véase Apend. Doc., Núm. 27.
- (40) AMJF, Actas Capitulares 1783, fol. 45 r. Véase Apend. Doc., Núm. 28.
- (41) AMJF, Actas Capitulares 1808, fol. 199 r.-200 r. Véase Apend. Doc., Núm. 32.
- (42) AMJF, Legajo 242 (160 ant.), exped. 7336. Véase Apend. Doc., Núm. 33.
- (43) AMJF, Legajo 253 (167 ant.), exped. 7744. Véase Apend. Doc., Núm. 34.
- (44) AMJF, Legajo 123 (ant. 81), exped. 3804, fol. 38.



# VILLABLANCA, UNA PUEBLA DE PLANTA REGULAR

*A la memoria de mi  
hermana Blanquita.*

Juan Clemente RODRÍGUEZ  
ESTÉVEZ

ATRIO 6 (1993). Págs. 27-42

Carecemos de trabajos que, seriamente planteados, estudiaran el trazado urbanístico de esta pequeña localidad onubense. Hasta ahora, lo poco que se conocía del tema emanaba de la erudición local y de alguna que otra obra general que, en buena parte, aludía a la fuente anterior y apenas hacía mención del asunto. Apoyándose en la observación del trazado regular en que se disponen sus largas calles y en el conocimiento de su fecha de fundación (1531), se le ha considerado como la más clara manifestación del urbanismo renacentista en la provincia<sup>1</sup>.

Sin ser totalmente falsa, tal afirmación puede resultar simplista pues ignora los orígenes de dicha planta y, en gran medida, su condición. En estas páginas pretendemos abordar el nacimiento y perfil del trazado urbanístico de Villablanca, estableciendo sus precedentes y ahondando en su auténtica naturaleza.

## I LA TRAZA URBANA

En el ángulo suroccidental de la provincia de Huelva, entre el río Guadiana y el océano Atlántico, Villablanca se perfila como un pueblo de transición; límite de la tierra llana que abraza el litoral, asoman a su término las primeras estribaciones que el Andévalo extiende desde el norte. Siempre al margen de grandes vías de comunicación, sus contactos naturales se establecieron por caminos, hoy carreteras que levemente alteran los viejos trazados, con: Ayamonte, la sede del marquesado al que perteneció, situada más al sur; San Silvestre de Guzmán<sup>2</sup>, la hermana más joven que se estableciera al norte; la Redondela, con la que ha perdido

su contacto directo; y Lepe, la villa donde se expidiera su carta de fundación y que, situada al este, mantuvo fuerte influencia sobre ella.

Si bien estos caminos no han determinado decisivamente la estructura y desarrollo de la villa, como sí ha ocurrido con otras localidades de la provincia<sup>3</sup>, donde las vías eran más importantes, puede observarse una respuesta coherente, por parte del casco urbano, con respecto a sus salidas al exterior<sup>4</sup>.

Éste se nos ha mostrado, hasta hace pocos años, como un cuadrado casi perfecto, articulado por calles y callejas que, al cruzarse perpendicularmente, forman una retícula. Se trata de una planta regular, comúnmente denominada de "cuadrícula" o "damero".

Impedido su crecimiento en su lado septentrional por los promontorios que llevan al "Pinar Serrado", se sitúa en ese extremo un gran espacio abierto en el que se dispone la plaza<sup>5</sup> y los más importantes edificios: la iglesia y el ayuntamiento. Desde este espacio, situado en una especie de plataforma, parten hacia el sur seis largas calles<sup>6</sup>, paralelas entre sí, que descienden en una leve inclinación, sólo acusada en algunos puntos. De levante a poniente toman los siguientes nombres: Sta. María de la Blanca<sup>7</sup>, San Sebastián<sup>8</sup>, calle Real<sup>9</sup>, calle Rico<sup>10</sup>, calle Nueva<sup>11</sup> y Avda. de Extremadura<sup>12</sup>. La comunicación entre estas largas vías se ve facilitada por el establecimiento de otras, perpendiculares a las anteriores, y de menor entidad; auténticas callejas que, excepto en el lado norte, nunca llegan a cruzar todas las calles<sup>13</sup>.

El desarrollo de estas calles que parten de norte a sur es tan significativo que debilita el cruce de sentidos, natural en la retícula,

para subrayar una marcada longitudinalidad. Esta peculiaridad, que justificaremos posteriormente, hace que no se de el concepto de manzana o "cuadra", casi consustancial a la planta de damero.

Las intervenciones producidas en las últimas dos décadas han introducido algunas variaciones significativas. El pueblo ha crecido hacia el sur; la Avda. Extremadura se ha alargado hasta cobrarse la distancia de un kilómetro; una plazoleta y un espacio ajardinado rivalizan con la plaza principal; dos edificios escolares y un nuevo grupo de casas (La Barriada del Molino) han venido a completar una zona urbanizada que sólo sigue parcialmente el antiguo trazado. Al oeste, junto a la Avda. Extremadura, se configura una nueva calle, El Ejido. Al este, junto a Sta. María de la Blanca, ocupando un espacio próximo a la desaparecida San Roque, se ha construido un nuevo grupo de casas que, recordando al patrón del pueblo, asumen el nombre de la calle perdida.

El resultado de los cambios producidos no ha sido muy bueno para la trama urbana. Al margen de las intervenciones comentadas, se ha alterado seriamente el perfil de la casa. Unidas todas entre sí, con un solo piso y doblado, con la techumbre de tejas, vertiendo aguas a la calle y el corral, era un elemento fundamental en la configuración del casco urbano dándole, con su repetición sistemática, una homogeneidad que extendía hasta los tejados el seguimiento longitudinal de la traza. La introducción de arquitecturas alógenas, con azoteas y —frecuentemente— segundos pisos, está haciendo que este rasgo se vea seriamente amenazado.

Si observamos levemente la planta de la villa, e ignoramos las obras que nuestra me-

moria considera recientes, podríamos pensar que la totalidad del casco urbano se realizó de una vez, que se ha mantenido desde sus orígenes invariable, ya veremos que esto no fue así.

## II

### LOS ORÍGENES Y SU DESARROLLO

En el proceso de repoblación que vivió la Baja Edad Media andaluza e incluso el siglo XVI, calificativos como villa, villanueva o puebla son signos elocuentes de una nueva fundación. El estudio de las circunstancias de estas fundaciones y su desarrollo inicial ha podido realizarse con relativa facilidad, gracias a la producción de una documentación, paralela a su proceso de formación que, de conservarse, difícilmente se ha dado en poblaciones más antiguas. La carta fundacional, comúnmente llamada carta puebla, las ordenanzas municipales, y otros documentos con privilegios y exenciones han sido un material muy útil para el historiador que, en el caso de Villablanca, puede contar con una archivo municipal relativamente bien conservado<sup>14</sup>.

Sin embargo, nuestras necesidades, muy específicas, se ven solamente parcialmente satisfechas en lo que a documentación se refiere: el desarrollo de la reglamentación municipal que se había venido dando en la Baja Edad Media cobró una especial dimensión en el siglo XVI, el perfeccionamiento de la administración pública hizo que se enriqueciera la documentación. Las ordenanzas municipales tienden a recopilarse y gran parte de las actividades de la vida pública de la villa o ciudad aparecen reglamentadas con todo detalle. Pero aún siendo muy rica la

información aportada, raramente se mencionan aspectos que aludan a la arquitectura del lugar o la traza urbana que la define<sup>15</sup>. Hecho éste que se agrava en el caso que nos ocupa, ya que Villablanca tenía que regirse por las ordenanzas dictadas en Lepe, las cuales apenas consideraban específicamente este lugar<sup>16</sup>.

A pesar de ello no podemos obviar un documento que es fundamental para comprender el nacimiento de la villa y por extensión, importantes aspectos que marcan el carácter de su planta. Se trata de su Carta Puebla, "carta de previlejo e confirmación" que los marqueses de Ayamonte, Don Francisco de Zúñiga, Guzmán y Sotomayor y Doña Tereza de Zúñiga y Guzmán, otorgaron en 1531 y confirmaron en 1537 en Lepe, a los futuros moradores de la villa:

"Que por quanto al tiempo que los vezinos e moradores estauan en la nuestra dehesa de Los Verdes, término e iurisdicción de nuestra villa de Ayamonte, se pasaron a poblar a la Corte del Capitán, cerca de la hermyta de Ntra. Señora la Blanca, e donde agora está poblado e se llama la nuestra villa de la Puebla de Santa María la Blanca, asy a los que a la sazón se pasaron a ella, como de los que en adelante viniesen a la poblar e biuir en ella, les ovimos fecho e fezimos ciertas mercedes (...) <sup>17</sup>".

El texto cita el lugar de procedencia de los primeros pobladores, la dehesa de Los Verdes<sup>18</sup>, así como el de su nueva ubicación: la Corte del Capitán, término hoy olvidado, que da nombre al lugar sobre el que se asienta la villa. Este se perfilaba como una especie de amplia plataforma, levemente inclinada, muy apta para el poblamiento. Con un perfil liso y algo elevado, favorecía la construcción de las casas sin sacrificar una

fácil evacuación de las agua de lluvia<sup>19</sup>.

Pero tan determinantes como estas cualidades, u otras referentes a las posibilidades agrícolas y ganaderas de su entorno, es la proximidad con la propia ermita, a la cual se debe el nombre de la villa. Este austero templo, situado en un bello pinar desde el cual se domina la comarca hasta el océano, anterior a la propia fundación de la puebla, se convirtió en su parroquia, su referente espiritual e histórico<sup>20</sup>. Sus funciones de iglesia e incluso, ocasionalmente, de sede o centro judicial y político<sup>21</sup>, reforzó desde el principio la vinculación con la nueva villa. Y lo hacía por un camino que, al llegar a ella por su lado norte, se expandía en un espacio abierto o plaza, donde se situaron progresivamente los edificios más significativos. Sin duda la existencia de la parroquia, fuera de su propio casco urbano, determinó su formación hasta el punto de abrir su espacio neurálgico a ella.

La existencia de la Ermita como lugar sagrado, cargado de especial significación en la zona, debió favorecer el establecimiento de una población en sus cercanías, lo cual garantizaría sus cuidados y atenciones<sup>22</sup>. Aún así, el propio texto fundacional menciona las causas que explican el establecimiento de una población en la Corte del Capitán:

"(...) theniades vuestras casas, abitación e moradas, donde no avía yglesia en que el culto divino se celebrase e vosotros pudiédeses oyr misa e los divinos oficios, e rrecibir los sanctos sacramentos como fieles cristianos en tres leguas a la redonda de mi tierra, a cuya causa algunos morfan sin confysión, lo cual, no remediando, cargaua sobre nuestras conciencias. Así por esto como porque ovimos fecho merced de la dicha dehesa a nuestra villa de Ayamonte

para propios della, e porque por vuestra parte nos fue suplicado, pues éramos seruidos quel dicho lugar no estuviere poblado en la dicha dehesa, lo fuésemos de hazeros merced daros sitio e lugar en este nuestro marquesado, donde poblásedes e hiziésedes vuestras moradas e bivienda con alguna franqueza, (...)”<sup>23</sup>.

Aunque garantizar los servicios religiosos a sus vasallos debió ser muy importante para los marqueses, parece que la presión de la villa de Ayamonte sobre los mismos debió ser aún más determinante a la hora de tomarse la decisión del traslado. Los ayamontinos estaban viviendo un fuerte crecimiento demográfico y deseaban explotar estas tierras sin poblamiento alguno.

Los argumentos esgrimidos oficialmente parecen convincentes. No obstante, había que tener en cuenta algunas otras circunstancias:

La erudición local ha hecho referencia – frecuentemente – a la necesidad de repoblar una zona tan cercana a la vecina y hostil Portugal. Dicha afirmación sólo puede admitirse con muchas reservas. Los conflictos entre las coronas de Castilla y Portugal por la posesión de las tierras del Algarve, tomadas a los árabes, fueron muy importantes; y siempre hubo una cierta hostilidad que en algunos períodos, como la 2ª mitad del siglo XIII o el final del siglo XV, cobró una especial gravedad<sup>24</sup>.

A pesar de ello, no podemos hablar, en la época que nos ocupa, de enfrentamientos directos de gran importancia, que hicieran peligrar la definición de las fronteras establecidas. Aunque pudiese existir una influencia de esa naturaleza, no debió ser la más determinante. De hecho, la carencia de prevenciones defensivas en la configuración de

la villa, y el gran contingente de portugueses que se fue instalando en ella desde el siglo XVI, así parecen confirmarlo<sup>25</sup>.

Por otro lado, había que valorar el fuerte interés que los marqueses tendrían en que sus posesiones fueran ampliamente repobladas. Los incentivos económicos que se contemplan en la Carta Puebla, con subvenciones para los asentamientos y ventajas fiscales, vienen a reforzar esta hipótesis. Los ingresos obtenidos por la hacienda del marquesado, dependían en gran medida, de los gravámenes sobre circulación de hombres y productos, sobre todo en materia mercantil. Una población más numerosa favorecería el aumento de la producción y desarrollaría el comercio, lo que por extensión supone un aumento de los ingresos en materia fiscal. Teniendo en cuenta el crecimiento que estaba experimentando Ayamonte, y las pretensiones que esta localidad tenía sobre las tierras de Los Verdes, es lógico que los marqueses vieran con buenos ojos una reorganización del territorio en manos de sus pobladores, ya que ello supondría una mejor explotación del mismo, a la vez que la creación de un área atractiva para gentes ajenas al marquesado quienes, efectivamente, fueron asentándose en estos parajes. La exención del pago de la alcabala durante diez años y la concesión de mil maravedíes por colono, para la construcción de sus moradas, eran franquicias lo suficientemente atractivas. Sin embargo, se exigían como condiciones básicas: la construcción de una casa que garantizara una residencia estable y la plantación de una cantidad mínima de viñedos. Elemento, este último, que viene a incentivar la actividad comercial, y a confirmar nuestra hipótesis sobre los intereses de los señores<sup>26</sup>.

Por lo tanto, intereses económicos, en el contexto de un cierto crecimiento demográfico, junto con algunas otras circunstancias hicieron posible este poblamiento. Sea como fuere, cabría preguntarse si hubo alguna razón que explicara su definición en esta traza urbana, cuál fue —en caso de confirmarse—, y si es atribuible a alguien en especial.

"(...) hazemos merced a vosotros, los susodichos nuestros vasallos y a todos los demás que quisieren venir a poblar a la Corte que se dize del Capitán, que es cerca de la yglesia de Santa María la Blanca, en la parte o lugar donde os fue señalado por nuestro mandado, por el doctor Gómez Theriño, nuestro corregidor, e que lo podays hazer e poblar según e de la manera que vos está señalado<sup>27</sup>".

El sentido común nos hace considerar, evidente, la existencia de una intencionalidad planificadora en el proyecto urbano que nos ocupa pero, además, el propio texto fundacional así lo manifiesta. Se señala específicamente el lugar del asentamiento y la manera en que debe poblarse. Sin duda, cuando se habla en el texto de "la manera", se refiere al establecimiento de una traza señalada, posiblemente sobre el propio terreno. En el mismo documento, más adelante, en la parte en que se confirma la primera concesión, se habla claramente de ello:

"(...) e asy mismo entiendan en el señalar de los sytios que para casas se han de dar, a los que de nuevo vinyesen a la dicha villa, para que se guarde la horden de las calles, y en todo aya la que conviene"<sup>28</sup>.

La voluntad de implantar una traza de esta naturaleza parece clara. ¿Qué razones hicieron a los marqueses tomar tal decisión?; sin duda, fueron de carácter práctico. Ya hemos hablado de las necesidades de los

señores, así como de las condiciones del lugar; son este tipo de valores los que impulsaron a desarrollarla:

El carácter funcional de esta traza en las ciudades y villas de nueva fundación es manifiesto: permite un repartimiento racional y controlado del terreno, al igual que un crecimiento planificado; facilita la circulación entre los distintos puntos de la villa, siendo muy fácil orientarse en ella; ofrece un acceso claro y directo a las vías de comunicación exteriores; e inclinándose levemente, facilita un buen drenaje de las aguas de lluvia, ofreciendo mejores condiciones higiénicas en general<sup>29</sup>.

Son circunstancias que vislumbran unos marqueses que así parecen entenderlo cuando afirman "en todo aya lo que conviene". Estas cualidades podrían haber sido admiradas por ellos en algunas de las poblaciones resueltas con esta planta en Andalucía: Puerto Real, la villa que, fundada en 1463, fuera vecina de las posesiones de sus parientes, los duques de Medina Sidonia; Santa Fe; o alguna población de menor entidad, como la onubense Hinojales, pudieron haber influido en ellos a la hora de abordar un poblamiento en sus territorios.

La posibilidad de que se tratara, esta obra urbanística, de un producto nacido de la especulación intelectual es muy improbable. La corte de los marqueses apenas tenía entidad como para desarrollar una actividad de tal naturaleza y la poca envergadura del proyecto de Villablanca así lo confirma. Esto nos lleva directamente al tema de la autoría de la traza: no se precisaba un arquitecto o urbanista para realizarla. Como sabemos, en las primeras ciudades fundadas en Hispanoamérica, eran personas afines o sensibles a estas actividades quienes realizaban las tra-

zas; por falta de profesionales en el asunto, aquí debió ocurrir algo parecido. El corregidor Gómez Theriño fue quien señaló a los colonos, posiblemente sobre el terreno, dónde y cómo había que construir; sin embargo, no fue él —necesariamente— quien lo ideó. Pudo haber sido él o pudo haberse tratado de los propios marqueses.

Ya habíamos apuntado cómo la realización del casco urbano se desarrolló en varias etapas. La coherencia que ha mantenido su crecimiento hasta estas últimas dos décadas nos había hecho pensar —inicialmente— en un poblamiento definido en el propio siglo XVI. Carecemos de planos o dibujos que pudieran ofrecernos una visión exacta; sin embargo, algunos documentos y una observación detenida de la planta han sido suficientes para tener una idea aproximada del desarrollo de la misma.

Aunque no se conserva ningún censo del siglo XVI, el estudio de los libros parroquiales, conservados desde 1582, nos hacen pensar en una población sensiblemente inferior a la que se ha venido manteniendo en los últimos tres siglos. Si la localidad ha tenido unos 1.600-1.800 habitantes de media, a fines del XVI tendría algo menos de la mitad<sup>30</sup>.

A falta de noticias concretas sobre las calles y teniendo en cuenta estos datos, podríamos pensar que éstas debieron ser pocas y bastante más cortas. Esta idea se ve confirmada al consultar el cuaderno que, conservado en el archivo municipal, hace referencia a los gastos y cuentas por la guerra con Portugal. Data de 1672, y conserva seis padrones para alojamientos y contribuciones de los regimientos. El primero es de 1660, y el último de 1670. Aparecen en ellos todos los cabezas de familia repartidos por

calles. Y curiosamente, solamente aparecen citadas la Plaza, la calle San Sebastián, la calle Real, calle Rico y calle Nueva; el resto faltan.

La calle Nueva, que ya se llamaba así oficialmente, debió ser la última de las cuatro paralelas, mencionadas en dicho censo, en construirse. Por otro lado, sabemos que la iglesia de San Sebastián, a la cual debe su nombre la calle que de ella parte, data de 1618<sup>31</sup>. Todo ello nos hace pensar que en el siglo XVI debió crearse únicamente la Plaza, la calle Real y la calle Rico, es decir, las calles que parten directamente de la Plaza. Ésta debió ser un gran espacio abierto al camino de la Ermita, que albergaba los edificios más importantes, entre ellos el ayuntamiento<sup>32</sup>, el cual se cita en la Carta Puebla como una obra a realizar, donada por los marqueses.

Las dos calles mencionadas, descenderían levemente hasta la actual calleja de El Lagar, que al llegar a la calle Real hace un extraño quiebro. Ya entonces, las callejas tendrían esta mínima entidad. Proyectadas hacia fuera, siguiendo la pendiente, parecen hacer de caños por donde el agua de lluvia se expulsa. El desarrollo longitudinal que sufrió la traza parece encontrar en este hecho una explicación lógica.

A partir de este núcleo, el siglo XVII vio nacer, hacia los años veinte, la calle San Sebastián, y algo después la calle Nueva; siempre desde el área de la Plaza hacia el sur. Mientras, todas las calles iban alargándose.

El Catastro del Marqués de Ensenada, de 1760, y un censo realizado en 1777, incluyen la "calle Extremadura" y la de "Ntra. Señora la Blanca", como vías perfectamente formadas, y la calle San Roque, apenas con

17 casas. En el siglo XVIII, el perfil de la localidad aparece, casi definitivamente, consolidado.

A inicios de la siguiente centuria, la calle San Roque desapareció, sin conocerse con seguridad las causas que originaron su pérdida. Aún así, se conservan restos murales, a uno y otro lado de lo que fue la antigua calle: restos de tapial con pizarra, con la huella aún de los cajones, en los trozos de pared reutilizados en los vallados de algunos corrales<sup>33</sup>.

### III LA NATURALEZA DE LA TRAZA Y SUS ANTECEDENTES

El control ejercido por los marqueses en todo el proceso que llevó al asentamiento villablanquero, y su actitud planificadora, quedaron plasmadas en el texto fundacional. Sin embargo, ello no debe hacernos pensar que la traza de la villa fue fruto de la implantación de un esquema que, concebido intelectualmente, se impuso sobre el terreno.

La elección del lugar del asentamiento, con sus posibilidades bien explotadas; las cualidades prácticas de la traza utilizada, y la especial interpretación que se hace de ella misma; nos hablan de una obra eminentemente práctica. La idea básica de esta planta, originada por el conocimiento de sus posibilidades, experimentadas en otros asentamientos, creció condicionada por el lugar y sus circunstancias hasta el punto de verse caracterizada por él: su espacio neurálgico, la plaza, no aparece en el centro, como viene siendo común en estos planes, sino en el extremo norte; allí dispone de una situación

privilegiada sobre una especie de terraza, y se vincula abiertamente con el camino de la Ermita, parroquia —entonces— de la villa; las calles toman una dimensión marcadamente longitudinal, favoreciendo una fácil evacuación del agua de lluvia, y sacrificando sus transversales, que se convierten en auténticas callejas; por último, la orientación de la traza, levemente girada sobre el eje nortesur, protege a sus calles del rigor del viento del norte en invierno.

Podríamos ver en este pragmatismo, o en las propias formas de la traza, conductas y rasgos —pretendidamente— propios de la mentalidad moderna del Renacimiento. Y sin duda, este tipo de plan debió vincularse perfectamente con el gusto del momento. Pero, difícilmente, podremos calificar la traza de Villablanca como renacentista. Para hacer tal consideración nos basamos en dos razones fundamentales:

La Baja Andalucía vivía, aún en estos momentos, un proceso donde el señorío se había instalado con una fuerza tal que hacía del feudalismo una realidad tangible. En la provincia de Huelva este fenómeno caracterizó toda la Edad Media y el propio siglo XVI. Debilitados los concejos, el poder de los señores se fortaleció, hasta el punto de plantear dificultades a la propia corona. Es difícil entender, en una zona donde existía una fuerte pervivencia de lo medieval, que conservaba los mismos valores de antaño, actitudes que podrían considerarse como plenamente renovadoras<sup>34</sup>.

Por otro lado, tradicionalmente, solemos atribuir a las formas generadas en el medioevo una condición irremisiblemente caótica e incontrolada, en radical oposición al Renacimiento. Esta valoración, demasiado simplista, ha facilitado que muchas ciudades y

villas, fundadas en España y América en el siglo XVI, hayan sido consideradas como una clara manifestación renacentista.

El estudio del trazado urbanístico que caracterizó las ciudades de nueva planta, realizadas en Hispanoamérica en el siglo XVI, abrió un debate muy significativo sobre el origen de la planta regular y su naturaleza en el ámbito hispánico. Lejos de ser una aportación de la tratadística del Renacimiento<sup>35</sup>, con sus rígidos criterios ordenadores, habría que atribuir su origen a la propia tradición constructiva de la España medieval. El recuerdo de los campamentos romanos perduró en el ámbito cristiano peninsular que, en su labor reconquistadora, mantuvo en sus asentamientos militares la misma traza regular. Aragoneses y castellanos, desde el siglo XII, en su expansión hacia el sur fueron dejando la impronta de sus campamentos en las ciudades y villas que fundaban, emparentadas —sin duda— con las "bastides" que los franceses, desde la

misma época, realizaban en sus territorios<sup>36</sup>.

La fijación de los criterios ordenadores de esta traza vino de la mano de una serie de tratadistas inmersos en una tradición medieval, aún ajena a los valores del Renacimiento. Fray Fransesc Eiximenic y Rodrigo Sánchez de Arévalo favorecieron con sus obras la difusión de un trazado que, ininterrumpidamente, se venía dando desde la fundación de poblaciones como Sangüesa o Puente la Reina, en el siglo XII, hasta Santa Fe que, fundada en 1491, pudo ser el eslabón que vinculara esta tradición con el nuevo mundo.

Dicho todo ello, podemos afirmar que la traza de Villablanca se nos muestra como una expresión urbanística de la actividad repobladora que vivió la Baja Edad Media andaluza. Un ejemplo más entre las pueblas que se fundaron a lo largo de la geografía española en el proceso de asentamientos que caracterizó la expansión de los reinos cristianos en la península y que se extendió, en el siglo XVI, al continente americano.

## NOTAS

- (1) M<sup>a</sup> DOLORES BARROSO VÁZQUEZ comenta, brevemente, que "resulta de gran interés su traza urbanística, única en la provincia ya que responde a modelos renacentistas". VV.AA.; "Huelva y su provincia". Ediciones Tartessos. Huelva, 1986. Tomo II, pp. 302.
- (2) Esta pequeña localidad recibió su carta fundacional, otorgada por los marqueses de Ayamonte, en 1595.
- (3) Tal es el caso de Trigueros, de forma estrellada; o Lucena del Puerto, con esquema longitudinal.
- (4) La mayor parte de las calles y callejas desembocan directamente en los caminos que, radialmente dispuestos, se encuentran en el pueblo. Especial mención merece el de la Ermita, el único capaz de influir en su configuración.
- (5) Desde sus orígenes se le ha conocido por "La Plaza". Sería en el siglo XIX cuando recibiera el añadido "de la Constitución". Más tarde, la república le dio el de "Alcalá Zamora", y el régimen franquista el de "Queipo de Llano". Actualmente, tras la abolición de la nomenclatura franquista, vuelve a llamarse "Plaza de la Constitución."



- (6) Aunque la orientación del trazado es nortesur, hay un leve giro, de unos 30 grados, en dirección noreste-suroeste.
- (7) Debe su nombre a la patrona de la localidad, con la que está vinculada por su salida al camino de la Ermita. Conocida comúnmente por "El Valle Grande", mantuvo su nombre original, "Sta. María la Blanca", hasta 1932. En época republicana se le dio, sucesivamente, los nombres de "Indalecio Prieto" y "González Terrero", para —posteriormente— retornar al originario, aunque levemente transformado.
- (8) Al mártir, titular de la iglesia parroquial de la villa, debe su nombre. Naciendo, cronológica y espacialmente, vinculada a la mencionada iglesia es conocida por "la calle del Cabo", término popular que se remonta al siglo XVIII. Bajo la república se llamó "Avda. Limón", y "Cadete de Toledo" a partir de 1940. Hoy ha recuperado su viejo nombre.
- (9) Es una de las dos calles que nacen directamente de la Plaza, siendo antiguamente la de más significación. En 1932 pasó a llamarse "González Peña", en 1935 "A. Lerroux", y en 1940 "General Franco". Como ocurrió con las demás, el régimen democrático le devolvió su primer nombre.
- (10) La antigua calle "Labradores", como se llamó originariamente, es la otra que nace de la Plaza. "Cte. Franco" y "Labradores" —de nuevo—, en los años de la república, y "Gómez Salazar" después, fueron las denominaciones que recibió. Desde el siglo XVII se la conocía por "calle de los Ricos", y así aparece en algunos padrones. A la hora de recuperarse la antigua nomenclatura se olvidó el nombre oficial y se tomó al término popular. En ella se encuentran las casas más nobles de la localidad.
- (11) Salvo en los años treinta, "García Hernández", y durante la dictadura, "Comandante Haro", su nombre siempre fue el mismo desde sus orígenes; parece tratarse de un calificativo popular que terminó perpetuándose. Es la más ancha, sobre todo, en su lado sur.
- (12) Por ella pasa el camino hacia el norte, lo cual explica su nombre que, igualmente, puede vincularla con el olvidado "Camino de los Serranos", mencionado en los primeros documentos del archivo municipal. "Capitán Galán", en época republicana, y "J.A. Primo de Rivera", en la franquista, hoy ha recuperado su viejo nombre bajo el título de avenida.
- (13) Nunca han poseído nombres oficiales, aunque sí se les conocía por nombres vinculables a personas o lugares relacionados con ellas, por ejemplo "la calleja del cuartel", lugar en el que desembocaba. La intervención del ayuntamiento en los años ochenta no sólo ha restaurado, parcialmente, la antigua nomenclatura, además, le ha dado nombre a estos espacios. De este a oeste y de norte a sur son: Federico García Lorca, Andalucía, El Lagar, Labradores, Rábida y el Real de la Feria. Como vemos, esta última y El Lagar toman sus nombres populares. Las fuentes utilizadas para el estudio de las calles y su denominación son —sobre todo— los censos hallados en el Archivo Municipal de Villablanca (A.M.V.). Los primeros censos son del siglo XVII. En un cuaderno que contiene los gastos y costos que tuvo esta villa durante la guerra con Portugal, el cual data de 1672, aparecen seis censos realizados entre los años 1660 y 1670 (A.M.V. Leg. 110; clas., 2.10.2.2.). El siguiente data de 1777; se trata de un padrón general del vecindario que muestra el estado de la situación en el siglo XVIII (A.M.V., leg. 187; clas., 3.4.1.1.). El resto de los padrones generales del vecindario, con sus correcciones y apéndices, son de los siglos XIX y XX (A.M.V. leg. 57-59; clas., 2.2.1.).
- (14) Para abordar el fenómeno repoblador en Andalucía, a lo largo de la Baja Edad Media,

podemos hallar algunos trabajos de gran utilidad:

Sobre el reino de Granada, MIGUEL ANGEL LADERO QUESADA, "La repoblación del reino de Granada anterior al año 1500". *"Hispania"*, nº 110, 1968.

Para el antiguo reino de Sevilla, en el siglo XIV, MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ, "La repoblación en el reino de Sevilla en el siglo XIV". Sevilla, 1975. Para el siglo XV, M.A. LADERO QUESADA, "Los señoríos medievales onubenses". *Huelva en la Andalucía del siglo XV*. Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena". Excma. Diputación de Huelva, 1976.

Especialmente interesante es el trabajo de ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, "Nuevas poblaciones del siglo XV en el reino de Sevilla". *Cuadernos de Historia*. Tirada aparte del tomo VII. Instituto "Jerónimo Zurita". Madrid, 1977. Su interés radica, sobre todo, en que se centra en el problema de la nueva fundación en el área de Sevilla y Huelva: "Aunque circunscrita a unas áreas reducidas, como episodio en general de tipo local, en el período intermedio entre ambos momentos (siglo XIV y mayor parte del XV) y durante el siglo XVI se desarrolló una lenta labor de fundación de nuevas entidades de población, una repoblación menos llamativa pero persistente". Además, aporta un rico apartado documental con textos de las cartas fundacionales y franquicias otorgadas, por las autoridades competentes, a las poblaciones recién creadas.

(15) ANTONIO BONET CORREA, *"El urbanismo en España e Hispanoamérica"*. Cátedra, Madrid, 1991, pp. 35-38.

(16) Dichas ordenanzas han sido publicadas y comentadas por ANTONIO GONZÁLEZ GÓMEZ, *"Ordenanzas Municipales de Lepe"*. Excma. Dip. Prov. de Huelva (Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena". Huelva, 1982). Las únicas noticias que apelan a la vida urbana hablan del paso de las carretas por

el pueblo, o de las rondas nocturnas de los alguaciles. En ningún caso se tratan aspectos urbanísticos.

(17) A.M.V., Carta Puebla; leg. 103, fol. 100.

Este texto, inédito hasta ahora, consta de nueve hojas escritas, excepto la última, por las dos caras, todas ellas muy deterioradas. En el documento puede observarse dos fechas diferentes: el 16 de septiembre de 1531, momento de la fundación, y el 9 de enero de 1537, momento en que se confirma la misma en un texto que, dispuesto juntamente con el anterior, completa y corrige algunos elementos del mismo. Es el caso de los cargos públicos nombrados: en vez de uno, como prescribe el primer texto, habría dos alcaldes y dos regidores, creándose —además— el de mayordomo del concejo, "porque yendo creciendo la vecindad de la villa" era preciso crear nuevos cargos que cubrieran las necesidades planteadas.

En 1727, don Domingo Lorenzo Azamor, escribano público, por orden del cabildo municipal, realizó una copia fielmente elaborada. Conservada en buenas condiciones, se halla en el mismo legajo que el original:

Carta Puebla (original): A.M.V. leg. 103; fol. 100-108.

Copia de 1727: A.M.V. leg. 103; fol. 109-125. La presente transcripción, aunque sigue fielmente el original, omite las abreviaturas y recompone la puntuación del texto.

Por otro lado, podemos observar como el documento refiere el nombre de "Puebla" de Sta. María la Blanca. Este calificativo refuerza su condición de villa de nueva fundación; sin embargo, se perdió rápidamente, quizás fuese demasiado largo. De 1555 data el texto que, emitido por las autoridades del marquesado, especifica los detalles sobre el establecimiento del "Ejido y sus linderos", en él ya se habla de "Villablanca", (A.M.V., leg. 103).

(18) Antonio Collantes de Terán reconoce que, aunque era una práctica muy común, el que

los señores que realizaban la fundación exigieran que los nuevos pobladores no fueran de sus términos, pretendiendo —de esta manera— aumentar el número de vasallos, solía ser habitual que fueran gentes de los pueblos vecinos, del mismo término o señorío, los que ocuparan el nuevo núcleo; con lo que ya no sería un fenómeno que buscara un estimulante crecimiento demográfico, sino —más bien— una reordenación del territorio. Esta segunda posibilidad parece ser la que prevaleció, parcialmente, en Villablanca: la Carta Puebla no hace mención alguna al origen que deben tener los nuevos pobladores, y como sabemos, los primeros en asentarse, Las Gentes de Los Verdes, así como los que se les fueron sumando, vecinos de Lepe y Ayamonte, pertenecían al mismo marquesado. Sin embargo, aunque esto fuera así en un primer momento, hay que apuntar que en el mismo siglo XVI, como manifiesta el primer Libro de Matrimonios del Archivo Parroquial, la presencia de habitantes de otros pueblos de la zona, ajenos a la autoridad ayamontina, y de la vecina Portugal, fue un hecho evidente que supuso un cierto incremento demográfico para el propio marquesado.

A. Collantes de Terán, op. cit., pp. 317-320.

- (19) Bonet Correa dice de Mancha Real que está "colocada en un terreno llano en declive, lo cual favorece el drenaje del agua de lluvia". A. Bonet Correa, op. cit., p. 35.

- (20) Aunque no contamos con información precisa acerca de ello, el origen de la Ermita debe situarse a fines del siglo XIV o en la 1ª mitad del XV.

La leyenda de la aparición de la Virgen se configuró no sólo en un artículo de fe para el creyente sino —además— en la narración que describía los orígenes remotos de la villa, que encontraba en la Ermita su propia génesis. Dicha narración la hallamos escrita por primera vez en una novena realizada por un devoto anónimo en 1859.

Anónimo: *Novena a la milagrosísima imagen de María Santísima con el agraciado título de Blanca, que se venera en su Ermita extramuros de la villa de Villa-Blanca*. Imp. y Lib. de D.A. Álvarez. Sevilla, 1859.

- (21) La tradición oral mantenía que, bajo los arcos de la Ermita, los marqueses habían impartido justicia; atribuyendo los honores, que los "bailaores" de la danza de la Virgen rinden a las autoridades actualmente, a una manifestación de lo que en tiempos fue con los marqueses en el mismo lugar. Esta idea podría ser cierta: en Lepe, el 29 de noviembre de 1610, la marquesa doña Ana de Zúñiga, pide que los representantes de Lepe, La Redondela y Ayamonte, se personen el 5 de diciembre del mismo año en la Ermita de Villablanca para resolver sus litigios entorno a la delimitación de sus términos municipales (A. González Gómez, op. cit. p. 128). El carácter simbólico del lugar, tanto religioso como político, era conocido y compartido en todo el marquesado: en 1629 la villa de Ayamonte, pidiendo tener jurisdicción sobre la de Villablanca, demandaba a los marqueses que sus alcaldes pudiesen acudir a la procesión, que anualmente se celebra en honor de la Virgen, con vara alta (A.M.V., leg. 40, clas. 1.4.1.).

- (22) Los propios marqueses, en la Carta Puebla, anuncian la concesión de "dos myl maravedís, que vos mandaremos librar, para ayudar e sustentamiento de un clérigo que os diga misa e administre los sacramentos". En el mismo texto, como privilegio, para facilitar el traslado, e incentivarlo con el atractivo económico que el mismo supone, se permite a los moradores de Los Verdes que habiten allí hasta octubre de 1531 y puedan sembrar, en ese mismo año, las tierras que siempre habían ocupado. Tan sólo se les pone una condición: "que (...) sembréys una fanega de trigo en la mejor parte e lugar del, e del fruto que se cogiere, de la dicha fanega de trigo, sea para

un ornamento de la dicha yglesia de Nuestra Señora".

(23) A.M.V., Carta Puebla, leg. 103, fol. 101.

(24) F. PÉREZ EMBID, *"La frontera entre los reinos de Sevilla y Portugal"*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1974.

(25) Desde 1640, sí se presenció un conflicto bélico entre los dos países vecinos que trastornó absolutamente la vida de la pequeña localidad onubense durante varios decenios. El cuaderno con los costos producidos por la guerra, conservado en el archivo municipal, ya citado anteriormente, es lo suficientemente ilustrativo. Sobre el tema:

FRANCISCO NÚÑEZ ROLDÁN, "De la crisis de 1640 a la guerra de Sucesión en la frontera luso-onubense. Las razzias portuguesas y sus repercusiones socio-económicas". *Actas II coloquios Historia de Andalucía*. Córdoba, noviembre de 1980 (Andalucía Moderna). Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1983.

(26) El trabajo, antes citado, de Collantes de Terán estudia acertadamente el tema de las franquicias concedidas a los nuevos pobladores de las villas recién fundadas. La petición, por parte de las autoridades, de plantar cepas de viña era algo bastante común que, según el mismo autor, habría que atribuirlo al proceso de especialización que se estaba dando en el cultivo en la Baja Edad Media, lo que favorecía un mayor rendimiento de las tierras y unas mayores ganancias (A. Collantes de Terán, op. cit., pp. 314-317).

(27) A.M.V., Carta Puebla, leg. 103, fol. 101.

(28) A.M.V., Carta Puebla, leg. 103, fol. 105.

(29) La importancia dada a la higiene no debe ignorarse, no sólo en lo referente a la evacuación de las aguas, incluso se tenía en cuenta

las condiciones de los vientos. Jaime Salcedo, hablando del urbanismo hispanoamericano y su legislación, comenta como en la disposición de la traza había que prestar atención "en pro de la comodidad y salud de los vecinos, en proteger la plaza, calles y casas de los vientos y aires mal sanos y abrirlos a los más favorables". Muestra como las ordenanzas de 1573, emitidas por Felipe II, hacen referencia a la bonanza de los vientos del norte y del mediodía, a los cuales las habitaciones deberían abrirse (ord. 133), y a la conveniencia de que las esquinas de la plaza se orientaran a los vientos principales, para que las calles, que de ella salían, no estuvieran expuestas a los mismos (ord. 114). JAIMÉ SALCEDO, "El modelo urbano aplicado a la América Española: su génesis y desarrollo teórico-práctico". *Estudios sobre urbanismo Iberoamericano, siglos XVI al XVIII*. Junta de Andalucía. Sevilla, 1990, p. 36.

(30) Los datos sobre demografía se han apoyado considerablemente en las opiniones del señor Don Manuel Fernández González, autor de una obra sobre la Historia de Villablanca que, aún manuscrita, espero se publique prontamente. La consulta de algunos datos sobre demografía en su manuscrito, y sus apreciaciones personales sobre otras cuestiones, han sido de una utilidad inestimable.

(31) El templo debió consagrarse entre los últimos días de enero y los primeros de febrero de ese año. (Archivo Parroquial de Villablanca; Primer Libro de Bautismos, años 1582-1676).

(32) "(...) e porque deseamos que la dicha villa sea enteramente ennoblecida, e que los ayuntamientos e cabildo, que por los nuestros oficiales de ella se ovieren de hazer, sea con la autoridad que se requiere, y en ellos aya todo secreto, mandamos se haga en ella una casa de ayuntamiento, el qual se haga en lo alto della, y en lo bajo la audiencia, donde los dichos alcaldes ovieren de oyr e librar las causas que

antellos vinyeren; e asy mismo cárcel y aduana, cada cosa por sy apartadamente". (A.M.V., Carta Puebla, leg. 103, fol. 106).

Posiblemente, el edificio del ayuntamiento se encontrara, desde el principio, donde hoy se halla, dominando la Plaza e iniciando la vía de la calle Real.

- (33) Las causas que explican su desaparición no están claras: el terremoto de Lisboa de 1755, no parece haber afectado mucho a la villa, pues el Catastro de Ensenada, de 1760, habla de un buen estado de las casas, "y no las hay arruinadas".

Por otro lado, la erudición local ha hecho mención a unos posibles daños durante la invasión francesa. Pero, aunque las fechas coinciden, es una circunstancia poco probable, de la que no hay noticia alguna.

Parece ser que estas casas, simplemente, se abandonaron; la poca entidad de la calle lo facilitaría. Las nuevas ordenanzas, de 1783, presentan un apartado que habla de "las calles y casas caídas", pidiendo que no se abandonaran totalmente. Estas ordenanzas, sin ser totalmente esclarecedoras, podrían darnos una leve pista en este sentido (A.M.V., Ordenanzas del Marquesado, leg. 103, fol. 128-153). El diccionario de Madoz otorga a la localidad la corta cifra de 775 almas a principios del XIX, esto supone un descenso demográfico que explicaría la pérdida de una calle que nunca llegó a cuajar.

PASCUAL MADDOZ, "Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar". Madrid, 1545-1850. Tomo 16 (VÍA-ZUZ), p. 98.

- (34) ILDEFONSO PULIDO BUENO (Huelva y su Provincia, op. cit., tomo III, pp. 155-160) comenta lo siguiente: "La caracterización histórica más acusada que legó al período medie-

val a la edad moderna en Huelva es la profunda señorialización a la que se vió sometida. Ello tiene su origen en el proceso de reconquista y posterior reparto de concesiones de señoríos por diversos monarcas a ciertos nobles. Lo cual motivaría el asentamiento de importantes linajes nobiliarios desde los siglos XIV y XV". Para el mismo tema véase: L.A. Ladero Quesada, op. cit.

