

atrio

revista de historia del arte

n° 12, 2006



atrio

revista de historia del arte

n° 12, 2006



atrio

revista de historia del arte

N. 12 (2006)

Director:

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide)

Secretario de Redacción:

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide)

Consejo de Redacción:

Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide)

Ramón Gutiérrez (CEDODAL. Buenos Aires)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide)

Graciela Viñuales (CEDODAL. Buenos Aires)

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén)

Francisco Herrera García (Universidad de Sevilla)

Consejo Asesor:

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén)

Rodrigo Gutiérrez Visuales (Universidad de Granada)

Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca. Ecuador)

Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla)

Rafael López Guzmán (Universidad de Granada)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

Sandra Negro (Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima)

Alberto Nicolini (Universidad de Tucumán, Argentina)

Víctor Nieto Alcaide (UNED., Madrid)

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga)

Víctor Pérez Escolano (Universidad de Sevilla)

Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Salcedo Miliani (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona)

Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán. México)

Edita:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Facultad de Humanidades

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1

41013 Sevilla

Diseño, maquetación e impresión:

Pinelo, Talleres Gráficos, s.l. Camas-Sevilla

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

Atrio se encuentra indexada en la base de datos del ISOC y FRANCIS y registrada en LATININDEX

Los originales deben remitirse al secretario de redacción:

fquigar@upo.es

SUMARIO

<i>Arquitectura rural durante el siglo XVIII en la hacienda Buenavista de Lima, Perú</i> Sandra Negro.....	5-18
<i>Fisiognómica, pintura y teatro</i> Arsenio Moreno Mendoza	19-32
<i>Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano</i> José Luis Romero Torres	33-58
<i>Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana</i> Fernando Quiles	57-70
<i>El colegio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Nuestra Señora, de la Compañía de Jesús de Sevilla...</i> Antonio Martín Pradas / Inmaculada Carrasco Gómez	71-80
<i>La Sevilla soñada. Plazas y ciudad en los inicios del siglo XIX</i> Francisco Ollero Lobato.....	81-94
<i>Nuevas noticias sobre el pintor Cristóbal de Morales (1510-1542)</i> Antonio Joaquín Santos Márquez.....	95-104

Normas de presentación de originales

La revista *atrio* es de periodicidad anual. Fue fundada en 1988 con el objetivo de publicar estudios sobre patrimonio cultural e historia del arte y la arquitectura españoles e iberoamericanos. Está orientada a la comunidad de investigadores y docentes de estas disciplinas.

En la selección de los trabajos susceptibles de ser publicados, el consejo editorial estimará el carácter científico de los mismos. En la realización de dicha tarea cuenta con el apoyo del comité asesor, además de la ayuda de evaluadores externos en la admisión de los textos presentados.

Normas exigidas para la presentación de los originales

Los textos deben ser originales e inéditos y elaborados en formato Microsoft Word (.doc) o RTF (.rtf), con las siguientes características: máximo de 15 páginas, de 38 líneas cada una y 70 caracteres por línea, escritas en letra Times New Roman y tipo 12.

No se admitirán más de 6 ilustraciones por artículo, todas en cualquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño final, o sea, si se piensa que tiene que tener un tamaño en la obra de 10x15 cm será en ese tamaño cuando deba tener 300 ppp. Se adjuntará un listado con el orden de las imágenes y con sus correspondientes pies de fotografías. La redacción de la revista estudiará aquellos casos en los que deba incrementarse el número de imágenes cuando así lo requiera el texto. Asimismo se reserva el derecho a no incluir las imágenes carentes de la calidad de impresión necesaria, o reducir su número si se envían más de las estrictamente necesarias (en este último caso, se consultarán al autor cuáles deberán ser eliminadas).

El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés, de una extensión no mayor de 350 caracteres, así como un número suficiente de palabras clave o descriptores que delimiten el campo temático y cronológico.

El autor hará constar la fecha de finalización del trabajo, inmediatamente después del título, así como la institución o grupo de investigación al que pertenece.

Las notas podrán ir tanto al pie de página como al final del texto, debiendo respetar todas las características del formato y presentación dadas con anterioridad. Del mismo modo, irán numeradas consecutivamente.

Para unificar citas bibliográficas, éstas se presentarán del siguiente modo:

Referencias a una monografía:

BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Los usos del templo cristiano y su conservación", en PEÑAVELASCO, C. de la, coord., *En torno al Barroco: miradas múltiples*, Murcia, Universidad, 2007, págs. 99-112.

Referencia a un artículo en una publicación periódica:

CHUECA GOITIA, F., "Jaén y Andrés de Vandelvira", *Boletín de Estudios Giennenses*. 33, 2003, págs. 83-92.

Referencia a un congreso:

CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E., "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca", *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad* (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001), Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2003, págs. 303-320.

Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada no precede inmediatamente y es la única obra del autor en el texto: LÓPEZ GUZMÁN, R., *Op. Cit.*, pág. 98.

Si la obra citada no precede inmediatamente y existen más obras del autor citadas en el texto: SEBASTIÁN, S., *El Barroco iberoamericano...*, pág. 145.

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibidem*, pág. 53.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibid*, pág. 60.