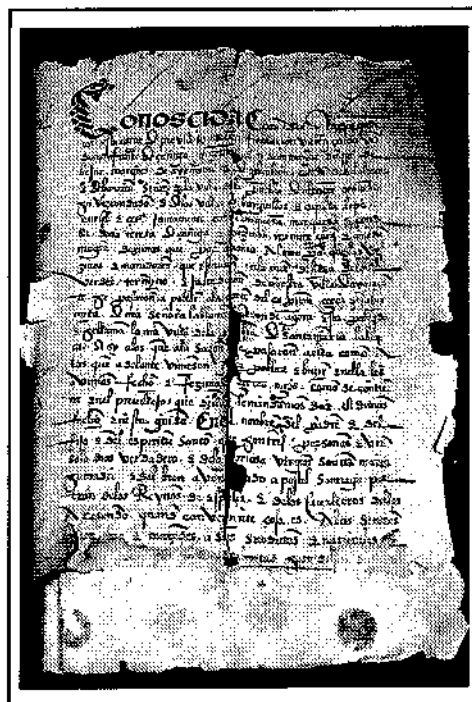
- (35) Esta opinión la defienden autores tan acreditados como GEORGE KUBLER, "Mexican Urbanism in the sixteenth century", *Art Bulletin*, XXIV (1942), pp. 167-168.

- (36) Rafael Cómez, en su obra *Arquitectura y Feudalismo en México*, estudia minuciosamente los múltiples aspectos con que el feudalismo extiende sus raíces sobre el siglo XVI en Nueva España. En uno de sus capítulos analiza la naturaleza de la planta regular, y aborda la discusión planteada en el caso hispanoamericano, otorgándole ese origen medieval que aquí defendemos. RAFAEL CÓMEZ RAMOS; *Arquitectura y feudalismo en México*. UNAM. México, 1989. Cap. II: La planta regular medieval en las nuevas ciudades americanas, pp. 30-44.

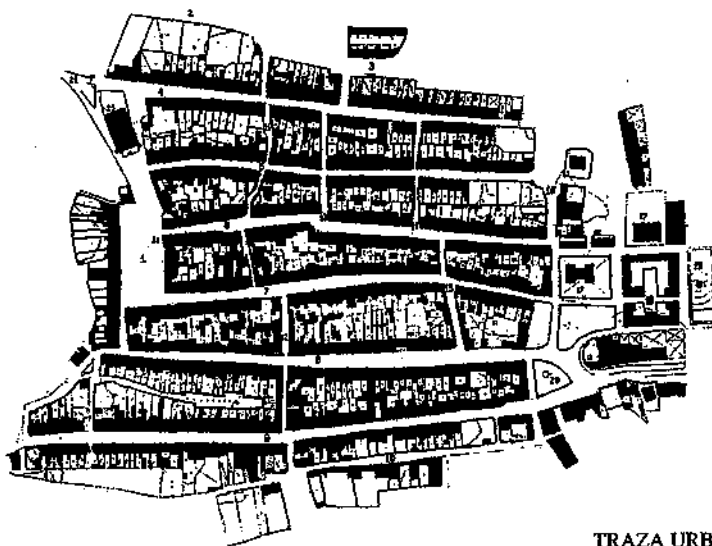
Sin pretender hacer una revisión del tema, podemos decir que, con anterioridad, esta posición ha sido defendida por otros autores: En una obra clásica lo hace LEOPOLDO TORRES BALBAS et alii; *Resumen histórico del urbanismo en España*. 2ª edición. Madrid, 1968.

Jaime Salcedo (op. cit. pp. 17 y 18) comparte esta misma postura basándose, sobre todo, en los postulados del chileno GABRIEL GUARDA (*Santo Tomás de Aquino y las fuentes del urbanismo indiano*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1965, p. 30).

## DOCUMENTOS

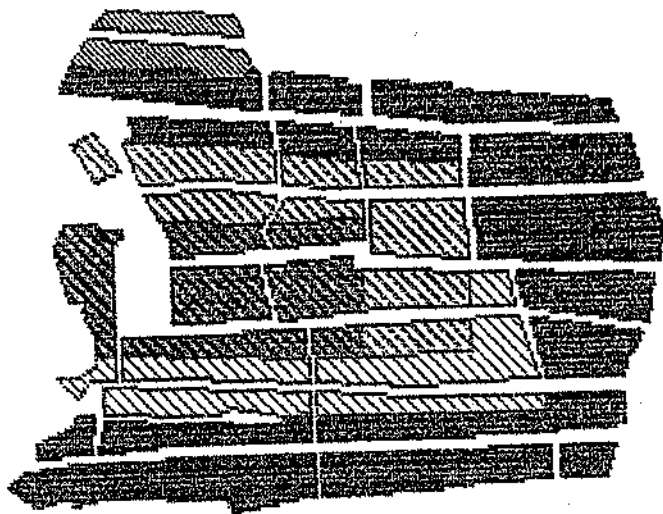


Carta Puebla de Villablanca (1<sup>er</sup> págs.).



1. Plaza de la Constitución.
2. Antigua calle San Roque.
3. Nueva calle San Roque.
4. C. Sta. M<sup>te</sup> de la Blanca.
5. C. San Sebastián.
6. C. Real.
7. C. Rico.
8. C. Nueva.
9. Avda. de Extremadura.
10. C. Ejidos.
11. Fco. García-Lorca (calleja).
12. Andalucis (calleja).
13. El Lugar (calleja).
14. Labradores (calleja).
15. Hábida (calleja).
16. Real de la Feria (calleja).
17. Colegios.
18. Barriada del Molino.
19. Plaza del Molino.
20. Plazaleta del Pozo y jardines.
21. Camino de la Ermita.
22. Ayuntamiento.
23. Iglesia de San Sebastián.

TRAZA URBANA DE VILLABLANCA



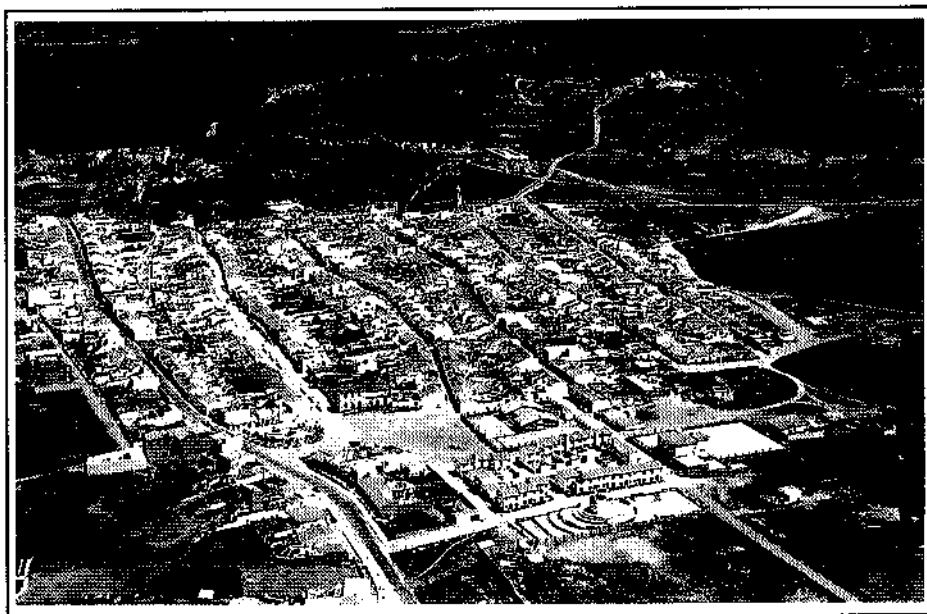
VILLABLANCA  
PLANO DE CRECIMIENTO

- ▣ Siglo XVI.
- ▤ 1ª. mitad s.XVII.
- ▥ 2ª. mitad s.XVII.
- ▦ Siglo XVIII-1ªmitad s.XX.
- ▧ Calle San Roque(1750-1810).
- ▨ Las construcciones que no aparecen son posteriores a 1950-60.

*Villablanca, plano de crecimiento.*



*Vista aérea de Villablanca.*



*Vista aérea de Villablanca  
(al fondo la Ermita).*



# CÁLICES SEVILLANOS EN LA ISLA DE LA PALMA (CANARIAS)

Gloria RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Desde el momento de su incorporación a la corona de Castilla a finales del siglo XV, las islas Canarias estuvieron ligadas a la Baja Andalucía por múltiples lazos, no sólo humanos sino económicos: de los puertos andaluces habían partido las expediciones de conquista cuyos miembros procedían en gran parte de esa zona y no perdieron el contacto con sus orígenes; de Andalucía dependían las islas tanto en el aspecto religioso (Arzobispado de Sevilla) como en el jurídico (Chancillería de Granada), y, sobre todo, se establecieron relaciones comerciales muy estrechas entre ambas regiones. Esos contactos fueron más intensos con Sevilla, donde radicaban los empresarios que habían financiado la conquista y que, para resarcirse de esa inversión, explotaban los recursos naturales de las islas.

Por eso no es de extrañar que cuando las iglesias canarias tienen necesidad de objetos para el culto (imágenes, ornamentos, misales, piezas de platería) recurran a Sevilla para proveerse, como consta documentalmente en muchas ocasiones. Ciñéndonos al campo de la platería, ya Hernández Perera citaba algunas de esas importaciones<sup>1</sup>, y por nuestra parte conocemos algunas otras referidas concretamente a La Palma, como las varas de palio y guión pedidas en 1608 para la cofradía del Santísimo de El Salvador de Santa Cruz de la Palma<sup>2</sup>, o la cruz que para el Hospital de Nuestra Señora de los Dolores en la misma ciudad compró en 1614 el capitán Andrés Maldonado<sup>3</sup>. En otros casos no hay certeza sobre el encargo, pero sí datos que confirman su procedencia sevillana,



Fig. 1. Cáliz de Nuestra Señora de la Luz (Garafia). Sevilla, h. 1510/1515.

como las marcas que avalan los dos cálices, objeto de nuestro estudio, que se conservan en sendas parroquias de la isla de La Palma.

El primero de ellos (fig. 1) pertenece a la parroquia de Nuestra Señora de la Luz en Garafia y debe ser el que donó a la iglesia en 1568 su mayordomo de fábrica Rodrigo Yanes.

Para confirmar su origen no sólo tenemos la marca de localidad sevillana que respalda la pieza, sino que en ese mismo año el mayordomo pagó varios objetos (pila de ba-

ro vidriado, vestimentas y misales) "que se trajeron de Sevilla"<sup>4</sup>; parece lógico que también el cáliz viniera de allí, y si no se especifica su procedencia al inventarlo es quizá porque se trata de un regalo, mientras que las otras piezas son costeadas por la fábrica parroquial.

El cáliz tiene copa casi cilíndrica con moldura divisoria en su parte media y cardinas superpuestas en la subcopa. El vástago es hexagonal, con filetes resaltando sus aristas y nudo de manzana, y el pie de perfil lobulado, con decoración relevada de motivos florales (lirios, tulipanes), se apoya sobre una amplia pestaña lisa. Sus medidas son 22'5 cms. de altura, 9'2 cms. de diámetro de copa y 15'8 cms. de diámetro del pie. Lleva marcas en la base, que veremos luego.

Es aún un cáliz de tipología gótica (copa, vástago, perfil del pie) en la que se introducen algunos elementos renacentistas, como el nudo de manzana con gallones y bolas o los motivos florales, que pueden relacionarse con el cáliz de Nuestra Señora de la Asunción de Espartinas (Sevilla)<sup>5</sup>, datado hacia 1510/1515. El estilo de la pieza no concuerda con la datación que proporciona su marcateje, como veremos, ni con la fecha que indica la documentación parroquial, pero por ahora carecemos de otros datos que justifiquen esa dilación exagerada entre ejecución y marcateje.

El otro cáliz (fig. 2), perteneciente a la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación (Santa Cruz de la Palma), cuya primitiva ermita fue el primer templo de la ciudad, es sin duda el que se inventaría en 1571

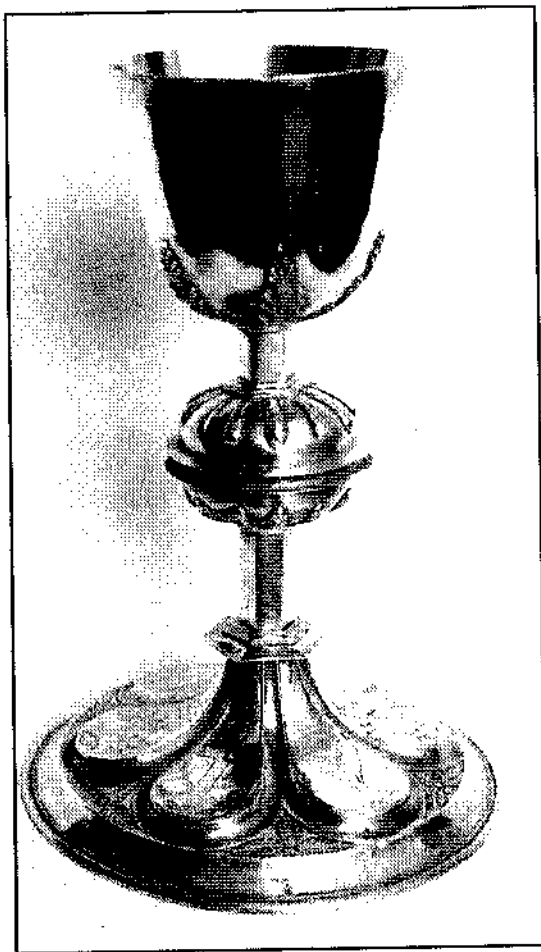


Fig. 2. Cáliz de Nuestra Señora de la Encarnación (Sta. Cruz de La Palma). Sevilla, h. 1530. ¿Simón de Baeza?

como "vn caliz de plata dorada la copa por de dentro y labrado de follaje"<sup>6</sup>, o el que se añade en 1574, también con "el pie labrado de follaje", como donación de Gonzalo Pérez<sup>7</sup>.

En este caso se trata de un cáliz de copa abierta, cónica, con cardinas sobrepuestas pero sin moldura divisoria, vástago

hexagonal liso interrumpido por un nudo de manzana achatada con friso central rehundido y grabado y gallones relevados en sus dos mitades, y pie lobulado sobre peana circular con decoración grabada de motivos vegetales alternando con otros referentes a atributos de la Pasión y anagramas de Cristo. Está realizado en plata en su color natural con elementos sobredorados enmarcando o resaltando la decoración, y mide 22'5 cms. de altura, 8'5 cms. de diámetro en la copa y 14'8 cms. en el pie. Lleva marcas de localidad, marcador y artífice en la zona exterior del pie.

Esta estructura, ampliamente difundida en Castilla en la primera mitad del siglo XVI<sup>8</sup> y extendida también a Andalucía<sup>9</sup>, conserva elementos del gótico, como la forma de la copa, el astil poligonal y la decoración de cardinas, mientras que el nudo de manzana y la base circular corresponden a nuevas tendencias artísticas: en efecto, la manzana de gallones sustituyó al nudo arquitectónico gótico hasta mediados de siglo y el pie acucharado —como se denominaba en la época— se generalizó en el inicio del renacimiento. Frente al cáliz anterior representa un paso más en la evolución de las formas góticas hacia tipos renacentistas. Guarda semejanza tanto con los cálices castellanos citados como con los sevillanos, pero sus marcas lo identifican como pieza labrada en Sevilla, aunque, como en el primer caso, sus características lo sitúan en fecha anterior no sólo a la de su documentación (1571/1574) sino a la de su mismo marcaje (1554/1559), hacia 1530.

Seguidamente presentamos las marcas que contrastan estas piezas.

El cáliz de Garafía lleva marca de Sevilla y otra personal que, al ir junto a la prime-

ra, corresponde sin duda al marcador de la ciudad (fig. 3).



*Fig. 3. Cáliz de Nuestra Señora de la Luz (Garafía). Marcas de Sevilla y del marcador Juan Maldonado, h. 1554.*

La marca de localidad reproduce la que el Dr. Cruz Valdovinos clasifica como cuarta variante<sup>10</sup>: una Giralda de tres cuerpos almenados que incluye en el inferior las letras "SE" y tiene como base las letras "VILLA", ambas incompletas en este caso ("S." y ".ILL."). Este especialista recoge los siguientes ejemplos en los que esta marca va unida a la de distintos marcadores: Diego de la Becerra (BZERA) en el jarro de la colegiata de Calatayud, arca de la colegiata de

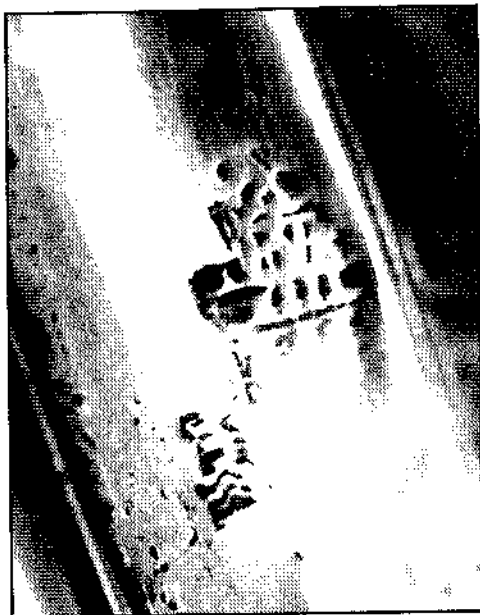


Fig. 4. Cáliz de Nuestra Señora de la Encarnación.  
Marca de Sevilla.

Osuna, arquetas de la catedral de Sevilla (1558/1559), cáliz de Encinasola (Huelva) y hostiario de San Isidoro (León), todas con diferentes artífices. Con Pedro Ruiz (o/PRS) en los portapaces de la catedral (1556). Con el marcador Juan Maldonado (.o/MDN y ./DON) en la pieza de beber del Victoria and Albert Museum (Londres) y en el cáliz de Paterna del Campo (Huelva). Con Diego Hernández (D°/H3°) en el hostiario de San Miguel de Jerez. Esta marca debió utilizarse a partir de 1550 sin sobrepasar 1568, año en que Hernán Ruiz reformó la torre cuyo "giraldillo" se representa a partir de esa fecha en la marca de la ciudad.

Va acompañada por la de un marcador – Ao/MLD (la A sobre la M y la o sobre la D)– que pensamos corresponde a **Juan Maldonado**, quien desempeñó el cargo ha-

cia 1554<sup>11</sup>, mientras que no hay noticias de que el otro Maldonado conocido, Andrés (doc. 1575-1581), lo fuera en ningún momento. La diferencia que presenta esta marca respecto a las que hasta ahora se conocían de Maldonado –pieza de beber de Londres (.o/MDN) y cáliz de Paterna del Campo (/DON)<sup>12</sup>– puede deberse a una lectura defectuosa de éstas o a que el marcador utilice en este cáliz una nueva variante, ya que la claridad de su impronta no ofrece dudas en la interpretación de la marca de La Palma<sup>13</sup>.

El cáliz de la Encarnación presenta una marca de localidad y varias, frustras, de marcador y artífice. La marca de Sevilla (fig. 4) está muy frustra, pero parece corresponder también a la cuarta variante (1550/1568). Junto a ella, una del marcador, de difícil lectura porque resbaló el punzón pero que se lee bien en el lado opuesto de la pieza: o/PI3 (fig 5), quizás atribuible a **Pedro Ruiz**, marcador entre 1554/1559 –años en que alterna el cargo con Diego de la Becerra<sup>14</sup>–, aunque esta marca no coincide con la que conocemos suya: o/PRS (portapaces de la catedral, 1556 ) ni tenemos datos de actuaciones posteriores de este marcador. El cáliz



Fig. 5. Cáliz de la Encarnación.  
Marca del marcador  
¿Pedro Ruiz?

lleva también marca de artífice: BA/EÇ o BA/EÇA (fig. 6) que podría ser la del platero **Simón de Baeza**, documentado entre 1544/1576<sup>15</sup>.

Como hemos visto, en ambos casos la pieza ha sido marcada en fecha muy posterior a la de su ejecución, anomalía que podría explicarse si se tratara de cálices sobbrantes en algún obrador sevillano, quizás considerados fuera de moda pero buenos aun para enviar a lugares tan apartados. El primero, datable por estilo en el primer cuarto de siglo, no fue marcado hasta fecha cercana a 1554; el segundo, realizado hacia 1530/1540, se marca a mediados de la década de 1550. Este hecho, por otra parte, no parece ser excepcional en Sevilla: el mismo desfase entre pieza y marca se da en el cáliz de la colegiata de Osuna, datado hacia 1540/50 pero marcado treinta años después<sup>16</sup>.

Con esta reseña hemos pretendido aportar un grano de arena al importante repertorio de marcas sevillanas publicadas hasta



*Fig. 6. Cáliz de la Encarnación. Marca del artífice ¿Simón de Baeza?*

ahora<sup>17</sup> y contribuir al mejor conocimiento de la expansión de la platería hispalense fuera del territorio peninsular.

## NOTAS

- (1) J. HERNÁNDEZ PERERA: **Orfebrería de Canarias**, Madrid 1955. Se refiere especialmente a piezas pedidas para la catedral de Las Palmas (incensarios, 1601/1622; custodia, 1615; blandones, 1686; cruz procesional, 1697), pero también para otras iglesias, como un incensario —hoy perdido— encargado en 1553 al platero sevillano Alonso de Guadalupe para el convento dominico de Candelaria (Tenerife).
- (2) Archivo Parroquial de El Salvador: **Libro I de Cuentas de la Cofradía del Santísimo**, 35, Mandato de 15-11-1603 que lleva nota

al margen: "se pidieron a Ciulla en 4-3-1608".

- (3) Archivo Municipal de La Palma: Leg. 629, **Libro de Mandatos e Inventarios del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores**, 222: "una cruz de plata para las procesiones que dio el capital Andres Maldonado por abril de 1614 que dijo le costó en Seuilla mill y siento y sinquenta Rs y la dio el dicho de limosna".
- (4) Archivo Parroquial de Garaffa: **Libro de Fábrica I**, visita de 10-7-1568.

- (5) J.M. CRUZ VALDOVINOS: **Cinco siglos de platería sevillana**, Sevilla 1992, n° 10 del Catálogo.
- (6) Archivo Parroquial de La Encarnación: **Libro I de la ermita de la Encarnación**, 45 v.
- (7) **Ibid.**, 50.
- (8) Cáliz toledano de Pedro San Román, h. 1525, en J. M. CRUZ VALDOVINOS: **Catálogo de la platería del Museo Arqueológico Nacional**, Madrid 1982, n° 12; o el caliz segoviano que figura en la **Enciclopedia de la plata española y virreinal americana**, Madrid 1984, n° 1198.
- (9) A. SANCHO CORBACHO: **Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII**, Sevilla 1970, n° 22, cáliz de Santa María la Blanca, La Campana (Sevilla), h. 1530. M.C. HEREDIA MORENO: **La orfebrería en la provincia de Huelva**, Huelva 1980, T. I, fig. 24 y T. II, 157, cáliz de San Bartolomé, Paterna del Campo, h. 1530. J.M. CRUZ VALDOVINOS: **Cinco siglos de platería sevillana**, Sevilla 1992, n° 17, cáliz de la colegiata de Osuna y n° 21, cáliz de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz), h. 1540/1550.
- (10) J.M. CRUZ VALDOVINOS: **Cinco siglos de platería sevillana**, Sevilla 1992, LXIX.
- (11) **Ibid.**, LXXIII. El 14 de enero de ese año Juan Maldonado y Francisco de Toledo, como veedores de los plateros, firman un memorial en el pleito que sostiene la corporación sobre el derecho de los plateros a marcar pesos y pesas. La noticia ya había sido publicada por J. GESTOSO: **Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII**, Sevilla 1899, T. II, 243. También está documentada la presencia de Maldonado en un cabildo de la Hermandad de San Eloy celebrado en 1567: J.M. CRUZ VALDOVINOS, **Op. cit.**, 371.
- (12) Esta última recogida por M.C. HEREDIA: **Op. cit.**, T. II, 157. La pieza ha desaparecido recientemente.
- (13) El Dr. Cruz Valdovinos, en comunicación personal, se muestra conforme en admitir como única lectura válida de Maldonado la que permite nuestra marca.
- (14) J.M. CRUZ VALDOVINOS: **Op. cit.**, LXXIV.
- (15) J. GESTOSO: **Op. cit.**, T. II, 146. En 1544 Simón de Baeza pertenece a la Hermandad de San Eloy y en 1576 tomó parte en la elección de veedor del gremio efectuada el 27 de octubre.
- (16) J.M. CRUZ VALDOVINOS: **Op. cit.**, n° 17.
- (17) M.J. SANZ SERRANO: "Punzones de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI", **Revista de Arte Sevillano**, n° 2 (1982) 3-8. J.M. CRUZ VALDOVINOS: **Cinco siglos de platería sevillana**, Sevilla 1992.

# LA CAPILLA SACRAMENTAL DE PARADAS: UNA OBRA BICENTENARIA Y UN RETABLO SALOMÓNICO INÉDITO

Álvaro PASTOR TORRES

La terminación en 1792 de una nueva capilla del Sagrario en la parroquial de San Eutropio de Paradas (Sevilla) y el estudio del antiguo retablo mayor del citado templo —contratado en 1709 con los maestros arquitectos sevillanos Francisco Pérez de Pineda y José de la Barrera— constituyen la base del presente trabajo.

Estas dos noticias histórico-artísticas, en principio sin conexión, pretendemos enlazarlas al defender en este artículo que el retablo que hoy preside la Sacramental paredaña es el antiguo retablo mayor de la parroquia, que fue sustituido a finales del XVIII por otro de transición entre el último barroco y el primer neoclásico, coetáneo a la reconstrucción del templo (1785-1791).

## I.— UNA CAPILLA SACRAMENTAL BICENTENARIA

La Villa de Paradas también tiene algo que celebrar en este año de 1992 tan pródigo en centenarios y fastos. Si el año pasado era el templo parroquial de San Eutropio quien alcanzaba el segundo centenario de su fábrica actual, tras su realización «desde los cimientos» (1785-1791) por el arquitecto diocesano Fernando de Rosales<sup>1</sup>, este año es la capilla Sacramental quien celebra sus doscientos años de existencia.

Las obras de la nueva parroquia determinaron en 1786 el derribo de la capilla del Sagrario, que gracias al plano del antiguo templo, levantado en 1783 por el también arquitecto arzobispal José Álvarez (Fig. 1), sabemos que se encontraba presidiendo la nave de la Epístola, en una situación relegada con respecto al altar mayor<sup>2</sup>. El cabildo de hermanos de la Cofradía del Santísimo

celebrado el 2 de febrero de 1786 acordó levantar una nueva capilla: «*que en atencion a estarse haciendo la Iglesia nueva y haversenos derribado la Capilla del Sagrario que teniamos por seguir la tirantes de la Igl<sup>a</sup>. mas larga que la que havia i mas ancha y quedarnos sin dha. capilla, pues solo nos quedaba la testera sin primor nada mas que en la nave, determinamos hacer una de nuebo en el sitio de la casa que sedió a esta Hermandad la Excma. Sra. D<sup>a</sup>. Mariana de Silba Duquesa Viuda de Arcos, la que fuera de todo primor con su cruzero en ella y de largo diez y siete varas*»<sup>3</sup>. Siete años tardó en construirse esta nueva capilla. Las partidas de cargo y data de las claverías anuales (1786-1792) nos permiten conocer hoy el coste total de la obra: 77.192 reales de vellón<sup>4</sup>. Para poder terminar el edificio «*construido de puras limosnas... en el sitio que cedió para ello la Excma. Duquesa de Arcos, por lo que pertenece en propiedad a la Cofradía*»<sup>5</sup> hubo de venderse la plata de la custodia que en Sevilla estaba realizando el artífice Vicente Gargallo<sup>5</sup>.

En febrero de 1792, y «*en atencion a estarse concluyendo la Capilla*» se solicitó al Provisor la correspondiente licencia para «*abrir la puerta o arco que se halla echo en la pared guardera de dicha Ygl<sup>a</sup>. Parroquial*», pero para delimitar bien espacios diferentes —las relaciones Parroquia-Sacramental nunca fueron muy fluidas<sup>7</sup>— se optó por señalar la frontera con una hilada de loza en la solería, y a partir de 1795 con «*unas puertas de fierro*»<sup>8</sup>.

Aunque ninguna fuente nos precisa la fecha exacta del año 1792 en que se produjo la inauguración de la capilla, sabemos que ésta contó con tres días de fiesta, en los que además de las consabidas funciones religio-

sas, aderezadas con música traída de la vecina Marchena y mucha cera, se representó también un auto Sacramental<sup>9</sup>.

La capilla presenta planta de cruz griega cubierta en la intersección de sus brazos con una airosa cúpula que descansa sobre pechinas y presenta al exterior un tambor poligonal con linterna. Las cubiertas se resuelven con bóvedas de cañón. En la cabecera del brazo del Evangelio se abre la antigua sacristía, convertida hoy en Museo Parroquial. Preside este suntuoso espacio dieciochesco un retablo de orden salomónico, hasta hoy inédito, y que la escasa bibliografía que de él se ocupa lo encuadra cronológicamente como obra de finales del siglo XVII<sup>10</sup>, o en la transición del XVII al XVIII<sup>11</sup>.

## II.- LOS RETABLOS DE LAS CAPI-LLAS SACRAMENTALES

Junto con la planta de la antigua capilla del Sagrario que nos proporciona el plano de José Álvarez, las noticias documentales sobre el antiguo espacio Sacramental quedan reducidas a unas brevísimas líneas sacadas de los inventarios: «ytem una capilla con su retablo dorado»<sup>12</sup>, o todo lo más «y en el colocada la Ymagen de Ntra. Sra. de la Pura y Limpia Concepción»<sup>13</sup>. ¿Era ese retablo dorado el que hoy preside el recinto Eucarístico? No. Dos datos nos avalan para expresar tan tajante negación.

a.- El inventario de bienes de la Cofradía del Santísimo del año 1799 —siete años después de la inauguración de la nueva capilla— es bastante claro: «ytem dos retablos, el uno biejo que está guardado»<sup>14</sup>. Por tanto el retablo que presidía el nuevo recinto era

uno distinto al que tuvo el viejo Sagrario.

b.- Basándonos en el «pitipie de varas castellanias» (escala) del plano de José Álvarez (1783) (Fig. n° 1) podemos comprobar cómo la anchura máxima del antiguo

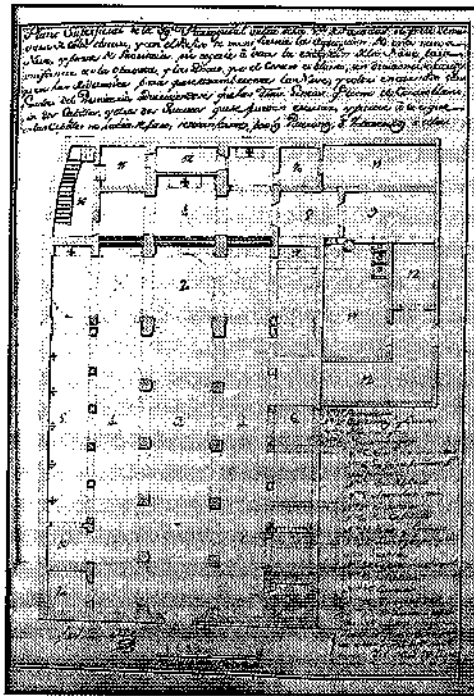


Fig. n° 1. Plano de la antigua parroquia de Paradas. Proyecto de ampliación de una nave. José Álvarez, 1783.

Sagrario no pasaba de los 3'6 ms., que queda bastante lejos de los 5'05 ms. que mide el ancho del retablo salomónico que hoy estudiamos. Por tanto, éste nunca pudo presidir tan reducido espacio, y más teniendo en cuenta que su propia configuración de conjunto aleja cualquier posible idea sobre un añadido lateral posterior.

En cambio, si utilizamos la misma escala del plano dieciochesco, vemos como la



anchura de la capilla mayor de la vieja parroquia alcanzaba los 5.10 mts. Podemos establecer una clara relación espacial entre el testero del antiguo altar mayor y la anchura del retablo actual del Sagrario. Si tenemos en cuenta que el actual retablo mayor de la parroquia es coetáneo a la obra de reedificación de ésta (última década del XVIII), el anterior retablo principal, o bien se perdió, o se reutilizó en otro lugar.

### III.-EL ANTIGUO RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA

La historia de esta empresa artística comienza el 28 de abril de 1699 cuando el Cardenal don Jaime de Palafox y Cardona, Arzobispo de Sevilla<sup>15</sup>, en su tercera visita pastoral, ordenó con relación a la parroquial de San Eutropio: «ytem que se haga un Sagrario nuevo de madera todo dorado con Cruz por remate y en la puerta geroglífico del SSmo. Sacramento y llave de plata sobredorada, y se ponga en el altar maior»<sup>16</sup>.

En 1705, seis años después del mandato del purpurado, ya se habían producido avances importantes en la obra. Los libros de visitas pastorales así nos lo confirman: «los altares con el maior son seis, el maior es retablo mui antiguo y maltratado acua causa se le hace nuevo retablo de dos cuerpos de talla estando ya echo el primer cuerpo juntamente con el Sagrario que es de dos cuerpos y de bastante primor»<sup>17</sup>.

Cuatro años más tarde de esta última noticia, concretamente en abril de 1709, pocas novedades se habían registrado: «para el altar maior está hecho un cuerpo de retablo nuevo y aviendo considerado tener sobrante caudal la Fabrica para concluirlo

*quedo mandado que dentro de dos meses el Mayordomo recurra del Sr. Provisor para que se sirva dar Liz<sup>a</sup> para continuar la obra del retablo del altar maior segun la planta que se ha llevado a dho. juzgado»<sup>18</sup>.*

La solicitud del maestro arquitecto Francisco Pérez de Pineda para continuar la obra del retablo (Documento n° 1) nos permite conocer que dicha obra se ajustó en principio en veinte mil reales, que el Sagrario ya construido «*por precisar urgencia*» no iba a servir por ser «*de distinta fabrica y tamaño que la del retablo que oi tiene*», y que había dinero para concluir la empresa artística. Dinero, y «*dos Santos de cuerpo entero*» que aportaba el Cabildo de la Villa.

Escasas son las noticias que tenemos sobre este Francisco Pérez de Pineda, que según la bibliografía que utilicemos nos lo vamos a encontrar como maestro arquitecto, maestro escultor<sup>19</sup>, o pintor de imaginería<sup>20</sup>.

Una importante voz se alzó contra el retablo: la del cura más antiguo de la parroquial paradesa, don Fabián de Humanes Cansino, que se oponía tajantemente a su continuación (Documento n° 2). Sus empresas artísticas iban por otros derroteros: «*debo decir que el Arzobispo mi Señor que Dios aya deseando se agrandase la Ygl<sup>a</sup> por ser pequeña me mandó solicitase cerrar una calle que esta detrás de la capilla y dar mas largo a la Ygl<sup>a</sup> ... y mandó se hiciese el Sagrario solo porque despues se aría el Retablo a medida de la capilla nueva por lo que siendo del agrado del Sr. Provisor se puede aora suspender la execucion del dicho Retablo*». Los libros de visita nos presentan a este contestatario clérigo como «*un buen celebrante aunque esta algo torpe e impertinente con la edad y las enfermedades habituales que padece*»<sup>21</sup>.

En agosto de 1709 Juan de Valencia, maestro arquitecto, tasaba el retablo en virtud de su traza en dieciseis mil reales «respecto de no estar hecho mas que el Sagrario y faltar el todo del retablo» (Documento nº 3). Declaraba el artista tener entonces «quarenta y tres años». No concuerda dicha afirmación con los datos que hasta ahora teníamos sobre este artífice, discípulo y yerno de Bernardo Simón de Pineda, al que se le consideraba nacido en 1660<sup>22</sup>.

Otro importante nombre en el mundo artístico hispalense de comienzos del XVIII aparece en los autos sobre el retablo: el arquitecto Diego Antonio Díaz<sup>23</sup>. En septiembre de 1709 apreciaba tres casas de José de la Barrera (Documento nº 4) que iban a constituir la fianza del contrato del retablo. Estas casas estaban situadas, una, en la calle «clabellinas junto a cal de piernas» (actual Pedro Miguel)<sup>24</sup>, y las otras dos en la calle de «torre blanca» en la collación del Sr. San Gil, que aún hoy conserva el nombre primitivo.

Por fin, el 29 de septiembre de 1709, ante el notario sevillano Tomás de Agredano, se escrituraba el retablo mayor de la parroquia de San Eutropio de Paradas (Documento nº 5). Los maestros arquitectos Francisco Pérez de Pineda y José de la Barrera «de mancomum» con sus mujeres, D<sup>a</sup> Marina Silotea de la Barrera y D<sup>a</sup> Francisca de Pineda —¿eran cuñados ambos artífices?— se comprometían por medio de documento público con la Fábrica de la parroquia paradeña en los siguientes términos: «haremos y fabricaremos el dho. retablo del Altar mayor de la dha. iglesia de la Villa de Paradas en la misma Villa y no en otra parte y de madera de pino de flandes buena y bien acondicionada tal que sea de dar y resivir y lo haremos y fabricaremos executando la planta

*que está en poder del dho. mayordomo todo bien y perfectamente dentro de un año siguiente contado desde oy día de la fecha desta carta como no se detengan las pagas, a contento y satisfacción de dos Artífices, puesto uno por cada parte».*

En cuanto al precio y las pagas se acordaba que: «nos han de dar y pagar los dhos. diez y seis mill reales de vellón en la dha. Villa de Paradas en la moneda de vellón corriente al tiempo y de las pagas seis mill reales a la firma desta obligacion y en aviendo fenecido y acabado el segundo cuerpo de dho. retablo se nos an de dar zinco mill reales de vellon y fenecido y acabado enteramente dho. retablo se nos an de dar y pagar los zinco mill reales restantes menos la cantidad que valieren las pinturas que estan en los quadros del retablo biejo que las e de resivir yo (Francisco Pérez de Pineda) por lo que declararen que balen dos maestros de pintor, uno que e de nombrar yo y otro el mayordomo de la dha. fabrica»<sup>25</sup>.

Pocos datos más de relevancia artística se pueden extraer del contrato. No debieron ajustarse mucho los plazos al tenor literal de la «obligación de retablo» pues hasta junio de 1711 no se escrituró la carta de pago (Documento nº 6). A finales de ese mes José de la Barrera solicitaba aún la entrega de los títulos de las casas que había hipotecado para hacer frente a la fianza generada por el contrato (Documento nº 7).

Este retablo debió presidir el templo paradeño hasta que la frustrada ampliación de una nave en el lado del Evangelio (proyectada en 1783 por el arquitecto José Álvarez) obligó, dada la ruina del edificio que ya había sido agrandado cuatro veces, a construir una nueva parroquia (1785-1791)<sup>26</sup>. Ésta estrenó un retablo mayor coetáneo a los

gustos artísticos imperantes a finales del XVIII. ¿Qué fue del retablo contratado con Pérez de Pineda y José de la Barrera? Tenemos sólidos argumentos para pensar que pasó a presidir la capilla del Sagrario, terminada un año después que la nueva iglesia.

a.- Al construirse el nuevo templo parroquial el testero del altar mayor creció tanto en altura como en anchura (de los 5'10 mts del ancho anterior se pasó a los actuales 6'65 mts.). El antiguo retablo quedaba muy pequeño para el nuevo espacio.

b.- Los gustos artísticos en 1791 no pudieron en ningún caso ser favorables a una obra salomónica o churrigueresca, como peyorativamente eran llamadas estas arquitecturas lígneas. Se necesitaba un nuevo retablo mayor acorde con las nuevas corrientes estéticas impuestas por la Academia.

c.- Las obras del templo, en las que se emplearon 744.608 rs. vn.<sup>27</sup>, dejaron bastante mermadas las arcas de la parroquial, que además tuvo que indemnizar a la Hermandad Sacramental con cuatro mil reales por haber derribado su antigua capilla del Sagrario<sup>28</sup>. No es descabellado pensar que dicha deuda se saldase con la entrega de un retablo que para la Fábrica de San Eutropio había quedado pequeño y anticuado.

d.- Si la actual capilla Sacramental se estrenó en 1792, y el retablo que lo preside es obra de principios del XVIII, está claro que se utilizó uno «de acarreo».

e.- La Hermandad Sacramental, también bastante apurada en su economía por la construcción de la capilla actual (1786-1792), necesitaba para su nuevo testero un retablo de mayores dimensiones que el que había tenido hasta 1786. Está comprobado documentalmen- te que en 1799 tenía dos retablos: «el biejo está guardado»<sup>29</sup>.

f.- El cortinaje de tela encolada que parte de una corona real que descansa sobre la bóveda que cubre el retablo, y que desde allí se abre hasta los bordes del ático, es muy posterior a la obra de Pérez de Pineda y de José de la Barrera. No es más que un recurso para disimular que el retablo salomónico quedaba pequeño en relación al testero en que se colocó.

g.- La anchura del retablo (5'05 mts.) se ajusta a los 5'10 mts. que medía la cabecera del presbiterio de la antigua parroquia.

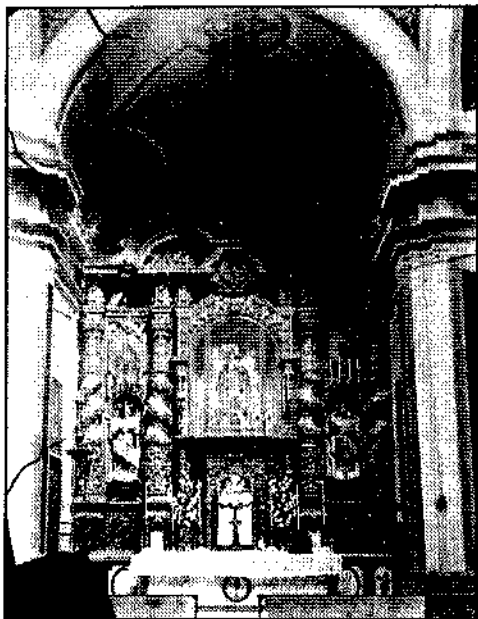
h.- La carencia de motivos Eucarísticos en la arquitectura propia de la obra nos hace pensar que dicho retablo no fue concebido por sus autores como altar Sacramental. Sólo los racimos de uva y las espigas entrecruzadas de los tondos estucados del banco de mampostería aluden a la Eucaristía. Pero estas obras son ajenas al retablo original, y muy posteriores en el tiempo.

i.- La similitud en su ejecución con el retablo mayor de Santa María de la Blanca de Fuentes de Andalucía, obra que hemos podido documentar de José de la Barrera<sup>30</sup>, nos permite atribuir este retablo salomónico paradeño, hasta hoy inédito, al citado artista hispalense.

Todos estos motivos nos llevan a pensar que la obra contratada en 1709 como retablo mayor de la parroquial pasó a finales del XVIII a la capilla del Sagrario, donde aún hoy permanece presidiendo este recinto Eucarístico.