Arquitectura rural durante el siglo XVIII en la hacienda Buenavista de Lima, Perú

SANDRA NEGRO

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

Resumen: La presente contribución analiza y reflexiona en torno a la arquitectura de la hacienda Buenavista, situada en las inmediaciones de Lima actual. La propuesta arquitectónica de mediados del siglo XVIII ha perdurado hasta la actualidad. Constituye un caso único que nos permite comprender el uso del espacio y su funcionamiento, en el contexto de una de las propuestas de diseño para las viviendas rurales virreinales en el Perú.

Palabras clave: hacienda, arquitectura rural, vivienda, Lima, Perú, siglo XVIII.

Abstract: The present contribution analyzes and reflects about the architecture of the *hacienda* Buenavista, situated in the surroundings of Lima. The architectural proposal related with the 18th century, has lasted to the present time. It constitutes an unique case that allows the understanding related with the use of space and its organization, in the context of a specific design proposal used in the rural architecture in viceregal Peru

Key words: *hacienda*, rural architecture, domestic dwelling, , Lima, Perú, 18th century.

El estudio de las casas de morada rurales –muchas veces asociadas con la existencia de haciendas, estancias y “*chácaras y chacarillas*” diversas– no ha llamado la atención de los historiadores de la arquitectura peruana hasta el presente. Entre las dificultades más visibles encontramos el hecho que la información documental se halla sumamente dispersa y no siempre disponible para los inmuebles que se pretende investigar. Por otro lado, al tratarse de edificaciones para la vida cotidiana, han pasado de un propietario a otro con gran facilidad a través del tiempo. Desafortunadamente en las escrituras de compra-venta realizadas a lo largo de los siglos, el elemento con frecuencia inexistente es el relativo a la descripción arquitectónica de los inmuebles. Adicionalmente hay que tomar en consideración que tales propiedades han sufrido un número significativo de refacciones y modificaciones, lo que no nos permite muchas veces aproximarnos a entender el desarrollo de la vivienda rural virreinal.

El caso de la hacienda Buenavista se presenta como excepcional, ya que cuenta con información documental de archivo a partir del último tercio del siglo XVII, la cual ha podido ser analizada comparativamente con el inmueble que ha llegado hasta nuestros días. La vivienda se encuentra situada encima de un promontorio, ubicado sobre la margen derecha del río Lurín, a corta

distancia de su desembocadura y a escasos 30 km. al sur de la ciudad de Lima. El nombre de este predio alude al paisaje amplio e irrestricto que se tiene desde la casa hacia la playa, el mar y la campiña circunvecina. La importancia de dicha propiedad reside en que se trata de uno de los pocos casos en la costa central del Perú, que ha llegado hasta la actualidad con escasas alteraciones a nivel de diseño arquitectónico. Propiciamente no ha sido demolida en años recientes, si bien se halla protegida patrimonialmente tan sólo de manera parcial¹.

Viviendas de tipología similar no han sobrevivido la expansión urbana de Lima y han desaparecido durante el último tercio del siglo XX. Dos significativos ejemplos pertenecientes al siglo XVIII fueron las casas de las haciendas Chacra Ríos² y Maranga³, que compartieron similar propuesta arquitectónica que Buenavista. Un tercer caso lo constituye la antigua hacienda San Isidro, cuya casa al presente está muy modificada⁴. Se trata de viviendas rurales de pequeñas y medianas dimensiones, con áreas edificadas que oscilan en torno a los 1.000 m².

Debido a su tamaño relativamente reducido, no han desarrollado patios interiores organizadores de los diversos ambientes arquitectónicos. Se trataba de un diseño conceptualmente opuesto, ya que el núcleo de habitaciones se hallaba rodeado periféricamente por una amplia galería techada, la cual podía ser parcial o totalmente envolvente. Esta solución ofrecía un ambiente semiabierto, gracias al empleo de una arquería formada por arcos con diversas soluciones estructurales y ornamentales. En ciertos casos de viviendas edificadas con menores recursos, los arcos fueron reemplazados por pies derechos o columnas de madera, que a manera de pórticos sustentaban la cubierta.

La propiedad entre los siglos XVII y XX

Ha sido posible documentar la hacienda a partir de 1687, cuando don Juan Hurtado de Cháves, la adquirió en el remate público que llevó a cabo el Santo Tribunal de la Inquisición, en el concurso de acreedores a los bienes de don Fernando Perales y Saavedra. A su muerte –ocurrida tres años

1. Ha sido declarada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú como “inmueble de presunción de patrimonio cultural”, mediante la resolución de fecha de 27 de octubre del 2003, partida 42246328, asiento C00001 y ficha 430955.

2. Por falta de una adecuada tutela cultural, esta casa fue demolida en 1974 para dar paso al polideportivo del colegio Santa Isabel de Hungría.

3. La vivienda fue dibujada por el viajero Leonce Angrand en 1838. El gráfico muestra una galería envolvente con arcos trilobulados. Desafortunadamente ha sido demolida en la década de 1960, para dar paso a un parque municipal. Solamente queda en pie la pequeña capilla de la ex-hacienda, que repite el arco trilobulado en el ingreso al templo. ANGRAND, Leonce. *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1972.

4. Desconocemos su diseño original, si bien aun se conservan ciertos rasgos relacionados con la arquitectura virreinal rural. Estos se manifiestan en la doble escalinata de acceso que entrega a la galería frontal, resuelta con arcos de medio punto. En el interior solamente han perdurado dos ambientes coloniales: el salón o “principal” y el comedor o “cuadra de estrado”, ambos situados de manera transversal con respecto al ingreso principal. En los siglos siguientes fue objeto de una serie de modificaciones republicanas y otras de fecha muy reciente. Sobre el lado de la Av. Paz Soldán fue adicionado durante la primera mitad del siglo XX un balcón “de cajón” o cerrado, de probable filiación republicana tardía, el cual fue asentado sobre un voladizo de concreto armado. La casa ha sido utilizada en años recientes como restaurante y sala de exhibiciones temporales.

más tarde— la propiedad fue heredada por su hermano, don José Hurtado de Cháves y Enríquez de Mendoza, conde de Cartago. Poco tiempo después la hacienda pasó a maños de doña Magdalena, en su calidad de albacea y tenedora de los bienes de su hermano difunto. En 1697 decidió venderla a don Diego de Chávez y la Madrid, si bien por entonces no se trataba de una propiedad muy extensa, ya que contaba solamente con treinta y una fanegadas⁵ de tierras con calidades diversas.

Después del fallecimiento de don Diego, sus hijos Diego y Martín —ambos presbíteros— tomaron en 1745 la decisión de extender las tierras de la hacienda⁶. Para ello adquirieron un total de ochenta fanegadas de “*tierras bajas*” a doña María Fernández de Córdova y Figueroa. A principios de 1767 don Diego de Chávez como único propietario de la finca, ya que su hermano había por entonces fallecido, optó por venderla a don Francisco Antonio Lastra. La hacienda constaba de 111 fanegadas equivalentes a poco más de 312 hectáreas, más un pedazo de tierra conocido con el nombre de chacra El Olivar, en el cual se había edificado un estanque de agua. También formaron parte de la transacción las lomas de Pucara y los cerros Conejo Grande, Conejo Chico y Manzano⁷. Estos últimos habían sido reconocidos en propiedad a don Diego de Chávez y la Madrid en 1718, por el virrey don Carmine Nicolás de Caracciolo, príncipe de Santo Buono. Se trataba de amplias llanuras aprovechables para el pastoreo y faldas piedemontinas con bosques de algarrobo, las cuales habían sido objeto de una larga disputa con Francisco Taulichumbi Sabacapa Inga, curaca principal del pueblo de Pachacamac. Esta se había resuelto judicialmente a favor de don Diego Chávez y la Madrid algunos años antes⁸.

El precio fijado fue de 32.000 pesos, de los cuales 27.000 estaban colocados en censos redimibles⁹. En cuanto a los 5.000 pesos pendientes, 1.000 debían ser entregados de contado y con los restantes 4.000, el nuevo propietario debía fundar un Aniversario de Legos para las cinco personas señaladas por don Diego. Añadidamente Lastra debía entregar 100 pesos mensuales al presbítero para su manutención.

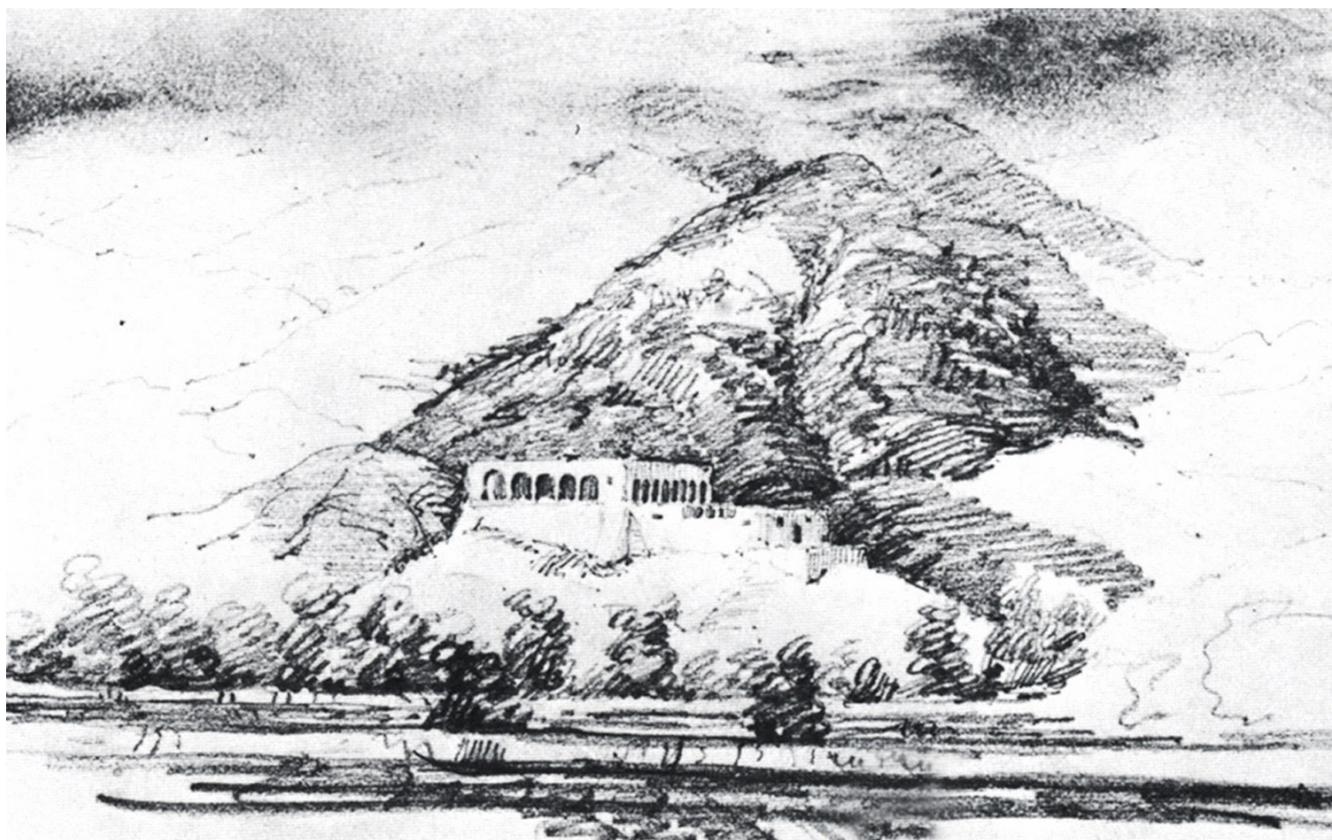
5. La unidad básica de superficie agrícola, establecida por las autoridades en Lima en el año de 1579, fue la fanegada. Esta era un rectángulo de 144 x 288 varas, lo cual equivalía a 28.840 m² o 2,88 hectáreas.