#### IV.-ESTUDIO ICONOGRÁFICO DEL RETABLO

Podemos hablar de una iconografía anterior a la guerra civil, y de otra posterior. La

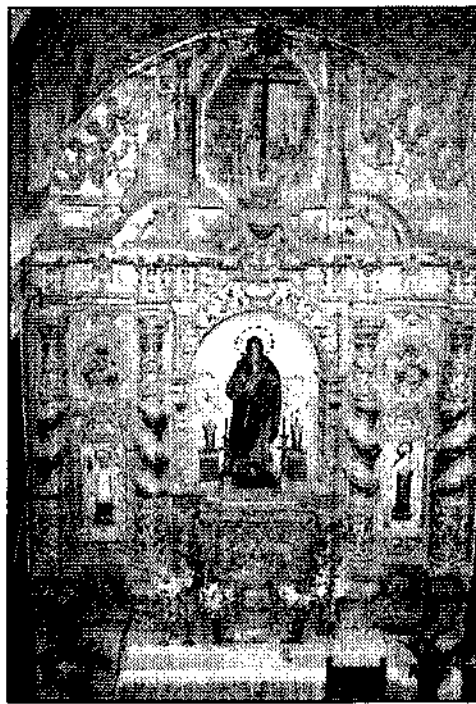


*Fig. nº 2. Estado del retablo mayor de la capilla Sacramental de Paradas en torno a 1920.*

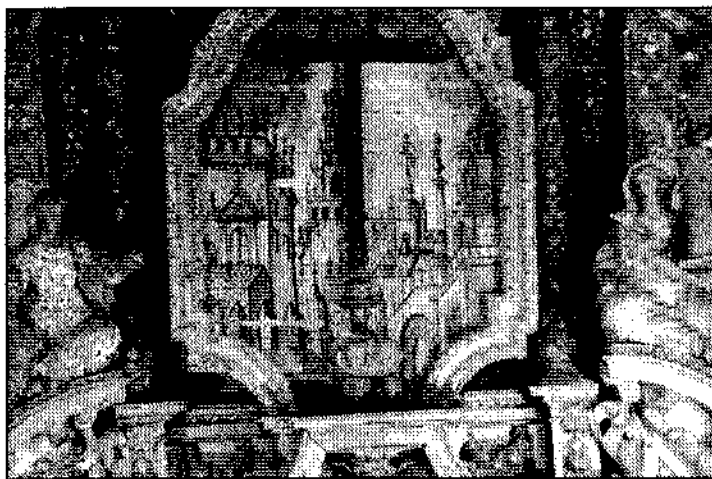
parroquia fue saqueada en Julio de 1936, y la estatuaria del retablo se perdió en su mayor parte<sup>31</sup>. Gracias a una placa fotográfica conservada en el archivo del templo podemos conocer el estado del retablo en torno a 1920 (Fig. nº 2), y compararlo con su situación actual (Fig. nº 3).

La arquitectura de la obra lígnea se compone del banco, el cuerpo central dividido en tres calles y un ático. El banco de madera se levanta sobre otro de mampostería decorado con cuatro cartelas de estuco policromadas donde alternativamente se representan racimos de uva y tres espigas entrecruzadas. La base de las columnas descansa sobre ménsulas, entre éstas, hay paneles cuadrangulares de madera tallada, de los que arrancan las calles laterales.

El cuerpo central está dividido en tres calles por cuatro columnas de capiteles compuestos. Su fuste está dividido por anillos en tres partes: una zona retallada que arranca de la basa, un fuste salomónico de dos espiras y media, y por último otra zona retallada que enlaza con el capitel. La tradicional alternancia en este tipo de retablos de columnas salomónicas dextrógiras (A) y levógiras (B) se ve aquí alterada por una peculiar disposición A-B-B-A, fruto seguramente de un descuido en el montaje de la obra en su actual emplazamiento. La calle central está ocupada por el tabernáculo del Sagrario y la hornacina presidencial. El tabernáculo fue modificado tras la guerra civil. Presenta hoy en día seis columnas salomónicas de cinco



*Fig. nº 3. Estado actual del retablo.*



*Fig. nº 4. Detalle de la pintura del ático del retablo.*

espiras y media en tres tamaños decrecientes conforme nos acercamos al Sagrario de plata, obra estrenada el Domingo de Resurrección de 1919 y reformada en 1950<sup>22</sup>. Los «putti» atlantes sentados sobre los capiteles de las columnillas intermedias sostienen la repisa quebrada que sirve de base a la hornacina principal. Ésta es de planta semielíptica y antaño estuvo acristalada. Tableros de madera tallada recorren todo su intradós y sus jambas. Preside el retablo una talla de la Inmaculada Concepción del siglo XVII, cercana al círculo de Juan de Remesal, que llegó a la parroquia a principios de los años cuarenta procedente de un convento de Marchena.

Las repisas de las calles laterales estuvieron ocupadas hasta 1936 por sendas esculturas de San Fernando y Santa Teresa. Hoy en cambio alojan figuras industriales de Olot bajo las advocaciones de Santa Teresita y San Vicente Ferrer. Sobre estas imágenes se colocaron dos relieves del siglo XVIII en madera policromada con los Evan-

gelistas Marcos y Juan —procedentes de las pechinas del también saqueado templo de San Juan de Letrán— para sustituir los perdidos relieves del Corazón de Jesús y del Corazón de María, obras decimonónicas también ajenas al retablo dieciochesco.

Sobre el cornisamiento quebrado del cuerpo principal se alza un ático semicircular, en cuyo centro, a eje con la calle preeminente encontramos un marco arquitectónico en forma de cartela mixtilínea flanqueado por dos columnas retalladas, una a cada lado, y también por las virtudes

cardinales de la Justicia (que aparece sin atributos) y de la Fortaleza (abrazando una columna) sentadas sobre las volutas de un frontón roto.

La cartela contiene una interesante tabla pictórica que representa la Jerusalén celeste, una Jerusalén ideal con un marcado acento sevillano en las construcciones allí reflejadas (Fig. nº 4). Una torre de cinco cuerpos decrecientes, aunque rematada con un chapitel piramidal, recuerda a la Giralda. Un Cupido sobre una columna podemos ponerlo en relación con los «Hércules» de la Alameda del Conde de Barajas. El Sagrario, y la torre de San Pedro, o la trianera de Santa Ana, también dejaron su impronta en el autor de la pintura, el maestro de esa facultad Francisco Pérez de Pineda. Delante de la citada cartela se alza una cruz arbórea cuya base descansa sobre una peana con dos cabezas de ángeles. Esta cruz sirvió hasta 1936 como soporte a un crucificado, que ante la escasez de imágenes tras el saqueo iconoclasta fue bajado de su primitivo emplaza-

miento y colocado en otro soporte crucífero. Hoy esta talla se encuentra situada sobre el Sagrario del altar mayor de la parroquia<sup>33</sup> (Fig. nº 5).

Remata todo el conjunto un cortinaje de tela encolada, policromado con una ingenua decoración vegetal, que parte de una corona real que descansa en el centro de la bóveda del presbiterio del Sagrario, y se abre hasta alcanzar los bordes semicirculares del ático, para ocultar en lo posible que este retablo salomónico reutilizado resultaba pequeño en relación al nuevo testero en el que se colocó a finales del siglo XVIII.

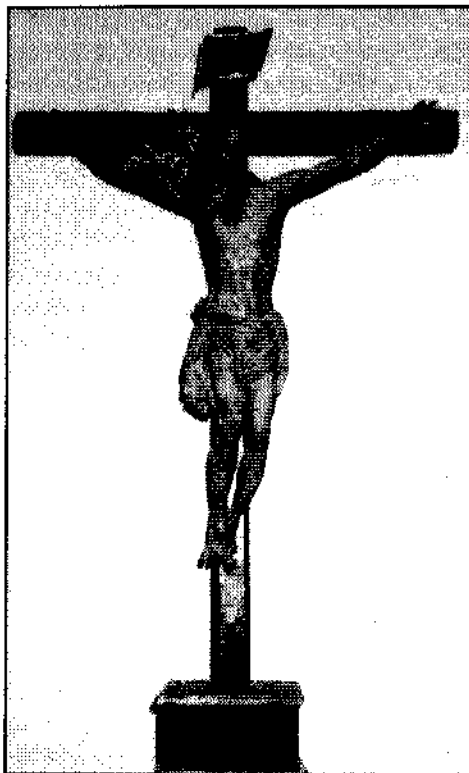


Fig. nº 5. Crucificado que hasta 1936 figuraba en el ático del retablo.

#### NOTAS

- |  |  |
|--|--|
| (1) Alvaro PASTOR TORRES: <i>Planos inéditos de la Parroquia de San Eutropio de Paradadas</i> en "ATRIO" nº 3 (Sevilla, 1991) pp. 151-160.   | <i>de Acuerdos 1582-1793</i> . Claverías de los años:<br>1786 5753 rs. "En obras de la nueva capilla".   |
| (2) La capilla del Sagrario está señalada en el plano con un altar con cruz entre los números 10 y 17.   | 1787 13811 rs. id.<br>1788 8088 rs. id.<br>1789 8300 rs. id.<br>1790 12500 rs. id.   |
| (3) (A)rchivo de la (P)arroquia de (S)an (E)utropio de (P)aradas. Hermandad Sacramental. <i>Libro de acuerdos 1582-1793</i> . Fols. 71 vto. y 72. (La foliación comienza en 1755). | 1791 18345 rs. en "obras de la nueva capilla, talla y dorado de la media naranja".<br>1792 10395 rs. "conclusión de la capilla, dorado y talla de las pechinas". |

- (5) Estatuto noveno de las Reglas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Villa de Paradas, aprobadas por el Real Consejo de Castilla el 24 de noviembre de 1792.  
(A)rchivo (G)eneral del (A)rzobispado de (S)evilla. Hermandades. Leg. 157.
- (6) A.P.S.E.P. Hermandad Sacramental. *Libro de Acuerdos 1582-1793*. Cabildo de 28 de febrero de 1791.
- (7) Citaremos sólo un claro ejemplo: el voluminoso pleito de la cera del Monumento del Jueves Santo. A.G.A.S. Justicia, ordinarios. Leg. 3597.
- (8) Jesús REMÍREZ MUNETA: *Las Antiguas cofradías de la Villa de Paradas*. (Sevilla, 1973). Pág. 40.
- (9) Jesús REMÍREZ MUNETA: *San Eutropio. Obispo de Saintes y Patrón de Paradas*. (Sevilla, 1970) pp. 118-119.
- (10) Fernando AMORES Y OTROS: *Inventario del Patrimonio Artístico de España. Sevilla y su provincia*. (Madrid, 1982) Tomo II. Pág. 153.
- (11) Alfredo MORALES Y OTROS: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. (Sevilla, 1981). Pág. 501.
- (12) A.P.S.E.P. Hermandad Sacramental. *Libro de acuerdos 1582-1793*. Inventario de bienes. Año de 1742. Fol. 149.
- (13) IBIDEM. Inventario de bienes. Año de 1767. Fol. 22 (La foliación comienza de nuevo en 1755).
- (14) A.P.S.E.P. Hermandad Sacramental. *Libro de acuerdos 1794-1819*. Inventario de 1799. Fol. 51 vto.
- (15) Prelado que gobernó la sede de San Isidoro entre 1684 y 1701.
- (16) A.G.A.S. Administración General del Arzobispado. Leg. 1342. *Libro de visitas de los años 1698-1699*. Fol. 222 vto.
- (17) A.G.A.S. Administración General del Arzobispado. Leg. 1345. *Libro de visitas de los años 1705-1708*. Compendio nº 2.
- (18) A.G.A.S. Administración General del Arzobispado. Leg. 1350. *Libro de visitas pastorales de los años 1708-1711*. Compendio nº 34.
- (19) José HERNÁNDEZ DÍAZ Y OTROS: *Catálogo arqueológico y artístico de Sevilla y su provincia*. (Sevilla, 1943). Tomo II. Pág. 269. Pérez de Pineda contrata con los carmelitas descalzos del convento de San José de Carmona un retablo para el altar de San Juan de la Cruz.
- (20) Fernando QUILES GARCÍA: *Noticias de pintura (1700-1720)*. (Sevilla, 1990). Pág. 187. Cede un poder de su hermano Timoteo Pérez de Pineda, alcalde honorario de Maracaibo, a José de la Barrera.
- (21) A.G.A.S. Administración General del Arzobispado. Leg. 1345. *Libro de visitas 1705-1708*. Compendio 2.
- (22) Francisco J. HERRERA GARCÍA: *Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia en "ATRIO" nº 3* (Sevilla, 1991) pp. 55-62.  
Del mismo autor: *Notas sobre el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda en "ATRIO" nº 1* (Sevilla, 1989) pp. 68-70.
- (23) Estudiado monográficamente por María del Prado MUÑOZ LÁZARO. *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. (Sevilla, 1988).
- (24) Santiago MONTOTO. *Las calles de Sevilla*. (Sevilla, 1940). Pág. 364.
- (25) (A)rchivo de (P)rotocolos (N)otariales de (S)evilla. Oficio 9. Libro único de 1709. Leg. 17982. Fol. 905, 908-910.
- (26) Álvaro PASTOR TORRES: Op. cit. pág. 152.

(27) IBIDEM.

(28) A.G.A.S. Justicia, ordinarios. Leg. 346. Autos por la Fábrica. Paradas, 1783. Fol. 127, "expresando todos los hermanos de la Sacramental quedar satisfecha la deuda y terminada la demanda con quatro mill reales de vellón".

(29) Vid. nota 14.

(30) Álvaro PASTOR TORRES: *Una nueva obra de José de la Barrera: El retablo mayor de Santa María de la Blanca de Fuentes de*

*Andaluía.* (Inédito).

(31) José HERNÁNDEZ DÍAZ y Antonio SANCHEZ CORBACHO: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla.* (Sevilla, 1937) pp. 179-180.

(32) Jesús REMÍREZ MUNETA: *San Eutropio.* Op. cit. Pág. 120-121.

(33) Noticia facilitada por el sacristán del templo, don Enrique Ramírez Cansino, monaguillo de la parroquial en julio de 1936.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### DOCUMENTO Nº 1

1707 Abril 7. Sevilla

Solicitud de Francisco Pérez de Pineda para continuar el altar mayor de la parroquial de Paradas. (A)rchivo (G)eneral del (A)rzobispado de (S)evilla. Justicia, ordinarios. Leg. 3610

«*francº de Santarem en nombre de francº Peres de Pineda, maestro de ensamblador vezº desta Ciudad = Digo que en la visita que hizo el Sr. Dr. Joseph de Morales Vizitador General deste Arzpdo. en la Villa de Paradas mandó se hisiese el retablo de la capilla maior de la Ygª. de ella y por presisar la urgencia en execusion de dho. mandato se le hizo el Sagrario para dho. altar maior y este no puede servir mediante ser de distinta fábrica y tamaño que la del retablo que oy tiene por lo qual el maiordomo ajustó con mi parte el dicho retablo que tiene en su poder el hacerlo en precio de veinte mill Rs. y mediante que la Cofradía del Ssmo. Sacramento sita en dha. Ygª ayuda con doscientos Ducados y el cavildo con dos Santos de cuerpo entero y otros vezinos con algunas limosnas y la Fabrica tiene oy caudal bastante para la dha. obra y no tener nesesidad de otra coza que del retablo =*

*Supplico mande despachar su comision al cura más antiguo de la dha. Villa... (perdido por la humedad).»*

### DOCUMENTO Nº 2

1707 Abril 9. Paradas

Informe del cura más antiguo de la parroquia de Paradas contrario a la realización del altar mayor. A.G.A.S. Justicia, ordinarios. Leg. 3610

«*Embista de esta comizion debo decir no me acuerdo aber bisto las trazas del Retablo ni el mro. la trae para ello, y que según el sitio a donde se a de sentar me parece mucho los veinte mill rs. en que se dice se ajustó y abiendo sido el concierto echo con el maymo. persona no inteligente se debe para obras tales baler de otros de la misma facultad pª el conocimiento de su justo balar por lo qual y porque oy los medios son muy cortos, pues la fábrica solo se alla con quatrocientos Ducados de caudal, la mitad en deudas y la otra mitad oy esta aplicada para un terno negro que en bisita se mandó hazer, y es mas preciso que el retablo y aunque la Cofradía*



del SSmo. ayga de ayudar con los Doscientos Ducados y si tiene un poco de azeite, este esta detenido para pagar nobecientos rs. que debe de cera y otras deudas; La Villa y demas se allan mui empeñadas con las ocurrencias de la Guerra y contribuciones de forma que oy no pueden ayudar, y no consta que aygan ofrecido algo = Ademas de lo dho. debo decir que el Arzobispo mi Señor que Dios aya deseando se agrandase la Yg<sup>a</sup>. por ser pequeña me mandó solicitase cerrar una calle que esta detras de la capilla y dar mas largo a la Yga. lo puse en execución y conseguí- da lizencias (... perdido) mandó se hiciese el Sagrario solo porque despues se aria el Retablo a medida de la capilla nueva por lo que siendo del agrado del Señor Provisor se puede aora suspender la execución del dicho Retablo. Así lo siento.

Paradas y Abril nuebe de mil setecientos y siete

*Fabian de Humanes Cansino*

#### DOCUMENTO N° 3

1709 Agosto 22. Sevilla  
Tasación del retablo en virtud de su traza por Juan de Valencia.  
A.G.A.S.  
Justicia, ordinarios. Leg. 3610

«En la Ciudad de Sevilla a veinte y dos dias del mes de Agosto de mil setezientos y nuebe años ante mi el Notario y testigos pareció Juan de Valencia mro. de arquitecto vecino de esta Ciudad a quien doi fe y conosco y de su propia boluntad hizo a Dios y a una Cruz en forma de dro. y dijo que al suso dho. le a sido mostrada por D. Alexandro de Azcarza Procurador de las fábricas de este Arzobispado una planta de un retablo que se pretende en la capilla maior de la Iglesia Parroquial de la Villa de Paradas el qual a bien reconocido la dha. planta y su fábrica y toda la escultura que en ella esta dibuxada la que se a de haser de nuebo, y respecto de no

estar hecho mas que el Sagrario y faltar el todo del Retablo, le parece al declarante que costará el concluirlo a toda costa hasta la cantidad de dies y seis mill Reales de Vellón. Y que esto que a dicho y declarado es la Verdad so cargo del juramento fecho.

Y lo firmó y que es de hedad de quarenta y tres años =

*Juan de balencia*

#### DOCUMENTO N° 4

1709 Septiembre 25. Sevilla  
Tasación por Diego Antonio Dfáz de tres casas de José de la Barrera.  
A.G.A.S.  
Justicia, ordinarios. Leg. 3610

«En la Ciudad de Sevilla en veinte y sinco dias del mes de Septiembre de mil setecientos y nuebe aos Diego Ant<sup>o</sup>. Diaz Mro. maior de obras y fábricas de este Arzobispado. Digo que apedimiento de Dn. Alesandro de Ascarza Pbo. curador de fábrica fui a ber y reconocer el estado que oi tienen tres casas y asi mismo apresarlas en venta real las quales son en dha. Ciudad la una de ellas en cal de clabellinas junto a cal de piernas collación de San Juan de la Palma Y las otras dos en la collación del Sr. Sn. Gil en la calle de torre blanca linda una con otra y estando en la dha. en cal de clabellinas la bi, bisité y reconocí su estado y calidad que esta labrada de buenos materiales maderas de castaño y de bastante duracion y según la capacidad de su bibienda lo que pueden ganar de Renta temporal en cada año son trescientos y sesenta y tres rs. de bn. que bajados para los reparos que de presente nesesita un mil rs. de bn. quedan seis mil seis cientos y veinte y tres rs. de bn. que es la cantidad que bale esta dha. casa oi en el estado en que está Y donde aqui pasé para haser el mismo Reconosimiento y aprecio a las casas dos de la dha. calle de torre blanca y reconocí la una

de ellas que es nueva labrada de buenos materiales y maderas de castaño roble y pino de flandes y de mucha duración y sin nesedad de ningún reparo y según su capacidad lo que pueden ganar de Renta temporal en cada año son quatrocientos y ochenta y quatro rs. de bn. que regulados a como le corresponde según su estado y sitio y barrio en que está, ase su principal trese mil y sesenta y ocho rs. de bn. que es la cantidad que liquidamente bale oi en el estado en que está y donde aquí pase a la otra casa que está inmediata a la referida y reconosí ser de fábrica y de corta capacidad y con nesedad de muchos reparos y según el estado en que está lo que oi bale en benta rl. son un mil y quinientos rs. de bn. que juntas todas las tres partidas de balor de dhas. tres casas importan veinte y un mil siento y nobenta y un rs. de bn. siendo libres de tributos que si los tiene se deben bastar el principal de cada uno según su imposicion. Y este es mi pareser a mi leal saber y entender Y lo firmé

Diego Ant<sup>o</sup> Diaz»

#### DOCUMENTO N<sup>o</sup> 5

1709 Septiembre 29. Sevilla  
Obligación de Francisco Pérez de Pineda y José de la Barrera para terminar el retablo mayor de la parroquia de Paradas.

(A)rchivo de (P)rotocolos (N)otariales de (S)evilla.

Oficio 9. Libro único de 1709. Leg. 17.982. Fol. 905, 908-910

«Sepan quantos esta carta vieren como Nos Franc<sup>o</sup> Perez de Pineda Mr<sup>o</sup>. de Alquitecto y D<sup>a</sup>. Marina Silotea de la Barrera y Joseph de la Barrera Mr<sup>o</sup>. de Alquitecto y D<sup>a</sup>. Franzisca de Pineda

su muger todos vezinos desta Ciudad de Sevilla collación de Sn. Gil. nos: las dhas. D<sup>a</sup>. Marina y D<sup>a</sup>. Franzisca en presensia de los dichos nuestros maridos con su Liz<sup>a</sup>. pedida concedida y

azeptada en forma y todos quatro otorgantes de una conformidad y juntamente de mancomum (...) otorgamos en favor de la fábrica de la Iglesia Parroquial de la Villa de Paradas y desimos que por quanto a pedimiento del Procurador de Fabrica deste Arzobispado se an formado autos ante el Sr. Doctor Dn. Juan de Monrroy canónigo de la Santa Iglesia desta Ciudad y Juan Ignacio Bello de Burgos notario sobre continuar la obra del retablo del altar mayor de la dha. yglesia y aviendo bisto la dha. planta y mandado del dho. Señor Provisor Juan de Valencia maestro de AIquitecto avia declarado ser nesessario para acavar dho. retablo gastar Diez y seis mill rs. vellón siendo de madera de pino de flandes acuya obra segunda planta me avia allanado yo el dho. franzisco Perez de Pineda y que acabaría perfectamente dentro de un año no deteniendose las pagas que la primera avía de ser de seis mill reales y resiviendolos avía de seguir la obra hasta el segundo cuerpo del Retablo y estando este fecho se me an de dar zinco mill reales y con ellos avía de seguir la obra hasta fenecer y acavar dicho retablo y acavado que fuese se me han de dar los otros zinco mill reales menos la cantidad que baliesen las pinturas que estaban en los quadros del retablo viejo que estas las e de resevir yo por lo que declararen que baliesen Dos Maestros de pintor uno que e de nombrar yo y otro el mayordomo de la dha. fabrica y en caso de discordia lo que declarase uno nombrado de oficio por el dho. Señor Provisor y para seguridad de todo lo rreferido se avía de obligar yo el dho. Joseph de la Barrera y este con ypoteca de las tres cassas que berán declaradas cuyos títulos se pusieron en el oficio del de dho. notario y que las dhas. tres cassas estarían apresiadas por Diego Antonio Diaz Mro. mayor de fabricas en benta real en veinte y un mill ziento nobenta y un reales que vaxado de su principal los principales de sus tributos quedaban líquidos trese mill ciento y nobenta y un reales que paresia vastante seguridad de la dha. obligazió con que siendo los títulos a satisfacció del dho. Señor Provisor y obligándose nuestras mugeres paresia era

combeniente y con que fuese la obra en la dha. Villa de Paradas ... (perdido) se avía contratado y visto por el dho. Señor Proc. despachó su lizencia para que otorgasemos escriptura todos quatro otorgantes de mancomum a la paga de las cantidades que nos entregare la dha. fábrica y cumplir dho. contrato en la forma que arriva se expresa...

En conformidad de lo qual todos quatro otorgantes devajo de la dha. mancomunidad que arriva llevamos fecha nos obligamos a que nos los dhos. Franzisco Peres de Pineda y Joseph de la Barrera haremos y fabricaremos el dho. retablo del Altar mayor de la dha. yglesia de la Villa de Paradas en la misma Villa y no en otra parte y de madera de pino de flandes buena y bien acondicionada tal que sea de dar y resevir y lo haremos y fabricaremos executando la planta que está en poder del dho. mayordomo todo bien y perfectamente dentro de un año siguiente contado desde oy día de la fecha desta carta como no se detengan las pagas a contento y satisfacción de dos Artífices puesto uno por cada parte y si aviendo hecho la dicha obra no estuviere según la planta o estando tuviere algun defecto de Arte o madera o aviéndola empesado no la prostigueremos en qualquiera de estos casos se nos a de poder apremiar a todos quatro otorgantes y a cada uno ynsolidum para que el todo por todo rigor de derecho a que hagamos y cumplamos la dha. obra según y en la forma y con la madera que está referido y en el sitio que está asignado...

Los dhos. franzisco Perez y Joseph de la Barrera como maestros peritos que somos del dho. Arte declaramos que la cantidad que vale y merece el dho. retablo de madera de pino de flandes es todo a ntra. costa en la forma que dicho es son los dhos. Dies y seis mill Reales de Vellón y no vale mas ni menos y caso que mas valga de la demacia todos quatro otorgantes hasemos gracia y limosna a la dha. fábrica...

Nos han de dar y pagar los dhos. diez y seis mill reales de vellón en la dha. Villa de Paradas llanante, y en la moneda de vellón corriente al

tiempo y de las pagas seis mill reales a la firma de esta obligación y en aviendo fenecido y acabado el segundo cuerpo de dho. retablo se nos an de dar zinco mill reales de vellón y fenecido y acabado enteramente dho. retablo se nos an de dar y pagar los cinco mill reales restantes menos la cantidad que valieren las pinturas que estan en los quadros del retablo biejo...

En Sevilla estando en las casas de la morada del dho. Joseph de la Barrera en veynte y nueve de septiembre de mill setezientos y nueve años lo firmaron los dhos. franco. Peres de Pineda y Joseph de la Barrera y D<sup>a</sup> Frca. de Pineda su muger en este recb<sup>o</sup> y pq. la dha. D<sup>a</sup> Marina que dijo no saber lo firmó el notario a su rruego».

#### DOCUMENTO Nº 6

1711 Junio 1. Paradas

Carta de pago por la terminación del retablo.

A.G.A.S. Justicia, ordinarios. Leg. 3610

«Juan Antonio Ximenez de Aguilar escrivano de Su Mag. y del Cavildo y público desta Villa Doy fee que oy día de la fha. ante mí y sierios testigos Dn. Pedro franc<sup>o</sup>. de Vera Presvitero Maymo. de la Fábrica de la Iglesia Parroquial de Sr. San Eutropio desta Villa, y Joseph de la Barrera maestro arquitecto vecino de la ciudad de Sevilla otorgaron escript<sup>a</sup>. por la qual dijeron que el susodho. con franc<sup>o</sup>. Peres de Pineda mro. de dha. facultad y sus mugeres de mancomum se obligaron por escript<sup>a</sup>. ante Thomas Agredano escrivano público de dha. ciudad en veinye y nueve de Septiembre de setecientos y nueve a que dentro de un año harian un Retablo para el altar maior de dha. Iglesia de madera de pino flandes y dies y seis mil rs. de vn. que avía de satisfacer dha. fábrica como expresaba dho. instrumento el qual avia aprobado el Sr. Provisor de la Ciudad de Sevilla y en virtud del dho. Dn. Pedro de Vera por escript<sup>a</sup>. ante mí en quatro de octubre de dho. año se obligó a

*pagar dha. cantidad como se lo ordenaba dho. Sr. Provisor, y aviéndose finalizado dha. obra declararon uno estar satisfho. deella y otra aver covrado los dhos. dies y seis mill Reales deque otorgo Carta de Pago y finiquito y ambos chancelaron los dos instrumentos aquí citados declarando estaba cump/ido su efecto para que no valgan ni hagan fee en Juicio ni fuera del, como todo mas largamente de dha. escriptra. a que me refiero consta que queda en mi poder y papeles de mi oficio a que me refiero y de pedimiento de dho. Joseph de la Barrera Doy el presente en Paradas en Primero de Junio de mill setecientos y once.»*

DOCUMENTO Nº 7

1711 Junio 27. Sevilla.

Solicitud de José de la Barrera al Sr. Provisor para la entrega de los títulos de las casas hipotecadas.

A.G.A.S.

Justicia, ordinarios. Leg. 3610

*«Dn Joseph de la Barrera Vezº desta Ciudad maestro arquitecto = Digo que con licencia de V. Señoria hize un retablo para la Iglesia Parroquial de la Villa de Paradas en dies y seis mill Rs. los quales por aver cumplido enteramente se me chanceló la escriptura de obligación por el maiordomo de la fábrica Y yo le otrogé carta de pago deellos como consta del testimonio de la escriptura que presento Y =*

*A V. Señoría Suplico en atención de lo referido mande se me entreguen las escripturas de los títulos de mis casas que ipotequé por que lo necesito para guarda de mi derecho y pido justamente*

*Joseph de la barrera.»*

# LA BIBLIOTECA DE DOMINGO MARTÍNEZ. EL SABER DE UN PINTOR SEVILLANO DEL XVIII

Ana María ARANDA BERNAL

El día once de enero de 1751, doña Mariana de Espinosa, viuda de Domingo Martínez<sup>1</sup>, se presentó, con los testigos correspondientes, ante un escribano público de Sevilla para realizar el inventario de todos los bienes dejados por su marido, al morir, dos años antes<sup>2</sup>. Los bienes no eran pocos y demuestran la muy holgada posición económica que el maestro consiguió con los años, el trabajo y el haberse convertido en el principal pintor sevillano de la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, y a pesar del interés que desde el punto de vista de la sociología del arte pueda tener el inventario completo, una parte de él, la elaborada los días veintitrés, veinticuatro, veinticinco y veintisiete de dicho mes, ofrece una valiosísima información sobre un aspecto fundamental para comprender las condiciones que rodean el arte de la época: la cultura y el saber del artista. En esos días se inventaría la biblioteca y la colección de estampas que Domingo Martínez debió recopilar a lo largo de su vida, y que utilizó para estudiar y trabajar.

La importancia de esta biblioteca se acentúa al ser escasas las que se conocen de pintores sevillanos del barroco, y al estar muy especializada en temas artísticos como más adelante se verá. Al interrogante sobre qué sucedió con esta colección tras realizarse el inventario y, supuestamente, deshacerse el taller, nos da respuesta Ceán Bermúdez<sup>3</sup> al asegurar que fue heredada por el discípulo y yerno del maestro, Juan de Espinal, que a su vez ocupa el lugar más destacado de la escuela en la segunda mitad del siglo; a la muerte de Espinal es cuando se pierde, definitivamente, la pista de los libros y estampas.

sus oficiales realizaron la mayor parte del inventario, no coincide, por desgracia, con el listado que nos interesa, seguramente por lo ajenos y desconocidos que les pudieron resultar estos títulos, o bien por la prisa que les llevó a omitir en algunos casos los autores y en otros los títulos, e incluso a confundirlos hasta resultar irreconocibles. De esta manera, no siempre he podido identificar las obras, así como tampoco las ediciones<sup>4</sup> inventariadas, y en otras ocasiones, al tener dudas, he optado por sugerir varios títulos que se acercan a la descripción de los escribientes.

## EL ARTISTA.

En medio de la oscuridad que cubre buena parte del arte sevillano del XVIII, es quizás la figura de Domingo Martínez la que más claramente resalta en los primeros cincuenta años, y no sólo por la calidad o relevancia de su arte, sino también por la información que sobre su vida nos ha llegado desde poco después de su muerte. Es por esto que no me propongo rehacer una biografía del artista, al que ya han dedicado numerosas páginas Enrique Valdivieso o Salud Soro, sino destacar aquellos aspectos de su existencia que arrojan nuevas luces sobre el tema central de este trabajo: la cultura del artista y la utilización de los libros y las imágenes impresas como método de aprendizaje y de apoyo para la realización de la obra.

A lo largo de su vida artística Martínez repartió su actividad entre la pintura de ballete, en la tendencia que podríamos definir, simplificando, como murillesca; y la pin-

tura mural, siguiendo la tradición escenográfica que en Sevilla había implantado Valdés Leal.

Domingo Martínez llevó a cabo su aprendizaje con el pintor sevillano Juan Antonio Ossorio<sup>5</sup>, a quien el Conde del Aguila<sup>6</sup> califica de "mediano"; sin embargo no es sólo la existencia del contrato y, en general, las enseñanzas probablemente muy limitadas de sus primeros años lo que sabemos, el Conde aporta un dato más sobre otro artista con el que continúa aprendiendo, a saber, Lucas Valdés. Si con el primero adquirió la maestría, con el segundo debió interesarse por la "quadratura". Realmente es difícil delimitar cuándo y dónde se produciría el contacto entre ambos y no hay datos documentales que acrediten el hecho, aunque algunas coincidencias puedan justificar esta idea<sup>7</sup>. Desde luego, aparte de cuanto Martínez pudo aprender a través de la observación y el estudio de las numerosas obras murales realizadas por Lucas Valdés en Sevilla<sup>8</sup>, hubo un lugar en el que este encuentro con la obra de don Lucas se preparó especialmente, me refiero a la decoración de la iglesia de San Luis. Al margen de esto hay un hecho incuestionable, la única tradición en Sevilla de decoradores de grandes espacios arquitectónicos con efectos fingidos de perspectivas, procede del taller de Valdés Leal retomada por su hijo Lucas. Por lo que se sabe ningún otro artista en la ciudad podía haber preparado a Martínez para llevar a cabo las grandes pinturas murales que en su período de madurez realizaría, y del mismo modo, es difícil que en ningún otro lugar, lejos de Lucas Valdés, hubiera podido conocer materialmente o por referencias la mayoría de los libros técnicos contenidos en la biblioteca y que sin duda facilitarían su aprendizaje. De esta forma, la relación

maestro-discípulo se podría estrechar aún más, no sólo por entender el género mural de manera parecida, concediendo especial importancia a las perspectivas y arquitecturas fingidas, sino porque además el "saber" de Domingo Martínez sobre esta materia, plasmado en los numerosos textos que poseyó, pudo haberle llegado según las indicaciones y consejos de Lucas Valdés. No existen noticias de que Martínez viajara a la corte ni a ningún otro centro artístico importante, lo que restringe otras posibilidades de aprendizaje.

Una vez que Martínez se establece como pintor comienzan a surgirle numerosos encargos, cuyos beneficios económicos bien administrados e invertidos en otros negocios, en ocasiones ajenos al arte, le convertirán en un hombre que goza de una posición económica desahogada. En el testamento de su mujer, ésta declara que el día de su matrimonio, en 1710, "no traxo el susodicho caudal ni lo lleve dote", situación bastante distinta a la que se produce en 1748 cuando al casarse sus hijas Manuela y Rosalía las dota con cantidades nada despreciables<sup>9</sup>, o con los bienes que en el testamento se enumeran.

La importancia de referir su caudal radica en el alto precio de los libros durante el siglo XVIII, debido a lo caro del papel y de los grabados que suelen incluir; hasta tal punto que la cultura queda reservada a los sectores más pudientes de la sociedad y a ciertas élites, donde, de alguna manera no sería disparatado incluir a nuestro artista.

Paralelo a la posición económica suele ir el prestigio social, en este caso fomentado por el carácter abierto de Martínez y puesto especialmente de relieve durante el lustró real. Nuestro pintor se destacó en aquellos

días precisamente por su imagen de hombre culto, buen entendido en su magisterio hasta el punto de llegar a ser un gran coleccionista de obras de arte y muy hábil en sus relaciones mundanas. Todo esto concuerda con la consideración que de los libros se tenía en esta época como medio de ascenso social y cuya posesión, por parte de ciertos profesionales, indicaba además un trasfondo culto, refinado e intelectual que sustentaba, con su vocación erudita, la práctica del arte y alejaba al artista de sospechosas relaciones artesanales.

### LOS LIBROS

Antes de entrar en un pormenorizado análisis de la biblioteca, creo importante destacar lo minoritarias que resultan las colecciones importantes de libros no sólo entre los artistas sevillanos del XVIII<sup>10</sup>, sino entre la población en general; en gran parte debido al alto costo de éstos, que los hacía asequibles sólo a las clases acomodadas y a un reducido sector culto. A pesar de ello, la relación de algunas bibliotecas ha llegado hasta nosotros a través de documentos notariales<sup>11</sup> y al repasarlas podemos deducir, pasando por encima de la mentalidad general de la época con su carga de religiosidad, la profesión o afición del propietario, ya que, sin duda, su personalidad queda reflejada en la elección de los libros que compra (recordemos que a un alto precio y por tanto de manera selectiva) y lee<sup>12</sup>. La colección de Domingo Martínez no escapa a este talante y lo primero que llama la atención de ella es lo especializado de los títulos<sup>13</sup>, aunque desde luego haya que tener en cuenta que no necesariamente tuvo que leer todos los li-

bros que poseyó, y tampoco que sus lecturas se limitaran a éstos.

La primera clasificación que es necesario hacer consiste en la división entre libros en los que el texto es lo más importante, en la mayoría de los casos ilustrados con estampas, y colecciones de éstas, encuadradas por tomos o no. El escribano establece un vago ordenamiento y de ello parece desprenderse que con ese mismo criterio de colocación los encontraría en los anaqueles del pintor. Es decir, la única anotación temática que aparece al margen del listado sirve de comienzo a la relación: "libros de arquitectura", a continuación menciona las obras del Padre Pozzo (29) y de Samuel Marolois (30), para seguir con catorce tomos de estampas con los temas más variados que en pocos casos tienen que ver con la arquitectura. Sin embargo, a pesar de esta primera confusión y de que la lista realizada durante los días 23 y 24 mezcla constantemente las estampas con los libros, podemos observar que el tema de éstos últimos está siempre relacionado con la práctica del arte (a los que he llamado *Libros técnicos*) o bien obras caracterizadas, principalmente, por la abundancia de estampas que contienen. Al día siguiente, el 25, la norma no cambia, siguen apareciendo estampas con las que ejercitarse y libros "utilizables" durante el trabajo (para resolver problemas, consultar recetas, copiar modelos, etc.); pero hacia la mitad de la lista, de pronto, el escribano se olvida de los libros y anota al margen: "colores" y va enumerando, junto con sus cantidades, todos los que se almacenan en el taller. Este orden me parece significativo, por cuanto el último día casi todos los libros que aparecen son religiosos, a excepción de las obras de Gutiérrez de los Ríos (27), Zamorano (20) y un tratado en italiano

(33); ello me hace pensar que hemos abandonado ya el inventario del taller para adentrarnos en alguna especie de gabinete o despacho, puesto que el inventario continúa con los libros de cuentas.

Ahora bien, a pesar de esta primera clasificación que el artista debió realizar por motivos prácticos, las obras que necesitaba tener a mano durante el trabajo y las que no, podemos, para ahondar más en su conocimiento, efectuar otras divisiones.

En primer lugar señalaré que la gran mayoría de los libros están escritos en castellano, aunque ello no resulta extraño bien entrado ya el siglo XVIII y en un ambiente que, reconozcámoslo, no debía ser demasiado erudito. Es cierto que aparece algún libro en italiano (un *tratado de la pintura y escultura* (33) y un *libro en italiano con varias laminas* (39) de los que no se especifica más) pero también lo es que el escribano no debía ser muy versado en idiomas o no le dio demasiada importancia al tema pues nos confunde al referirse al *libro de perspectivas de Samuel Marolois* (30) como "del italiano", cuando sabemos que es francés<sup>14</sup>.

Aparte de estos dos casos, que no resultan demasiado significativos, son destacables las obras francesas, cuyo texto en este idioma sería mínimo pues se trata de colecciones de estampas: las de Callot (78-79 y 80), Perelle (80), Le Pautre (81-82) y "franceses" (82). Su existencia en la biblioteca está plenamente justificada, pues además de su interés como repertorio de diversos temas, que comentaré en el apartado correspondiente, su posesión no se debería sólo a lo divulgados de estos autores durante el XVIII, sino también al conocimiento y gusto por ellos que Domingo Martínez debió adquirir du-

rante la estancia de la Corte en Sevilla<sup>15</sup>.

De las 39 obras a las que podemos llamar propiamente libros, que contenía la biblioteca, 22 de ellas fueron escritas durante el siglo XVII, 7 son del XVI y sólo 3 pertenecen al mismo siglo XVIII (dos libros de tema religioso-moralizante (6 y 9) y el *Tratado* de Palomino (31). Esta situación no parece corresponderse con el panorama cultural de la Sevilla de la época, en donde, según Aguilar Piñal, la calle Génova, con sus trece librerías era un permanente mercado de las "novedades" literarias<sup>16</sup>; y en el mismo año 1751 en que está realizado este inventario (dos años después de la muerte del maestro), se funda la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, a cuyos miembros, el mismo Aguilar Piñal, llama "ilustrados e innovadores amigos de la verdad"<sup>17</sup>.

Esta contradicción parece tener una explicación en cuanto a los *Libros técnicos*, que por otro lado, representan el mayor "corpus" de la biblioteca, y es que la gran mayoría de los títulos que componen la literatura artística utilizada en España, fueron publicados en los dos siglos anteriores, a excepción de la obra de Palomino<sup>18</sup>. En cuanto a las demás obras, pudiera haberlas adquirido durante su juventud (cosa poco probable, debido al alto precio de los libros y a que el maestro consigue una posición económica desahogada con los años y el trabajo) o en almonedas<sup>19</sup> de personas que a su vez las compraran durante el siglo XVII. Lo que más destacable me parece es la consecuencia de esta situación, el que en pleno Siglo de las Luces, en Sevilla, el artista más significativo haya adquirido sus conocimientos en obras que tuvieron vigencia un siglo antes y que irremediamente mol-



dearon su mentalidad y su arte.

Desde luego, hablar sobre cual debió ser el origen y proceso de formación de esta biblioteca no pasa de la pura especulación. El maestro, como era habitual, asistiría a las almonedas de otros artistas y compraría a los libreros de la ciudad, incluso pudo haber adquirido libros en Madrid a través de su amigo y socio Alonso Miguel de Tovar. Lo que sí parece estar más claro es la idea que guió la selección de las obras:

- **libros religiosos**

Es el tema más habitual en cualquier biblioteca de una época en la que la religión lo impregna todo, por otro lado tenemos noticias de la piedad del maestro<sup>20</sup> que seguramente convertiría estas obras en una lectura cotidiana. A pesar de lo dicho, no hay que dejar de lado que un artista que vive, principalmente, de los encargos religiosos, procuraría impresionar favorablemente a la clientela haciendo cierto alarde de este tipo de lecturas e incluso mostrando, en su gabinete, un anaquel repleto de libros piadosos.

- **libros científicos**

Al margen de las obras religiosas y los libros relacionados con el arte, este tema parece ser el único al que el maestro es aficionado, de todas formas no se trata de un grupo muy nutrido, confundiéndose, en las obras de Chaves y Castrillo (16-17) la ciencia con un cierto esoterismo. En cuanto a la *Historia natural* (18), además del interés por el tema, sería especialmente valiosa por su repertorio de estampas.

- **libros técnicos**

Se podría decir que una cuidada selec-

ción preside los libros técnicos de la biblioteca (de esta manera denomino todos aquellos que fundamentan la práctica del arte), estando agrupados los títulos en cuatro temas básicos, a saber:

**Arquitectura:** compuesto por las obras de Alberti, Vignola y Juan de Torija (19, 22, 23 y 26).

**Geometría y perspectiva:** pertenecen a este grupo las dos obras de Euclides, la de Samuel Marolois así como la del Padre Pozo (20, 21, 29 y 30).

**Conocimientos generales:** además de los tratados de Carducho y Palomino se puede incluir el recetario de barnices y charoles (24, 25, 31 y 32).

**Defensa del arte de la pintura:** Gutiérrez de los Ríos y Butrón (27 y 28).

- **libros con estampas**

Algunos de ellos constituyen clásicos insustituibles en la biblioteca de un artista como la *Descripción del Escorial* (40) y más siendo sevillano como *Las fiestas de San Fernando* (35). Pero otros más que por el texto, serían elegidos por sus ilustraciones (de ahí que los haya ordenado aparte) que tendrían para el maestro la misma utilidad que su colección de estampas (34, 36, 37, 38 y 39).