6. La propiedad tenía un censo de 10.000 pesos perteneciente a los albaceas y herederos de don Antonio Bejarano, conde de Villaseñor. Ambos hermanos acordaron subrogar el censo existente por otro equivalente, con dinero proveniente del monasterio de las Nazarenas de San Joaquín. Después de largas negociaciones, que duraron cinco años, lograron finalmente la redención del censo. Por otro lado, la madre Grimanesa Josepha de Santo Toribio, priora del monasterio aceptó otorgar los 10.000 pesos, porque juzgaba que la finca era de reconocida utilidad a dicha casa religiosa y asimismo consideraba de gran importancia “*tener este socorro para alivio de sus urgencias*”. Archivo General de la Nación, Lima (A.G.N.L.) Notarios, Antonio José de Ascarrunz. Prot. 68, fs. 918 a 940 vta. 21 de agosto de 1751.

7. La lomas de Pucara y los cerros señalados aun se denominan así en la actualidad. Al revisar el plano 25-J del Instituto Geográfico Militar del Perú, es posible ver la gran extensión adicional de lomas y faldas de cerros que formaban parte de la propiedad en la segunda mitad del siglo XVIII.

8. A.G.N.L. Temporalidades, Títulos de haciendas. Leg. 14, 1789, f. 1 vta.

9. De los 27.000 pesos de censo, 10.000 formaban parte de la Buena Memoria de doña María Fernández de Córdova y Figueroa, 10.000 eran del Patronato de Mateo Pastor, 6.000 pertenecían a la capellanía de Juana de Sotomayor, viuda del general don Baltazar Pardo y Figueroa y los últimos 1.000 pesos eran a favor de una capellanía de Jerónimo de Urvejía. A.G.N.L. Notarios. Martín Pérez Dávalos, Prot. 848, 13 de febrero de 1767, f.280 vta.



La hacienda Buenavista hacia mediados del siglo XIX. Dibujo a lápiz y carboncillo de Leonce Angrand, 1838.

En 1770 Lastra¹⁰ adquirió a los religiosos de la Hermandad de San Felipe Neri, una propiedad conocida con el nombre de Villena, con 39 fanegadas de tierras sembradas con panllevar. El precio pactado fue de 22.700 pesos. En su testamento¹¹ Lastra señalaba que ambas haciendas habían sido reunidas bajo el nombre de Nuestra Señora de la Candelaria. No obstante, esta denominación no prosperó y desde entonces hasta el presente mantuvo el nombre original de Buenavista y Villena.

Por aquellos años fue una propiedad agro-ganadera. Dentro del rubro agrícola se dedicó a la sembradura de maíz y trigo. Gracias a los extensos bosques de algarrobo que la complementaban, también comercializó leña para uso doméstico. Sin embargo, la base económica principal fue la ganadería vacuna, ovina, asnal y caballar que se sustentaba en los pastizales de las extensas colinas que formaban parte de la propiedad.

El 22 de febrero de 1775 don Francisco Antonio Lastra Florín –capitán de una de las compañías del regimiento de Dragones de Caballería del valle de Carabayllo– otorgó su testamento, debido a que se hallaba gravemente postrado e inmovilizado a causa de un accidente que había sufrido. Al no tener descendencia, señaló como herederas universales a su esposa, doña María Isabel Gastelu

10. En ese mismo año él y su madre fueron herederos universales de la fortuna del capitán don Miguel Antonio Florín Correa, de la caballería ligera destacada a la provincia de Tarma. Como este militar carecía de herederos directos, luego de dejar varios legados de limosna, otorgó el resto de sus bienes a su hermana, doña María Josefa y a su sobrino, don Francisco Lastra. A.G.N.L. Notarios. Martín Pérez Dávalos, Prot. 850, 30 de agosto de 1769, fs. 320 vta. a 326.