- **ausencias**

Para conocer la cultura de un artista, tan importante es saber los libros que posee como aquellos que no le interesaron, al menos no tanto como para coleccionarlos; y en este caso más aún, porque no es que falten algunos títulos que podríamos considerar de mucha importancia, sino que hay temas de los que no aparece ni un solo ejemplar. Es el caso de los libros de literatura e historia,

habituales en la mayoría de las bibliotecas conocidas de la época. De ello se puede deducir que Martínez no tuvo realmente vocación de erudito sino que utilizó los libros como medio para aprender aquello que le interesaba y mantener cierto "status".

Tampoco contaba a su muerte con libros de emblemática tan clásicos como las obras de Ripa, Covarrubias o Alciato (que sí aparecen en inventarios de pintores como Vasco Pereira, Velázquez o Rizzi); sólo aparece una cuartilla con emblemas (véase la referencia nº 57), pero desde luego debió conocer el tema por estar desarrollado en otros libros que, aunque no especializados, se incluyen en la biblioteca; es el caso de *Las Fiestas de San Fernando* (35)

También se echan en falta algunos autores de la significación de Francisco Pacheco o Jusepe Martínez, aunque también es cierto que la lectura de la obra de Palomino conseguiría que estos autores no le fueran en absoluto desconocidos.

En cuanto al tema del Lustró (1729-1734), es de observar que resulta extraño que el pintor no cuente con ninguna de las obras que se editaron durante esos años por este motivo, y más teniendo en cuenta que él no quedó, en absoluto, ajeno al ajetreo que se produjo en la ciudad, siendo el momento en el que mayor brillo social y reconocimiento profesional obtuvo<sup>21</sup>.

## LAS ESTAMPAS

Dado el número considerable de estampas que se inventarían a la muerte de Domingo Martínez, y las reiteradas alusiones al uso que de ellas hicieron tanto nuestro artista como los demás miembros de su ta-

ller, se hace necesario realizar un breve repaso al papel que el grabado ha jugado, tradicionalmente, en la práctica del arte.

No voy a tratar las estampas desde el punto de vista de una manifestación estética autónoma, y casi pasaré por alto a los importantes artistas que han llevado esta técnica a niveles de extremada calidad; para centrar el tema me limitaré a definir el uso y la función que debieron cumplir en el taller de Martínez.

Por lo general, la colección de estampas atesorada en un taller o estudio va a servir, por una parte, para perfeccionar el aprendizaje, de tal forma que los jóvenes repetirán una y otra vez los modelos grabados hasta alcanzar la madurez necesaria en esta práctica; en este sentido no faltan los consejos de un tratadista tan difundido como Jusepe Martínez<sup>22</sup>. Como contrapartida al aprendizaje se le inculcaba hasta tal punto la idea de que tenía que copiar estampas para perfeccionarse, que en algunos casos parece más conveniente hablar de buenos artesanos que saben copiar que de artistas, siendo éste uno de los reproches que se ha venido haciendo a Martínez y sus discípulos.

Una vez que el pintor considera que domina la técnica del dibujo, para lo que habrá tenido que practicar no sólo con estampas, sino también copiando dibujos y modelos del natural, la colección de imágenes grabadas con que cuente su maestro en el taller va a servirle para aprender a componer<sup>23</sup>. Sin embargo, a pesar de los consejos que animan al uso de las estampas, los tratadistas no olvidan advertir de los peligros en que se puede caer, y Palomino insiste en que son "medios para el estudio, no fines para el descanso", siendo

necesario aprender a sustituir dos cosas: el colorido y los toques de luz<sup>24</sup>.

No paran aquí las utilidades de las estampas, pues incluso cuando ya el pintor es maestro, el repertorio que guarda le servirá de inspiración en diferentes ocasiones; a veces como imposición del propio cliente que exige al artista que realice la obra encargada con idéntico tema y composición, y otras como recurso, hasta cierto punto cómodo, que facilita el trabajo; este hecho se acentúa cuando el artista no es especialmente brillante o cuando se aprecia una actividad demasiado intensa en el taller. De esta manera, es en los fondos de los cuadros, ya sean paisajes o temas arquitectónicos, donde se descubre con más frecuencia la imitación de las estampas "para lo cual necesita el pintor de algunos libros especialmente para Historia Sagrada" según Palomino<sup>25</sup>. Es constatable que los pintores del siglo XVII se inspiraron en arquitecturas manieristas, pues se aprecia a Vignola en los fondos de Zurbarán y a Palladio en los de Murillo<sup>26</sup>; igualmente algunos paisajes de Valdés Leal deben estar recogidos de estampas flamencas originales de Brill, Momper, Artois, etc., e incluso los tipos físicos que representa aparecen en estampas manieristas holandesas (Goltzius, Wtewael o van Haarlem)<sup>27</sup>.

Sin embargo, sería incompleto reducir el papel de las estampas a modelos para practicar y copiar, porque desde luego, se convirtieron en divulgadoras de las obras de importantes artistas que conscientes de sus posibilidades de difusión no dudaron en hacer grabar su producción pictórica (Dürero<sup>28</sup> y Rubens), y con ello contribuyeron a la propagación de nuevas formas artísticas y estilos.

En cuanto a las opiniones que su utilización ha suscitado, han sido diversas, ciñén-

donos a la obra de Domingo Martínez, Ceán Bermúdez no pierde ocasión de reprochárselo, e insiste en que "se enseñaba más bien a componer y pintar un cuadro por estampas, que a dibujar e inventar con corrección"<sup>29</sup>, e incluso haciendo referencia a las pinturas de la Capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla considera que "aunque están pintados con destreza y regular corrección de dibujo, se advierte en ellos cierto estilo amanerado y ciertos plagios de estampas conocidas, que desagradan mucho al que sabe mirarlos"<sup>30</sup>. Sin embargo para Angulo "el inspirarse en composiciones ajenas es tan antiguo como el arte mismo, y no va en deshonra de quien, apoyándose en ellas, sabe crear, a pesar de todo, una obra llena de novedad"<sup>31</sup>. Lo cierto es que la mayoría de los pintores recurrieron a las estampas, el mismo Rafael, según Pacheco, no se avergonzaba de tener las estampas de Alberto Dürero en su estudio<sup>32</sup>. Ya en 1587 Mateo Pérez de Alesio compra un libro de grabados de Dürero<sup>33</sup>; Murillo se inspira en grabados flamencos de Sadeler y Bloemaert<sup>34</sup>; y en los inventarios de numerosos artistas la lista de estampas que poseyeron es amplísima<sup>35</sup>.

La producción española de estampas es casi inexistente, seguramente los beneficios económicos serían escasos y ello hace que no aparezcan editores<sup>36</sup>. A pesar de esto, no cabe duda de que Sevilla venía siendo desde el siglo XVI un activo mercado artístico, en donde las obras provenían básicamente del norte de Europa e Italia; de esta manera los pintores sevillanos manejaron, desde antiguo, estampas flamencas, italianas y alemanas<sup>37</sup>. Durante el XVII el interés por ellas no decreció, convirtiéndose en un negocio incluso más floreciente que el de los libros de arte y alcanzando el máximo protagonismo

las de procedencia flamenca. Sin embargo, una ojeada a la colección que tratamos muestra que al grupo de las italianas y flamencas, se une el de las francesas, y ello tiene una clara explicación después de la influencia que el arte borbónico dejó en Sevilla tras la estancia de la corte en la ciudad desde 1729 a 1733; seguramente fruto de la relación de nuestro maestro con los pintores cortesanos (Van Loo, Ranc, Houasse o Leconte, etc.) sería el regalo, préstamo o intercambio de libros y estampas, lo que justificaría el contar con obras de Callot, Le Pautre o Perelle en la colección; una anécdota sobre Bernardo Germán Lorente contada, una vez más, por Ceán, ilustra sobre el valor concedido a las estampas; según parece al realizar el pintor el *Retrato del Infante Don Felipe* lo hizo con tal acierto, que la Reina Doña Isabel de Farnesio le regaló las estampas de las batallas de Alejandro, inventadas por Le Brun y grabadas por Audran, que acababan de venir de Francia<sup>38</sup>.

El propio Ceán, al informar acerca de su colección particular, comprada en Sevilla, explica el procedimiento que el mismo Domingo Martínez debió utilizar en más de una ocasión: "no perdí jueves alguno sin concurrir a la feria y baratillo donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que morían"<sup>39</sup>.

Al igual que ocurre con los libros, las estampas pueden ser organizadas temáticamente, y al hacer esto nos damos cuenta que no es arbitrario el criterio de selección con que Martínez las reunió. Los dos grupos más numerosos aparecen ordenados al comienzo de la relación, el primero corresponde a los tomos de estampas de sentido religioso (40 a 54), justificado por ser el tema dominante en la obra de este artista, y compuesto por

las representaciones alusivas a las vidas de Cristo y la Virgen y, sobre todo, historias y martirios de santos y ermitaños<sup>40</sup>.

Mayor es el grupo de las que componen el segundo apartado (55 a 77), aunque también es cierto que se trata de un tema poco concreto, siendo el denominador común el uso de tales motivos como fondos o temas secundarios de las pinturas; en estas estampas se encontraría el origen de los animales, paisajes, fondos arquitectónicos, pequeñas figurillas, etc., a los que acude el pintor cuando necesita aderezar sus historias.

Del resto del inventario de estampas he separado aquellas de las que el escribano cita el autor (Callot, Le Pautre, Perelle y Rubens), en donde se aprecia la influencia que debieron ejercer las imágenes francesas en el arte sevillano del momento; el cuarto grupo (84 a 89) resulta imprescindible en un taller que sirvió de escuela a un gran número de aprendices, me refiero a todas esas cartillas y principios de dibujar con las que ejercitarse hasta alcanzar las destrezas apropiadas.

Por último, he agrupado todas aquellas estampas tan parcamente descritas que es casi imposible reconocerlas.

## LA ACADEMIA

Han sido muchos los historiadores que al repasar el panorama pictórico de la Sevilla del XVIII, se han detenido, o casi lo han reducido, ineludiblemente, a la "academia" de Domingo Martínez. Lo cierto es que este término se utiliza con frecuencia de una forma ambigua, echando mano de él cuando nos queremos referir bien a la institución, a una reunión de artistas con carácter informal, a un taller-escuela, etc. Y en este caso,

dada la importancia que debió tener en la labor profesional de Martínez, y por la manera en que determinaría la configuración de la biblioteca que estoy estudiando, creo que merece la pena el intento de desentrañar en qué consistió la "academia" del maestro.

Fue Céan Bermúdez en su *Diccionario*<sup>41</sup> el primero que se refirió a ella, emitiendo, a la vez, una serie de juicios un tanto severos, que siguen pesando como una losa sobre el artista. Según Céan: "Su casa *parecía* una academia, a la que concurrían muchos discípulos. Unos estudiaban principios (efectivamente veremos cómo para ello contaban con cartillas y libros especializados), otros copiaban estampas<sup>42</sup>, aquellos dibuxaban modelos de yeso<sup>43</sup> y el maniquí y estos el natural, que pagaba Martínez a sus expensas".

Evidentemente Céan había conocido la Academia en Madrid, y es más que probable que al oír contar la actividad que discípulos y maestro desarrollaban en la casa de Martínez, con numerosos aprendices, cada uno practicando un ejercicio, o quizás trabajando en pequeños grupos, dando o recibiendo instrucciones y, en definitiva, lejos de la idea del artista que trabaja ensimismado sólo con algún ayudante, o de un ambiente de pequeño taller casi artesanal; la comparación con las aulas de la Academia se le haría inevitable. Y lo escribe bien claro: "parecía una academia".

Creo necesario desechar, en este caso, la idea de una institución impulsada por espíritus renovadores que pretendiera sustituir la labor de las asociaciones gremiales en un ansia de promoción social. Sin embargo, sí existiría alguna coincidencia en la modificación de los principios de la pedagogía artística: sesiones periódicas, papel de alumnos y no de sirvientes, etc. Por otro lado, tam-

co existen indicios de que fueran varios los profesores que asistieran a esta "academia" de forma regular, reduciéndose a una "empresa" particular de Martínez; aunque es cierto que algunos pintores la visitaron, es el caso de Jean Ranc que durante su estancia en Sevilla asistió a causa de su relación personal con nuestro artista, e incitado a contemplar su colección de obras de arte.

Ni siquiera puede establecerse una vinculación certera, a modo de precursora, con la Academia que en la segunda mitad del XVIII los artistas sevillanos pusieron en funcionamiento, a no ser que algunos de ellos habían sido discípulos de Domingo Martínez<sup>44</sup>.

## EL TALLER

Puede que la diferencia entre taller y "academia" sea en este caso demasiado sutil como para pretender dos definiciones distintas. Hasta el momento no conocemos ningún contrato de aprendizaje realizado entre Domingo Martínez y alguno de sus discípulos, pero es de suponer que el contenido sería similar a tantos otros de la época<sup>45</sup>, y por consiguiente la tarea del discípulo en la casa de su maestro no se limitaría sólo a aquellos ejercicios que redundaran en su aprendizaje, sino que además de todas las tareas propias de un gran taller con numerosos encargos, los más avezados probablemente ayudarían al pintor en la realización de ciertas obras<sup>46</sup>. En ambos casos es interesante comprobar que algunas de las obras contenidas en la biblioteca serían de gran utilidad, de cualquier forma, no hay que llamarse a engaño, y el intuir las enormes posibilidades de estudio y aprendizaje que podían tener para maestro y discípulos estas obras, no debe llevarnos a pen-

sar, y ya lo advirtió Ceán, que el resultado fuera muy provechoso.

\* \* \* \*

## A. LIBROS RELIGIOSOS

### 1. Molina de oración.

*Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho, y necesidad de la oración mental, reducidos a doctrina y meditaciones*, del Padre Antonio de Molina, monje de la cartuja de Miraflores de Burgos. En Valladolid, 1612, se suceden varias ediciones en diferentes ciudades hasta el siglo XVIII. "Se trata de un compendio de los libros existentes sobre la doctrina necesaria para la oración, su provecho y necesidad." en cuarto.

### 2. Obras y días de Eusebio (en cuarto).

*Obras y días. Manual de Señores y Príncipes. En que se propone con su pureza y rigor la especulación y ejecución política, económica y particular de todas virtudes*, compuesto por el Padre Juan Eusebio Nieremberg. Existen dos ed. en cuarto, una impresa en Madrid por la viuda de Alonso Martín en 1629 (Bib. Nal.) y otra "Revisto y añadido con una centuria de Dictámenes prudentes del mismo autor", Madrid, Quiñones en 1641.

### 3. El tomo primero del padre Eusebio (folio).

*Obras Christianas del Padre Ivan Evsebio Nieremberg... que contienen lo que deve el hombre hazer para viuir, y morir Christianamente, temiendo á Dios, despre-*

*ciando al mundo, estimando la gracia, entendiendo la Doctrina Christiana, y preparandose para la muerte. Tomo primero de sus obras en romance...* Madrid, Domingo García y Morras, 1651. gran folio.

### 4. Vender, modo de llorar los pecados.

*El pecador arrepentido y retirado a bien vivir; a llorar sus culpas; a hacer penitencia de ellas; y a cuidar de su salvación con diversos y eficaces medios, y diferentes, y prodigiosos exemplos, que le exciten a solicitarle con todas veras* por d. Ildefonso Vereterra y Labayru. Madrid, Antonio Pérez de Soto (sin fecha)

### 5. Cualquier tiene el hombre razón, de Riquelme.

*¿Para qué tiene el hombre razón?* de fray Juan Riquelme, guardián del Colegio de San Buenaventura de Sevilla. A través de una serie de preguntas el autor demuestra cómo Dios le dió la razón al hombre para, a través de ella, seguir su camino y el de la iglesia romana. La primera edición es de 1687, en cuarto.

### 6. La familia regulada, de Arbiol.

*La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura para Santos Padres de la Iglesia Católica, para todos los que regularmente componen una casa seglar, a fin de que cada uno en su estado, y en su grado sirva a Dios Ntro Sr. con toda perfección y salve su Alma*, de fray Antonio Arbiol, franciscano, calificador de la Inquisición y famoso director de almas. en cuarto, la 1ª edición es de 1713 y 1714, volviendo a imprimirse varias veces a lo largo de todo el siglo. Se compone de cinco libros, I y II sobre el matrimonio, III y IV sobre las virtudes y

los vicios y la crianza de los hijos, y el V del trato con los criados. También Jerónimo Balbás lo tuvo.

#### 7. **Reformación cristiana, de Castro.**

*Cristiana reformación así del pecador como del virtuoso* de Francisco de Castro, natural de Granada y perteneciente a la Compañía de Jesús. La edición impresa por la viuda de N. Rodríguez en Sevilla, en 1674 y contiene un grabado de Matías de Arteaga. Los temas que en el libro se tratan son la contrición, la satisfacción obligatoria (los pecados capitales), la satisfacción voluntaria, la limosna, la oración mental y el Santísimo Sacramento.

#### 8. **De la Madre Agreda** (tres tomos de a folio).

*"Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la gracia: historia divina, y vida de la Virgen, Madre de Dios, reyna, y señora nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva, y Medianera de la Gracia: Manifestada en estos últimos siglos por la misma Señora a su Esclava Sor María de Jesús, Abadesa del convento de la Inmaculada Concepción, de la villa de Agreda.* En Amberes, a costa de los hermanos de Tournes de Leon de Francia. Año MDCCLV. Con estampas. Fue editado por primera vez en Madrid en 4 volúmenes en 1670. Su contenido es una vida de la Virgen inspirada fundamentalmente en el texto de los Evangelios apócrifos<sup>47</sup>.

El tema de sor María de Agreda fue representado en dos ocasiones por Domingo Martínez, en 1738 para uno de los cuadros que decoran la Capilla de la Antigua de la Catedral, encargado por el arzobispo don Luis de Salcedo, y en donde aparece junto a

Duns Scoto como defensores del dogma de la Inmaculada; y de nuevo, con el mismo sentido, se muestra en la *Apoteosis de la Inmaculada*, de 1740, conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>48</sup>.

Por otra parte Carrillo y Aguilar y Sánchez Moguel describen el cuadro de los *Arcángeles San Miguel, San Rafael y San Gabriel*, también de la capilla de la Antigua, perdido en el incendio de 1889, y señalan que esta pintura toma su asunto del libro místico *Ciudad de Dios* de Sor María de Agueda donde se narra cómo los Arcángeles del cielo se hacían presentes ante la Virgen saludándola con el Ave María<sup>49</sup>.

#### 9. **Patrimonio seráfico** (folio).

*Patrimonio seráfico de Tierra Santa* de Francisco Jesús María de San Juan del Puerto. Madrid, 1724. En 1729, Juan Bernabé Palomino (1692-1777), sobrino del tratadista, dibuja y graba "El triunfo de la Fe" para esta obra<sup>50</sup>.

#### 10. **Historia de la provincia de los Angeles** (folio).

*Historia de la Santa Provincia de los Angeles de la observancia de San Francisco* por fray Andrés de Guadalupe, Madrid, 1662. En este libro aparecen varias láminas de Pedro de Villafranca, destacando un gran paisaje con la vista de un convento y diversas escenas, entre ellas a Felipe II y los Reyes Católicos visitando el edificio (640x480 mm.) y el retrato de Don Juan de la Puebla, Conde de Belalcázar.

#### 11. **Crónicas de San Francisco** (dos tomos sueltos).

*Parte primera de la Chronica de nuestro seráfico padre San Francisco y su apostóli-*

ca orden de Fray Luis de Rebolledo. Sevilla, convento de San Fco., por Fco. Pérez, 1598, en folio.

*Parte segunda de la Chronica de nuestro seráfico padre San Francisco y su apostólica orden* de Fray Luis de Rebolledo. Sevilla, convento de San Fco., por C. Hidalgo, 1603, en folio.

*Chronica seráfica. Vida del glorioso San Francisco y de sus primeros discípulos.* por Damián Cornejo, Madrid en 1682. Según las ediciones consta de cinco u ocho volúmenes.

Creo que la referencia del escribano podría ajustarse tanto a la primera obra citada por constar de dos partes, como a la segunda por estar editada en varios volúmenes de los que Martínez podría poseer sólo dos.

**12. Máximas del Padre Garán** (tomo primero).

*El sabio instruido de la gracia en varias máximas o ideas evangélicas, políticas y morales* del Padre Francisco Garán de la Compañía de Jesús, calificador del Sto Oficio y rector del colegio de Monte-Sión de Mallorca. En el tomo primero aparecen reflexiones sobre lo que debe saber un hombre culto. En el segundo "las tablas de la escritura y el arte de valerse de ellas". La edición más antigua que he encontrado está impresa por Armendáriz en Olite, 1693, sin embargo, siguió publicándose a lo largo del siglo XVIII en Madrid y Barcelona.

**13. Espejo de la perfecta casada de Herrera** (en cuarto).

*Espejo de la perfecta casada* de fray Alonso Herrera, perteneciente a la orden tercera de San Francisco. La edición consultada está impresa en Granada por Palomino en 1638. En el subtítulo del libro explica

que se contienen las condiciones que han de tener los buenos casados para que se conserven en paz, y cómo han de criar sus hijos y gobernar su familia en amor y temor de Dios.

**14. Destierro de ignorancia.**

*Destierro de ignorancia* de Orazio Riminaldo Boloñés; traducido de lengua italiana en castellana. Valencia, en Casa de Pedro Patricio Mey, 1601<sup>51</sup>.

*Destierros de ignorancias y aviso de penitentes*, por Alonso de Vascones (guardián del convento franciscano de la Hoz de Rute, en Granada) de 1614; en 1619 se editó en Sevilla en la imp. de Matías Clavijo, otras ed. en 1622-26-85 y 1720<sup>52</sup>.

**15. Biblia estampada** (folio).

Es muy natural, dado el carácter de la colección y la época, la existencia de este libro en la biblioteca que se estudia. En España no aparecen Biblias ilustradas al estilo de las que durante el siglo XV se imprimen en Centroeuropa, por lo que Arnao Guillén de Brocar logrará la fama al imprimir en Alcalá de Henares la famosa *Biblia políglota* entre 1514-21<sup>53</sup>.

## B. LIBROS CIENTIFICOS

**16. Repertorio de los tiempos de Chaves** (en cuarto).

*Chronografla o Repertorio de los tiempos* de Jerónimo Chaves, astrólogo y cosmógrafo, 1554. En varias ediciones aparecen grabados (toscas imágenes de signos zodiacales, imágenes de manos para contar las



fiestas del año, los eclipses solares y representaciones mitológicas de los planetas)<sup>54</sup>, en otras, sobre el título del libro y enmarcado en una orla renacentista, aparece el retrato del autor<sup>55</sup>. En general es un libro ligado al ambiente de la Casa de Contratación sevillana, y sus ilustraciones denotan un carácter científico y también esotérico. No es raro que Martínez lo posea, el mismo Velázquez contaba con un ejemplar en su colección junto con otros libros del mismo tema<sup>56</sup>.

### 17. Magia natural de Castrillo.

*Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta, nuevas noticias de los más profundos misterios y secretos del universo visible, en que se trata de animales, peces, plantas, yerbas, metales, piedras, aguas, semillas, paraíso, montes y valles. Donde trata los secretos que pertenecen a las partes de la Tierra.* del Padre Hernando Castrillo, perteneciente a la Compañía de Jesús. La primera edición es de 1649, en Trigueros por Diego Pérez Estupiñán, en cuarto.

### 18. Historia de los animales.

*Historia natural* de Plinio, existió una edición sevillana (Alonso Escribano, 1573) con la versión de Solino el Polyhistor titulado *Julio Solino de las cosas maravillosas del mundo* traducido por Cristóbal de las Casas, en cuarto. Otra edición de los libros VII y VIII es *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo, de la Historia Natural de los Animales. Hecha por el Licenciado Geronimo de Huerta, Medico, y Filosofo. Y anotada por el mesmo con anotaciones curiosas; en las cuales pone los nombres, la forma, la naturaleza, templança, las costumbres y propiedades de todos los Animales, Pescados, Aues, y Insectos, y el prouecho o daño que*

*pueden causar á los hombres: y los Geroglificos que tuvieron ellos los antiguos: con otras muchas cosas curiosas.* Madrid, Luis Sánchez en 1599, en cuarto. En 1603 en la imprenta de Pedro Madrigal de Madrid, se editó el libro IX. En 1629 se editó de nuevo con estampas de Juan González<sup>57</sup>.

## C. TRATADOS

### 19. Arquitectura de León Baptista Alberto (comprende diez tomos).

*De re aedificatoria*, diez tomos. El original latino aparece en Florencia en 1485. La edición española, traducida por Fco. Lozano, fue impresa en 1582 por Alfonso Gómez, Madrid (en cuarto)<sup>58</sup>. Aunque cuenta con portadas al comienzo de cada libro, no tiene otras ilustraciones.

### 20. Zamorano, elementos de Euclides.

*Los seis libros primeros de la Geometria de Euclides.* Traducidos por Rodrigo Zamorano, astrólogo y matemático. En Sevilla, impreso por Alonso de la Barrera en 1576, en cuarto.

En el mismo prólogo a la obra, Zamorano defiende la importancia de la geometría como auxiliar, entre otras artes, de la pintura, sentencia corroborada por Gutiérrez de los Ríos al hablar de la geometría y la aritmética como "artes de ingenio... principios para conseguirse perfectamente el fin destas artes del dibujo"<sup>59</sup>; en definitiva hay que decir que prácticamente todos los artistas españoles aprendieron esta materia a través de la obra de Euclides, que no faltó en ninguna buena

biblioteca<sup>60</sup> (aparece en la de Monegro, Juan Ribero del Rada, José Arroyo, Gómez de Mora, etc.)

#### 21. **Perspectivas de Euclides** (cuartilla).

*La Perspectiva y Especularia de Euclides*, traducida por Pedro Ambrosio de Ondériz e impresa en 1585 en Madrid (Viuda de Alonso Gómez), con unas 60 figuras xilografiadas.

Este texto fue traducido a instancias de Juan de Herrera para ser utilizado en la Real Academia de Matemáticas de Madrid, fundada bajo el patrocinio de Felipe II. Según Llaguno, los tratados traducidos por Ondériz no son propiamente de Euclides, sino que fueron los adulterados por algún griego posterior<sup>61</sup>.

#### 22. **Arquitectura de Vignola**.

*Regla de los cinco órdenes de Architectura* de Iacome de Vignola, traducido por Patricio Caxés, Madrid, 1593.

Esta obra es considerada básica hasta el punto de encontrarse en casi todas las bibliotecas de artistas españoles que se conocen; el mismo Jusepe Martínez la tenía por imprescindible<sup>62</sup>. Según Ramón Gutiérrez su éxito radica en la capacidad de síntesis, que le hace capaz de llegar no sólo al erudito y al profesional, sino también al aprendiz, por lo cual, pocos tratadistas del renacimiento alcanzaron una difusión de su pensamiento tan extensa<sup>63</sup>. La ilustración más interesante que contiene el libro es el frontispicio manierista, diseñado por el mismo Caxés<sup>64</sup>.

#### 23. **Arquitectura de Vignola y al fin principios de dibujos** (folio).

Aunque se trata de la obra ya comentada: *Regla de los cinco órdenes de Architectura*, es muy interesante que el es-

cribano añada "y al fin principios de dibujos", porque ello indica que no se trata de la misma edición que el volumen anterior, sino que debe ser alguna de las que se imprimió a partir de 1651, cuando el librero Domingo Palacios incluyó al final del texto la *Cartilla con principios de dibujos* comprada a Pedro de Villafranca, y que éste debió grabar entre 1637-38<sup>65</sup> (véase, en el apartado de estampas, la referencia n° 84).

En el inventario de la biblioteca de la Academia de San Fernando aparece un volumen de la edición de 1702 con el comentario: "adjunto una cartilla de Pedro de Villafranca en 13 estampas"<sup>66</sup>.

#### 24. **Vicensio Carducho** (a quartilla, sin cartón).

*Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias*, por Vicente Carducho, impreso por Francisco Martínez en 1633.

Este libro responde a la voluntad de Carducho de dignificar cultural y críticamente el ejercicio de la pintura, convirtiéndose en uno de los principales tratados barrocos españoles donde el lector podía aprender todo aquello que debe conocerse en torno a la pintura y tener acceso a una amplia relación de los tratados de arte publicados<sup>67</sup>. En cuanto a las ilustraciones, el propio Carducho debió ser el programador de todas las estampas, obra de los grabadores Fco Fernández y Fco López, ya que son un resumen gráfico de la doctrina expuesta (están inspiradas en las que diera Ripa en su *Iconología*)<sup>68</sup>.

#### 25. **Vicensio Carducho** (un tomo de a quartilla).

Martínez debió poseer dos ejemplares de la obra, no creo que se trate de una confu-

sión del escribano puesto que en uno específica que le falta el cartón.

**26. Arquitectura de Juan de Torija** (de folio).

*Breve Tratado de todo Género de bóvedas así Regulares como yrrregulares ejecución de Obrarlas y Medirlas con Singularidad y Modo Moderno obseruando los preceptos canteriles de los Maestros de Arquitectura. Por Juan de Torixa Maestro Architecto y aparexador de las Obras Reales Marcus de Orozco.* Madrid, Pablo de Val, 1661.

También esta obra cuenta con estampas (ilustraciones a toda plana y la portada), realizadas por el grabador y presbítero Marcos Orozco, colaborador de Pedro de Villafranca<sup>69</sup>.

**27. Noticias de las artes, de Gutiérrez.**

*Noticias de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles,* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Madrid, por Pedro Madrigal, 1600.

A lo largo del libro Gutiérrez de los Ríos recoge una tesis que debía planear sobre todos los pintores (y artistas) españoles de la época, deseosos de superar el "status" artesanal en el que se desarrollaba su oficio; es como si esta obra se constituyera en un marco en el que se fueran apoyando, más tarde, los sucesivos tratados españoles que completarán su argumentación de liberalidad y especulación intelectual del arte; los tratadistas que le suceden en la tarea se van a encargar de aportar los conocimientos, e incluso la erudición, que pueden permitir, por fin, ir abandonando, aunque muy lentamente, el sistema de aprendizaje gremial y casi mecánico en donde el saber se transmite directa y exclusivamente del maestro a

los aprendices<sup>70</sup> y que culminará con la creación de las academias. No ha sido reeditado aunque, en parte, inspiró años después (1626) el de Juan de Butrón, y sus ecos llegan hasta Palomino en el siglo XVIII. Según Calvo Serraller la falta de ediciones se debe al desinterés de la historiografía artística española por el tema de los tratados<sup>71</sup>; en cualquier caso hay que decir que este título se encuentra citado en la mayoría de los inventarios de libros que he consultado.

**28. El arte de la pintura de don Juan Butrón** (cuartilla).

*Discursos apologeticos en que se defiende de la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos* de don Juan de Butrón, profesor de ambos derechos, en Madrid, por Luis Sánchez, 1626.

El tema central del libro es el estatuto de las artes plásticas y su identidad con respecto a las artes liberales tradicionales, aunque la argumentación se hace como un alegato jurídico, es muy importante el planteamiento de la finalidad de la pintura (llega a adentrarse en el sentido moral de la pintura contrarreformista). En definitiva, el lector puede encontrar en esta obra cuestiones de estética, sociología, moral e historia<sup>72</sup>.

**29. Arquitectura en perspectiva del Padre Pozo** (dos tomos, casi el duplo de a folio).

*Perspectiva Pictorum et Architectorum.* Andrea Pozzo, 1693.

No poco influjo hubo de tener esta obra en nuestro maestro y en sus seguidores, recordemos cómo entre ellos se encontraban algunos buenos técnicos en policromía mural, que habían sido los autores de las mejores realizaciones del momento. De sus ma-

nos salieron obras en las que desarrollaron perspectivas y arquitecturas fingidas en cuya génesis podría advertirse las enseñanzas del romano. En Martínez podemos notar ciertas reminiscencias de los dibujos de este tratado. Al margen de detalles concretos perceptibles en diversas obras suyas —he ahí los lienzos de la vida de Jesús de la iglesia de San Telmo— puede apreciarse una gran incidencia, por asimilación de las formulaciones matemáticas, en sus cuadraturas —como la exedra de San Luis de los Franceses—.

**30. Perspectivas del italiano Samuel Morolo el matemático** (dos tomos de a folio).

*Opera Mathematica ou Oeuvres Mathematiques, tractans de Geometrie, perspective, architecture, et fortification*, par Samuel Marolois, revue, augmentée et corrigée par Albert Girard mathematicien. Amsterdam, chez Ian Iansen, 1651. (Colección Fondo Biblioteca Antigua Academia de San Carlos U.N.A.M., México)

*Architectura et perspectiva ac practica opus notis illustratum per Samuelen Marolois* Amsterdam, 1568, libro de Joannis Vredemanni Frissi. Con 98 estampas, conoce sucesivas ediciones durante el siglo XVII<sup>73</sup>.

*Mathematicorum sui seculi facile principis, opticae sive perspectivae, ... opus non solum mathematicis, sed picotoribus, architectis, lapicidis ac fabris perutile necessarium*, Samuelis Marolois, Amstelodami, Ioannis Ianssonii, 1633 (folio). En esta interesante obra, después de unos 50 folios en los que el autor expone la teoría de diferentes tipos de escenografías, aparecen otros tantos (80 estampas) en los que se resuelven diferentes problemas de perspectivas en estampas de una gran calidad, son signifi-

cativas las demostraciones que aparecen ejemplificadas en ilustraciones de ruinas romanas (Templo de Diana, Coliseo, Termas antoniana y diocleciana, etc.)<sup>74</sup>.

La vaguedad con que el escribano ha anotado los datos del libro hace difícil identificar la obra de Marolois a la que se refiere, por esto he recogido varias posibilidades. La influencia de la obra de Marolois en el arte español es significativa, es muy posible que Murillo la poseyera<sup>75</sup> y que lo utilizara al trazar la escenografía del retablo de San Fernando levantado en el Sagrario con motivo de las fiestas de la coronación del santo<sup>76</sup>; más tarde Palomino copia parte de una lámina para su libro<sup>77</sup>, y lo cita como uno de los autores que escribe sobre perspectiva<sup>78</sup>.

Las ediciones de *Perspectiva* de Jan Vredeman de Vries y Samuel Marolois suelen también encontrarse con reiteración en bibliotecas americanas del siglo XVIII, supliendo de esta manera la carencia de textos castellanos en la materia<sup>79</sup>.

**31. Teórica y práctica de la pintura de don Juan Palomino** (dos tomos de a folio).

*El Museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Teórica de la pintura...*, de d. Antonio Palomino de Castro, y Velasco, en Madrid por Lucas Antonio de Bedmar, impresor del reino. 1715.

*El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura...*, en Madrid por la viuda de Juan García Infançon, 1724.

Indudablemente es el tratado de pintura más completo y relevante de la época, e imprescindible en una biblioteca de las características de la que se está estudiando, según Bonet Correa: "fue obra útil tanto para el lector (simple aficionado al tema) como para el artista, ya que además de fórmulas y rece-

tas de taller proporcionaba modelos, noticias y erudiciones imprescindibles<sup>80</sup>.

Además del interés del texto, éste se encuentra enriquecido por una serie de estampas que debieron serle también de gran utilidad al artista, las portadas fueron diseñadas por el autor, pero el resto de las ilustraciones, sin embargo, están copiadas de diseños de diferentes autores, aunque para ello elige estampas con un alto valor ejemplar y, en muchos casos, desconocidas hasta entonces en España<sup>81</sup>; Hipólito de Rovira es el encargado de grabar las estampas del primer tomo, y Juan Bernabé, sobrino del autor, las del segundo, todas ellas magníficamente ejecutadas.

La confusión del escribano al copiar "don Juan Palomino" pudo deberse a haber leído este nombre, el del grabador, bajo las estampas.

### 32. Un tomo que trata de barnices y charoles.

*Tratado de Barnices y Charoles, en que se da el modo de componer uno perfectamente, parecido al de la China, y muchos otros que sirven a la Pintura, al Dorar, y al Abrir, con otras curiosidades*, Valencia 1735, se trata de la traducción hecha por el pintor Genaro Cantelli de un texto italiano (*Trattato sopra la Vernice detta comunmente Cinese*) obra del Padre Bonnani, que ya se encontraba traducido al francés en 1723<sup>82</sup>.

### 33. Tratado de la pintura y escultura italiano.

Realmente es poco precisa la descripción que el escribano proporciona del libro, en primer lugar porque he podido comprobar cómo a lo largo del inventario confunde, en ocasiones, el italiano, latín y francés: en segundo lugar porque, aunque verdadera-

mente fuese un tratado italiano, son muy numerosos los editados en este país. Me he limitado a apuntar algunos de ellos:

*Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*. Gia. Paolo Lomazzo. Milano, per Gottardo, 1585, (en cuarto, a la holandesa).

*Trattato della Pittura e della Statua* de León Bautista Alberti. Con estas obras Alberti quiere dar a sus contemporáneos la regla y el sistema de las artes figurativas; el tratado sobre la pintura se puede fechar en 1436, por tanto es la más antigua expresión teórica del siglo XV, mientras que el segundo debió ser compuesto después de 1464<sup>83</sup>.

*L'Idea de' pittori, scultori et architetti* de Federico Zuccaro, Turín en 1607; de entre las obras dedicadas a la teoría del arte durante los siglos XVI y XVII, ésta es la de más denso contenido filosófico.

*Trattato della Pittura e Scoltura, uso, y abuso loro, composto da un theologo, e da un pittore*, por Ottonelli (de la Compañía de Jesús) y el pintor Pietro Berrettini da Cortona, Florencia, año de 1652 (en cuarto).

## D. LIBROS DE TEMAS VARIADOS CON ESTAMPAS

### 34. Latris (dos tomos de a folio).

*Lauretanische Litanei*, de Franz Xavier Dornn, Augsburg en 1732.

La publicación de esta obra se corresponde con la gran difusión que tuvieron las letanías lauretanas durante el XVIII; aunque existe una edición de 1758 en latín, hasta 1768 no apareció la traducción castellana en

una imprenta valenciana, a esto pudo deberse la mala transcripción del título, si hubo de ser leído por el escribiente de la primera edición alemana<sup>84</sup>. El interés del libro se centra no sólo en el texto sino también en el elevado número de estampas (57) con que se encuentra ilustrado.

Para confirmar la identificación de la obra me he servido del estudio de una pintura de Juan de Espinal (heredero de los libros y estampas de Domingo Martínez, su suegro y maestro) hecho por Santiago Sebastián: se trata de la *Mater Inviolata* del Museo Lázaro Galdiano, cuya iconografía está inspirada en una estampa de Klauber que aparece precisamente en el libro citado<sup>85</sup>.

Por otra parte, el tema no fue, en absoluto, ajeno al propio maestro, puesto que fueron escogidas las letanías lauretanas como hilo conductor de las pinturas murales con que decoró la capilla doméstica de la iglesia de S. Luis de los franceses de Sevilla.

### 35. Fiestas de San Fernando (folio).

*Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al Nuevo Culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y León concedido a todas las iglesias de España, por la Santidad de Nuestro Beatísimo Padre Clemente X ofrecele a la Agustísima Magestad de Carlos II Nuestro Señor Rey de las Españas* por Don Fernando de la Torre Farfán. En Sevilla, en casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, año de 1671.

En este libro, a través de los grabados, se relata la fiesta sevillana por la celebración de la canonización de San Fernando, recogiendo numerosos emblemas<sup>86</sup> y los monumentos que se erigieron en la catedral, en los que intervinieron artistas de gran categoría e influencia, como Bernardo Simón

de Pineda, Pedro Roldán y Valdés Leal<sup>87</sup>.

### 36. Retrato de los emperadores (folio).

Seguramente éste es uno de los temas que con más frecuencia se trata durante los siglos XVI y XVII en toda Europa, ello dificulta la tarea de precisar el libro que posea Domingo Martínez; tal y como he hecho en otros casos, voy a enumerar algunos de los más significativos, sin que intente agotar todas las obras sobre el tema:

*De Caesarum XII Vitis* de Cayo Suetonio Tranquilo. A partir de 1470 fueron numerosas las ediciones de esta obra latina, llegando éstas hasta el XVIII. Resulta especialmente interesante la que contiene las estampas que probablemente grabó Crispijn van de Passe en Amberes hacia el año 1590, sobre dibujos realizados por Giovanni Stradano (Jan van der Straat). Este modelo tuvo más tarde gran interés porque sirvió para varios pintores como composición de temas ecuestres y fue continuada con la actividad de otros artistas que crearon otras series de caballos, como Tempesta, discípulo de Stradano, o Callot. Estas series tienen importancia en la pintura española pues fueron utilizadas después por grandes artistas para varios de sus retratos ecuestres, como Velázquez que se inspira en Stradano, o como Zurbarán que prefiere a Tempesta<sup>88</sup>.

En este caso es significativo el enorme parecido de los modelos comentados con los caballistas que aparecen en las *Máscaras de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla*, pintados por Domingo Martínez en 1748-49.

*Los vivos retratos de todos los emperadores, desde Julio César hasta el emperador Carlos V y d. Fernando, su hermano: sacados de las más antiguas monedas...*, Por Huberto Goltzius, impreso en Anvers, por

Egidio Coperino, 1560 (folio mayor). Se trata de 135 retratos tirados en bistro que llevan encima una máxima o adagio<sup>89</sup>.

*Historia imperial y cesárea, en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los cesares emperadores de Roma: desde Julio Cesar hasta el emperador Maximiliano...* de Pedro Mexia, en Sevilla impreso por Dominico de Robertis, 1547; existe otra edición de 1655. Se incluye una galería de gobernantes del imperio romano, en busto y perfil (Julio César, Augusto, Tiberio y Calígula, Conrado III, Enrique III de Alemania, etc.)<sup>90</sup>.

*Imperatorum romanorum... numismata aurea* de Pedro y Juan Bellerio, en Amberes, 1627.

*Regnum et imperatorum Romanorum numismata a Romulo et C. Julio Caesare usque ad Justinianum Augustum congesta accesere Antonii Augustini in numis veterum dialogi latine redditi*, por Duce Croyo et Arschotano Carolo. Antuerpiae, apud Henricum Aertssens, 1654, folio, con estampas.

*L'histoire augusta da Giulio Cesare a Constantino il magno illustrata secunda impressiones con l'emendatione postume del medesimo autore, è col supplimento de Rovesci descritti da Gio., Pietro Bellori.* Roma, per Gio. Battista Bussotti, 1685, folio, con estampas.

### 37. Honras de Felipe IV.

*Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magestad de don Phelipe quarto en el real convento de la Encarnación de Madrid.* escrito por Pedro Rodríguez en 1666, y con grabados de Pedro de Villafranca. Entre las láminas reproducidas aparecen el frontispicio, emblemas y el re-

trato del rey: busto con armadura mirando hacia la derecha y muy parecido a los que Velázquez ejecutó entre 1655 y 1660 conservados en el Prado y en la National Gallery de Londres. Es de destacar que en el catálogo de la Exposición de Velázquez realizada por el Museo del Prado en 1990<sup>91</sup> ya se le pone en relación, como fuente de inspiración, con el retrato en estampa que el mismo Villafranca realiza para la *Descripción del Escorial...* de 1657, libro contenido también en este inventario. A su vez, pienso que Domingo Martínez al verse en la necesidad de representar a este rey en la *Apoteosis de la Inmaculada* conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, debió utilizar, en base a su parecido, alguna de estas dos estampas existentes en su colección, aunque en cierta forma caracterizado al modo de la iconografía clásica de San Fernando.

### 38. Teatro de la gloria (folio).

*Teatro de la Gloria, consagrado a la Excma. Sra. D<sup>a</sup> Felice de Sandoval Enríquez, Duquesa de Uceda difunta. Por el Excmo. Sr. D. Gaspar Téllez Girón, Duque de Osuna...En sus solemnes "Esequias" celebradas en Milán.* Milán 1671, gran folio.