11. A.G.N.L. Notarios. Agustín Jerónimo de Portalanza, Prot. 873, 22 de febrero de 1775, f. 892 y ss.

y a su madre, doña María Josefa Florín Correa. El 3 de marzo de ese mismo año, agregó un codicilo estableciendo dos buenas memorias —una pública y otra secreta— las cuales debían implementarse después de su fallecimiento.

Tomando en cuenta que la hacienda estaba gravada con un censo de 40.700 pesos de principal, especificó que a su muerte se tomase el dinero necesario de su caudal para redimirlo a la brevedad¹². También estipuló que si sus bienes resultasen insuficientes para tal fin, se procediese a poner en venta la huerta El Naranjito, situada en la Alameda de los Descalzos de Lima, propiedad de su madre. A través de los años Lastra había invertido importantes sumas de dinero en dicha huerta, motivo por el cual se sintió libre de poder disponer de ella. También agregó la casa de morada que los cónyuges tenían en la Alameda de los Descalzos del Señor San Francisco, si bien se trataba de una herencia que su esposa había recibido de sus progenitores. En la división de los bienes, María Isabel recibió las dos terceras partes del total y su madre el tercio remanente¹³.

En cuanto a la buena memoria secreta, proponía la institución de un vínculo formado por tres personas: su madre, su esposa y don Dionisio Mesa¹⁴, los tres en calidad de albaceas y solamente las dos primeras como herederas. Entre las instrucciones asociadas con los bienes inmuebles, tenemos la disposición de contratar un sacerdote de vida recta y ejemplar, para oficiar misa obligatoriamente todos los días del año en el oratorio de la casa. Este religioso debía hacerse cargo de la enseñanza de la doctrina cristiana a los esclavos de la hacienda, recibiendo un estipendio anual de 500 pesos. En la buena memoria se percibe una permanente preocupación para que la hacienda se mantenga intacta, lo que se refleja además en la disposición por la cual, del total de las ganancias obtenidas, se debía apartar la quinta parte para el arreglo y mantenimiento de la casa y demás dependencias¹⁵.

12. Dicho caudal provenía de dinero facilitado por el Colegio Máximo de San Pablo de la Compañía de Jesús en Lima. A la expulsión de los jesuitas en 1767, el censo y el cobro de los intereses devengados fue asumido por la Real Junta de Temporalidades. Existió un vínculo muy estrecho entre Francisco Lastra y la Compañía de Jesús. Este se desempeñaba como factor de la Orden, comercializando vino, aguardiente y panes de azúcar producidos en las haciendas situadas en los valles de Lima, Pisco e Ica. A.G.N.L. Títulos, Leg. 76, Cuad. 4, 1767-1770, f. 24, y Leg. 101, Cuad. 3, 1771, fs. 76-80.

13. El testador señalaba además que si su esposa se volvía a casar y hubiese tenido hijos legítimos, estos serían los herederos naturales de sus bienes y de los 2/3 de la señalada hacienda. Tomó la precaución de indicar cinco posibles sucesores, en caso que concurriesen ciertos hechos que imposibilitasen a su viuda o los restantes descendientes en orden de importancia heredasen. A.G.N.L. Notarios. Agustín Jerónimo de Portalanza, Prot. 873, 1770-1777, f. 893.

14. Inicialmente por disposición del testador, el tercer miembro del vínculo debía ser el doctor don Mariano de Salazar y Robles. Sin embargo, este decidió renunciar como albacea y fue señalado don Dionisio Mesa, por acuerdo de las dos herederas universales del interesado. A.G.N.L. Notarios. Portalanza, *Idem*. f. 896 vta.

15. El documento contemplaba que si una de las tres partes involucradas en el vínculo lo quebrantaba, entonces la herencia debía pasar al siguiente sucesor de los cinco señalados en forma descendente. En caso que con el decurso del tiempo, faltasen todas las personas señaladas como sucesores, la propiedad debía ser entregada a los religiosos de la Hermandad de San Felipe Neri. Estos a su vez se obligaban a distribuir un tercio de las rentas para el arreglo de la casa, otro tercio para dar de comer y vestir a los pobres, mientras que el restante debía servir para sustentar a los religiosos que enseñaban la fe cristiana. A.G.N.L. Notarios. Agustín Jerónimo de Portalanza, Prot. 873, 22 de febrero de 1775, fs. 894. La elección de la mencionada Hermandad por parte de Lastra no fue casual. En 1773, cuando el Papa Clemente XIV

Tres años después de su muerte –acaecida en julio de 1775– su viuda contrajo nuevas nupcias. En 1787 la hacienda fue entregada en arrendamiento a don Manuel Espinosa de los Monteros. El contrato estipulaba un plazo de nueve años, de los cuales cuatro eran forzosos. Evidentemente a pesar de las minuciosas estipulaciones testamentarias de Lastra, sus deseos en torno al buen cuidado de la casa quedaron prácticamente en el olvido. Poco después la Real Junta de Temporalidades, ejecutó un embargo preventivo sobre la hacienda, por el pago atrasado de los intereses devengados del censo que pesaba sobre la propiedad y que no fueron oportunamente pagados. Por motivos que desconocemos, el censo no fue redimido tal como Lastra instruyó en su testamento. La confiscación fue extendida sobre el alquiler de 4.000 pesos anuales que pagaba el arrendatario.