### 39. Un libro en italiano con varias láminas.

La poca precisión de la referencia hace imposible la identificación de la obra.

### 40. Descripción del Escorial (folio).

*Descripcion breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial Unica maravilla del Mundo: Fábrica del Prudentissimo Rey Philippo II. Aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capi-*

Ila insigne del Pantheon, del padre Francisco de los Santos. Imprenta Real, Madrid, 1657. En 1654 Pedro de Villafranca realiza una de las láminas del panteón que más tarde, en 1657, se publica junto a otras 11 en esta obra, entre ellas aparece un retrato de Felipe IV<sup>92</sup>.

## E. ESTAMPAS

Antes de comenzar la relación de las "estampas" debo advertir que no se trata de un grupo homogéneo, aunque su finalidad en el taller sí pudiera ser similar, me refiero a que vamos a encontrar mezclados libros compuestos mayoritariamente por ilustraciones, colecciones de estampas encuadradas en un tomo, carpetas con estampas sueltas, cartillas, etc... El criterio que he seguido para su ordenación ha sido el temático, sin atender a la forma en que las estampas aparecen y que no siempre está bien descrita por el escribano.

### ESTAMPAS RELIGIOSAS

41. **De la vida de Santa Teresa** (de más de a folio).

Son tantas las obras dedicadas a la vida de esta Santa que resulta difícil identificar la que poseería el maestro, las citadas a continuación podrían ser algunas posibilidades:

*La Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de los Descalzos y Descalzas Carmelitas*, del padre Francisco de Ribera, Salamanca, 1590.

*Vida de Santa Teresa*, de Julián de Avila, 1604.

*Vida, Virtudes y milagros de la bienaventurada Virgen Teresa de Iesus*, de Fray Diego de Yepes, Zaragoza, 1606.

42. **Martirios de santos y juguetes** (cuartilla echado)

*Annotaciones in martirologium romanum*, del Cardenal César Baronio, Amberes, 1598.

43. **Martirios de santos** (folio).

44. **Un tomo de santos y santas** (folio).

45. **La vida de Cristo, martirio de santos apóstoles y juguetes** (folio).

Al no hacer referencia a un tomo o cuaderno, podría tratarse de una carpeta en donde se guarden estampas sueltas de los temas que el escribano describe; aunque es aventurado afirmarlo, algunas podrían pertenecer a los libros siguientes:

*Vita Christi*, de la imprenta de Lope de la Roca, Valencia en 1497.

*Retablo de la Vida de Cristo* de Juan Padilla, impreso por Jacobo Cromberger en Sevilla, 1518

*Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, de Pedro de la Vega, impreso en Zaragoza, en 1521 y 1544, por el alemán Jorge Coci. La mayor parte de sus xilografías son copias de diversos libros, algunos de la época incunable<sup>93</sup>. En 1569 se edita en Sevilla con el título *Flos Sanctorum sevillano. La vida de nuestro Señor Iesu Christo, y su santissima madre y otros sanctos*.

*Vita Christi cartuxano*, impreso por Cromberger, Sevilla en 1531.

*Historia infantiae Christi*, serie de de seis



estampas grabadas en 1591 por Perret, copiando dibujos de H. Wthouck<sup>94</sup>.

*Evangelicae Historiae Imagines* del P. Jerónimo Nadal, Amberes en 1593. Recoge estampas del nacimiento, circuncisión, adoración, presentación en el templo, Jesús entre los doctores, tentaciones de Cristo, resurrección, aparición de Cristo resucitado a su Madre, etc.

*La Vida de Christo Nuestro Señor*, de Fray Cristóbal de Fonseca, son cuatro libros publicados en Toledo y Madrid entre 1596 y 1611.

*Histoire de la vie et passion de nostre sauveur Jesus Christ*, à Paris chez Jean Baptiste Loison, 1663.

*Martyrum Appostolorum*, Callot, 1637. Cuenta con 16 estampas con los nombres de los apóstoles debajo, la primera, en la que aparece el título, es una crucifixión<sup>95</sup>.

**46. Un tomo con distintas estampas y al principio la vida de Cristo (folio).**

**47. Un tomo con 62 estampas de distintos autores clásicos y la primer estampa de la presentación del Niño al templo (de más de a folio).**

Es difícil interpretar qué debía entender el escribano por autores clásicos, y sin embargo, es una denominación que repite en la descripción de varios tomos, a modo de sugerencia señalaré que en el inventario que en el siglo XVIII se hace de la biblioteca de la Real Academia de San Fernando aparece una gran cantidad de estampas de los más afamados pintores del renacimiento que también podría haber coleccionado Domingo Martínez<sup>96</sup>.

Domingo Martínez reproduce este tema para la capilla del Seminario de San Telmo.

**48. De las festividades de la Virgen (octavo).**

*Vida, pasión de nuestro señor Jesuchisto, las historias de las festividades de su santissima Madre, con las de los santos apóstoles, martires, confesores y virgenes* Zaragoza, Jorge Coci, 1522?

**49. Un tomo de distintos autores clásicos con 98 estampas y la primera la Asunción de la Virgen (duplo de a folio).**

Aunque resulta muy difícil identificar una estampa de un tema tan ampliamente representado como la Asunción, conviene apuntar que Domingo Martínez utilizó dicho asunto para una pintura perteneciente a la iglesia del Buen Suceso<sup>97</sup>.

**50. Un tomo, todo de anacoretas de buenos autores con 76 estampas (más de a folio).**

*Sylvae Sacrae*. Joh. et Raph. Sadelerii Fs., *Oracvlvm Anachoreticvm*. Sanctissimo Patri Nostro, D. Clementi VIII, Pontci. Maxmo. Anº D, MDC.- Parisiis, apud Johannem Le Clerc.

Bajo este título se reúnen varios libros de grabados publicados por los hermanos Sadeler entre 1598 y 1606<sup>98</sup>.

Es muy destacable en la *Aparición de la Virgen a San Ignacio en la cueva de Manresa* de Domingo Martínez, conservado en la igl. de conv. de Sta Isabel, la posible inspiración de la composición de la cueva y la roca o tronco donde reposa el libro en la estampa nº 22, titulada "Mundanum fugiens strepitum Macharivs...", el paisaje de una ciudad y rocas del fondo de la nº 19 "Henricvs...", los conejos situados a la derecha del cuadro de la nº 16 "Rex erat Hungariae Salomon...", y en general de todas ellas los pliegues del hábito,

la postura arrodillada y la posición del pie.

Posible inspiración para *San Juan Bautista* en lienzo, de la iglesia parroquial de Umbrete (inaccesible)<sup>99</sup>.

**51. Un tomo de figuras a lo antiguo y en la vuelta anacoretas** (más de a cuartilla).

El tema de los anacoretas no es nada extraño en la pintura de la época<sup>100</sup>.

*Figures antiques dessinées à Rome*, por François Perier, en París.

**52. Un cuaderno de anacoretas sin cartón** (cuartilla).

**53. Un tomo con ermitaños y ermitañas con su relación de vida a la vuelta** (menos de a folio).

*Compendio historial de los Hermitaños de Ntro Padre San Agustín del principado de Cataluña*, 1699. Barcelona, por F. José Massot, el grabador es Juan Jolis.

*Origen de los Hermitaños de San Agustín*, Márquez<sup>101</sup>.

**54. Con diversidad de figuras divinas y humanas** (cuartilla).

#### **ESTAMPAS DE TEMAS VARIADOS Y MOTIVOS PARA LOS FONDOS PICTORICOS: RETRATOS, FABULAS, PAISES, ARQUITECTURAS Y OTROS.**

**55. Pájaros, animales, peces y otros juguetes** (folio echado).

Al no estar inventariado como tomo, podría tratarse de una estampa suelta de la *Historia Natural* de Plinio (véase la referencia nº17).

**56. Un tomo de monterías, aves y animales** (folio echado).

*Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez Espinar, Madrid, Imprenta Real, 1644, con grabados de Juan Noort; además de la portada con su frontis barroco y el retrato del autor, contiene numerosas láminas de caza<sup>102</sup>.

*Libro de la montería* de Argote de Molina, en la imprenta de A. Pescioni, Sevilla en 1582.

**57. Con meditas [sic] en cada hoja de distintos emblemas** (cuartilla).

Aunque el enunciado es confuso, probablemente ese "meditas" deba ser leído como medallas, tema éste relativamente común en las bibliotecas de artistas consultadas<sup>103</sup>. Por otro lado la alusión a los "distintos emblemas", a pesar de lo parca, cubre un campo que se echaba de menos en la biblioteca de un artista que utilizó este tema en sus pinturas y que, sin embargo, no cuenta con las obras más características sobre el tema.

*Histoire des medailles* por Charles Patin, impreso en París por la Viuda Mabre Cramosi en 1695

**58. Figuras militares antiguas manejando las armas** (más de a folio).

*Discurso del asiento de campo y disciplina militar de los antiguos romanos y griegos*, de Guillermo de Choul, traducidos al castellano por Baltazar Pérez del Castillo. León de Francia, por Guillermo Rovillio, 1579, 4º, con estampas en madera.

*Exercices militaires fait par Noble J. Callot*, 12 estampas con figurillas manejando las armas. 1635.

En otros inventarios de la época aparecen obras francesas con estampas tituladas:

*Destreza de las Armas y Reglas militares.*<sup>104</sup>

59. **Un tomo de distintas estampas de varios autores que comienza con unas Sibilas** (más de a folio).

El siglo XVIII no es, desde luego, la edad de oro de las sibilas en las artes, que había tenido su apogeo a finales del siglo XV y principios del XVI, para más tarde perder o modificar su sentido y acabar siendo asimiladas a la representación de las virtudes<sup>105</sup>. De cualquier forma, el tema, por su iconografía especializada y erudita tiene poco arraigo en la pintura española, sus antecedentes están en el repertorio internacional de estampas. Hacia finales de la década de 1640 ya debían estar en Sevilla dos series de estampas que inspiraron a Zurbarán en la producción industrializada de su taller con miras al comercio con América, la de Claude Vignon, grabada por Rousselet y publicada en París por Mariette, y la de Pieter de Jode publicada en Amberes, ambas en el XVII<sup>106</sup>.

Puede ser significativo señalar que en el inventario de las pinturas del taller del mismo Domingo Martínez, aparece un cuadro descrito como con "dos sibilas o virtudes", que bien pudiera estar inspirado en alguna de las estampas de este tomo.

*Oráculos de las doce Sibilas, profetisas de Cristo Nuestro Señor entre los gentiles*, por Baltasar Porreño, Cuenca en 1621. Las estampas, que representan a las sibilas en busto dentro de tondos, están copiadas toscamente por Domingo de la Iglesia de las que hiciera Crispin van der Passe el Viejo en 1601<sup>107</sup>.

60. **Un tomo encartonado en badana colorada con 74 estampas de distintos autores clásicos, en la primera estampa la fábula de Pomona** (más de a folio).

61. **Un tomo encartonado de blanco, con 132 estampas de retratos de todos los pintores célebres** (más de a folio).

*Vitte de Pittori antichi, scrite, & illustrate* da Carolo Dati, en Florencia, año de 1667, en cuarto.

*Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae inferiores effigies*, album de D. Lamponius-E. Hondius, La Haya, 1610<sup>108</sup>.

*Felsina pittrice, ovvero vite de pittori bolognesi*. Carlo Cesare Malvasia. Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, 4º, 2 tomos con retratos.

62. **Un tomo de retratos y juguetes dorados** (más de a cuartilla).

63. **Un tomo con unas cabañas de verjel, países y otras historias** (de más de a folio echado).

Este tipo de estampas constituirían una inagotable fuente de motivos para barajar en los fondos de las pinturas; la "cabaña" es incluso un término acuñado que Palomino recoge como pintura de pastores, donde hay variedad de animales domésticos<sup>109</sup>. Del mismo modo, los países hacen referencia a los paisajes formados por árboles, montañas y celajes<sup>110</sup>. La importancia de estos repertorios justifica el número de estampas que a continuación se citan con el mismo tema.

64. **Un tomo con estampas de varias disposiciones de fábulas, juguetes y países, y al principio tiene pegada una estampa de una matrona** (más de a folio).

65. **Un tomo con países de distintos autores y algunos dibujos de manos** (más de a folio echado).

66. Un cuaderno de trece países.

67. Un tomo todo de países (de medio pliego).

68. Un tomo con diferentes países de juguetes de distintos autores (folio echado).

69. Un tomo de diferentes países y juguetes (más de a cuartilla echado).

70. Un tomo de países y tarjetas y otros juguetes (folio echado).

71. Un tomo con diferentes adornos de arquitectura y otros juguetes (folio).

Debieron ser numerosas las estampas de este tipo que circularon por Europa y que, indudablemente, facilitarían el conocimiento de famosas obras de arquitectura, especialmente italianas, a la vez que proyectos o diseños de artistas de los que, por su reconocido valor ya en la época, resultaría fácil vender las estampas. Un ejemplo de lo comentado lo proporciona Jusepe Martínez en sus *Discursos* al referirse a la obra de Miguel Ángel en San Pedro del Vaticano: "fue lástima que no dejara escritos de preceptos, sólo sus obras los dan en estampa<sup>111</sup>. Es de suponer que Domingo Martínez coleccionaría, tanto este tomo como los siguientes, para inspirarse o copiar los fondos arquitectónicos de algunas de sus pinturas.

72. De adornos de arquitectura y cuatro fábulas (folio).

73. Un tomo con 57 estampas que la primera es una estampa y después distintas fábricas interiores y exteriores de ar-

quitecturas y adornos para distintas especies de juguetes (más de a folio).

Es probable que la distinción que el escribano establece entre la primera estampa y el resto, más que a la técnica de reproducción se refiera al tema, pudiendo tratarse de algún motivo figurativo distinto de las demás arquitecturas que podrían componer el tomo. Como es habitual propongo algunas obras que podrían ajustarse a la descripción:

*Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura, adornada con otras reglas útiles* de Fray Matías de Irala Yuso, grabado entre 1730 y 1739 aproximadamente. Constituye una colección de estampas, 42, de carácter pedagógico para aprender a dibujar y seguramente están grabadas de una manera no sistemática y sin intención editorial. Según él mismo, su recopilación está basada en obras de Arfe, Pautre y Ribera (del segundo autor aparecen otras obras en la biblioteca). Para Bonet Correa, la elección de tales modelos es muy significativa de las tendencias dominantes en el barroco hispánico de la primera mitad del XVIII, pues coincide con el momento en que el barroco cosmopolita y académico, a través de la corte, comenzaba a dejar sentir su influencia (incluso del padre Andrea del Pozzo); aparecen órdenes de arquitectura, perspectivas, batallas y motivos ornamentales, como erudito, Irala se había preocupado de ir recojiéndolos para enseñarlos a sus discípulos, su importancia radica en haber sido el vehículo transmisor y divulgador del repertorio ornamental y contenido iconológico del Barroco en la primera mitad del XVIII<sup>112</sup>.

*Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte è finestre tratte de alcune fabbriche insigni di Firenze*. Per Ferdinando

Ruggieri. Firenze, nella stamperia reale, 1722, folio de marca, 2 tomos, con 237 estampas<sup>113</sup>.

*Studio d'Architettura Civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti di alcune fabbriche insigni di Roma*, Roma, 1702-11, folio grande, 2 tomos, con 204 estampas<sup>114</sup>. Esta obra, estampada por G.G. Rossi y continuada por Domenico de Rossi, contiene más de 80 láminas de gran formato y preciso dibujo consagradas a reproducir plantas, alzados, secciones, perfiles y molduras de casi todas las obras realizadas en Roma por Borromini, láminas de las que una buena parte fueron dibujadas y grabadas por el arquitecto Alessandro Specchi<sup>115</sup>.

**74. Un tomo de los mismos autores, para los mismos efectos que comienza por una torre y al pie fuentes** (más de a folio).

Véase la obra anterior.

G. G. de Rossi: *Le fontane di Roma nelle piazze è luoghi pubblici della città, disegnate et intagliate da Gio. Battista Falda è Francesco Venturini*. Roma, folio apaisado, con 107 estampas<sup>116</sup>.

**75. Un tomo de obras de arquitecturas y adornos** (folio).

**76. Un tomo de arquitecturas con láminas bastas** (folio).

**77. Un tomo con seis papeles de enlaces plateriles y otros seis de juegos de chiquillos** (folio echado).

Debió haber una gran variedad de modelos en este tema, un ejemplo de ello puede ser:

*Grafica per orafi. Modelli del cinque e seicento*. Instituto universitario olandese di

storia dell'arte. Firenze IV. 1975. (Catalogo a cura di Anna Omodeo; la redazione si deve a Anton W.A. Boschloo.)

## ESTAMPAS EN LAS QUE SE CITA AL AUTOR

**78. Obras de Callot y la vida de un santo al fin** (cuartilla).

En general, casi todas las estampas utilizadas por los pintores españoles son de autores extranjeros, y entre ellos, aunque no con tanta profusión como Durero o los grabadores italianos y flamencos del XVI, se encuentra Callot.

Es probable que las estampas francesas llegaran a manos de Domingo Martínez, como a las de otros artistas<sup>117</sup>, durante la estancia de los reyes en Sevilla.

**79. Un tomo con estatuas romanas y obras de Callot** (folio).

**80. Un tomo de obras de Callot y países de Pedrell y otros autores**. (cuartilla echado).

*Délices de Paris y Délices de Versailles*, colección que reúne los más interesantes grabados de Gabriel Perelle, dibujante y grabador francés del siglo XVII que produjo cerca de 800 obras en las que cultiva sólo el paisaje.

**81. Un tomo de obras del Pautre** (menor de a folio).

Esta cita puede hacer referencia a cualquiera de los dos hermanos Le Pautre, Jean y Antoine, que trabajaron en Francia durante el siglo XVII.

Jean Le Pautre (1618-1682) fue un gra-

bador prolijo (dejó más de 2.200 piezas, entre ellas 1.125 de ornamentos), que fijó todo un repertorio de motivos decorativos que constituyen una fiel imagen de las tendencias artísticas de finales del siglo XVII y que han contribuido a hacer conocer en Europa el estilo Luis XIV. Las más de las veces, el artista recoge los ornamentos decorativos o las arquitecturas de las iglesias, de los palacios y de los jardines. Es a la vez ornamentista e ilustrador de costumbres. Graba tanto a partir de sus propios dibujos como de otros de sus contemporáneos. Su hermano Antoine, dedicado principalmente a la arquitectura, fue también grabador.

**82. Un tomo de obras del Pautre y frances[...]** (folio).

La palabra incompleta podría ser "franceses", cosa nada extraña, pues ya se ha visto cómo posee otras estampas de esta nacionalidad.

**83. Un tomo, la mayor parte de él originales de Rubens y de otros autores semejantes en su tamaño, con 47 estampas** (del tamaño del papel imperial).

Al margen de la habitual inexactitud y cierta premura, por parte del escribano, en la descripción de los libros o carpetas que tiene entre las manos, y que le lleva a detenerse sólo en la identificación de las estampas de Rubens, considero importante la existencia de éstas en la biblioteca de Martínez porque nos indica la pervivencia del gusto por los modelos y composiciones rubenianos en Sevilla y en su "academia", siendo parte importante en la educación pictórica de la época<sup>118</sup> y que además, nuestro artista conocería por las alusiones en los libros de *El Escorial del padre Santos* y en los *Principios para es-*

*tudiar el Arte de la Pintura* de José García Hidalgo (suponiendo que sea acertado atribuirle su *Cartilla*) así como en las obras de Palomino y Carducho. Por otro lado el que Domingo Martínez las posea e incluso sean utilizadas por sus discípulos, que no eran pocos, para estudiar e inspirarse, justifica la visión artístico-comercial del propio Rubens al crear él mismo un taller de grabado para reproducir su obra y cumplir así una de las funciones principales de la estampa durante el siglo XVII: la reproducción de la pintura.

**CARTILLAS Y PRINCIPIOS PARA DIBUJAR**

**84. Un tomo de perfiles de cabeza y demás principios para dibujar** (cuartilla).

Los principales tratadistas coinciden en el dominio del dibujo como base para el aprendizaje de la pintura, y en que la forma de adquirirlo pasaba por ejercitarse copiando las "cartillas y principios" que para tal fin existen desde el siglo XVI. Según Jusepe Martínez "para esta empresa convedrá se valgan de unos libros de estampas, llamados **principios de dibujar**, que los hay impresos de hombres muy grandes, y con esta guía harán sus dibujos con mas facilidad y sin cansancio del maestro"<sup>119</sup>. De igual forma Palomino nos habla de que Ribera "Dexó entre otros papeles de su mano una celebre Escuela de principios de la Pintura, tan superior cosa que la siguen, no solo en Italia, sino en todas las provincias de Europa, como dogmas infalibles de Arte". Efectivamente, Ribera grabó en 1622 un manual de dibujo para artistas principiantes que no llegó a acabar, constando de varias láminas de estudios de ojos, orejas, boca y nariz<sup>120</sup>. La abundancia de estos

ejercicios impresos dificulta la identificación de los existentes en el taller que estudiamos, aún más cuando el escribano describe de manera muy similar los seis tomos que tiene entre sus manos; por esta razón me he limitado a mencionar aquí sólo los más representativos de los publicados en España.

La *Cartilla para enseñar los principios del diseño* de Pedro de Villafranca es una de las más antiguas que se conocen (1637-38), son trece estampas sin título y con una introducción, cuyo único ejemplar conocido conservaba Antonio Rodríguez-Moñino. Son estudios del cuerpo humano: cabezas, torsos, piernas, manos, nariz, orejas, ojos y bocas, con la finalidad de servir para el aprendizaje del dibujo. Villafranca vendió las planchas al librero Domingo de Palacio, quien las incluye como apéndice en su edición de las *Reglas de las cinco órdenes de Architectura* de Vignola, en 1651, con reimpressiones en 1702 y 1722<sup>121</sup>.

*Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela y Simetria, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción y perfeccion del rostro y ciertos perfíles del hombre mujer y niños* de José García Hidalgo, en Madrid, 1693. Contiene 135 estampas<sup>122</sup>. Empieza por establecer el canon de simetría para los cuerpos del varón, mujer y niño, e inmediatamente apunta que ha de ocuparse de "algunas novedades de la Matemática, con la Geometría, de los quince libros de Euclides (es interesante que también este libro exista en el inventario porque pudo ser utilizado por Martínez para el estudio de las proporciones y perspectivas) y la innota materia de la extensión de la línea, del círculo y su cuadratura tan ligada y la regla de

proporciones y la simetría, con las que romper cuadrados y circunferencias ..., y las reglas de perspectiva necesarias."

**85. Un tomo de principios de varios autores para dibujar (folio).**

**86. Un tomo con muchas estampas de distintos autores clásicos y algunos dibujos de manos (más de a folio echado).**

**87. Un tomo, como el antecedente, de distintas estampas de autores clásicos.**

**88. Un tomo, como el antecedente, de autores clásicos.**

**89. Un tomo de dibujos de manos de autores clásicos (folio).**

## OTRAS ESTAMPAS

**90. Un tomo con 52 estampas de distintos autores con la marca de carton encarnado y juguetes dorados. (duplo de a folio).**

**91. Un tomo, con carton de badana negra, con 137 hojas y en ellas estampas de los autores más clásicos de distintas especies (duplo de a folio).**

**92. Un tomo con variedad de estampas y adornos (folio).**

**93. Un tomo de dibujos, con más de 100 hojas de distintos autores clásicos (más de a folio).**

De nuevo la referencia del escribano provoca confusión, por primera vez aparece la

palabra "dibujo", si de verdad lo fueran, esas hojas completarían admirablemente la colección que acabamos de estudiar, sin em-

bargo el adjudicarlos a esos "autores clásicos" por enésima vez, lleva a pensar que pudieran tratarse de más estampas.

## NOTAS

**NOTA:** *El título de cada libro, tal y como se lee en el documento original, aparece en letra negrita, e inmediatamente debajo, subrayado, se encuentran los verdaderos títulos de las obras seguidos de un comentario según el caso.*

- (1) Es la figura más destacada de la pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVIII. Nacido en 1688, aprendió con Juan Antonio Osorio; su producción es amplia, abarcando desde la pintura de caballete a la mural. En ella deja ver un estilo influido por Murillo, aunque tras sus contactos con los pintores de Corte adquiere matices más europeos. Muere en 1749.
- (2) A.P.N.S., of. 9, 1751; fols. 57-80.
- (3) J. Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II (Madrid, 1800), p. 230.
- (4) Preferentemente he citado el lugar y fecha de la primera edición.
- (5) María del Carmen Heredia: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, p. 124.
- (6) Juan de Mata Carriazo: "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. V (Madrid, 1929).
- (7) Ambos pintaron, aunque en diferentes fechas, para el convento de San Francisco y para San Luis de los franceses de Sevilla. Cfr. Antonio de la Banda: *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses* (Sevilla, 1977); M<sup>a</sup> del Carmen Heredia: "Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII". *Homenaje al prof. dr. Hernández Díaz* (Sevilla, 1982), t. I, p. 442; Fernando Quiles: *Noticias de pintura (1700-1720)*, t. I de las "Fuentes para la historia del arte andaluz", (Sevilla, 1990), p. 228-229.
- (8) Hospital de los Venerables Sacerdotes, iglesia del ex-convento de San Pablo, iglesia de San Luis de los franceses.
- (9) A su hija Rosalía, casada con Miguel de Escacena, la dota con bienes por valor de 13.135 reales y tres cuartillos de vellón. A Manuela, casada con Vicente Álvarez (profesor farmacéutico) con 14.686 reales. (APNS: of. 9, 1748, fols. 249-252 / of. 9, 1748, fols. 223-225).
- (10) "salvo unas cuantas excepciones, entre las que se encuentran Pacheco, Velázquez o Carducho, abundan los pintores iletrados del tipo Zurbarán o Pereda". Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1991, 2<sup>a</sup> ed.), p. 262.
- (11) Véanse los estudios de Sanz, M. J. y Dabrio, M. T.: "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas." *Archivo Hispalense*, n<sup>o</sup> 176. Sevilla, 1974, p. 89-148; "Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio". *Archivo Hispalense*, n<sup>o</sup> 175 (1974), p. 113-125.



- (12) "Los libros en esta época fueron un medio de ascenso social para una élite "técnica" de profesionales, que cuanto más cultos fueran mejor estarían considerados social y económicamente. La posesión de libros, necesarios para su profesión, se convirtió en parte de la "imagen" del gran arquitecto..." V. Alicia Cámara: *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro* (Madrid, 1990), p. 62.
- (13) Martínez debió conocer las palabras de Palomino (*Museo...*, pág. 648) referente a la cultura del artista: "Sería importantísimo, que el pintor, ya que no fuese docto, fuera hombre de medianas letras, para que por lo menos con la observancia de algunas instrucciones, y la práctica de ver notar, y leer diferentes ideas en las vidas de los hombres peritos de esta facultad, sea bastante para discurrir en sus obras las ideas, que se le pueden ofrecer".
- (14) Esto ofrece multitud de posibilidades: que el libro estuviera en francés y él no supiera distinguirlo del italiano, o bien que fuese editado en este último idioma y ello le hiciera confundirse sobre la nacionalidad de su autor; claro que también podía tratarse de una edición en latín o que pusiera, simplemente, lo primero que se le ocurrió.
- (15) Es de señalar que Domingo Martínez sería uno de los asesores artísticos de la reina, junto a Ranc y Tovar, durante las "visitas murillescás" de aquella. Sobre este asunto léase: Aurora León: *Iconografía y fiesta durante el lustro real (1729-1733)* (Sevilla, 1990), p. 49.
- (16) Francisco Aguilar Piñal: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII* (Sevilla, 1982), p. 244.
- (17) *Ibidem*, p. 243.
- (18) "...del aluvión de libros impresos en esos años la mayor parte de ellos abunda en el género religioso-hagiográfico...". Aurora León: *Op. cit.*, p. 69.
- (19) Recordemos el caso de José de Arce cuyos bienes fueron subastados en almoneda el mismo año de su muerte, en 1666, a la que acudieron artistas, como Valdés Leal y Meneses Osorio, interesados en adquirir sus estampas. Vid. Heliodoro Sancho Corbacho: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, tomo III de los "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", (Sevilla, 1931, p. 83-85).
- (20) Fue alcalde de la Sacramental de San Lorenzo (A.P.N.S., of. 15, 1742, fol. 400), mayordomo de fábricas de la parroquia de San Gil (A.P.N.S., of. 9, 1745, fol. 199-209) y patrono de una capellanía fundada en la misma (A.P.N.S., of. 9, 1745, fol. 348).
- (21) Aunque como señala Aurora León (*Ibidem*, pág. 63) también fue el período más improductivo de su carrera, debido a tanta actividad social.
- (22) En sus *Discursos* (p. 71) considera que "conviene dibujar dos o tres figuras... que bien imitadas será suficiente carga para el principiante... débese advertir también que sean las de figuras grandes, y comprenderá mejor sus partes, y con menos errores. Acabado este ejercicio de las estampas, que se vea ya dueño de la imitación bien ajustada, acudirá a valer-se de dibujos de hombres diestros..."
- (23) Pacheco (*El arte de la pintura*, p. 269) reconoce que "llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado... y teniendo muchas cosas juntas así de estampas como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, deste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que respecto de ser tantos los traba-

jos agenos y tan innumerables las cosas inventadas se recibe por suyo propio".

- (24) Antonio Palomino: *Museo...*, o. c., p. 522-523.
- (25) *Ibidem*, p. 650.
- (26) Aurora León: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana* (Sevilla, 1984), p. 31.
- (27) Cfr. Enrique Valdivieso: *Valdés Leal* (Sevilla, 1988), p. 35.
- (28) "...el gran Durero es el maestro que más se ha adelantado en esta materia de veneración y respeto, a quien siguió con notable propiedad Luca de Holanda y el de Grevedes, ambos discípulos suyos e imitadores..." Jusepe Martínez: *Discursos...*, o. c., p. 104.
- (29) *Diccionario...*, III, p. 74.
- (30) Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (reed. Sevilla, 1981), p. 87.
- (31) Vid. Ana Ávila Padrón: "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas". *Archivo Español de Arte*, t. LVII, n° 225 (1984), p. 58-88.
- (32) Francisco Pacheco: *El arte...*, o. c., p. 295.
- (33) Véase José Hernández Díaz: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*, tomo IX de "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía". Sevilla, 1937.
- (34) A. Moreno Garrido y M. A. Gamonal: "Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo", *Goya*, ns. 181-182 (1984), p. 30.
- (35) "Nicolás Granelo (1603), deja a su muerte «300 estampas para el arte de pintar», otras 315 el pintor Juan Bautista García (1615), y no menos tenían otros pintores más destacados: Francisco Rizi, Bergamasco, Luis de Carvajal, que poseía más de 400 estampas sueltas, además de varios libros de estampas; Van der Hamen contaba con una colección de estampas de Durero, Tempesta, Lucas de Leyden, Sadeler y un libro con 40 estampas de Callot; entre los bienes de Carducho están el *Apocalipsis* y la *Pasión*, de Durero, 106 de Tempesta y las que reproducían el *Juicio Final* de Miguel Ángel. El pintor Valentín Díaz llegó a ser uno de los mayores coleccionistas, pues quedaron a su muerte 150 libros de estampas". Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado en España. (Siglos XV al XVIII)*, t. XXXI del "Summa Artis" (Madrid, 1987), p. 337-8.
- (36) Juan Carrete y Antonio Correa: "El grabado y el arte de la pintura. Del barroco a la ilustración". *Goya*, n° 181-182 (1984), p. 40.
- (37) Son conocidos los casos de Pacheco y Vasco Pereira, poseedores de estampas de Durero y Lucas de Leyden; cuenta Pacheco, además, con representaciones de paisajes del Veronés, Miguel Ángel, Rafael, etc. Juan Miguel Serrera: *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983, p. 65.
- (38) Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario...*, tomo II, p. 181-182.
- (39) Juan A. Ceán Bermúdez: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (reed. Sevilla, 1981), p. 16 del Estudio preliminar de Vicente Lleó.
- (40) Valgan como ejemplos: los lienzos de los retablos menores del Buen Suceso, las pinturas de la capilla del Palacio de San Telmo, las de los altares de San Luis de los Franceses y las del desaparecido convento de San Francisco.
- (41) Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario...*, tomo III, p. 74-77.

- (42) En el inventario aparecen más de 50 tomos de éstas.
- (43) Anteriormente se ha citado que el día 25 de enero, el escribano concluye la relación de los libros guardados en el taller para continuar con el inventario de los colores, tras lo cual anota al margen "modelos" y sigue así:  
*ytem siete figuras de yeso de mas de media vara modelos para estudio.*  
*yten quatro medias figuras de los quatro tiempos con sus peanitas.*  
*yten quatro nillos (sic) de lo mismo sentados de mas de media vara.*  
*yten seis cabezas de distintas especies con sus peanitas.*  
*yten un Cripto Crucificado de yeso de mas de media vara con su cruz de madera.*  
*yten otras dos cabezas de lo mismo con sus peanitas redondas.*  
*yten una ymagen del Rosario con su niño de mas de a terzia de lo mismo.*  
*yten dos Criptos Cruzificados de lo mismo de a terzia sin cruz.*  
*yten un juguete de dos chiquillos con un pajaro de a terzia de lo mismo.*  
*yten quatro medallas de mas de a terzias de quatro cabezas de evangelistas.*  
*yten un medio cuerpo de un hombre a modo de un satiro desnudo de lo mismo.*  
*yten otro medio cuerpo como el antezedente de una venus.*  
*yten una medalla de mas de a terzia de lo mismo de la Virgen Joseph y el niño.*  
*yten un San Geronimo desnudo de una terzia de lo mismo.*  
*yten un San Sebastian desnudo de lo mismo ligado a el harbol del mismo tamaño.*  
*yten dos niños en una peanita ligados uno con otro con su peana de una quarta.*  
*yten una cabeza de una muger sin peana de mas de a terzia.*  
*yten una media figura sin piernas ni brazos desnuda de a quarta.*  
*yten otra semejante de un hombre con barbas.*  
*yten una figura de a terzia de un santo obispo*

*hincado de rodillas y bestido de lienzo y dado de blanco.*  
*yten una media figura desnuda anotomizada (sic).*  
*yten un pedazo de cuerpo sin cabeza brazos ni piernas de yeso.*  
*yten un niño sobre un delfin y su peana con un brazo o mano de yeso.*  
*yten siete niños pequeños de distintas especies de lo mismo.*  
*yten un San Antonio de a quarta de lo mismo.*  
*yten una mascarilla de un santo del natural.*  
*yten una cabeza de barro que parese de San Joseph con ojos de criptal.*  
*yten dos pies basidados y del natural.*  
*yten un cripto sin brazos ni piernas de a quarta.*  
*yten una cabeza y hombros de un niño Jesús de sera con ojos de criptal.*  
*yten doze cabezas unas de barro y otras de yeso de distintos especies y tamaños.*  
*yten ocho piernas de distintas especies.*  
*yten quinse brazos de distintas especies.*  
*yten unas manos cruzadas de muger a lo natural.*  
*yten veinte medallitas de distintos juguetes.*  
*yten quatro manos del natural de madera.*  
*yten nueve manitas chiquitas de madera.*  
*yten un Cripto de a quarta sin brazos de yeso.*  
*yten nueve niños de distintas especies el maior de a quarta.*  
*yten un pie del natural de yeso.*  
*yten dies y seis piezas de niños de distintas especies con algunos pedazos menos de yeso.*  
*yten quarenta y quatro cabezas de distintas especies y tamaños y entre ellas algunas de barro.*  
*yten dies piezas de brazos y piernas sueltas de yeso."*

- (44) Desde 1759 comenzaron las reuniones en diversos lugares, impartiendo enseñanzas de modo gratuito; hasta que en 1770 se les concedió un local en el Alcázar de Sevilla, pasando a llamarse Real Escuela de las Tres Nobles Artes.

- (45) El maestro suele comprometerse a enseñar al aprendiz todo cuanto sea necesario para la realización del oficio, así como a su mantenimiento y hospedaje, en tanto que el muchacho realizará para el maestro todas las tareas que éste le encomiende.
- (46) El conde del Águila cuenta cómo en las pinturas para la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral, fue ayudado por Andrés de Rubira. Vid. Juan de Mata Carriazo: "Correspondencia...", o. c., pág. 168.
- (47) Enrique Valdivieso: "Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de arte*, 3, 1990, pp. 109-122.
- (48) Enrique Valdivieso: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, p. 319-320.
- (49) Vid. Enrique Valdivieso: "Pinturas de Domingo Martínez...", o. c., p. 112.
- (50) Elena Páez Ríos: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1983), II, n° 1591; Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, t. XXXI del "Summa Artis" (Madrid, 1987), p. 398.
- (51) En diversas ediciones, a partir de 1598, va añadido a *Galateo español*, compuesto por Lucas Gracián de Antisico.
- (52) Sus numerosas ediciones indican que fue muy leído, pero además es interesante que haya quedado recogido como uno de los libros a través de los cuales conseguir la salvación del alma, al ser representado por Valdés Leal en la Alegoría de la Salvación, cuadro pintado en 1660, por otra parte esto me hace suponer que también formaría parte de la colección de este maestro.
- (53) Vid. Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid, 1990), pp. 45, 46 y 77.
- (54) Vid. Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado...*, o. c., p. 138.
- (55) Antonio Gallego: *Historia del grabado...*, o. c., p. 114.
- (56) Vid. Francisco J. Sánchez Cantón: "La librería de Velázquez". *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 1925.
- (57) Arzienaga: *Historia de los animales*. En la biblioteca de Domingo de Urbizu, alguacil mayor de la casa de la contratación, 1701, en el artículo de M<sup>a</sup> Jesús Sanz y M<sup>a</sup> Teresa Dabrio: "Bibliotecas sevillanas..." op. cit.
- (58) No volvió a editarse en castellano hasta 1797, en Madrid por José Franganillo. Vid. Julius Schlosser: *La literatura artística* (Madrid, 1981, 2<sup>a</sup> ed.), pp. 121-125.
- (59) Gaspar Gutiérrez de los Ríos: *Noticia general para la estimación de las artes...*, lib. III, c. XIII, p. 184; en Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1991, 2<sup>a</sup> ed.), p. 81.
- (60) Cfr. Alicia Cámara Muñoz: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio* (Madrid, 1990), p. 57.
- (61) Vid. José R. Soraluce: "Ciencia y arquitectura en el ocaso del Renacimiento", *Academia*, 65 (Madrid, 1987).
- (62) "Daremos noticia de algunos libros cuya práctica dé al pintor lo necesario. Hay un libro de perspectiva y arquitectura del estudiosísimo Giacomo Vinola; éste es el que más ha facilitado esta profesión, con menos pérdida de tiempo." Jusepe Martínez: *Discursos...*, p. 79.
- (63) Ramón Gutiérrez: "La Perspectiva de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito"

- to de Carduchi". *Academia*, 58 (Madrid, 1984), p. 181.
- (64) En palabras de Virginia Tovar: "Patricio Caxés, pintor y arquitecto venido de Bolonia al servicio de Felipe II, trajo consigo el libro y animado por Juan de Herrera y otros lo publicó traducido en 1593, haciéndose una nueva edición en 1619 en casa de Carducho" (*Arquitectura madrileña del XVII*, Madrid, 1983, p. 169-184).
- (65) "Esta cartilla debió estamparse más de una vez suelta. La tirada en 1651 es todavía perfecta, pero no sucede lo mismo con las siguientes, de manera que en las reimpresiones de 1702, 1722, 1736 y 1760 los cobres ya cansados son casi irreconocibles, pues fueron totalmente retallados" (Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado...*, o. c., p. 325).
- (66) Vid. Claude Bédat: "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, n° 26 (Madrid, 1968), p. 72.
- (67) Vid. Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1991, 2ª ed.), p. 261-366.
- (68) Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 212 y 379.
- (69) Vid. Antonio Gallego: *Historia...*, o. c., p. 177.
- (70) Esto es algo que en Italia se venía produciendo desde más de un siglo antes, pudiendo corroborarlo por las fechas de los tratados italianos; e incluso el retraso en la mentalidad española se deduce de la tardanza en sentir el interés por traducirlos al castellano.
- (71) *Teoría...*, o. c., p. 63.
- (72) Vid. Francisco Calvo Serraller: *Op. cit.*, p. 195-198.
- (73) En el inventario de 1793 de la biblioteca de la Academia de San Fernando, está recogida esta obra. ("La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, n° 26, 1968, p. 75).
- (74) Todas aparecen firmadas: *Petrus Stephanus inv.* y *Henricus Hondius sculp.*, en 1614.
- (75) Se encuentra en la biblioteca de su hijo Gaspar, el canónigo, heredero de los libros del pintor. Posee también el *Artis Mimendi* del mismo Marolois.
- (76) Cfr. Diego Angulo: *Murillo. Su vida, su arte, su obra* (Madrid, 1981), tomo I, p. 125-127.
- (77) Antonio Bonet Correa: "Láminas del Museo Pictórico... de Antonio Palomino". *Archivo Español de Arte*, XLVI, 182 (1973), pág. 131.
- (78) Antonio Palomino: *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1947, ed. Aguilar), tomo I, libro II, cap. X, p. 258.
- (79) Ramón Gutiérrez: "La Perspectiva de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi". *Academia*, n° 58 (1984), p. 186.
- (80) Antonio Bonet Correa: "Láminas...", o. c., p. 131.
- (81) Según Antonio Gallego: "Como el mismo Palomino afirma de Alonso Cano «no era melindroso en valerse de estampas porque quitando y añadiendo tomaba allí ocasión para formar conceptos maravillosos, y esto no era hurtar, sino tomar ocasión». Utiliza a Arfe y a Vesalio en la anatomía y las figuras, y copia directamente del P. Pozzo en las de arquitectura y perspectiva, entre otros" (*Historia...*, o. c., p. 232-234).
- (82) Cfr. Salvador Muñoz Viñas: "Fuentes escritas para el estudio de las técnicas y materiales del

arte: El «Tratado de Barnices y Charoles» en la traducción española del siglo XVIII" VIII *Congrés de conservació de béns culturals* (Valencia, 1990), p. 99-112.

(83) Julius Schlosser: *La literatura artística*, Madrid, 1976, p. 125.

(84) Ha sido reeditada en edición facsimilar por ediciones Rialp, Madrid, 1978.

(85) Vid. Santiago Sebastián: "La Mater Inviolata murillesca del Museo Lázaro Galdiano". *Goya*, ns. 169-171 (1982), p. 29-32.

(86) Realizados por Luisa de Morales, Lucas Valdés.

(87) Este libro es casi un caso único, pues los pintores rara vez intervinieron en ellos, lo habitual fue que los patrocinadores de las obras se tuvieran que valer de grabadores que se limitaban a reproducir de forma escueta e impersonal los altares y carrozas que habían figurado en las fiestas, sin ser capaces de presentar el espíritu y ambiente de las mismas. Vid. Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 274. Más datos en: Antonio Bonet Correa: "El poeta Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671". Introducción a la edición facsimilar del texto, impreso en Sevilla en 1984.

(88) Salvador Andrés Ordax: "Los frescos de las salas romana y mejicana del palacio Moctezuma de Cáceres". *Norba-Arte*, V (1984), p. 105.

(89) Existe otra edición de 1563 con 139 estampas y que posee la Biblioteca de la Academia de San Fernando. Cfr. Claude Bédat: "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, nº 25 (1967), p. 5-52.

(90) Munáriz, Lorenzo y Moro: "Catálogo de la

biblioteca de la Real Academia de B.A. de San Fernando". *Academia*, nº 71, 1990.

(91) Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego: *Velázquez* (Madrid, 1990), p. 446.