Existe un vacío documental de casi un siglo, por lo cual no hemos podido hacer un seguimiento detenido de los avatares que sufrió la propiedad. En 1866 hallamos que la hacienda pertenecía a doña Isabel Uranga de Duffó, quien la había recibido en sucesión de su madre¹⁶. De acuerdo con su testamento, doña Isabel la heredó a sus siete hijos legítimos. Aquí comenzó un rápido proceso de desintegración de la propiedad¹⁷, ya que cada hijo comenzó a vender su parte por separado, perdiéndose así la hacienda como conjunto¹⁸. Una parte de las tierras fue adquirida por el doctor Pedro Arciniega¹⁹⁻²⁰ cuyos descendientes cedieron gratuitamente al gobierno, un área considerable para el tránsito del ferrocarril Lima-Lurín²¹. En compensación fue establecido un paradero y un desvío ferroviario desde la estación del tren hasta la línea fronteriza de la casa. En el contrato quedó estipulado que dicha estación, habría de usarse exclusivamente para atender el servicio de carga de dicha hacienda y las colindantes que pudieran existir, las que por entonces habían orientado su producción al algodón.

A partir de 1880 se sucedieron las particiones, sucesiones, cesiones y ventas diversas, desmembrando la propiedad original y reduciéndola a parcelas de extensión variada²². A pesar de ello, la casa y una parte de las tierras aledañas lograron llegar relativamente intactas hasta el último tercio del siglo XX. Con la reforma agraria, impulsada por el dictador General Juan Velasco Alvarado en 1969, la propiedad fue ocupada por el sindicato de trabajadores agrícolas y en breve transformada en una cooperativa. Durante el segundo gobierno del presidente Fernando Belaúnde Terry (1980-85), se determinó

suprimió la Compañía de Jesús, tres de los seis claustros del Colegio Máximo de San Pablo de Lima fueron entregados por la Real Junta de Temporalidades a dichos religiosos, motivo por el cual Lastra debió considerarlos como una suerte de herederos espirituales.

16. A.G.N.L. Notarios. Manuel Iparraguirre, Prot. 291, 29 de marzo de 1873, fs. 498 y 499. Prot. 292, 13 de octubre de 1873, fs. 856 y 856 vta.

17. A.G.N.L. Notarios. Francisco Palacios, Prot. 571, 14 de diciembre de 1868, fs. 2050 a 2052 y Prot. 573, 10 de noviembre de 1869, fs. 118 a 1124 vta.

18. A.G.N.L. Notarios. Claudio José Suárez, Prot. 895, 22 de junio de 1869, fs. 187 vta. y 188.

19. A.G.N.L. Notarios. Francisco Palacios, Prot. 571, 14 de diciembre de 1868, f. 2350 y ss. Desafortunadamente ya no aparece en las escrituras del siglo XIX, mención alguna sobre el eventual destino de la vivienda que se erigía dentro de la hacienda Buenavista.

20. A.G.N.L. Notarios. Felipe Orellana, Prot. 482, 17 de diciembre de 1852, fs. 692 y 692 vta.

21. s/a “Indemnización por terrenos y cultivos en el ferrocarril Lima-Lurín”. En: *Anales Públicos del Perú*, Lima: s/e, 1918.

22. A.G.N.L. Notarios. Manuel Orellana, Prot. 537, 21 de septiembre de 1880, f. 447 vta.

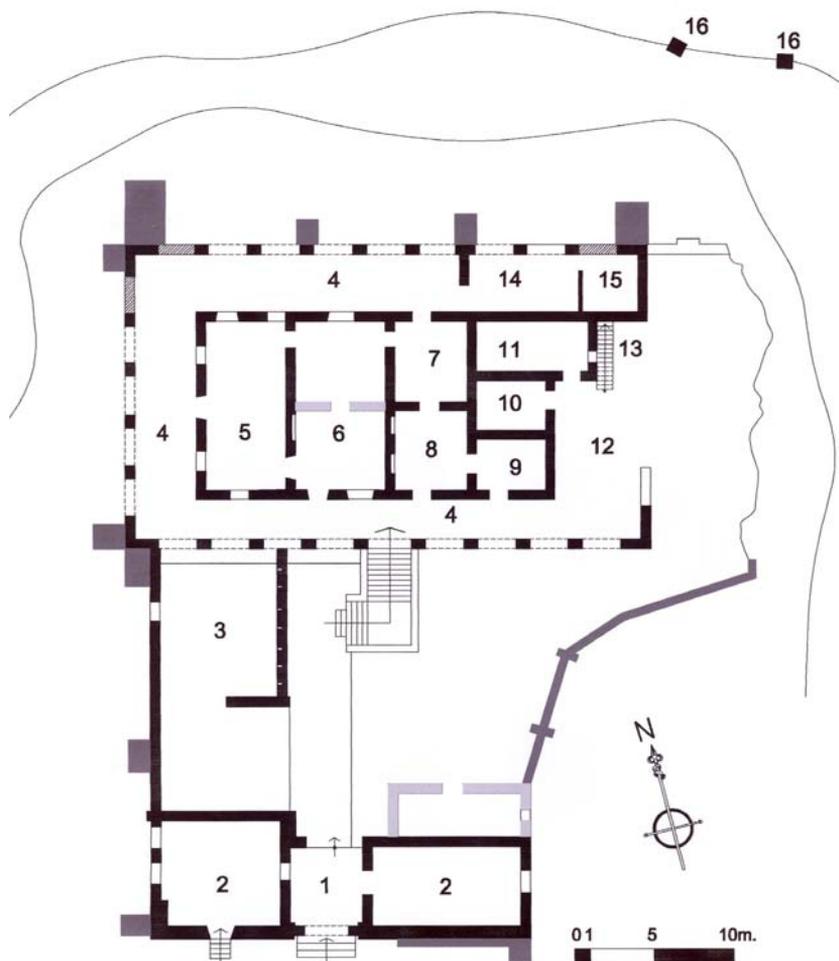
que cada campesino de una cooperativa debía recibir una parcela de tierra para su cultivo y beneficio personal, lo cual generó una aguda atomización del agro que subsiste al presente.

En el caso de la antigua hacienda Buenavista —que a mediados del siglo XVIII llegó a tener más de 434 hectáreas de extensión— quedó reducida a finales del siglo pasado a tan sólo 20.000 m². La mitad de dicha área está formada por el promontorio rocoso sobre el cual se asienta la casa, mientras que la restante es apta para el cultivo. El penúltimo propietario fue Jorge Koechlin Von Stein quien la adquirió en 1996, cediéndola como donación a las Hermanas Agustinas de Jesús en el 2003. La agonía de esta propiedad aun no termina, ya que las religiosas la mantienen en un estado de virtual abandono y expuesta a su destrucción total.

El espacio arquitectónico y su funcionamiento

La arquitectura virreinal estuvo formada por la casa de morada, las habitaciones utilizadas por los negros y otras dependencias de servicio. La vivienda principal al parecer ya estaba edificada en 1767, con una solución arquitectónica idéntica a la que ha llegado hasta nosotros. En la escritura de venta otorgada por el presbítero Diego de Chávez a don Francisco Lastra, se consigna “[...] la vivienda alta y baja, tapias, alfalfares [...]”²³. Si bien se hace referencia a una edificación alta y baja, esto no significa que la vivienda tuviese dos pisos, sino más bien que estuvo edificada en dos distintos niveles sobre el altozano en que se hallaba.

En el plano más bajo y orientado hacia el suroeste, se encuentra la portada de ingreso, formada por un simple arco de medio punto con archivolta ornamental. Las jambas del vano carecen de imposta, de tal manera que estas entregan directamente a la curvatura del arco. Esta abre sobre un elemental zaguán, que tiene a ambos lados los ambientes arquitectónicos correspondientes a las antiguas enfermerías para el cuidado de los esclavos, estrictamente separados por género. En el inventario de la hacienda realizado el 11 de agosto de 1775 se señala que “[...] a la entrada de dicha casa dos piezas con



CASA PRINCIPAL DE LA HACIENDA BUENAVISTA
(Levantamiento: S. Negro y S. Amorós, 2005)

- ADICIONES DEL SIGLO XX
- MUROS DE CONTENCIÓN Y CONTRAFUERTE

- Plano de la planta de la hacienda Buenavista.
1. Zaguán, 2. Enfermería,
 3. Corral, 4. “Corredor” o Galería,
 5. “Principal” o Salón, 6. “Cuadra de Estrado” o Comedor, 7. “Cuarto de dormir” o Cámara principal,
 8. Antecámara, 9. Cámara,
 10. Despensa, 11. Cocina,
 12. Patio de Servicio, 13. Escalera a la pieza alta, 14. Oratorio,
 15. Sacristía, 16. Manantiales.

23. A.G.N.L. Notarios. Martín Pérez Dávalos. Prot. 848, 13 de febrero de 1767, f. 281 vta.

Casa principal de la hacienda Buenavista, estado actual. S. Negro, 2005.



*diez y seis separaciones para formar camas por servir de enfermería con sus postigos y ventanas corrientes y sus techos el uno de quaterneria y el otro de piñuelas, asimismo un arco grande de adoveria a la entrada de dicha casa [...]*²⁴.

Allí se hallaba también el corral de mulas, situado a un costado y próximo a la enfermería. Al centro del área abierta y sin techar destacaba la escalera, resuelta totalmente en adobes, que facilitaba el acceso al siguiente nivel donde se desarrollaba la casa de morada. El núcleo de la vivienda estaba rodeado por una galería techada “[...] con tres caras con veinte y tres arcos, los veinte y uno descubiertos y los dos que hacen la parte del oratorio [...] y dichos arcos y pilares como toda la demás obra que carga encima de adoveria corriente [...]”²⁵. Actualmente los veintitrés arcos aun se conservan. Nueve de ellos están distribuidos en la fachada principal y otros nueve en la posterior, mientras que los cinco restantes completan la fachada lateral orientada hacia el oeste. Esta galería perimétrica facilitaba la comunicación entre las distintas habitaciones. Al mismo tiempo era un espacio para descansar, muy fresco durante el verano y con una impresionante vista panorámica del mar y el valle de Lurín.

La disposición de todas las habitaciones que han perdurado en la vivienda, coinciden exactamente con las inventariadas en 1775, lo cual hace de esta vivienda rural un acaecimiento extraordinario y único en la costa central del Perú. La propuesta arquitectónica a nivel de diseño es cerrada, ya que carece de patios o espacios abiertos interiores, como solía suceder en las casas de morada urbanas o en las grandes casas rurales. Esta solución tiene relación directa con el reducido número de habitaciones que la componen, las cuales en conjunto no superaban los 760 m² de área edificada.