(92) Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *El grabado...*, o. c., p. 271.

(93) Vid. Antonio Gallego: *op. cit.*, p. 83.

(94) *Ibidem*, p. 124.

(95) Jacques Callot. *Das gesamte Werk in zwei Bänden*. München, sff, p. 1.363.

(96) • estampas grabadas la mayor parte por Antonio Salamanca de cuadros de Michel Ángel, Rafael y otros. Folio, con 36 estampas.

• estampas de pinturas de Rafael en el Vaticano grabadas por Pedro de Santo Bartoli. Folio, con 54 e.

• estampas de pinturas de los más acreditados profesores de Toscana grabadas por Juan Bautista Cechi y Benito Eredi. Folio, con 19 e.

• estampas de Durero, etc., folio grande. Cfr. Claude Bédat: *La Biblioteca...*, 1968, p. 75.

(97) Hoy en día se encuentra en el convento de los Padres Carmelitas de Jerez de la Frontera. Enrique Valdivieso "Nuevas pinturas de Domingo Martínez y Andrés Rubira", *Archivo hispalense* (Sevilla, 1989), p. 148.

(98) A propósito de este tema advierte Luis Alonso Fernández: "Algunas siguen dibujos de Martín de Vos: Oraculum Anachoreticum, Tropheum Vitae Solitariae, Venetiis, 1598; Solitudo sive vitae patrum eremicorum; Solitudo sive vitae foeminarum anachoreticarum, 1606, Parisiis, apud Ioanne le Clerc (copia de otro con idéntico título, de Adriano Collaert)" ("El ermitaño, sus fuentes

- y otros aspectos de la pintura de Solana". *Goya*, nº 167-168 (1982), p. 295-300.
- (99) Señala Salud Soro que "se representa a San Juan en el desierto, el cual, apoyando una rodilla sobre una piedra, se dispone a tomar en la concha que utilizaba para bautizar, un poco de agua de un chorro que sale de las rocas" (En *Domingo Martínez* (Sevilla, 1982), p. 84).
- (100) Felipe IV encargó una larga serie de "anacoretas" a diversos autores para la decoración de los salones del Palacio del Buen Retiro. Juan J. Luna: "Un paisajista francés contemporáneo de Calderón: Claudio de Lorena. Obras inéditas en España". *Goya*, ns. 161-162 (1981), p. 292.
- (101) En la biblioteca de Domingo de Urbizu, alguacil mayor de la Casa de la Contratación, 1701, contenida en el artículo de M<sup>o</sup> Jesús Sanz y M<sup>o</sup> Teresa Dabrio: "Bibliotecas sevillanas..." op. cit., p. 124.
- (102) La importancia de Juan Noort radica en ser el artista que enlaza la primera generación de flamencos en Madrid con la segunda. Antonio Gallego: *Op. cit.*, p. 164.
- (103) En la biblioteca de Monegro figuran las siguientes:  
*Ylustracion de epitafios y medallas en ytaliano, Pontuario de medallas en ytaliano y Sebastiano oricio de medallas en ytaliano.* Véase el estudio de Fernando Marfás: "Juan Bautista Monegro, su biblioteca y «De Divina Proportione»". *Academia*, nº 53 (1981), p. 91.
- (104) La primera consta en el inventario de la biblioteca de Carlos II: *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II (1700-1703)*, ed. a cargo de Gloria Fernández Bayton (Madrid, 1985), p. 383. Y la segunda, en 1701, en el del alguacil mayor de la Casa de la Contratación, Domingo de Urbizu: M<sup>o</sup> Jesús Sanz y M<sup>o</sup> Teresa Dabrio: "Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio". *Archivo Hispalense*, nº (197), p. 113-155.
- (105) Refiere Carlo de Clercq: "Según *De Universo*, tratado enciclopédico escrito por Rban Maur en el siglo IX: todas las mujeres profetisas se llaman en griego sibilas... y son como el espíritu de Dios... son llamadas según su lugar de origen: Persia, Libia, Delfos, Cimmérie (¿Crimea?), Eritrea, Samos, Cumes, Helesponto, Frigia y Tibur; sus oráculos son aplicados a Jesucristo desde el siglo XII" ("Contribution à l'iconographie des Sibylles I", *Jaarboek Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten-Antwerpen*, Amberes, 1979, p. 7).
- (106) Paul Guinard: "España, Flandes y Francia en el XVII", *Archivo español de arte*, nº 169 (1970), p. 105-116.
- (107) Blanca García de la Vega: *El grabado del libro español de los siglos XV, XVI y XVII* (Valladolid, 1984), p. 279; Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 218-19.
- (108) Citado por Pacheco en su *Arte de la pintura*. Consúltese la edición preparada por Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, 1990, p. 508.
- (109) *Museo pictórico...*, t. II, p. 1146.
- (110) *Ibidem*, t. I, p. 507-509.
- (111) Jusepe Martínez: *Discursos practicables...*, p. 84.
- (112) Juan Carrete, Fernando Checa y Valeriano Bozal: *Op. cit.*, p. 409.
- (113) Claude Bédard: "La biblioteca...", o. c., 1968, p. 62.

- (114) *Ibidem*, p. 60.
- (115) Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "Francisco Borromini y España". Prólogo a *Borromini* de Giulio Carlo Argan, Madrid, 1980, p. 20.
- (116) Claude Bédat: "La biblioteca..." o. c., 1968, p. 61.
- (117) Es conocido el relato de Ceán Bermúdez, sobre las estampas francesas que la reina regaló a Benardo Germán Lorente en agradecimiento por el retrato que éste pintó del Infante don Felipe, J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario...* op. cit., tomo II, p. 181.
- (118) "El examen de la obra de Rubens llegó a formar parte importante de la educación pictórica. En algún caso aislado como el de Juan de Sevilla esto podía hacerse en su casa en Granada, habiendo adquirido unos borroncillos de Rubens (...) También Murillo usó material sacado de su obra, ya por medio de grabados, ya por observación personal. En "La Última cena" (1650) de Santa María la Blanca de Sevilla, Murillo sigue la composición de un grabado de B. à Bolswert, hecha de acuerdo con un cuadro rubeniano sobre este tema (...); la "Conversión de San Pablo" del mismo grabador, fue copiada por Murillo (1670-80, Prado) invirtiendo la composición, recurso muy fácil con la estampa, pues basta darle la vuelta sobre un vidrio". Simón A. Vosters: *Rubens y España* (Madrid, 1990).
- (119) Jusepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición a cargo de Julián Gállego (Madrid, 1988), p. 68.
- (120) Jonathan Brown sostiene que "existen diferencias innegables entre los grabados anatómicos de Ribera y prácticamente todos los demás producidos en el siglo XVII. Todos los libros de dibujo salvo el suyo son ni más ni menos que ejercicios académicos: claros, directos, pero, en última instancia y acaso inevitablemente, banales, como es habitual en la enseñanza básica." ("Jusepe de Ribera, grabador" en *Ribera 1591-1652* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid en 1992), p. 134-135.
- (121) Antonio Gallego: *Op. cit.*, p. 171.
- (122) En opinión de Francisco Calvo Serraller (*Teoría...*, o. c., pág. 590): "A la vista de los pocos ejemplares conservados, Rodríguez Moñino saca la conclusión de que no debieron editarse jamás como libro y que sin formar una obra de conjunto, circulara por los talleres entre los aprendices. El texto introductorio, no excesivamente amplio, nos da cuenta de la amplia información que maneja y de sus lecturas seleccionadas".



# APROXIMACIÓN AL ESTUDIO EVOLUTIVO DE LOS CEMENTERIOS ECIJANOS: (1240-1885)

Antonio MARTÍN PRADAS  
Inmaculada CARRASCO GÓMEZ

ATRIO 6 (1993). Págs. 99-112

## Introducción.

Ecija, a lo largo de su historia, ha contado con una serie de cementerios, que, en un primer momento se situaban intramuros y aledaños a parroquias u hospitales, para más tarde y tras la Real Cédula de Carlos III, dada el 3 de abril de 1.787<sup>1</sup>, que prohibía la ubicación de cementerios en el interior de la ciudad, al menos en la teoría, trasladarse, en 1.810, al cementerio público de la Misericordia. Esta necrópolis subsistió hasta 1.884, año en el que se inaugura un nuevo cementerio bajo la advocación de la Virgen del Valle.

El trabajo que a continuación exponemos abarca una amplia cronología, ya que consideramos importante analizar someramente los antecedentes del gran camposanto que se va construir a finales del siglo XIX, donde confluyen una serie de estilos artísticos que le dan al conjunto un aire historicista.

### 1.- Cementerios parroquiales, de instituciones hospitalarias y ermitas.

Tras la Reconquista de la ciudad en 1.240, a manos de Fernando III el Santo, se dividió la ciudad en cuatro collaciones aglutinadas en torno a una parroquia central, a las que se añadieron dos más en el siglo XV. Éstas, siguiendo el precepto cristiano de enterrar a los muertos, acotaron espacios anejos a las puertas de entrada a las iglesias en los que se ubicaron los llamados «simenterios», destinados a dar sepultura a sus feligreses.

El interior de la iglesia se reservaba a enterramientos de familias nobiliarias, situados en capillas laterales, como fue el caso de la Sra. María de la Fuente, viuda de Antón de Palma, que dispuso en su testamento, realiza-

do el 5 de mayo de 1.555, que la enterrasen en la capilla de San Martín de la parroquia de Santa Cruz ya que esta capilla pertenecía a su linaje familiar<sup>2</sup>. La nave central, presbiterio y coro eran reservados a las distintas categorías eclesiásticas que pertenecían a la Iglesia.

Esta variada tipología de enterramientos se completaba con algunos cementerios que pertenecían a entidades hospitalarias y algunas ermitas, como fue el caso del cementerio del Hospital de la Concepción<sup>3</sup>. A su vez, en épocas de epidemias y elevadas mortandades, se recurría a abrir los llamados «carneros», tanto en cementerios parroquiales como de hospitales y ermitas<sup>4</sup>.

#### 1.1.- Parroquia de Santa Cruz

El cementerio parroquial de Santa Cruz se situaba en la barrera de dicha iglesia. En el mandato número doce de la Visita realizada en 1.704, se ordena que «...en la plazuela o varrera çementerio donde estan los osarios se ha / ga y ponga una cruz de piedra o hierro de tres varas de / alto sobre peana y que las tapias de los solares que se estan cayendo / en frente de esta Yglesia de los cuales no se conoce dueño se soliciten / por dicho mayordomo con la Justicia se levanten respecto de que a ello ayuda / ran mucho vecinos concurriendo a la fabrica con alguna ayuda / en atencion de evitarse grave yndecencia a dicha Yglesia...»<sup>5</sup>

En 1.714, el cementerio se encontraba rodeado de tapias, accediéndose a él a través de una puerta, con su cruz en el interior «...en la misma forma que previene la Sinodal de este Obispado...»<sup>6</sup>.

El 2 de noviembre de 1.741 se llevaron a cabo una serie de arreglos y reparos en dicho cementerio, gastándose 1.148 reales y 31

maravedís en la apertura «de un carnero en la barrera de esta Iglesia para limpiar el osario...»<sup>7</sup>.

En 1.798 Dña. Teresa Fernández eleva una solicitud de compra de parte del terreno de treinta y dos varas y media de la barrera de esta iglesia contiguo al cementerio y a unas casas de su propiedad. El terreno fue tasado en 478 reales dando origen a una disputa entre la peticionaria y el presbítero administrador de la iglesia. Dicho conflicto fue zanjado gracias a la opinión emitida por el diputado del Común, en la que señalaba el perjuicio que causaba al vecindario el mantenimiento en aquel lugar de un cementerio, por lo que se accede a la venta de dicho terreno<sup>8</sup>.

### 1.2.- Parroquia de Santa María

La iglesia de Santa María debió tener su cementerio hasta principios del siglo XVIII, ya que en la Visita de 1.672 se ordenó «...poner una cruz bien compuesta y con sus baças / en el sementerio de la calle y entierro de los guesos de / los finados, para que se conosca el distito que tiene / y se acuerden de ellos los que por allí pasaren...»<sup>9</sup>.

Dicho cementerio debió desaparecer con el paso de los años, quedando como único enterramiento los osarios en las bóvedas del interior de la iglesia, ya que en la Visita realizada en 1.714 el Sr. Visitador dice que «...no le tiene esta Yglesia por / no tener sitio para el...»<sup>10</sup>.

\*

### 1.3.- Parroquia de Santiago

El cementerio de esta parroquia se ubicaba en un corralón anejo a la nave de la Epístola,

desde donde se accedía a través de una portada muy sencilla. Se encontraba cerrado por un muro y se conectaba con la calle Coronado a través de una preciosa puerta con arco conopial de ladrillo aplantillado, de carácter gótico isabelino<sup>11</sup>. En la Visita realizada en 1.714 se informa que tiene «...su sementerio en la misma forma que la sinodal previene...»<sup>12</sup>.

De las tres restantes parroquias, San Juan, Santa Bárbara<sup>13</sup> y San Gil, no hemos encontrado datos que demuestren haber tenido a lo largo de la Edad Moderna un cementerio parroquial, aunque no descartamos la idea de que contaran con él en los inicios de su fundación. Éstas contaban con enterramientos de índole privada en el interior de sus templos.

### 1.4.- Cementerios de Instituciones Hospitalarias

Dentro de este apartado debemos hacer una distinción entre hospitales de fundación Real y particular.

#### 1.4.1.- Hospitales de fundación Real: Hospital Real de San Sebastián.

Fue instituido para la curación de todo tipo de enfermedades. Surgió en 1.587 como resultado de la política reformadora de Felipe II, reuniendo en un núcleo central una serie de hospitales de pequeña capacidad<sup>14</sup>. Contaba entre sus dependencias con un camposanto para sus sepulturas, donde se enterraban a los enfermos que morían en dicho hospital, completando la función de asistencia en la vida y en la muerte. Tras el fallecimiento de un enfermo, se encargaban una serie de misas por el alma del difunto, financiadas con la

venta de las ropas y enseres del fallecido<sup>15</sup>.

#### **1.4.2.- Hospitales de fundación particular: hospital de Nuestra Señora de la Concepción**

Situado en la collación de Santa María, contaba con la existencia de una campana en el oratorio y un camposanto. Por lo tanto, su asistencia era también en la vida y en la muerte. En 1.708 la capacidad de su cementerio se vio desbordada, ordenando el Sr. Visitador que se entierren «...los huesos que hay en el osario porque ya no caben en el y es indecente y contra piedad el que anden rodando por todo el patio donde esta dicho osario...»<sup>16</sup>.

#### **1.5.- Cementerios de ermitas**

Tenemos constancia de que tenían cementerio las ermitas de Nuestra Señora de Belén, Virgen del Camino y San Gregorio, gracias a un litigio entre la iglesia parroquial de Santa María y la de San Juan Bautista: «...por los dichos beneficiados y curas de la dicha parroquial de Santa / Maria, en que pidieron se despachasen comisión para que / se hiciese saber a los beneficiados de dicha parroquial de San Juan / no executasen entierro en el dicho hospital del distrito de la dicha parroquia / de Santa Maria... notificase... a el administrador de dicho hospital y a los hermitaños / y sacristanes de las hermitas de Nuestra Señora de Belen / del Camino y San Gregorio no admitiesen el dicho hospital / y hermitas entierro alguno...»<sup>17</sup>.

Todos estos cementerios siguieron utilizándose hasta que Carlos III promulgó una Real Cédula, con fecha del 3 de abril de 1.787, en la que, por punto general, se ordena la

utilización de cementerios ventilados<sup>18</sup>. Creemos que a pesar de la emisión de dicha Cédula, la mayoría de estos cementerios estuvieron en funcionamiento hasta 1.810, fecha en la que el Subprefecto francés inauguró un nuevo cementerio público en la ciudad de Ecija<sup>19</sup>.

#### **2.- Cementerio público de la Misericordia (1.810-1.885)**

Durante la ocupación francesa se llevaron a cabo una serie de reformas urbanísticas y de medidas higiénicas, satisfaciendo unas necesidades básicas de una ciudad que fue subprefectura, dependiente de Sevilla en asuntos militares y de Córdoba en asuntos civiles<sup>20</sup>. Destacamos entre las principales intervenciones la construcción de un cementerio público, llamado de la Misericordia según algunos cronistas de la época<sup>21</sup>, para el que se acotó un espacio rectangular de 137,27 m. de largo y 21,50 m. de ancho<sup>22</sup>, en la fachada sur del fallido proyecto de casa de la Misericordia, en la calle Nueva, llamada a partir de estos momentos calle de la Paz. Interiormente ocupaba una superficie de «... 2.949 metros y 80 cm., equivalentes a cinco y medio celemines, con inclusión de la que ocupan sus muros de cerramiento; esta dividido en tres patios próximamente iguales en los que adosados a sus muros y en todo el perímetro se hallan construidas cinco filas de bovedillas o nichos en forma de estantería, cuyo número no es posible aumentar sin exposición de hundimientos por falta de resistencia en las filas interiores. En el patio central se encuentra la capilla, sacristía, depósito, almacén de utensilios y habitación para el conserje o capellán encargado del establecimiento, cuyas oficinas son de reducidas dimensiones y están

contiguas a los referidos nichos: el resto de este patio central lo constituye un pequeño jardín y aunque actualmente no se construyen fosas para sepultar cadáveres, presenta vestigios de haberlo contenido en época anterior. Los patios laterales son los destinados a enterramientos en el suelo, en los que se practican excavaciones de ocho a diez metros de largo por unos cuatro de ancho y tres de profundidad, en ellas, se van hacinando los cadáveres alternando éstos con capas de tierra, no siendo raro el observar que éstas son arrastradas en algún punto por las aguas de lluvia, dejando ver, aunque no sea más que por los empleados del establecimiento el rostro mutilado de alguno de nuestros semejantes...»<sup>23</sup>.

Debido a las pequeñas proporciones que tenía en cementerio en relación al número de habitantes de la ciudad, a partir de la década de 1.840, las distintas corporaciones que se van sucediendo en el ayuntamiento, se plantean la necesidad de construir una nueva necrópolis «...en un lugar distante a la población, con arreglo a lo que marcan diferentes disposiciones ya del Supremo Gobierno ora del Superior de la provincia, atendido a que en el que hoy se depositan los cadáveres, tanto por su corta extensión cuanto por su proximidad a aquella, dan motivo a enfermedades con especialidad en época de epidemias que se multiplica en número de víctimas...»<sup>24</sup>.

Por estas fechas la Ciudad propuso la construcción de un nuevo cementerio en las Hazas de testamento de montes, situada junto a la iglesia extramuros de San Agustín, utilizando de capilla la citada iglesia, que sería aprovechada para los oficios de difuntos, edificando entre la iglesia y el camposanto, las habitaciones del capellán y el encargado, la de los sepultureros, la del depósito y el

cuarto de disecciones para la «autopsia de los cadáveres que judicialmente debían inspeccionarse»<sup>25</sup>. Este nuevo cementerio se dividiría en recintos dedicados para panteones, nichos, fosas comunes, plantando arbustos en determinados lugares «costumbre para dar respeto y veneración al sitio, y que sirven por sus aromas a neutralizar las miasmas pútridas»<sup>26</sup>.

Este proyecto fue redactado por D. José de Gálvez y Pérez, titular facultativo de la ciudad de Ecija, solicitando el ayuntamiento la expropiación de dos fanegas de tierra propiedad de Dña. Antonia Baíllo y Justiniano. Este proyecto no llegó nunca a hacerse realidad debido a la falta de fondos, a la carencia del permiso necesario para su ejecución y, por último, a la negativa de la citada señora de donar las dos fanegas de tierra amparándose en la ley. De haberse hecho realidad el proyecto, se hubieran conseguido tres puntos fundamentales:

- a.- Inhabilitación del antiguo cementerio.
- b.- Construcción de un nuevo cementerio más grande, higiénico y más alejado de la población.
- c.- Utilización de la iglesia de San Agustín como capilla, con lo que hubiera favorecido su conservación.

Será a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando la idea de construir una nueva necrópolis vaya tomando fuerza. En el Cabildo celebrado el 16 de octubre de 1.880, figura como propiedad del ayuntamiento una haza de tierra situada en el ruedo del Valle, adquirida en la década anterior para la construcción del nuevo cementerio<sup>27</sup>. Debido a la carencia económica que sufría la corporación se irá aplazando la construcción del camposanto, por lo que el ayuntamiento arrendaba anualmente dicha tierra para su explotación agrícola<sup>28</sup>.

El 13 de agosto de 1.881 se presentó ante el Cabildo, el croquis del terreno adquirido en 1.878, intentando la permuta de una parte del referido terreno por otra de un predio colindante, situada en la huerta llamada del Robledano, con miras a que la planta del futuro camposanto fuera regular<sup>29</sup>, acordándose el 1 de octubre de 1.881 que debido a la imposibilidad de efectuar esta permuta, la planta del cementerio se ciñera a los terrenos pertenecientes a la Corporación.

La falta de recursos del erario municipal había imposibilitado hasta el momento la construcción del nuevo cementerio, por ello, se acogieron a las leyes dictadas el 1 de mayo de 1.855 y 11 de julio de 1.856, cuyas disposiciones autorizaban «convertir en títulos al portador las inscripciones de propios y atender con el producto de su venta a la realización de este proyecto»<sup>30</sup>.

Mientras se llevaban a cabo las disposiciones y la creación de un fondo económico destinado a la construcción del nuevo camposanto, la situación del aún vigente cementerio de la Misericordia era patética. En 1.882, D. Rafael Fernández de Bobadilla, manifestó ante el Cabildo que el Sr. Teniente Alcalde D. Pablo José Roldán había perdido recientemente a su hijo, por lo que deseaba construir en el cementerio de la Misericordia un mausoleo, a lo que se negó la Corporación aduciendo la falta de espacio y el hacinamiento que sufría dicho cementerio, rogando al citado Sr. Teniente Alcalde que enterrara a su hijo en espera de poder construir un panteón en el futuro camposanto<sup>31</sup>.

### 3.- Proyecto del nuevo cementerio

El proyecto de la nueva necrópolis se

encargó en la Sesión del 17 de diciembre de 1.881, reafirmando el 13 de enero de 1.882, al maestro de obras del municipio D. Francisco Torres Ruiz<sup>32</sup>, quien el 18 de noviembre de 1.882 presentó ante la Corporación el proyecto encargado. En la memoria descriptiva, el autor hace alusión a que le ha sido imposible acceder a los planos del concurso público emitido por el Ayuntamiento de Madrid en 1.877 para la construcción «de una gran necrópolis en Madrid»<sup>33</sup>.

El nuevo cementerio se situó al norte de la ciudad, a la distancia de 1.200 m. del último edificio de la población, equivalencia aproximada de 1.500 varas que expresa la Real Orden del 28 de agosto de 1.850, sobre la construcción de cementerios en Madrid.

Está comprendido entre los caminos nombrados del Valle o Cortés y Barrancas del Molinillo, formando un cuadrilátero con una superficie de 40.139 m., equivalente a «seis fanegas, dos celemines y treinta y ocho estadales»<sup>34</sup>. La parte destinada a cementerio se representa por un hexágono de lados iguales dos a dos, inscrito en el cuadrilátero anterior, el cual comprende una superficie de 31.900 m. Francisco Torres Ruiz, hace referencia a la planta hexagonal como aquella que permite utilizar el máximo de superficie «...y aunque de lados desiguales, es aceptable por su simetría...»<sup>35</sup>. Para salvar el desnivel del terreno (7,15 m. de Oeste a Este), la construcción se adecuó en terrazas ahorrando así, dinero y movimientos de tierras indebidos.

Para efectuar la distribución de la planta, intentaron armonizar el arte con el sentimiento religioso, combinando las reglas constructivas con las pautas católicas, dando a las construcciones principales la forma de cruz latina (Lámina nº 1). El orden de arquitectura que se consideró más propio para la fachada



fue el jónico «...pues al par que más elegante que el toscano y dórico que reúnen solidez y severidad, los demás órdenes, corintio y compuesto como más ricos en adorno y decoración y por consiguiente más bello, pero menos solidez, sólo deben tener aplicación a detalles de decoración en el interior de la capilla...»<sup>36</sup>.

Los materiales utilizados en la construcción fueron la piedra para mampostería, ladrillo, piedra caliza para sillería y granito, acompañados de arena y escombros procedentes de demoliciones.

### 3.1.- Descripción de los planos

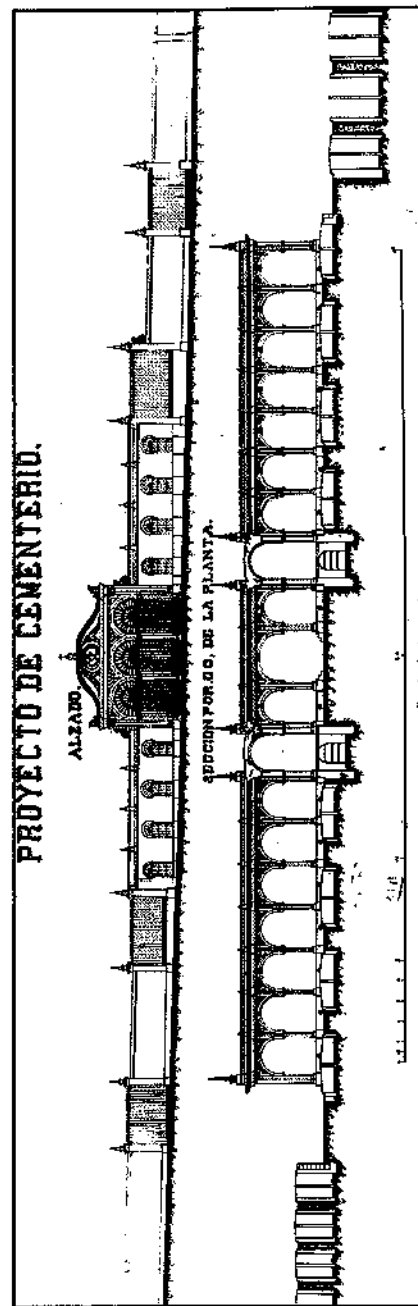
#### 3.1.1.- Pórtico principal

Es un rectángulo de 14 m. de largo por 8 de ancho, avanzados de la línea general de la fachada. Está formado por seis grandes arcos que se apoyan en ocho columnas de granito. El maestro de obras pretendía decorar las enjutas de los arcos con ramilletes de adormideras que simbolizan el sueño realizadas en barro cocido. El pórtico quedaría rematado por un frontón curvo en forma de gola, a imitación de la tapa de una urna sepulcral, coronado por una cruz de piedra. En los extremos del frontón, sendas «orejas griegas», y en el centro del mismo, con barro cocido, un reloj de arena a cuyos lados, se representarían figuras alegóricas como por ejemplo el tiempo. (Lámina n° 2).

La construcción será de ladrillo, la cubierta de teja sobre madera de escuadra con enlucido de yeso en el interior de la bóveda.

#### 3.1.2.- Pabellones del capellán y conserje

A los lados del pórtico, se trazarán dos



2.- Alzado y sección del pórtico principal del cementerio.

pabellones con destino a los empleados principales del establecimiento. Forman un rectángulo con 16 m. de largo por 8 m. de ancho cada uno y 128 m<sup>2</sup>. de superficie. La distribución podrá ser recibimiento, despacho, cocina, gabinetes y dormitorios. En los mismos pabellones se establecen dependencias para los sepultureros, distribuídas en gabinete, cocina y dormitorio.

La construcción consistirá en zócalo de mampostería ordinaria, ángulos y pilares de fábrica de ladrillo, y el resto del muro, tapias de hormigón, cubierta de teja sobre madera de castaño.

### 3.1.3.- Antecementerio o patio

Es un rectángulo de 39 m. de largo por 35 m. de ancho y 1.365 m<sup>2</sup>. de superficie.

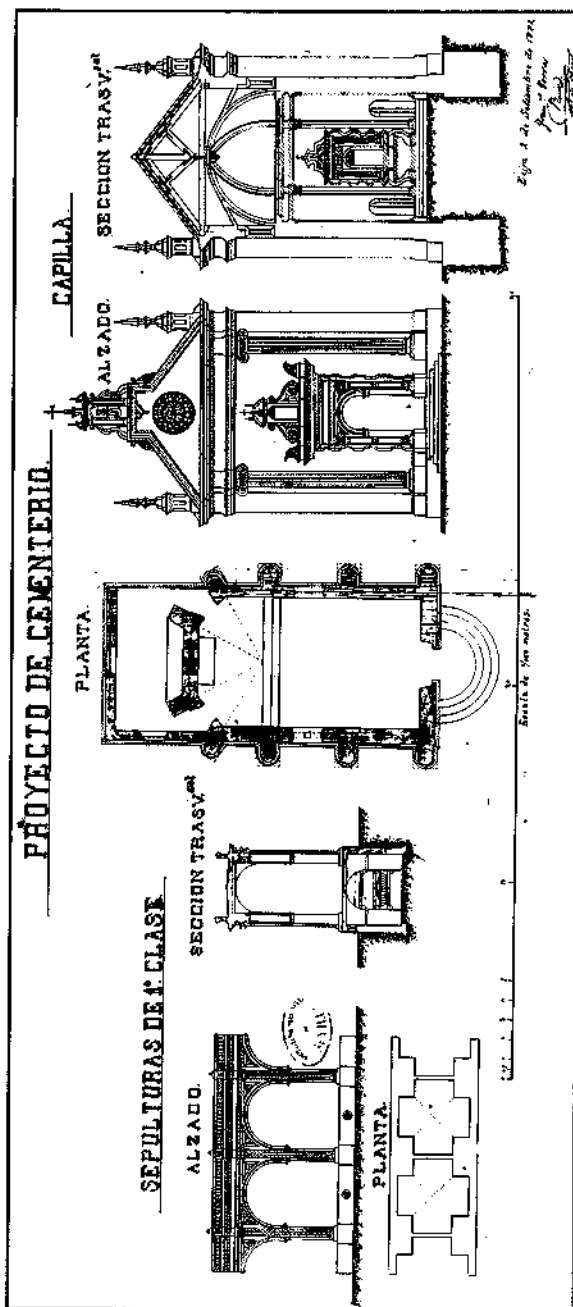
En su centro y sobre un pedestal podrá colocarse la gran cruz de mármol que se halla en el actual cementerio de la Misericordia. Está rodeado de una galería o corredor formado con pilares y arcos de ladrillos.

### 3.1.4.- Capilla

En el fondo del antecementerio y delante de las sepulturas se proyecta la capilla, de 16 m. de largo por 8 m. de ancho, y 128 m<sup>2</sup>. de superficie. (Lámina n° 3)

Se distribuye en nave para concurrentes, presbiterio, altar y sacristía. Está cubierta por bóveda absidial con techumbre a dos aguas, y contrafuertes rematados por pináculos en su exterior.

Los materiales utilizados serán piedra caliza para la decoración de la fachada, ladrillos para los ángulos, contrafuertes y cornisas, y el resto de los muros de tapial. El decorado interior se reduce a pilastras, cornisas y nervios de la bóveda realizados en yeso.



3.- Planta, alzado y sección de la capilla y de las sepulturas de primera clase.



### 3.1.5.- Pabellón del almacén

Lo forma un cuadrado de 15 m. de lado, compuesto de 225 m<sup>2</sup>. de superficie. En él se ubica un almacén para materiales del cementerio, dos habitaciones para sepultureros y una sala para las personas que deseen despedir las comitivas en el cementerio.

### 3.1.6.- Pabellón del depósito

Tiene la misma forma y dimensiones que el anterior. Se divide en una sala para las autoridades que vienen de visita, cuartos para vigilantes, dos depósitos, uno general y otro particular y la sala de autopsias, cuarto para embalsamamiento, botiquines y excusados. Estas salas tendrán sus mesas de mármol conveniente a tal objeto.

La construcción de éste así como del anterior pabellón se proyecta sencilla, sin otra decoración, que una cornisa que despida las aguas pluviales, coronando éste con un perfil simulando azotea. Interiormente todas las habitaciones llevarán cielo raso, suelo y zócalo de mármol para una mayor higiene. En el centro de cada pabellón trazamos un patio con fuente central que estará surtida del depósito general.

### 3.1.7.- Jardines

Con el fin de que las sepulturas se encuentren lo más alejadas posible de los sitios concurridos, se destinan dos espacios colocados simétricamente con respecto de la capilla con una superficie de 1.500 m<sup>2</sup>. Estos jardines pueden servir también para enterrar individuos sobresalientes, a los que el Estado de la provincia o el Municipio deseen costearle una sepultura decorosa.

### 3.1.8.- Sepulturas de primera clase o panteones familiares

Se proyectan 70 departamentos con 32 m. cuadrados cada uno, desde el antecementerio hasta el fondo del edificio, los cuales forman la base, cuerpo y brazos de la cruz trazados en el plano central. Se compone de una parte cubierta por galería y otra descubierta: la primera en forma de cripta o catacumba puede contener 16 sepulturas a lo largo de sus muros; la segunda se destina para mausoleos u otras construcciones como ampliación de la cripta. La superficie que ocupa esta clase de enterramiento es de 2.240 m<sup>2</sup>., pudiendo contener hasta 1.700 cadáveres. (Lámina n° 3)

### 3.1.9.- Sepulturas de segunda clase

Situadas alrededor del cuerpo y brazos de la cruz en número de 320 para adultos y 620 para párvulos, ocupando una superficie de 2.494 m<sup>2</sup>.

### 3.1.10.- Campos reservados

Son dos manzanas en la parte anterior del edificio y en las zonas laterales. Tienen el objeto de ofrecer lugar conveniente a los que deseen comprar terreno para construir enterramientos monumentales.

### 3.1.11.- Sepulturas de tercera clase

Se establecen entre las dos calles que preceden a la capilla, en número de 352 para adultos y 504 para niños, ocupando una superficie de 2.295 m<sup>2</sup>.

### 3.1.12.- Sepulturas de cuarta clase y Caridad

Son las cuatro manzanas que se hallan

desde la calle central hasta el fondo del edificio, ocupando una superficie de 5.426 m<sup>2</sup>., su número es de 832 para adultos y 1.236 para niños. Pudiendo albergar un número aproximado de 8.512 enterramientos.

### **3.1.13.- Osario general**

Situado en los extremos este y oeste del edificio pasada la calle central. Se destinan a osario general dos campos triangulares con una extensión de 1.770 m<sup>2</sup>.

### **3.1.14.- Abastecimiento de aguas**

En la zona más elevada, fuera del plano de sepultura se proyectan dos pozos y un depósito o alberca, con 112 m. de superficie por 1, 50 de profundidad, para atender a los riegos y demás usos del establecimiento.

### **3.1.15.- Huerta**

Para utilizar el terreno próximo al depósito de agua, se construirá un pequeño huerto o jardín, que nunca está de más, puesto que las plantas y flores modifican la atmósfera en sentido higiénico.

### **3.1.16.- Sepulturas judiciales**

Situado en la parte este, entre el camino de ronda y la cerca general, se encuentra en primer término un pequeño campo triangular cuya superficie es de 100 m., destinado a sepulturas para individuos sobre los cuales la Autoridad Judicial necesita practicar determinadas investigaciones.

### **3.1.17.- Sepulturas para individuos no católicos**

A continuación del anterior y entre el

camino de ronda y la cerca general, se halla una figura en forma de trapecio, cercada por el interior, para separarla del cementerio católico, y dividida en dos porciones: la primera con una superficie de 182 m<sup>2</sup>. que puede contener 90 sepulturas para cristianos no católicos y para individuos muertos en circunstancias tales que la disciplina eclesiástica no admita su enterramiento en camposanto católico. La segunda tiene una superficie de 144 m<sup>2</sup>., capaz de albergar 60 ó 70 sepulturas, destinadas a individuos que profesen otras religiones no cristianas. Una y otra porción tienen puertas al exterior que dan acceso al camino del Valle. Este departamento está dispuesto que exista en todo cementerio en la Ley del 29 de abril de 1.855, sobre aquellos individuos que mueren fuera de la religión católica.

### **3.1.18.- Osarios particulares**

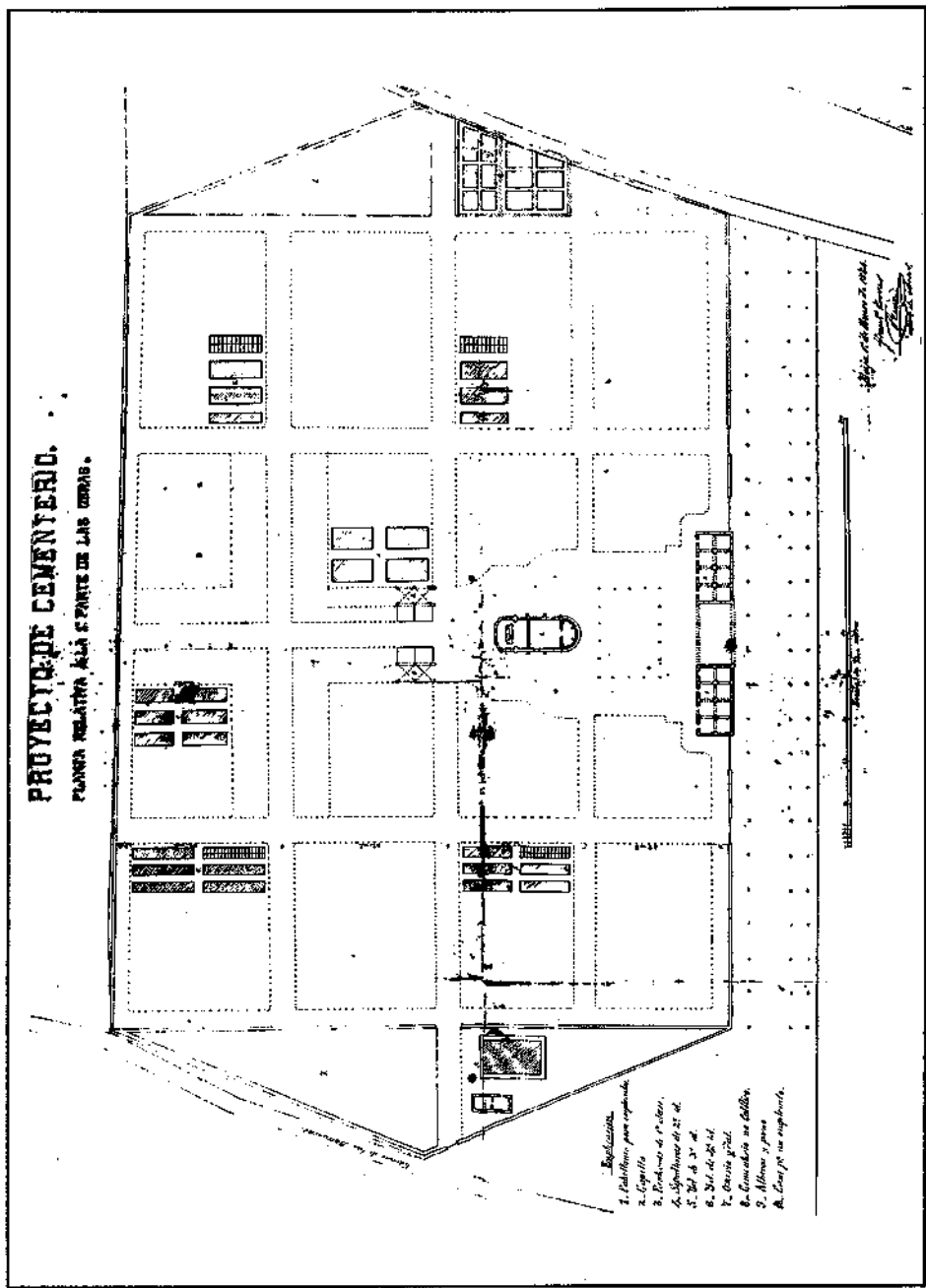
El terreno destinado a sepulturas, comprendido dentro del camino de ronda, se divide en tres planos, formando cuatro escalones, a causa del desnivel del terreno. Dichos escalones albergan un muro de contención de 1,50 m. de altura. En este muro se proyectan unos pequeños nichos, en número de 2.240. Su objeto es recibir los restos de individuos que, después de haber ocupado una sepultura temporalmente, decida su familia, que pasen a ocupar perpetuamente un osario.

La cerca del edificio se proyecta con 4 m. de altura y 50 ó 60 cm. de espesor.

Para la formación del proyecto, el maestro de obras se sirvió de la estadística de mortalidad ecijana correspondiente a 1.880 y 1.881, cuyas defunciones ascendieron, entre ambos años, a 1.814 individuos, incluyendo adultos, niños y fetos.

# PROYECTO DE CEMENTERIO.

PLANTA RELATIVA A LA SITUACION DE LAS OBRAS.



4.- Planta relativa a las primeras obras que se habian de realizar.

Las obras de construcción del cementerio se dividieron en tres partes, siendo la primera las indispensables para habilitar el cementerio (Lámina nº 4), y las restantes de embellecimiento y ampliación de sepulturas, adecuándose, en cada momento, a las necesidades de la población, ascendiendo el presupuesto general a la cantidad de 611.751,13 pesetas, firmado el 18 de noviembre de 1.882 por Francisco Torres Ruiz.

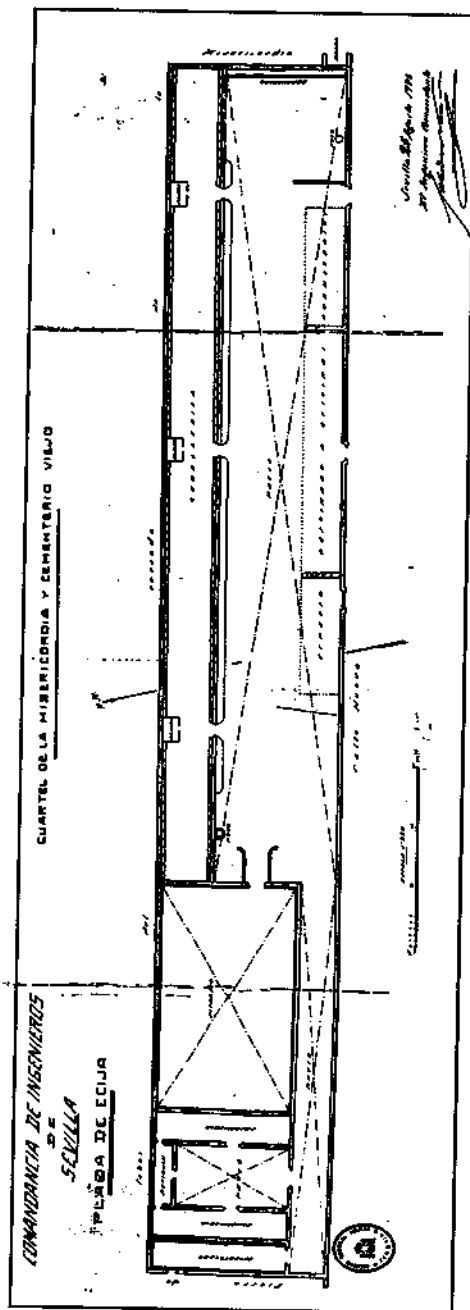
Muchas de estas obras no se llevaron a cabo, debido, fundamentalmente, a la falta de fondos de la Corporación, cambiando en algunos aspectos los planos como en el caso de la forma hexagonal de los muros de cerramiento, que pasó a tener un perímetro rectangular.

### 3.2.- Inauguración del nuevo cementerio

Se inauguró el 1 de agosto de 1.885, prohibiéndose enterrar a los fallecidos en el antiguo cementerio de la Misericordia. En la sesión ordinaria del 25 de julio de 1.885, se dio lectura a una propuesta de la comisión especial para el nuevo cementerio en la que se hace referencia a las tasas que deben abonarse por la conducción de cadáveres al nuevo cementerio y por las sepulturas que en él se habían construido, así como por la adquisición de terrenos para construir sepulturas particulares<sup>37</sup>.

En esta sesión se acordó nombrar un guarda para el antiguo cementerio que custodiase los cadáveres, designando a José Rodríguez y Rodríguez, a quien habían de pagar una peseta diaria.<sup>38</sup>

En el Archivo Histórico Municipal se conserva un libro «Registro de traslado de cadáveres del antiguo cementerio a la nueva necrópolis»<sup>39</sup>, en el cual se recogieron un total



5.- Planta del cementerio de la Misericordia, con remodelación interna para la cría caballar.

de 175 traslados, efectuados tras el bando emitido por la Corporación el 31 de Diciembre de 1.891.

Tras efectuarse el traslado de cadáveres, el antiguo cementerio de la Misericordia pasó a manos privadas, dividido entre D. Alonso Ariza Rodríguez y D. Manuel Carmona García, quienes lo donaron el 28 de septiembre de 1.924 al Ramo de Guerra, con la

finalidad de que se utilizara para servicios de cría caballar<sup>40</sup>. Con miras a las obras que se iban a efectuar, se realizó un plano el 25 de agosto de 1.925, en el que aparecen las distintas dependencias a construir<sup>41</sup> (Lámina nº 5). Este plano es el único testimonio que ha llegado hasta nosotros del antiguo cementerio de la Misericordia, aunque en él sólo se aprecien los muros de cerramiento.

---

#### NOTAS

- (1) RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: «El plano del cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero». *Archivo Hispalense* nº 221, Sevilla 1989.
- (2) HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo Arqueológico y Artístico de Sevilla y su provincia*. T. III, Sevilla 1951. Nota nº 87, p. 277.
- (3) A.P. San Juan. Leg. 13, año 1730.
- (4) A.P. Santa Cruz. Libro de Cuentas de Fábrica (en adelante L.C.F.) nº 364, año 1741, f. 100.
- (5) A.P.A.S. Libro de Visitas nº 1.344, año 1704.
- (6) A.P.A.S. Libro de Visitas nº 1.354, año 1714, f. 287 r.
- (7) A.P. Santa Cruz. L.C.F. nº 364, año 1741, f. 100.
- (8) LÓPEZ JIMÉNEZ, Clemente M.: «La política municipal del Cabildo ecijano respecto a obras y urbanismo a finales del siglo XVIII». *Actas del I Congreso sobre Historia de Ecija*. T. II, p. 183. Ecija 1988.
- (9) A.P. Santa María. L.C.F. nº 187, año 1672, f. 130 r.
- (10) A.P.A.S. Libro de Visitas nº 1.354, año 1714, f. 312 r.
- (11) Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Sección Educación, leg. 35.211, carpeta 1.012/69.
- (12) A.P.A.S. Libro de Visitas nº 1.354, año 1714, f. 353 v.
- (13) «El Cabildo, hasta la segunda mitad del año 1400, se reunió en la iglesia de Santa Bárbara, unas veces dentro de la propia iglesia, otras en el portal y otras en el cementerio». Marina Martín Ojeda: *Ordenanzas del Concejo de Ecija (1465-1600)*. Ecija 1991, p. 43.
- (14) CANDAU CHACON, M<sup>a</sup> Luisa: *Iglesia y sociedad en la campiña sevillana: la Vicaría de Ecija (1697-1723)*, Sevilla, 1986, p. 407.
- (15) *Ibidem*.
- (16) *Ibidem*.
- (17) A.P. San Juan, leg. 13, año 1730.

- (18) RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier: «*El plano del cementerio...*». Op. cit.
- (19) CANO RODRÍGUEZ, Rafael: «La Remonta». *Revista Feria y Fiestas de Ecija*. Septiembre 1982, Ecija.
- (20) LÓPEZ JIMÉNEZ, Clemente M.: *Transformaciones urbanas en Ecija: 1808-1868*. Ecija, 1991.
- (21) VARELA Y ESCOBAR, M. y TAMARIT MARTEL Y TORRES, A.: *Bosquejo histórico de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Ecija*. Ecija, 1982, p. 88.
- (22) A.M.E. Sección Obras y Urbanismo, leg. 742.
- (23) Ibidem.
- (24) A.M.E. Sección Obras y Urbanismo, leg. 887 A.
- (25) Ibidem.
- (26) Ibidem.
- (27) A.M.E., L.A.C. nº 302, año 1880.
- (28) Ibidem.
- (29) A.M.E., L.A.C. nº 303, año 1881.
- (30) Ibidem.
- (31) A.M.E., L.A.C. nº 304, Cabildo 30 de diciembre de 1882.
- (32) A.M.E., L.A.C. nº 304, Cabildo 2 de septiembre de 1882.
- (33) A.M.E. Sección Obras y Urbanismo, leg. 742.
- (34) Ibidem.
- (35) Ibidem.
- (36) Ibidem.
- (37) A.M.E., L.A.C. nº 307. Cabildo 25 de julio de 1885.
- (38) Ibidem.
- (39) A.M.E. Sección Beneficencia y Sanidad, libro nº 1.597.
- (40) Archivo General Militar de Segovia, Sección 3ª, División 3ª, Legajo nº 499.
- (41) Ibidem.

# LA IMPORTANCIA DEL CONOCIMIENTO DE LAS TÉCNICAS DEL DIBUJO ENTRE EL MUNDO GREMIAL DEL SIGLO XIX. NAVARRA: PROYECTOS DE ESCUELAS DE DIBUJO

Gregorio DÍAZ EREÑO  
Ana MENDIOROZ LACAMBRA  
Camino PAREDES GIRALDO

ATRIO 6 (1993). Págs. 113-119

Los profundos cambios suscitados en España a partir de 1700, tras la implantación de la dinastía borbónica, se reflejan de manera especial en las manifestaciones artísticas, mutando la tendencia barroca, tan del agrado del pueblo español, por un gusto clásico, más conforme con la nueva estilística imperante en Europa. El organismo encargado de encauzar estos nuevos rumbos, y siempre dentro de las pautas centralistas impuestas por los Borbones, es la Real Academia de San Fernando, fundada en 1752 en Madrid, bajo los auspicios del monarca Fernando VI.

Otros enclaves españoles como Valladolid, Zaragoza, Barcelona, Valencia y Sevilla, siguiendo el modelo madrileño, recogen los ideales academicistas y dotan a sus respectivas provincias de organismos semejantes. La inmiscusión constante de la Academia en la vida artística de la segunda mitad del siglo XVIII, queda patente en las obras ejecutadas a partir de esta fecha y hasta bien entrado el siglo XIX.

Quizás, la formación de los futuros arquitectos, fuera el cometido que más celosamente llevó a cabo esta institución.

Serrano, en su Diccionario Universal, pondera enormemente la función del arquitecto declarando cómo la labor arquitectónica exige de grandes conocimientos tanto teóricos como prácticos. No es nueva esta teoría, ya Vitrubio, el gran erudito romano, recomienda al futuro arquitecto el conocimiento de materias tan variadas como: filosofía, jurisprudencia, historia, dibujo, geometría, aritmética, perspectiva o mecánica, todas ellas de gran utilidad para su futuro quehacer<sup>1</sup>.

La potenciación de la profesión, está estrechamente vinculada a los aires renovadores que introducen los Borbones en España, no hay que olvidar las nuevas necesidades fra-

guadas en el mismo seno de la Ilustración, encaminados a revitalizar la vida española, causa de las novedosas tipologías constructivas que van a surgir en este momento: hospitales, cárceles, cementerios, lazaretos, museos, plazas, observatorios, jardines...<sup>2</sup>

Todos los proyectos, deben ser supervisados por la Academia antes de ser ejecutados; de la misma forma, solamente los arquitectos con formación académica, pueden intervenir en obras de envergadura<sup>3</sup>.

De esta manera, queda asegurada la entrada de España en el ámbito del neoclasicismo europeo.

Navarra, con una dilatada tradición foral, entra en crisis permanente con el gobierno central interpretando cualquier intromisión desde Madrid, como si de una afrenta a su integridad histórica se tratase.

Mientras que en el resto de España el siglo XIX es una época crítica, marcada por fuertes tensiones de toda índole, en Navarra, se vive una coyuntura de bonanza e incluso de prosperidad. Su economía, es fundamentalmente agrícola, aunque ya se auguran buenas perspectivas para el comercio y la industria, principalmente a partir de la guerra con Francia, momento en el que el gobierno central, alarmado por la proximidad con el país vecino, le concede una serie de privilegios comerciales. La Diputación Foral, va a ser la encargada de centralizar y potenciar todos los proyectos dirigidos a estimular la economía y la cultura, poniéndolos en práctica a lo largo de todo el siglo XIX.<sup>4</sup>

Por lo que al arte se refiere, la inmiscusión academicista en Navarra es tardía, sin duda por su original idiosincrasia política; de tal forma que hasta comienzos del siglo XIX, no es exigida la titulación por la Academia a los arquitectos que trabajan en territorio foral, de

ahí la pervivencia del maestro de obras y del maestro albañil, auténticos actores en la vida arquitectónica de la provincia, hasta entrado el siglo XIX<sup>5</sup>. Santos Angel Ochandategui, José Armendáriz, Pedro Nolasco Ventura y Juan Antonio Pagola, son sin duda los auténticos introductores del neoclasicismo en nuestra provincia. Excepto el primero, los tres restantes son arquitectos por la Real Academia de San Fernando, y a través de sus obras novedosas, así como por los cargos que ostentan: arquitectos municipales Ochandategui, Pagola y Ventura, eclesiástico Armendáriz y directores de caminos, Ochandategui y Ventura, promocionan los nuevos aires neoclásicos e influyen poderosamente en el panorama artístico navarro.

La creación de una escuela de dibujo<sup>6</sup>, por Juan Antonio Pagola en 1799, emulando a la academia de Madrid, está dentro de la corriente fundacional de este tipo de institución, que comienza a partir de los últimos años del siglo XVIII y se extiende por toda la geografía española. El caso que ahora nos ocupa, un tanto inquietante o cuando menos novedoso, queda materializado a partir de una iniciativa personal y privada y no desde una institución oficial o de Amigos del País, tan arraigadas durante la ilustración, y auténticas artífices de la evolución cultural y económica de España.

La historia constructiva de la Academia Navarra de Dibujo, fundada por el arquitecto Pagola, se dilata a lo largo de toda la primera mitad de la centuria, a expensas de concesiones por parte de organismos públicos provinciales como el Ayuntamiento pamplonés y la Diputación provincial.

Con fecha de 27 de Noviembre de 1795, reunidas las Cortes navarras, proponen al ayto. de la capital, la fundación en la ciudad de una Escuela de Dibujo, justificada ante la

necesidad de fomentar la industria en la provincia<sup>7</sup>. Nos constan varios contratos de aprendizaje, en tareas tan dispares como carpintería, ebanistería, tejedores de lienzos, albañiles..., firmados desde finales del siglo XVIII, y hasta bien entrado el siglo XIX, en los que se les exige a los aprendices del oficio correspondiente, la asistencia obligatoria a clases de dibujo. En un primer momento, Diputación se compromete a nombrar profesor haciéndose cargo de su salario; el ayto. correría con el resto de los gastos, que según el modelo de la escuela de Burgos, estarían en torno a los 18.000 reales. El 10 de Diciembre del mismo año, la corporación municipal rechaza la colaboración ofrecida por Diputación, asumiendo la totalidad del proyecto. Esto no hace sino retrasar la fundación de la Escuela, de tal forma que cinco años más tarde, con fecha de 1 de Mayo de 1800, el gobierno navarro, ante el fracaso de su tentativa, insta al ayuntamiento de la capital, a potenciar la iniciativa privada del vecino de Pamplona Juan Antonio Pagola, que por su cuenta, venía trabajando con un grupo de jóvenes desde 1799, «...y de un modo precario y sin recursos está enseñando en su propia casa las artes del dibujo...», a falta de una Escuela municipal o provincial. Seis días más tarde, el 7 de Mayo de 1800, el ayto. se disculpa ante Diputación, por la imposibilidad material de asumir la iniciativa de la Escuela de dibujo, por falta de fondos después de haber rehabilitado las escuelas públicas de latinidad y retórica, así como las públicas de niños y niñas. Su colaboración en el proyecto, queda limitada a la cesión transitoria de un local, de titularidad municipal, situado en una casa de la Plaza del Castillo, de tal forma que la docencia del dibujo sea más cómoda, tanto para el maestro como para los alumnos, grupo de artesanos cada vez más



numeroso que tras sus respectivos trabajos, acuden a casa del arquitecto para aprender el arte del dibujo<sup>8</sup>.

El 10 de Mayo de 1800, la Diputación Foral, se obliga a abonar a Juan Antonio Pagola, 100 pesos como respuesta a la petición formulada por un grupo de alumnos, encabezados por José Machicote, en la que manifiestan la necesidad urgente de ayuda por parte del organismo oficial al que va dirigida la carta «...se ben obligados a recurrir al amparo y protección de V.I.L. pues de otra suerte se verán obligados a abandonar tan importante ciencia y a perder la ocasion tan oportuna que les ofrece la bondad, pericia y buen método del expresado D. J. Antonio...»<sup>9</sup>

Un año más tarde, con fecha 20 de Abril de 1801, el arquitecto reclama los honorarios concedidos finalmente en 1800, justificando su labor por la gran concurrencia de alumnos «...concurrentes de barias partes del reyno...», así como por los progresos que realizan, para cuya comprobación, remite varios diseños. Declara cómo en los primeros tiempos de funcionamiento de la Escuela, algunos alumnos pagaban sus clases, estipendios que han cesado una vez pasada la euforia inicial. A pesar de que no llega a amenazar con la clausura del centro, reclama como condición indispensable para su funcionamiento, los 100 pesos que Diputación le había concedido un año antes. Tras el suplicatorio, le es renovada la ayuda<sup>10</sup>.

Ocho meses más tarde, 16 de Diciembre de 1801, J. A. Pagola, se atreve finalmente a exigir un sueldo «...por este cargo que pide tanta sujecion...», por lo que su trabajo fuera del aula debía estar resintiéndose esta falta de atención, centralizada exclusivamente en su labor pedagógica. De hecho, apenas nos constan obras del arquitecto fechadas en estos

primeros años<sup>11</sup>. De nuevo, y con fecha de 19 de Diciembre de 1804, Diputación insta al Ayto. para que se haga cargo de la escuela y «...la lleve a perfeccion...», propuesta que determina la nominación de Fausto M<sup>o</sup> Elío y Aguirre como representante de la corporación para llegar a una solución sobre el futuro de la escuela de dibujo; por parte de Diputación, acude Joaquín Bayona<sup>12</sup>.

Una vez más, el arquitecto se ve en la obligación de reclamar su salario, alarmado ante la tardanza de los pagos, en esta ocasión, 11 de Diciembre. Justifica la necesidad de la continuación de sus clases, por los progresos de sus alumnos en aritmética, geometría práctica y levantamiento de planos, con la «plancheta», «semicírculo graduado» y «nivel»<sup>13</sup>.

El memorial que redacta un año después, 26 de Octubre de 1805, recoge datos ilustrativos sobre el interés que despierta su escuela entre los eruditos navarros, que en su afán de luchar por la continuidad del centro, otorgan graciosamente premios, como incentivo del alumnado, siguiendo el modelo de la Academia de Madrid. Santos Angel Ochandategui, arquitecto de renombre en el panorama navarro, son dignas de mención sus intervenciones en la fachada de la catedral pamplonesa, torre de la iglesia de Mañeru... otorga un premio consistente en un libro titulado «Vitruvio», para el alumno que mejor dibuje la fachada y planta del templo anphiprostyle recogido por el autor. Los premiados, van a ser Antonio Cía y Fidel Villanueva, vecinos ambos de Pamplona. El conde de Guendulain, ardiente defensor de la ilustración en Navarra, regala otro libro clásico para el que mejor dibuje una portada dórica del libro donado, el galardonado es Juan José Machicote, natural de la localidad de Aranaz. El gran Prior de Nava-

rra, un año después 1801, dona una onza de oro para el mejor dibujo sobre un templo períptero y «un trozo de arquitectura de orden dórico» según Angulo, Ignacio Echave, natural de Albistur en Guipúzcoa y Fermín Cfa, natural de Pamplona, son en esta ocasión los premiados. El Prior de la Catedral, otorga la misma cantidad, para el mejor diseño sobre una fachada y un capitel dórico. Antonio Cfa, recibe el primer premio, quedando el segundo lugar para José Izaguirre de Zumárraga, Guipúzcoa y Fco. Aramburu, de Elizondo, Navarra. También Diputación decide intervenir en estos certámenes, organizados desde la propia escuela de dibujo, y otorga 300 reales para aquél que mejor diseñe la fachada para el Ayuntamiento de la ciudad, tema ganado por José Izaguirre, natural de Durango, Vizcaya, y un segundo lugar por Pedro Iturio. En 1803, le son adjudicados al maestro Pagola, 100 ducados para continuar con estos concursos, distribuidos entre Villanueva y Beitia, el primero por el dibujo de un puente y el segundo por un capitel y cornisamiento de orden dórico-compuesto<sup>14</sup>.

El 22 de Diciembre de 1806, el arquitecto titulado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Pedro Nolasco Ventura, envía un informe-presupuesto a Diputación, en el que expone su idea de abrir una Academia de Dibujo en Pamplona<sup>15</sup>, siguiendo las pautas de la madrileña, en este caso y según el propio autor del condicionado, «incompleta»<sup>16</sup>.

Propone establecer una sala de diseño en la que se impartan los principios del dibujo y otra de arquitectura, con el amplio propósito de explicar los «órdenes», y todo aquello que sirva para mejorar la instrucción de los artesanos. Hace hincapié en la necesidad de que los alumnos dominen los principios generales de

la aritmética y la geometría<sup>17</sup>. Los diseños originales o copias muy exactas de ojos, bocas, orejas, narices, medias caras, pies... deberán ocupar un lugar relevante en la institución, de tal forma que sirvan para medir los progresos del alumnado, bien dibujándolos, los menos avanzados, o bien sombreándolos, los más aventajados. El dibujo a partir de esculturas y finalmente, desde el modelo vivo, completarán la formación<sup>18</sup>.

Para que este proyecto de Academia pudiera ser íntegro, sería imprescindible, dotarla de una biblioteca, una sala exclusiva para pintar del natural, un curso de perspectiva y otro de matemáticas puras y mixtas. El presupuesto calculado por Nolasco Ventura, asciende a 21.800 reales, repartidos entre el maestro de dibujo natural u óptico, 4.400 reales, el maestro de dibujo lineal, aritmética y geometría, 3.300 reales y 4.400 más como encargado de la conservación del acueducto, un ayudante del primero, «...que se hace cargo de las clases de principio hasta cabezas...», 1.100 reales, conserje 1.650 reales, y un portero, 100 ducados.

El resto, hasta alcanzar la cifra estipulada, se repartiría entre dotaciones para premios, y gastos del edificio, como aceite para calentar las aulas, iluminación del local, etc...

Este serio proyecto, queda interrumpido por la guerra. Unos años después, 1819, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su afán de controlar todas las escuelas de arte que han ido surgiendo por el territorio español, dictamina un articulado rígido y conciso, válido para todos los centros, de tal forma que estrecha definitivamente los vínculos entre las entidades provinciales nacidas desde su seno<sup>19</sup>.

Siete años más tarde, con fecha de 13 de Septiembre de 1826, Alberto Alista, desde

Madrid, escribe al ayto. de Pamplona, proponiendo la instauración de una cátedra de matemáticas, con la finalidad de que sirva de apoyo a los estudiantes de la escuela de dibujo. Propone, dentro de sus estatutos fundacionales, una clase pública y gratuita con una duración de dos años, a través de los cuales, se forme a los estudiantes en aritmética y álgebra, y una clase privada, también por dos años, en la que se impartan conocimientos sobre secciones cónicas, álgebra, cálculo diferencial e integral, geografía, astronomía, mecánica e hidráulica. Cada alumno pagaría 40 reales y se daría opción de entrar gratuitamente en esta sección privada a los cuatro alumnos más aventajados de la pública.

Por su parte, el profesor de pintura Miguel Sanz y Benito, insta al ayuntamiento, a sufragar una escuela particular que regenta en su propia casa, pide para este menester 24.000 reales, distribuibles entre el profesor de matemáticas, el de dibujo y los gastos que ocasione la academia. El 15 de Diciembre de 1827, el

gobierno municipal, se obliga a contribuir con la tercera parte de los gastos durante seis años. En Enero de 1828, Miguel Sanz es nombrado para impartir las clases de Dibujo y Carlos Spinola, las de Matemáticas<sup>20</sup>.

No conocemos con exactitud los programas de estudio que se impartían en estas academias provinciales, pero sí podemos asegurar, que de todos los alumnos matriculados en la escuela navarra, ninguno llegó a ser arquitecto, firmando sus intervenciones como maestros de obras o maestros albañiles.

Como resumen, y para concluir, la Academia navarra, al igual que el resto de academias provinciales, no fue un centro de aprendizaje como tal, supuso únicamente la imposición de una normativa en el gusto y sobre todo la unificación de estilos, siguiendo las pautas de la Academia madrileña, al intervenir desde los primeros pasos dados por el alumno, a base de repetir estereotipos y de inculcar normas, asegurándose de esta forma la unicidad de estilos y tendencias.

---

## NOTAS

- (1) Manuel MARTÍNEZ ÁNGEL y Ricardo OYUELOS PÉREZ: *Tratado de Arquitectura Legal*. Vol. I (Madrid, 1894), pág. 4-5.
- (2) Son muchos los historiadores que se han ocupado del estudio de esta etapa de la historia española, la bibliografía es pues amplia y variada, no obstante la utilizada para este artículo, versa únicamente en dos libros que por su enfoque nos parecen concluyentes. Ver: Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Sociedad y Estado S. XVIII español* (Barcelona, 1976). Juan SARRAILH: *La España Ilustrada en la segunda mitad del S. XVIII* (Madrid, 1985).
- (3) Según Real Cédula de 2 de Octubre de 1814, referente a títulos de arquitectos y maestros de obras, hace alusión en su primer punto, a la obligatoriedad del título por la Academia, para poder intervenir como arquitecto. «...Que se guarde el estatuto 33 de la Academia de San Fernando en su párrafo 3º sobre aprobación de arquitectos y maestros de obras, continuando la prohibición de que ningún tribunal, ciudad, villa, ni cuerpo alguno eclesiástico o secular, conceda título de arquitecto, ni de maestro de obras, ni nombre para dirigirlos al que no se haya sujetado al riguroso examen de la academia de San Fernando o de la de San Carlos, en el reino de Valencia, y

quedando abolidos los privilegios que conservaron algunos pueblos de poder dar títulos de arquitectos y maestro de obras arbitrariamente...»

Según Cédula Real de 21 de Abril de 1828, pto. 2º «...que con arreglo a la misma Real Cédula y a la circular de 28 de Febrero de 1787, no pueda ser nombrado para dirigir las obras de arquitectura de cualquier clase que sean, el que no se haya sujetado al riguroso examen de la Academia de San Fernando...» (Manuel MARTÍNEZ ÁNGEL y Ricardo OYUELOS PÉREZ: *Tratado de Arquitectura Legal*, o.c. pág. 78-79).

- (4) Ver: Francisco MIRANDA RUBIO: *La Guerra de la Independencia en Navarra. La acción del estado*, (Pamplona, 1977). R. RODRÍGUEZ GARRAZA: *Tensiones de Navarra con la Admón. central (1778-1808)*, (Pamplona, 1974). José Ramón CASTRO ÁLAVA: *Los Amigos del País y su ambiente histórico*. Temas Cultura Popular nº 210 y 150 (Pamplona, 1972). LECEA YABAR: *Problemas sociales y económicos de Navarra a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX*. «Rev. Príncipe de Viana» (Pamplona, 1978), pág. 317-334...
- (5) Julio CARO BAROJA: *La casa navarra*, (Pamplona, 1982), vol. I.
- (6) En el aprendizaje de las Bellas Artes, ocupa un lugar preeminente el dibujo. Tratadistas como Cennini o Leonardo, hacen mención especial al aprendizaje del dibujo y a técnicas pedagógicas para su mejor consecución. C. CENNINI: *Tratado de la Pintura (El libro del arte)* (Barcelona, 1979). Leonardo DA VINCI: *Tratado de la Pintura* (Madrid, 1976), bibliografía citada en el catálogo de la exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando: *La formación del artista desde Leonardo a Picasso*, (Madrid, 1989), pág. 1-2.

- (7) Según N. PEVSNER: *Las Academias de Arte: pasado y presente*, (Madrid, 1982) pág. 110, el cuerpo de profesores debería pensar siempre en la posible aplicación de la enseñanza a industrias tales como la imprenta, el tejido de tapices, bordados, porcelanas, vidrios, etc...
- (8) A.G.N. Instrucción Pública, leg. 6, carpeta 21, año 1827.
- (9) A.G.N. Instrucción Pública, leg. 3, carpeta 14.  
A.G.N. Libro de Actas, leg. 27, con fecha de 2-V-1800, se acuerda bonificar al arquitecto.
- (10) A.G.N. Instrucción Pública, leg. 3, carpeta 14.  
A.G.N. Libro de Actas, Leg. 28, con fecha de 3-VI-1801, nuevo acuerdo de mantener los 100 pesos estipulados. Leg. 28, con fecha 18-XII-1801, 13-XII-1802 y 15-XII-1803, nuevos acuerdos para mantener los honorarios al arquitecto Pagola.
- (11) Son muy pocas las intervenciones del maestro en estas fechas, tan sólo nos constan dos condicionados para casas de nueva planta, una en Plaza del Castillo (A.P.N.P., leg. 1.395, año 1799) y otra, en c/. Chapitela (A.P.N.P., leg. 1.559, año 1808), y la obligación para el cementerio de la ciudad (A.P.N.P., leg. 1.398, año 1806, leg. 1.451, año 1806). El arquitecto otorga por estas fechas su inventario y testamento (A.P.N.P., leg. 1.451, año 1807). Finalmente, desde 1819 y hasta 1828, sus intervenciones en el panorama arquitectónico navarro, son más frecuentes, así otorga varias trazas para casas de nueva planta (A.P.N.P., leg. 1.458, año 1819, leg. 1.598, año 1825, leg. 1.738, año 1828). Otorga así mismo, el condicionado para el cementerio de Navascués (A.P.N.P., leg. 1.658, año 1820), las trazas para la ejecución de una presa en

- Mendigorría (A.P.N.P., leg. 1591, año 1824). Finalmente, y como dato anecdótico, pide se le abonen las obras que ha realizado en la fortificación de Pamplona (A.P.N.P., leg. 1.738, año 1828).
- (12) A.G.N. Instrucción Pública, leg. 6, carpeta 21.
- (13) A.G.N. Instrucción Pública, leg. 3, carpeta 14.
- (14) A.G.N. Instrucción Pública, leg. 3, carpeta 14.
- (15) A.G.N. Sección agricultura, artes, leg. 2, carpeta 43. Citado por M. LARUMBE: *Arquitectura Navarra, siglo XIX*, (Pamplona, 1991).
- (16) Las Academias de Arte, de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, son exclusivamente escuelas de dibujo. (N. PEVSNER: *Las Academias de Arte, pasado y presente*. (Madrid, 1982), pág. 120.
- (17) La importancia de la aritmética y geometría, queda establecida en el plan de estudios de la Real Academia de San Fernando de 1821, de tal forma que antes de comenzar con el dibujo es necesario haber adquirido los conocimientos suficientes en aritmética como para resolver cualquier problema; tan importante como el conocimiento del cuerpo humano, es el conocimiento de las formas de representación del espacio. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *La formación del artista, desde Leonardo a Picasso*, o.c. pág. 28.
- (18) La tendencia academicista de evolucionar desde las partes hacia el todo, produjo auténticas colecciones de ojos, narices, bocas... procedimiento del que se queja (K. CLARK: *El Arte del humanismo* (Madrid, 1989), pág. 91-92).
- (19) Manuel MARTÍNEZ ÁNGEL y Ricardo OYUELOS PÉREZ: *Tratado de Arquitectura Legal*, o.c., pág. 21-25), recopila los Estatutos rectores de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, aprobados el 12 de diciembre de 1873, continuación de los redactados en 1819.
- (20) El Real Decreto de 31 de Octubre de 1849, art. 3, relativo al funcionamiento de las Academias provinciales, declara la subdivisión de estos organismos en dos categorías: primera y segunda clase, perteneciendo a la primera, las de Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla y a la segunda, las restantes. En el primer subgrupo, se impartirían asignaturas de pintura, escultura y arquitectura, quedando relegadas las del segundo nivel, a clases de pintura y escultura únicamente. (Manuel MARTÍNEZ ÁNGEL y Ricardo OYUELOS PÉREZ: *Tratado de Arquitectura Legal*, o.c., pág. 27-28). La información documental está sacada del A.G.N. Instrucción Pública, leg. 6, carpeta 21, año 1827.

## APORTE DOCUMENTAL A LA OBRA DEL PLATERO HERNANDO DE BALLESTEROS "EL MOZO"

FERNANDO CRUZ ISIDORO

### MISCELÁNEA

Figura destacada de la platería sevillana del último tercio del siglo XVI, formó parte de una magnífica tradición de orfebres que se inició con su padre, de igual nombre y apellido, que llenó con su actividad artística, buena parte de la producción platera hispalense de la segunda mitad de la citada centuria.

Su personalidad y obra, junto a la de su progenitor, ha ido perfilándose en los últimos años a través de diferentes estudios y publicaciones, que a raíz de los datos documentales que sobre ellos publicara Gestoso, se han venido realizando<sup>1</sup>.

Recogemos un documento que consideramos puede ser de interés para el conocimiento de lo que fue su actividad cotidiana de oficio como platero de la Catedral hispalense, ya que nos muestra toda su tarea para esta institución en un año completo, que él mismo presentó como carta-cuenta a la Sta. Iglesia sevillana, informando de todas las intervenciones y reparos efectuados en diferentes piezas litúrgicas, reseñando de forma pormenorizada los costes de material y hechura, solicitando la justa compensación monetaria a su trabajo.

La primera noticia cronológica que se tiene sobre este artífice es la que publica la profesora Sanz Serrano, indicando como en 1567 aparece como veedor de la plata junto a su progenitor Fernando Ballesteros, Padre Mayor de la cofradía de San Eligio, en un escrito de protesta del gremio de plateros contra el cabildo municipal. Casado con Ana de Illescas, y residiendo en la collación de la Catedral, su primogénito —que al igual que padre y abuelo llevó el nombre de Hernando— fue bautizado en la parroquia del Sagrario, con fecha 6 de diciembre de 1569, quien al parecer no siguió los pasos artísticos de la familia<sup>2</sup>.

Son numerosos los datos recopilados por la

bibliografía sobre la actividad gremial y artística de los Ballesteros —que no tienen caso su reseña en este breve artículo, sino lo más estricto que enmarque el documento que exponemos—, quienes desempeñaron en repetidas ocasiones funciones de Padre Mayor y Veedores de la plata en el gremio de plateros sevillanos, de donde se desprende su enorme influencia sobre la producción artística de la época. Mientras que la actividad del padre —iniciador de la dinastía— se extendió ampliamente en el tercer cuarto del siglo XVI, la de su hijo se desarrolló en el último tercio de la centuria y primeros años del XVII, cuya labor se vio trágicamente truncada en 1610, siendo enterrado el 26 de noviembre en el convento de San Francisco<sup>3</sup>.

Padre e hijo trabajaron como plateros de la Catedral hispalense, —el artífice que nos ocupa desde 1579 a 1593— para la que labraron diferentes piezas litúrgicas; sin embargo, ésta era sólo una ocupación extraordinaria, ya que el maestro platero de esta institución tenía como principal obligación el aderezo y limpieza del imponente ajuar litúrgico que poseía la Santa Iglesia Catedral; tarea mal remunerada y poco creativa, pero que tenía como compensación, el enorme prestigio que en el gremio suponía ejercer tal oficio, así como el ostentar tal título en su taller y en cuantas relaciones contractuales realizara. Este cargo permitía gozar de unas inmejorables relaciones sociales, que proporcionaban una mayor y más distinguida clientela, fundamentalmente entre la alta jerarquía eclesiástica —canónigos, altas dignidades—, la de mayor poder adquisitivo y a los que principalmente iban destinadas estas piezas de orfebrería, tanto para disfrute personal como para donaciones a capellanías, hermandades, iglesias, etc.<sup>4</sup>.

El documento que presentamos recoge todas

las intervenciones que Hernando de Ballesteros "El Mozo" ejecutó como platero de la Catedral, desde el 3 de mayo de 1589 hasta fin de marzo de 1590, memoria autógrafa que presentó a esta institución como carta-cuenta, solicitando el libramiento de la plata y oro utilizados como material, y el coste de la hechura, que él mismo valora sin acudir a otro maestro platero que ratifique tal aprecio. Sin embargo, las cifras que entregó no son aceptadas puntualmente, y si ya en el monto del coste de materiales se rebaja un poco la cifra, en el de la hechura se reduce drásticamente, probablemente porque se pidió tasación a un perito que la efectuó bastante a la baja.

Enumeramos a continuación los trabajos ejecutados, que en general son intervenciones de poca monta:

- En primer lugar indica cómo reparó y reforzó la Cruz Grande del Lignum Crucis, al que echó tres chapas de cobre, todo lo cual valora en 14 reales.
- A la Cruz de Pitanzas le puso un clavo grande, cuyo coste estimó en 4 Rs.
- Las "lamparas del antigua" fueron reforzadas, soldándolas en diferentes partes, poniéndoles diversos eslabones y alacranes, por valor de 11 Rs. el material y 3 ducados la hechura.
- Colocó una perla a un Viril, y reforzó esta pieza reclavándola, costando 3 Rs. la perla y 24 el refuerzo.
- Labró 11 tornillos de plata para los Blandones, que llevaron 12 Rs. de material y 2 ducados la manufactura.
- Por poner una virola de plata a un amoscador "y echarle una bara", real y medio de la plata y 8 por su mano.
- Por reparar éste y otro amoscador, echándole "un cañón de oja de milan", descosiéndolo y volviéndolo a coser, 6 Rs.
- Por el arreglo del remate de la campanilla de la Capilla de Ntra. Sra. de la Antigua que estaba quebrada, 4 Rs.
- De soldar la corona de Ntra. Sra. del Reposo, 5 Rs.

- El 13 de mayo, efectuó el reparo del pie de la Cruz Dorada que servía en las procesiones, gastando 6 onzas y 3 Rs. y medio de plata en hacerle "media bara al pie del cañon", y en labrar 5 repisas "de los tornillos" y 2 niños para el remate; reforzando todo el conjunto y dorando el pie, los niños, la repisa "y resibimiento", para lo cual empleó 2 pesos y medio de oro; valorando la plata y el oro en 97 Rs. y 1 cuartillo, y la hechura en 12 ducados.
- Por el arreglo de 2 incensarios a los que colocó, a uno 2 alacranes y al otro 3, que "pesaron 2 reales y medio", 6 Rs.
- Por ponerle a un incensario pequeño de plata unos alacranes, 2 Rs.
- De hacer un remate al asa de un incensario grande y quitarle los bollos utilizando real y medio de plata, 3 Rs.
- De reforzar y echar unas tachuelas de plata al Portapaz "con que la dan a las mujeres", que pesó medio real, 6 Rs.
- De reparar un Blandón al que colocó una chapa en el interior de "una bolla", soldándole un frutero, "y en el recibimiento le eche ciertas fuerças por de dentro" y del soldado de varias fisuras que presentaban las molduras de las basas "de enmedio", en el que empleó 2 onzas y 7 ochavas de plata, 10 ducados.
- A un candelero que le soldó un tornillo, 1 real.
- De echar 2 cuadrados a dos cabezas de "los setros dorados" que pesaron de plata 13 Rs., 16 Rs.
- A un candelero pequeño de hacerle un tornillo y una portezuela, y de soldarle una bolla, en la cual utilizó 1 real de plata, 5 Rs.
- Por hacer 4 clavos de plata a la Cruz del Sagrario, 2 Rs.
- De reparar las cabezas de los ciriales del Sagrario, cincelándoles a una "una bolla, y a la otra un recibimiento", reforzándolos además por diferentes lugares que se encontraban quebrados, empleando en este

cometido 4 onzas y 4 Rs. de plata; así como en poner un "cuadrado" al pie de un incensario y enderezar y bruñir estas piezas, 16 ducados y 8 rs.

- De labrar una copa de plata a un cáliz, y dorar toda la pieza utilizando 11 Rs. de plata y 19 Rs. de oro, 4 ducados.
- De pegar un relicario que estaba roto y reparar su cerradura, 6 Rs.
- A un cáliz del Sagrario por hacerle un tornillo macho y otro hembra "en que entro 2 reales de plata", 8 Rs.
- De soldar un gozne a una vinajera de la Capilla de los Cálices, 3 Rs.
- De hacer 3 clavos de plata para el Cristo de la Cruz Blanca del Sagrario, que pesaron un real, 3 Rs.
- Del "adobe" de la Cruz Dorada del Sagrario, y de soldar el pie en el cañón de la cruz y de reforzarlo utilizando 2 onzas y 6 Rs. de plata, y su posterior dorado empleando 32 Rs. de oro y azogue, 4 ducados.
- Por ponerle a un cetro que utilizaban los porteros "un cuadrado y una solista" con un coste de plata de 5 Rs, 12 Rs.
- Finalmente, de reparar un hisopo que estaba roto y en el que empleó medio real de plata, 3 Rs.

Declara que utilizó en conjunto en metales preciosos de oro y plata, 296 Rs. y 3 cuartillos, y en la hechura de su confección, 710 Rs., todo lo cual ascendía conjuntamente a 1006 Rs. y 3 cuartillos,

certificando toda la memoria con su rúbrica.

A continuación, y con letra diferente, ya que debe corresponder al mayordomo de la Catedral o al contador que revisó el escrito, se enmiendan ambas cifras, ya que se expresa que en materiales se emplearon 291 Rs. y 3 cuartillos -5 Rs. menos que en su cuenta-, y en la hechura tan sólo 426 Rs. y 3 cuartillos, es decir, bastante menos que lo que certificó Ballesteros, ya que la diferencia asciende a 283 Rs. y 1 cuartillo; cifra muy gruesa para que pueda atribuirse a un error de cálculo, que por otra parte no se produce, ya que es absolutamente correcto el monto de la hechura a tenor de las cifras que presenta el platero, ni tampoco imputable a una decidida mala fe de éste, al pretender hinchar desorbitadamente los costes de la manufactura, sino simplemente atribuible a la disparidad de criterios con que el individuo que revisó las cuentas valora lo ejecutado, con seguridad, producto del aprecio a la baja de otro maestro platero requerido para tasar lo ejecutado; siendo improbable que la diferencia de cifras se deba a un adelanto monetario recibido por Hernando de Ballesteros, ya que de haber sido así, tal circunstancia hubiese quedado reflejada en el documento. Lo cierto es que el libramiento se produjo pocos días después de presentada la carta, el 14 de abril de 1590, y por la cantidad fijada en último lugar, sin que al parecer hubiese ningún intento serio por parte del maestro platero de recurrir tal valoración, ya que para nada se expresan esas posibles tentativas<sup>5</sup>.

## NOTAS

(1) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *El platero Juan Bautista con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI*. En revista de Historia del Arte ATRIO nº 3. Sevilla, 1991, pp. 25-32.  
FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R. y RABASCO, J.: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, pp. 216-17.

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1889-92, reed. 1984. Tomo II, pág. 432.

—, *Ensayo para un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1900. Tomo II, pp. 147-48; Tomo III, pág. 423.

HEREDIA, M.C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Sevilla, 1980. Tomo I, pág. 15;



tomo II, pág. 94.

PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *La platería en la Catedral de Sevilla*. En "LA CATEDRAL DE SEVILLA". Sevilla, 1984, pp. 576-615.

SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana (ss. XIV al XVIII)*. Sevilla, 1970. (Del catálogo nº 50).

SANZ SERRANO, M.J.: *Orfebrería Sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976. Tomo II, pág. 41.

—, *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979, pág. 14.

—, *Punzones de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI*. En revista de Arte Sevillano nº 2. Sevilla, 1982, pp. 3-9.

—, *Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos. Los Ballesteros*. En revista Laboratorio de Arte nº 1. Sevilla, 1988, pp. 97-115.

(2) SANZ SERRANO, M.J.: *Firmas, rúbricas y marcas...* pp. 98-99.

(3) Ibidem.

(4) Dos tipos de remuneración recibía el maestro platero de la Catedral, un salario anual fijo por la limpieza y reparación del ajuar litúrgico, de escasa cantidad e invariablemente estable a pesar de la inflación de la época, que era liquidado por el mayordomo de esta institución registrándolo en los libros de Data, así como el precio acordado por la hechura de una pieza en concreto, en cuyo caso se anotaba por los contadores en los libros de Adventicios. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: ob. cit.

(5) Archivo de la Catedral de Sevilla. Contaduría, caja 22 (sección sin inventariar).

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Documento nº 1

1590, marzo. Sevilla. Carta-cuenta de Hernando de Ballesteros "El Mozo". A.C.S. Contaduría, caja 22 (sección sin inventariar).

"Carta cuenta de los adovios que yo Hernando Vallesteros e hecho para esta Santa Yglesia desde 3 de mayo de 589 y asta fin de março desde de 590 años que todo es en la manera siguiente\_\_

#### Plata y oro

#### Hechuras

— Primeramente adobe y reforme la cruz grande de lylum crusis que se hecharon 3 chapas de cobre merece 14 Rs.\_\_\_\_

— Heche un clavo grande a la cruz de Pitanças merece 4 Rs.\_\_\_\_

— Puse en las lamparas del antigua de eslabones y alacranes y soldadura que se soldaron por muchas partes 11 Rs. merece este adobio 3 ducados.\_\_\_\_

— Heche una perla al veril y reforme esta piesa

y la torne a clavar costo la perla 3 Rs. de adobar este beril y reforsallo 24 Rs.\_\_\_\_

— Hice 11 tornillos para los blandones entro de plata 12 Rs. merece el hacellos 2 ducados\_\_\_\_

— Heche una birola de plata al amoxcador entro de plata real y medio y echele una barra que costo un real merece el adobio 8 reales\_\_\_\_

— Hice echar un cañon de oja de milan al amoxcador y descosiose y tornose a coser merecio 6 Rs.

— Solde el remate a la campanilla de la Capilla de Ntra. Sra. del Antigua que estava quebrada merece el adovio y plata 4 Rs.\_\_\_\_

— En 13 de mayo desde año adobe el pie de cruz dorado que sirve en las prosesiones entro de plata 6 onzas y 3 reales y medio hice la media bara al pie del cañon y siselosele y hice 5 repisas de los tornillos y dos niños de los remates y reforsarlo por muchos cabos y dore el pie y niños y repisas y resembimiento y dile color a todo ello tiene de oro 2 pesos y medio que valen 45 Rs merece este adobio 12 ducados monta la plata y el oro 97 Rs y un quartillo\_\_\_\_

- Adereze 2 ynsensarios a uno le eche 2 alacranes y a otro 3 alacranes pesaron 2 Rs y medio merecen 6 Rs\_\_\_

- Heche unos alacranes al ynsensario pequeño de plata y echura 2 Rs\_\_\_

- Hice un remate al asa del ynsensario grande que peso real y medio merece 3 Rs. de hechura y desabollarlo\_\_\_

- Heche unas tachuelas de plata al portapaz con que la dan a las mujeres que pesaron medio real y la reforse merece el adobio 6 Rs\_\_\_

- Y adobe un blandon que le eche una chapa a una bolla por de dentro y le solde un frutero y en el recibimiento le eche ciertas fuerças por de dentro y en las basas de enmedio se soldo por muchas partes las molduras entro de plata 2 onzas y siete ochavas merece este adobio 10 ducados\_\_\_

- Solde un tornillo a un candelero merece un real\_\_\_

- Heche 2 quadrados a 2 cabeças de los setros dorados entro de plata 13 Rs merece el adobio 16 Rs\_\_\_

- Hice un tornillo y una porquesuela a un candelero pequeño y soldele la bolla entro un real de plata merece 5 Rs el adobio\_\_\_

- Heche 4 clavos a la cruz del Sagrario de plata y echura 2 Rs. \_\_\_

- Adobe 2 cabezas de los ciriales del Sagrario a la una le hize una bolla y a la otra un recibimiento y las reforce por muchas partes que estaban hechas pedaços entro de plata 4 onzas y 4 Rs con el quadrado que se echo al pie del ynsensario y se endereçaron y bruñeron merece este adobio 16 ducados que son siseladas la bolla y resebimiento\_\_\_

- Merece el adobio del ynsensario 8 Rs\_\_\_

- Hice una copa de plata a un caliz y refresque y dore todo el caliz entro de plata 11 Rs merece el adereço y echura 4 ducados entro de oro 19 Rs es la plata y el oro 30 Rs\_\_\_

- Pegue un relicario que estava quebrado y despegado y echele un hilo a la serradura merece 6 Rs\_\_\_

- Hice un tornillo macho y hembra a un caliz

del Sagrario entro 2 Rs de plata merece 8 Rs la echura\_\_\_

- Solde un gosne a una vinajera de la Capilla de los calices de plata y echura 3 Rs\_\_\_

- Hice 3 clavos al cristo de la Cruz blanca del Sagrario pesaron un real merece de hacellos y clavallos 3 Rs\_\_\_

- Yten adobe la contera y tornillo de la cruz y lo fortaleci entro de plata 2 onzas y 6 Rs lo qual se torno a dorar y entro de oro y azogue 32 Rs merece de echura de adoballo y obrallo y dalle color 4 ducados\_\_\_

- Adobe un setro de los que traen los porteros que le eche un quadrado y una solista entro de plata 5 Rs merece 12 Rs de echura\_\_\_

- Adobe un ysopo que estava quebrado por medio entro de plata medio real de echura 3 Rs\_\_\_

- Parece por la plana de atras que monta la plata y el oro que se a puesto en todos los adobios desta carta quenta 296 Rs y 3 quartillos\_\_\_

- Asi mismo montan las hechuras 710 Rs\_\_\_

- Suma plata oro y echuras 1006 Rs y 3 quartillos.

Hernando de Vallesteros (Rúbrica)

- Monta la plata y oro desta quenta

291 Rs 3/4

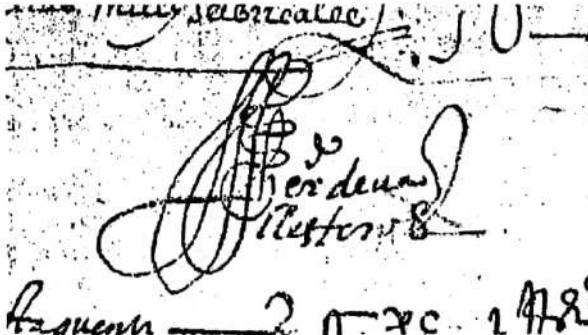
- Ponese por las hechuras

426 Rs

717 Rs 3/4

Librose en 14 de abril de 1590\_\_\_

/quenta de Hernando de Vallesteros platero hasta fin de marzo pasado deste año\_\_\_/

  
Rúbrica de Hernando de Vallesteros "El Mozo".  
2 marzo 1590

Rúbrica de Hernando de Ballesteros "El Mozo".

# NOTAS SOBRE TRES SEPULCROS DE FINALES DEL SIGLO XIX EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

JOSÉ ANTONIO GARCÍA HERNÁNDEZ

La finalidad del presente trabajo es aportar algunos datos que creemos de interés para completar la historia de tres sepulcros de finales del siglo XIX ubicados en sendas capillas catedralicias. Los citados datos se refieren, fundamentalmente a cuestiones de emplazamiento, aprobación de proyectos y colocación de los mismos.

El primero de ellos se halla en la Capilla de Santa Ana o del Santo Cristo de Maracaibo, se trata del sepulcro del Cardenal Arzobispo D. Luis de la Lastra y Cuesta.

La ejecución del mencionado mausoleo corrió a cargo del escultor D. Ricardo Bellver y Ramón, autor de la decoración escultórica de la Portada Principal o de la Asunción de la Catedral sevillana.

Las primeras noticias sobre dicha obra se conocen en septiembre de 1879 entre el Sr. Deán y el Bibliotecario de la Academia Sr. Fernández Guerra al pedirle consejo sobre quién debería ejecutar las esculturas de la mencionada Portada Principal, a lo que este último contesta: "...el que está haciendo por un pedazo de pan el sepulcro del Sr. Cardenal Lastra y Cuesta... ya sabe Vd. que hablo de D. Ricardo Bellver."<sup>1</sup>

Posteriormente el lunes 19 de Abril de 1880 el Sr. Cubero, albacea del Cardenal de la Lastra, comunicaba al Cabildo: "... que el sepulcro destinado para custodiar los restos del Exmo. finado estará terminado en la presente semana, y rogaba al Excmo. Cabildo se sirviese designar el día en que había de verificarse la traslación. El Cabildo designó los días 26 y 27 del corriente mes..."<sup>2</sup>

Las siguientes noticias se refieren al sepulcro que contiene los restos del Cardenal D. Francis-

co Javier Cienfuegos y Jovellanos y se asienta en la Capilla de San Pablo o de la Concepción Grande bajo un arco rebajado del muro sur.

El miércoles 7 de enero de 1880 se producía la aprobación del proyecto y plano en los siguientes términos. "Se dió cuenta de esta comunicación del Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de esta Ciudad fecha en la que, contestando a otra del Exmo. Cabildo incluye el dictamen unánime de la Academia aprobando el proyecto y plano del sepulcro que trata de colocarse en la capilla de la Concepción Grande de esta Sta. Iglesia para depositar en él los restos del Exmo. Cardenal Cienfuegos para que bajo la inspección de la Contaduría Mayor puedan proceder desde luego á la ejecución del proyecto del sepulcro conforme al plano aprobado."<sup>3</sup>

Un año después, es decir, el 26 de Enero de 1881, se pedía permiso al Cabildo para poder empezar las obras de colocación del sepulcro: "El Sr. Capitular manifesto en nombre de los Albaceas del Exmo. Sr. Cardenal de Cienfuegos que se hacía ya necesario empezar las obras de colocación del sepulcro que había de guardar los restos del Exmo. finado, y rogó al Exmo. Cabildo se sirviera dar la oportuna autorización puesto que el plano estaba aprobado y elegido el local; el Cabildo concedió la autorización pero viendo que todo se hiciera con conocimiento de su Junta de Artes y bajo la inspección de la misma."<sup>4</sup>

El diseño del sepulcro corrió a cargo del arquitecto D. Manuel Portillo<sup>5</sup> y se ejecutó en los talleres del Sr. Barrado<sup>6</sup>. Está tratado con un concepto neogótico y responde a la morfología romántica propia de la época de ejecución, se terminó de colocar en febrero de 1881, como lo confirma un acta capitular de 18 de Febrero del citado año: "El Sr. Contador Mayor en nombre

*de los albaceas del Exmo. Sr. Cardenal Cienfuegos dijo, que se halla colocado ya el sepulcro que había de conservar los restos del Exmo. Sr. finado y sólo faltaba que se verificase la traslación con las ceremonias de costumbre.*"<sup>7</sup>

El tercer mausoleo alberga los restos del Cardenal D. Joaquín Lluch y Garriga y se halla en el muro sur de la Capilla de San Laureano. Ya en la sesión capitular del lunes 8 de Enero de 1883 se elevaba una petición al Cabildo en la cual: "...se dió cuenta de unas exposiciones de varios señores vecinos de Sevilla, que en representación de los Suscritores para levantar un mausoleo al Exmo. y Rmo. Sr. Arzobispo Cardenal Lluch y Garriga, pidiendo al Exmo. Cabildo se dignase señalar la capilla de esta Santa Iglesia en que el mausoleo hubiera de colocarse a fin de poder tomar las medidas oportunas para su construcción."<sup>8</sup>

El 26 de Enero del mismo año el Cabildo decide adjudicar provisionalmente la Capilla de San Laureano como lugar para colocar el sepulcro<sup>9</sup> y en la sesión del 31 de Enero de 1883 se adjudicaba definitivamente la citada capilla y el lugar exacto de ubicación en los siguientes términos: "Se dió lectura a la cédula de citación y enseguida se leyó nuevamente el dictamen de la Comisión relativo a la capilla donde podría colocarse el mausoleo que había de contener los restos del Exmo. Sr. Arzobispo Cardenal Lluch; y el Cabildo en conformidad con el dictamen, acordó que se coloque en la Capilla de esta Sta. Iglesia titulada de san Laureano, pero no en medio de la Capilla, sino adosado a la pared de frente a la puerta."<sup>10</sup>

El sepulcro llegó a Sevilla a mediados de junio de 1885 procedente del taller de Agapito Valmitjana<sup>11</sup> en Barcelona, según se comunicó al Cabildo en sesión de 15 de Mayo del citado año: "Se dió lectura a una comunicación de los señores encargados en la realización del proyecto de erigir un mausoleo para colocar en él los restos del Exmo. Sr. Cardenal Lluch, participando al Exmo. Cabildo que el referido mausoleo queda-

*ría terminado en los primeros días del próximo mes de junio y llegaría a esta Capital à mediados del mismo mes y pedía que el Exmo. Cabildo se sirviese conceder la oportuna autorización para que en el momento de desembarque pueda ser trasladado desde el muelle a la capilla de San Laureano de esta santa Iglesia para empezar su colocación. El Cabildo concedió la autorización que se pedía, encargando a los Sres. Mayordomos de Fábrica que se haga con su intervención todo lo que este asunto se relacione con esta Sta. Iglesia."*<sup>12</sup>

El traslado de los restos del Cardenal Lluch y Garriga, fallecido en 1882, al nuevo sepulcro se realizó el día 23 de Diciembre de 1885, tras una petición elevada al Cabildo el día 7 del mismo mes y que se expresaba de la siguiente forma: "Invocada la asistencia del espíritu Santo, el Sr. Deán presentó una comunicación que los albaceas del Exmo. Sr. Arzobispo Cardenal Lluch dirigían al Exmo. Cabildo rogándole se sirviese disponer lo que estimase procedente para la traslación de los restos del Exmo. finado al mausoleo que se ha erigido en la capilla de San Laureano en esta Sta. Iglesia a la cual comunicación, acompañaba otra del Gob<sup>o</sup> Civil de esta Provincia concediendo licencia para la exhumación y traslado de los restos. El Cabildo después de oír a la Diputación de S. Ceremonia y las explicaciones que el Sr. Deán dió en nombre de los Sres. Albaceas. Seguros además de que la autoridad Eclesiástica prestaba consentimiento para ello, según expresó el mismo Sr. Deán que gobierna la Diócesis en concepto de Vicario Capitular, Sede Vacante, acordó que los Sres. Mayordomos de Fab<sup>a</sup>. preparasen todo lo necesario y que el día 23 del corriente se adelantase media hora, si fuese necesario, los oficios de la mañana y después de Nona se cante la Vigilia y Misa, y enseguida se verifique la traslación".<sup>13</sup>

## NOTAS

- (1) Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante A.C.S.). Correspondencia entre Deán y Bibliotecario.
- (2) A.C.S. Acta Capitular. 19 de Abril de 1880. Fol. 280 vto.
- (3) A.C.S. Acta Capitular. 7 de Enero de 1880. Fols. 258 vto. y 259 rto.
- (4) A.C.S. Acta Capitular. 26 de Enero de 1881. Fol. 7 rto.
- (5) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1890. T. 2. Pág. 52; VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *La Catedral de Sevilla. Guía oficial*. Sevilla, 1977. Pág. 200; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Retablos y Esculturas en "la Catedral de Sevilla"*. Sevilla, 1985. Pág. 309.
- (6) Idem.
- (7) A.C.S. Acta Capitular. 18 de Febrero de 1881. Fol. 13 rto.
- (8) A.C.S. Acta Capitular. 8 de Enero de 1883. Fols. 134 vto. y 135 rto.
- (9) A.C.S. Acta Capitular. 26 de Enero de 1883. Fol. 140 vto.
- (10) A.C.S. Acta Capitular. 31 de Enero de 1883. Fol. 141 vto.
- (11) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Ob. cit, pág. 309; MORALES; SANZ; SERRERA; VALDIVIESO, E.: *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 1981. Pág. 47.
- (12) A.C.S. Acta Capitular. 15 de Mayo de 1885. Fol. 275 rto.
- (13) A.C.S. Acta Capitular. 7 de Diciembre de 1885. Fol. 304 rto.

## RESEÑAS

La obra, objeto del presente comentario, consta de siete interesantes capítulos precedidos por una introducción donde el autor presenta el plan de su trabajo, así como también un apéndice documental y la bibliografía manejada para su elaboración ponen punto final a la misma.

La primera tarea desarrollada por el autor, ha consistido en ver la evolución histórica sufrida en la Cofradía del Nazareno, desde sus años iniciales en el siglo XVI, donde hace referencia a la fecha de fundación y apuntando la posibilidad de que la imagen del Nazareno sea la que actualmente se posee. Posteriormente, analiza la vinculación de esta Cofradía con la de los Nazarenos de Sevilla y la relación del gremio de los escribanos a la misma, pues aunque, en principio, la finalidad de esta institución fue la de dar culto a sus titulares, parece que desde los comienzos sirvió de aglutinante al colectivo de escribanos, aunque no de forma gremial, pues también se incluyen como hermanos a colectivos de armenios o griegos y otras profesiones como políticos o militares. Se señala la fecha de 1843 como señera para el gremio de escribanos. Continúa el autor comentando los avatares de la Cofradía durante los siglos posteriores y así en el siglo XVII plantea los diversos traslados como el de 1603 a la iglesia del Hospital de San Juan de Dios, y el posterior y definitivo en 1617 a la iglesia del Convento de Santa María, donde estudia la trayectoria de dicha construcción y reflexiona sobre las condiciones que se establecen entre Cofradía y comunidad, sobre su ubicación, fiestas y servicios. Finaliza este siglo destacando el carácter típicamente gremial de la cofradía a partir de la iniciativa de fundar una nueva hermandad, sólo de escribanos, dentro de ésta, cuyo titular sería San Juan Evangelista.

Durante el siglo XVIII, la cofradía vive momentos de plenitud, hasta el punto que el Ayuntamiento decide instalar en su sede unas nuevas tallas del Nazareno, la Virgen de la Soledad y María Magdalena en agradecimiento por haber escuchado sus plegarias en tiempos difíciles. Finaliza este capítulo con la evolución sufrida en los siglos XIX y XX, periodo de altibajos debidos a los hechos de carácter político que sufre Cádiz, destacando: la elaboración de la primera Constitución española, la Desamortización de Mendizábal y la reforma de la administración pública que evidentemente afectó la composición del gremio notarial. El siglo XX supone un período de recuperación comprendido entre finales del XIX y 1936 en que se cortará por la Guerra Civil, donde templo e imágenes sufrirán serios daños. A partir de 1939 inicia una nueva recuperación que continúa hasta hoy.

Los capítulos segundo y tercero están dedicados al culto y tradición y a la arquitectura de los edificios sedes de la Cofradía. En el primero de ellos, pone de relieve los iniciales cultos que organizó la Hermandad con carácter interno, así como de los relacionados con los cabildos secular y eclesiástico. A continuación, documenta, con ejemplos, la gran devoción popular que profesa el pueblo de Cádiz a esta institución y a su titular el Nazareno. Por su parte, el capítulo tercero está dedicado al análisis arquitectónico cronológico de los lugares que tuvo y tiene como sede la Cofradía en cuestión, deteniéndose especialmente en las reformas de fines del siglo XVII y las realizaciones del XVIII.

Mención especial merecen los capítulos cuarto y quinto relativos a escultura, retablos y otras obras de talla respectivamente.

En el apartado escultórico hace un profundo estudio de las imágenes titulares, tanto desaparecidas como actuales: Jesús Nazareno, obra de fines del siglo XVI o comienzos del XVII y que ha sufrido varias reformas posteriores en los siglos XVIII y XX. Le sigue el estudio de la Virgen de los Dolores, desde la

primitiva imagen, de principios del XVII, continuando con la de mediados del XVIII, obra de Antonio Molinari y la de Benito de Hita y Castillo, destruidas ambas en 1936, hasta llegar a la actual de 1943 obra de Juan Luis Vasallo. Las antiguas imágenes de San Juan evangelista y la Magdalena corrieron igual suerte que la Virgen, es decir, su desaparición en 1936, siendo esta última de Luisa Roldán. La actual pertenece a la gubia de Antonio Eslava Rubio. A éstas le siguen los estudios de San Juan evangelista, María Magdalena y la Verónica actuales.

El quinto capítulo se dedica al análisis cronológico y estilístico de toda la obra retabística y de sus respectivos autores, así como también de los trabajos de carpintería, centrándose fundamentalmente, en los siglos XVII y XVIII, períodos de ejecución de la mayoría de estas obras.

Seguidamente, el autor, en el capítulo sexto, hace hincapié, en la escasa producción pictórica que se conserva, aludiendo como causas básicas la predilección de la época por obras de talla, los componentes de la Cofradía y la merma provocada por los sucesos de la Guerra Civil.

Finaliza este análisis artístico dedicando el séptimo y último capítulo a los elementos suntuarios que, aunque gran parte de los mismos se perdieron fundamentalmente a partir de las expropiaciones del siglo XIX, destaca, en orden cronológico, la importante colección de azulejos, un bello conjunto de bordados y elementos de orfebrería, sobresaliendo entre estos, la cruz procesional del Nazareno, mezcla de las artes de la ebanistería y la orfebrería.

Es necesario señalar la voluntad de Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández de haber querido hacer, sobre todo, un análisis artístico de los diferentes elementos que conformaron y conforman la Cofradía del Nazareno de Santa María en Cádiz, de ahí, la mayor extensión dedicada a los capítulos tercero al séptimo referentes a arquitectura, escultura, retablos, talla, pintura y artes suntuarias.

Es justo terminar este comentario elogiando la exquisita y bien presentada edición del libro, tanto en redacción como en apéndice documental y aporte fotográfico, pues todo ello incita a la lectura y comprensión de su contenido.

---

Juan B. ARTIGAS. **Capillas Abiertas aisladas de México.** México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992 (Segunda Reimpresión).

Rafael LÓPEZ GUZMÁN

---

Realmente tenemos que felicitar a la Editora Universitaria de la capital mexicana por la reimpresión de esta obra de Juan Benito Artigas. La primera edición se fecha en 1982 siendo reimpresa al año siguiente. Esta sucesión de ediciones demuestra, claramente, el interés despertado entre los investigadores por este trabajo.

En el mismo el arquitecto Artigas nos plantea, de forma independiente, una de las tipología que más preocuparon a los historiadores ya clásicos como Manuel Toussaint (*Arte Colonial en México.* México, UNAM, 1974. 3. ed.), George Kubler (*Arquitectura Mexicana del siglo XVI.* México, Fondo de Cultura Económica, 1982), John Mac Andrew (*The Open-Air Churches of Sixteenth Century Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels, and other studies.* Harvard, University Press, 1969) o Diego Angulo y Enrique Marco Dorta (*Historia del Arte Hispanoamericano.* Barcelona, Salvat, 1945. Tomo I). Para estos investigadores las Capillas Abiertas no pasaban de ser unos elementos, evidentemente importantes, pero anexos a proyectos conventuales que había que estudiar en su conjunto. Es más, la indefinición de estos espacios llevaría a una serie de eruditos entre los que destaca Erwin Walter Palm (*Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el Occidente cristiano,* en "Anales del

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, N. 6, 1953) a buscar hipotéticos antecedentes europeos de esta tipología arquitectónica. Investigaciones con resultados más que precarios.

No podía pensarse dentro de una arquitectura virreinal donde todo dependía de la Península Ibérica y, por extensión, de Europa, que pudiera haberse creado una tipología original. Ya Rafael García Granados en la lejana fecha de 1935 en un artículo titulado "*Capillas de Indios de la Nueva España*" (Archivo Español de Arte y Arqueología, N. 31, 1935), llamaba la atención sobre capillas en Coyoacán que no estaban directamente relacionadas con el convento. A él siguieron Toussaint y los demás padres de la historiografía colonial citados, señalando algunos ejemplos que no pasaban de excepcionales, al margen de la norma. Tendremos que esperar a este trabajo de Juan Benito Artigas para encontrar una monografía sistemática sobre Capillas Abiertas Aisladas con su valoración historiográfica correspondiente.

El arquitecto Artigas pone de manifiesto con ejemplos extraídos de distintos Estados de México la importancia de estos edificios en la configuración urbana y conventual posterior, ya que las capillas aisladas supusieron un sistema cultural anterior a la construcción del convento o en paralelo, adquiriendo un valor artístico y arquitectónico que, en ocasiones, como en el caso de Teposcolula (Oaxaca), superaron y nunca fueron igualados por el convento adjunto.

Por tanto, este libro ya clásico en la historiografía virreinal otorga una categoría hasta ahora ignorada de estos espacios rituales. Si en otras tipologías como las catedrales, espacios conventuales o arquitectura civil existe un diálogo creativo con la metrópoli, en el caso de las Capillas Abiertas nos encontramos ante un producto virreinal, con la creación de un espacio original subrayado por los cronistas de órdenes religiosas y por grabados de época.

Por desgracia, la evolución socioeconómica y los cambios religiosos hicieron olvidar el funcionamiento de estos espacios, modificando sus funciones y ocultando su destino primigenio cuando no fue la picota de los nuevos tiempos quien acabó con su memoria histórica. Por ello la obra de Juan Benito Artigas adquiere un valor arqueológico-cultural indudable permitiendo la reconstrucción de una sociedad que establecía un sentido vivencial en torno a los atrios, en los cuales la capilla abierta era el foco difusor de la religión y el centro civil de aquellos espacios urbanos, donde el ritual formaba parte del proceso de colonización.

El modelo se extendió por todas las regiones de México y, posteriormente al resto de América donde, poco a poco, recientes investigaciones van recuperando esta primera arquitectura misional casi perdida.

La importancia del libro que aquí comentamos es, por tanto, elevadísima para el estudio de la arquitectura virreinal. Esperemos que una mejor difusión que las ediciones anteriores permita ser consultada por el mayor número posible de investigadores del Arte Hispanoamericano.

---

Rafael CÓMEZ RAMOS. **Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco. Estudios de arte y arquitectura.** Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991. 120 págs., 38 ils.

Fernando QUILES

---

Segunda entrega de la recopilación de artículos publicados por Rafael Cómez en distintas revistas científicas, tanto nacionales como internacionales. La primera parte fue editada por la Universidad de Sevilla bajo el título de *Imagen y Símbolo en la Edad Media Andaluza* (Sevilla, 1990), y reúne diez



trabajos a través de cuyos textos el autor, como pone de manifiesto en el *introito* ("A quien leyere"), pretende captar el interés del lector y conducirlo hacia una reflexión sobre el valor de la imagen, no en balde es "un libro de meditación histórica sobre imágenes que conformaron la tradición artística andaluza de la Edad Media."

En la nueva publicación, Cómez realiza una exploración sobre la importancia de la imagen visual en Andalucía y México, con algunos ejemplos válidos hasta el barroco. Pese a fundamentar su trabajo en el método iconológico, lo inicia con un artículo de carácter conceptual (cap. I), ofreciendo una visión del arte mudéjar al que llega a considerar, más que un estilo, un influjo del arte islámico en el español. Continúa con la contemplación de algunas invariantes de la arquitectura andaluza, como es el pasadizo o "sabat" (cap. II), puente de enlace entre un edificio civil y otro religioso, tal es el caso del que salvaba la distancia existente entre el palacio del marqués de la Algaba la iglesia de Onmium Sanctorum en Sevilla. Al empleo del confesionario mural y su incorporación a la arquitectura conventual mexicana dedica otro de los artículos (el V), en el que, además, hace conjeturas sobre la imbricación de la liturgia en el arte.

Apoyado en fuentes impresas diversas, nuestro autor identifica una serie de imágenes empleadas en ambos continentes. En San Miguel de Huejotzingo nos descubre el influjo de las estampas del alemán Van Meckenem en las formas vegetales aún presentes en la galería alta de su claustro. Piensa incluso que la trascendencia de la obra de este grabador es mayor, pudiendo haber sido copiada en los desarrollos florales de diversas fachadas del siglo XVI (cap. III). Por otro lado, como destaca en otro estudio, los grabados realizados por Philippe Pigouchet para el libro de Horas de Simón Vostre, ejercieron también una notable influencia. En la fachada de la casa del "hombre que mató al animal", de Puebla aparece un tema tomado de una de las estampas del citado libro (cap. IV).

El origen del San Fernando de la iglesia del mismo nombre de México es un grabado de Bouttats el Joven reproducido en el *Acta vitae S. Ferdinandi* de Van Papenbroeck (Amberes, 1684). Ello da pie a Cómez para hacer algunas elucubraciones sobre "el papel culturizador de la imagen tras la metamorfosis artística del modelo" (cap. IX, pág. 93).

Sobre el papel del cliente —el poeta Miguel Cid—, la trascendencia de un tema de raíz medieval —la Inmaculada— y la actitud de un pintor ante el mismo —Francisco Pacheco—, versa el capítulo VIII. Y todo ello conduce a la postre a plantearse las implicaciones de unas corrientes artísticas en la ortodoxia católica. Otro tema sevillano al que nuestro historiador dedica algunas de sus páginas, es el supuesto auto de fe de Diego Duro, representado por Lucas Valdés en la iglesia de la Magdalena (art. X). Tras un detenido examen de la bibliografía tradicional llega a precisar que la escena narrada en el mural es un acto de tiempos de Fernando III.

El capítulo VI lo dedica al análisis de la importación a México del tratado "Medidas del Romano" de Sagredo, con una expresa referencia al convento de San Miguel de Huejotzingo, donde se puede verificar esta transferencia. Y, por fin, uno de los trabajos cruciales y más reveladores del interés del presente libro es el referido al balcón de la Virreina, en México (cap. VII), en el que al margen de mostrar los antecedentes formales de la obra, Cómez Ramos muestra un ejemplo de lo que es la *hermenéutica*, (o "proceso mental por el que reconstruimos el pasado") aplicada a la arquitectura.

Perspicaz y certero en sus apreciaciones, Rafael Cómez ha mostrado en este libro su atinada interpretación de las fuentes al tiempo que ha logrado aproximarnos a la *hermenéutica* de los mismos testimonios arquitectónicos, derivando, en su afán por introducirnos en la *historia contextual del arte*, por derroteros propios del método arqueológico (disciplina, por otra parte, que llega a enlazar con la historia del arte en el capítulo III). Como dirá el propio autor: "La imagen expresa los principios implícitos por los que una sociedad vive, mientras que, por otra parte, comunica la comprensión de supuestos que a nivel popular no requieren demostración" (pág. 93).

Un libro en definitiva de recomendable lectura, no sólo para el entendido en la materia, sino también para el profano, pues al margen de las consideraciones intelectuales, está concebido con un texto ameno y de fácil asimilación.

---

José GARCÍA-TAPIAL y LEÓN. **El Monasterio de San Jerónimo de Buenavista. "Arte Hispalense"** nº 58. Publicaciones de la Diputación Provincial. Sevilla, 1992. 153 págs., 16 láms.

Yolanda FERNÁNDEZ CACHO

---

La colección "Arte Hispalense" añade con el nº 58 un título más a su lista de publicaciones al sacar a la luz la monografía que el arquitecto D. José García-Tapiál dedica al Monasterio jerónimo de Buenavista (Sevilla). Encargado de la restauración de este conjunto abandonado y ruinoso, García-Tapiál acomete una ardua labor de investigación, en la que hábilmente enlaza las escasas fuentes histórico-artísticas con los datos obtenidos de las intervenciones arqueológicas y del análisis formal efectuados. El resultado de este trabajo nos lo ofrece ahora estructurado en dos apartados bien definidos: en primer lugar, presenta una reseña histórica del inmueble, para seguir con un estudio de su arquitectura, completándose el texto con la correspondiente bibliografía e ilustraciones (fotografías y planos).

Nos remonta el autor a la fecha de la fundación jerónima en el pago de Buenavista, extramuros de la capital hispalense. En 1414 Fray Diego Martínez tomaba posesión de dichas tierras donde quedaría ubicado el cenobio, dependiente en sus primeros doce años de Guadalupe. Comienza así la historia de la comunidad, sintetizada en cuatro etapas de claros altibajos: fundación (s. XV), auge (S. XVI), crisis (ss. XVII-XVIII) y abandono final (ss. XIX y XX).

La actividad monacal de San Jerónimo, que inició su andadura en la Sevilla de final del medievo, vio aumentar su prestigio económico y social a lo largo del s. XVI. Es significativo que prelados hispalenses y miembros de la Corona llegados a Sevilla en varias ocasiones disfrutasen de sus dependencias, o que esta Sede recibiera de Felipe II el privilegio de impresión de la Bula de la Santa Cruzada para Indias (1575). Destaca también el considerable número de instituciones y conventos que se acogieron entonces a su patronazgo, dato que sirve al autor del texto para indagar en las repercusiones que este hecho pudo tener en el quehacer arquitectónico (adopción de fórmulas de edificios que estaban a cargo del monasterio o posibles consultas realizadas a los mismos arquitectos que en aquéllos trabajaban). Período éste de esplendor que se vería truncado en las siguientes centurias. A las causas generales de la crisis del s. XVII (demográficas, económicas, sociales), se unen la decadencia de la orden dentro de la vida religiosa sevillana y su distanciamiento de la Corona. Sin embargo, se conocen importantes encargos artísticos que realizan los padres jerónimos para su sede en Buenavista: 21 cuadros de Valdés Leal para la sacristía, los frescos de la escalera principal de Pedro Duque Cornejo y otras 26 pinturas de Juan de Espinal para el gran claustro. Los siglos XIX y XX asisten al final de esta comunidad con la incautación del monasterio (1810) y la extinción definitiva de la Orden (1835). El prolongado uso industrial que se da al edificio y el posterior abandono provocarían su continua degradación hasta nuestros días.

La segunda parte de la obra corresponde al estudio arquitectónico de San Jerónimo, individualizando el autor cada una de las partes de este conjunto, método que justifica por las diferentes fases de construcción, estilos y utilización que encierran cada una de ellas. Los inconvenientes hallados a priori

—falta de documentación y estado ruinoso— son superados, en parte, por las descripciones conservadas de viajeros o contados estudios anteriores y, especialmente, por las actuaciones arqueológicas y el análisis de las formas que siguen en pie en relación con otros edificios de su estilo.

La iglesia iniciará este recorrido. Dos etapas constructivas se distinguen en el que fuera lugar de culto: la primera gótica —relacionada según García-Tapia con las construcciones de Guadalupe—, y renacentista la segunda, en la que se configura definitivamente el templo, con ampliaciones e incluso modificaciones de los trazados originales. Resuelve este punto con la descripción de los escasos muros que han sobrevivido al deterioro y progresivo desmantelamiento de la edificación.

El siguiente apartado lo dedica a los claustros desaparecidos del entorno monástico. Apoyado una vez más en los datos arqueológicos obtenidos, reconstruye en el plano del inmueble el más primitivo de ellos, que imagina cercano al mudéjar de Guadalupe, y el denominado claustro de Levante del s. XVI, aportando información de sus celdas, escalera principal, refectorio, cuerpo alto, deambulatorio y patio.

Reserva un capítulo aparte para el afortunadamente conservado claustro principal, conocido como el "claustro herreriano", de indudable interés monumental. Analizando primero sus dimensiones, alzados, cubiertas, repertorio iconográfico... etc., se detiene en adelante en el estudio de sus diez portadas, que marcan una interesante evolución desde el plateresco al pleno barroco, las diferentes estancias desaparecidas del conjunto y la escalera que conducía al coro. Mostrándonos el proceso constructivo de este claustro, y desafiando de nuevo la escasez documental y el deterioro de sus elementos, acaba reconociendo a Diego de Riaño —y no a Herrera— como autor de su planta baja, hipótesis que apoya en razones cronológicas y estilísticas.

Igualmente realiza un estudio independiente de la torre que, como la iglesia, fue iniciada bajo presupuestos del gótico tardío, y rematada ya al gusto clásico del XVI. En su análisis de elementos estructurales y decorativos, García-Tapia comprueba un gran paralelismo con el cuerpo de campanas de la Giralda, intuyendo ahora la mano del arquitecto Hernán Ruiz II en esta construcción.

Concluye nuestro autor su texto refiriéndose brevemente a las restantes dependencias de este conjunto jerónimo, entre las que destaca la imprenta de Indias.

Interesante el estudio que llega de esta forma a nuestras manos, como interesante es el edificio que el arquitecto D. José García-Tapia ha recuperado para Sevilla.

---

Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. **Pintura Barroca en España. 1600-1750.** "Manuales de Arte Cátedra". Madrid, 1992. 506 páginas.

Antonio RODRÍGUEZ MUÑIZ

La pintura barroca constituye un capítulo de singular importancia en nuestro país por la trascendencia de los representantes que aquí desarrollan una pintura de primer orden. La Editorial Cátedra publica —dentro de su colección Manuales de Arte Cátedra— este título de Alfonso E. Pérez Sánchez con una visión de conjunto de todo el panorama español desde 1600 a 1750.

La actividad científica del autor, centrada en el estudio de la pintura barroca tanto española como italiana, y su estrecha colaboración con Don Diego Angulo Íñiguez, hacen que no nos sorprenda la maestría con la que el autor se enfrenta a la hora de mostrar el contenido de una época tan densa en la pintura española. Para ello, el autor aporta constantemente datos documentales y noticias aclaratorias, incluso anécdotas, de los que extraerá sus propias conclusiones.

El libro se distribuye en dos partes: la Primera la dedica a expresar unas muy interesantes consideraciones previas y la Segunda al desarrollo histórico de la pintura barroca española.

La Primera Parte nos introduce en el mundo pictórico de la España Barroca, analizando la formación y situación del pintor en el capítulo primero; la clientela en el segundo y la temática en el tercero. Así, el autor hace hincapié en la necesidad de comprender la dependencia estilística maestro-aprendiz a la hora del estudio de una obra. Por otro lado, la relevancia de la clientela monástica se hace fundamental, sobre todo pensando en los encargos de series pictóricas. Concluye esta primera parte de la obra con el capítulo cuarto, dedicado a la evolución general de las formas en la pintura barroca española, donde nuestro autor propone una serie de puntos claves que jalonan dicha evolución, tales como el papel de los artistas italianos a principios del siglo XVII, la exigencia de inmediatez, cambios sociales y religiosos propugnados por la Reforma, la aportación Caravaggista, etc, que luego usa como punto de partida en cada capítulo de la Segunda Parte.

La Segunda Parte de la obra es la de más denso contenido, organizando el estudio de la pintura barroca española en cuatro capítulos que siguen un orden cronológico. En el Capítulo Primero titulado "El Primer Naturalismo", tras exponer su caracterización, se centra sobre todo en la Corte madrileña, Sevilla y Toledo. La escuela de la Corte posee gran importancia por vincularse a la tradición escorialense a la que se añade la presencia de pintores italianos como Zuccaro y L. Cambiasso. Fuera de la Corte, en Sevilla, el autor demuestra el sustrato de romanismo flamenco que posee la ciudad. Y posteriormente el autor desarrolla el panorama de este primer naturalismo centrándose en piezas fundamentales como Bartolomé Carducho en la Corte, al que considera elemento base en la génesis de la escuela madrileña, Sánchez Cotán en Toledo, y Pacheco y Roelas en Sevilla, destacando a éste último como renovador y creador.

Tras ello, en el capítulo Segundo se ocupa de la generación de los grandes maestros: Ribera, Zurbarán, Cano y Velázquez, considerándolos como generadores del Pleno Barroco Español, al que dedica el capítulo siguiente. Analiza pormenorizadamente estas cuatro figuras con una gran aportación de datos documentales, y se dedica después a matizar las posibles influencias en su propia generación, prestando atención a pintores para nosotros un tanto desconocidos, como Pedro de las Cuevas, pero de una importancia capital en los años siguientes.

El Pleno Barroco será materia del tercer capítulo. Tras una introducción donde destaca la llegada de las formas de Rubens, además de la apertura hacia formas escenográficas y dinámicas, nuestro autor se dedica casi exclusivamente a la escuela madrileña y a Sevilla y el mundo andaluz. De la Corte, define claramente a los que él llama "primera generación barroca", es decir: Carreño, Rizi, Camilo y Herrera el Mozo. En este momento, el autor señala la enorme transcendencia en el arte español de Luca Giordano, pieza clave para entender la pintura de finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. En el mundo andaluz, Pérez Sánchez destaca la importancia de Herrera el Mozo y su formación italiana en el inicio en Sevilla del Pleno Barroco, y por supuesto, dedica unas excelentes páginas a Murillo y Valdés Leal.

Concluye esta Segunda Parte, con el capítulo cuarto dedicado a la Primera mitad del siglo XVIII, donde el autor muestra con acertada intuición la continuidad de la pintura barroca a pesar del choque con el naciente mundo borbónico en España, destacando a Palomino como uno de los mejores representantes de este momento en la escuela madrileña. También hace el autor, en este punto, un recorrido por el resto de España, mostrando la personalidad de Domingo Martínez en Sevilla.

Por último, aporta una extraordinaria bibliografía, fruto de su ya citado conocimiento en la materia. Enorme valor, sin duda, el que tiene este estudio de síntesis de la pintura barroca española, convirtiéndose en una obra básica para el conocimiento de una parcela tan sumamente rica e importante de la pintura española.

El autor, conocido investigador del arte virreinal peruano, nos sorprende gratamente con este trabajo sobre la arquitectura de la Ciudad de los Reyes. En los distintos capítulos que componen el libro se reclama, entre otras ideas, el concepto de verdadero barroco para la arquitectura peruana y en concreto la limeña. Además del estudio del diseño y ornamentación de las portadas de los templos, el doctor San Cristóbal propone y utiliza "una metodología estructural y arquitectónica" para analizar los edificios. De este modo se detiene en los aspectos estructurales de las fábricas como plantas, cubiertas y portadas así como los elementos arquitectónicos que los conforman, abriendo nuevos horizontes para el estudio de la arquitectura virreinal.

Cuenta para ello con instrumentos fundamentales: el conocimiento directo y pausado de los edificios y la rica documentación de los protocolos notariales del Archivo General de la Nación referente a la arquitectura del siglo XVII. Afortunadamente se utiliza ese material, casi inédito y necesario, para una cabal y fiable visión de la interesante arquitectura limeña. Esa información de archivo no aparece en estas páginas, pues más bien es un trabajo de fundamentadas conclusiones.

Defiende la identidad de la arquitectura de Lima como escuela regional y el barroco como el estilo en el que se expresa, desarrollándose entre el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Postula ideas atractivas como es que la arquitectura en madera de los retablos limeños tuvo un camino diferente del de la obra en firme.

Distingue y justifica tres etapas en el barroco de la ciudad: barroco parcial (1620-1650), barroco de complementación (1650-1746), y las innovaciones del barroco (de 1746 hasta la aparición del neoclasicismo con Matías Maestro). La obra es también de interés para los estudios de urbanismo pues trata, a la luz de la documentación, los conocidos planos de la ciudad del mercedario fray Pedro Nolasco. Además se detiene en algunos fenómenos peculiares y poco valorados como el de las plazuelas y los atrios en escuadra de los conventos.

Por último, traza una evolución de la arquitectura en las iglesias de la ciudad y dedica detallados capítulos a dos de los aspectos más específicos de la arquitectura de la Ciudad de los Reyes como son la utilización de las pilastras con modillones en las portadas y el particular volumen y silueta de los templos. Queda así definida con personalidad propia la escuela barroca de arquitectura limeña dentro del gran conjunto del arte hispanoamericano y occidental.

El tiempo y los trabajos de otros especialistas nos dirán de la oportunidad del método y conclusiones que expone San Cristóbal fundados en el conocimiento directo de obras y documentos. Sería de agradecer que en posteriores estudios se prescindiera del acentuado y reiterativo tono crítico para con otros investigadores y teorías que empañan el rigor científico de la investigación y no ayuda a conocer en verdad la realidad del pasado.

No podemos dejar de felicitar y alentar al *Patronato de Lima* que, junto a los editores y tres entidades financieras, ha hecho posible esta publicación. Esperamos no sea la última, pues queda pendiente, como compromiso ineludible, la monumental obra sobre la arquitectura de Lima en el siglo XVII que tantas luces y nuevos caminos puede abrir a los amantes del arte hispanoamericano y de la que el presente libro es digna carta de presentación.

Ya en 1986 Vázquez Consuegra realizó una primera aproximación al tema con sus *Cien edificios de Sevilla*. Con ella nos ofreció una recopilación de los inmuebles sevillanos históricos de mayor interés.

En esa misma línea nos ofrece ahora su *Guía*, a la que me atrevería a titular, por ser más adecuada al tratamiento del tema, "Guía de Arquitectura y Urbanismo de Sevilla". Es un valioso instrumento de consulta sobre la arquitectura y el urbanismo sevillano de todas las épocas. En ella, al tiempo que presenta muy sucintamente la relación de edificios, hace un estudio global del fenómeno urbano, con incursiones al área rural donde muestra una serie de haciendas de olivar siguiendo el mismo esquema expositivo.

El trabajo está estructurado con una claridad que lo hace fácilmente asequible, comprende, además del Prólogo, dos partes diferenciadas, "La Ciudad" y "Los Alrededores". En la primera ofrece una exhaustiva relación de edificios de interés artístico, tanto antiguos como modernos, incluyendo destacados ejemplos de la arquitectura civil e industrial, la ingeniería y los conjuntos monumentales (de un elevado interés considero que es la ampliación a las manifestaciones arquitectónicas más recientes, como las ejecutadas para la Exposición Universal de Sevilla). Todas y cada una de estas obras van acompañadas de sus respectivas fichas, con los siguientes campos: Número de ficha, situación en el plan, título de la obra, fechas extremas de intervención, calle o plaza donde se localiza, esquema del proceso constructivo a través de sus autores, y por último la fotografía. Dentro de esta primera parte se ocupa a continuación de los Conjuntos Urbanos, mostrando las distintas áreas de la ciudad (barrios, jardines, entornos monumentales, etc.) con una cierta homogeneidad histórica, analizando el origen y desarrollo de las mismas, con sus respectivos gráficos e ilustraciones.

El mismo tratamiento confiere al contenido de la segunda parte, "Los Alrededores". Estudia en primer lugar los conjuntos monumentales de la periferia sevillana, como son Itálica, Cuatrovititas, San Isidoro del Campo, Cartuja, San Jerónimo y Loreto. A continuación el inventario de otros edificios incluidos en la misma zona; y por último, las haciendas de olivar, cada una con su descripción, plano, ilustración y clave para su localización en el mapa.

Por muchos motivos este libro es recomendable, pero sobre todo por tres aciertos, a mi modo de ver: la pulcrísima presentación de las obras, facilitando la consulta y permitiendo con una rápida ojeada conocer su situación cronológica y geográfica; la selección de las mismas, muestra de una capacidad de síntesis encomiable; y, sobre todo, la integración de la arquitectura en su entorno urbano. Un libro que a buen seguro ayudará a ver y comprender.