Al terminar el ascenso por la escalinata de ingreso, hallamos hacia el oeste las habitaciones de uso social. Estas eran el salón o “*principal*”²⁶ y el comedor o “*cuadra de estrado*”, tratándose en ambos casos de espacios rectangulares alargados. El “*principal*” presentaba la clásica disposición de una puerta

24. A.G.N.L. Temporalidades, Títulos de haciendas. Leg. 14, 1775, f. 2.

25. *Idem* f. 2 vta.

26. Las denominaciones de “*principal*” para el salón de uso social y “*cuadra*” o “*cuadra de estrado*” para el comedor, fueron denominaciones utilizadas durante los ss. XVI al XVIII y como tales figuran en los documentos de archivo.



Casa principal de la hacienda Buenavista, Escalera de acceso a la galería alta y restantes habitaciones. S. Negro, 2005.

central, flanqueada por dos ventanas que abrían hacia la galería, mientras que en el muro opuesto dos vanos possibilitaban la comunicación espacial con la “cuadra”. Esta última habitación fue objeto de una partición transversal, llevada a cabo posiblemente en algún momento durante el siglo XIX, generando dos cuartos cuadrados²⁷. Estos ambientes y su disposición fueron consignados como: “[...]corredores de cuatro varas de ancho donde se sigue la pieza de la sala de adovería con sus puertas y ventanas en buen uso de donde sigue la quadra de estrado de adovería asimismo corriente [...]”²⁸.

Tanto desde la cuadra de estrado, como a partir de la galería principal, se accedía a la cámara utilizada para el reposo y la pernoctación. Esta se comunicaba con una habitación adyacente, cuya función estuvo vinculada con el área de descanso asociada al ámbito familiar, ya que desde ella se accedía al segundo dormitorio. Estas fueron descritas como “[...] el cuarto de dormir con sus puertas y ventanas, una camara y cuarto que sale al corredor de adovería corriente con sus puertas y ventanas [...]”²⁹. Hemos confirmado a nivel documental que solamente existieron dos dormitorios, ya que en el inventario relativo a los muebles de la casa se mencionan tres camas, dos con un mismo diseño que estuvieron en el dormitorio principal y un catre que asumimos estuvo colocado en el dormitorio anexo.

27. Es posible sustentar esta modificación no solamente porque contradice los planteamientos arquitectónicos usuales dentro del Perú virreinal, sino que además los adobes empleados son de dimensiones distintas a los utilizados en el resto de la vivienda, semejando aquellos empleados a partir de mediados del siglo XIX.

28. A.G.N.L. Temporalidades, Títulos de haciendas. Leg. 14, 1775, f. 1.

29. *Idem* f. 1.

La solución arquitectónica planteada –que contemplaba solamente dos habitaciones para pernoctar– tiene relación con el hecho que se trataba de una vivienda rural, en la cual su propietario permanecía en ella solamente por cortos periodos de tiempo, ya que habitaba de manera permanente en la ciudad de los Reyes. Por otro lado, en este caso concreto don Francisco Lasra y su esposa, carecían de descendencia. En general, podemos afirmar que hemos logrado determinar una marcada tendencia en las casas pertenecientes a las haciendas virreinales, de contar con un número reducido de dormitorios. Es posible que la vida social no fuese muy intensa en el campo y los huéspedes no pernoctaran allí con frecuencia. Una situación totalmente distinta se vivió durante el siglo XIX, ya que por entonces las casas rurales fueron transformadas en réplicas –en cuanto a dimensiones, comodidades y lujos– de las viviendas urbanas. En estas últimas, las reuniones sociales, fiestas y tertulias, eran habituales y de gran boato. Durante dicha etapa fue común que las casas rurales tuviesen más de una decena de dormitorios, para que sus invitados se hospedaran durante considerables periodos de tiempo.

Hacia el este geográfico se hallaban las dependencias de servicio formadas por la cocina, despensa y patio con su respectivo horno. Documentalmente se reseña que:

“[...] sigue otra pieza que sirve de expensa con puerta al corredor, otra dicha con una pieza alta encima con su escalera [...] otra dicha que sirve de cocina con su fogon y chimenea [...] y en un patio hay un horno regular y un pozuelo para botar agua de cal y piedra y dos piezas pequeñas que sirven de cuyeros [...]”³⁰

Observando la disposición de cuartos que ha llegado hasta el presente, podemos determinar la existencia de una habitación que debió ser la despensa. A continuación tenemos la antigua cocina, sobre cuya pared lateral aun es visible la escalera que ascendía hacia habitación que se hallaba en el segundo nivel y que actualmente ha desaparecido. Estas habitaciones colocadas encima de las cocinas, amasijos o eventualmente las caballerizas, eran las utilizadas como cuarto de dormir para los sirvientes de la casa.

En las fotos de archivo del año 1964, podemos observar que encima del muro de la cocina que daba al patio de servicio, existía una pequeña espadaña de un solo cuerpo y un único vano, que debió alojar una campana³¹. Probablemente se trata de una adición llevada a cabo a finales del siglo XIX o principios del XX. Esta afirmación se sustenta en los documentos virreinales compulsados, ninguno de los cuales consigna una espadaña o una campana.

Dicho elemento arquitectónico tampoco aparece graficado en el dibujo de la casa, realizado en 1838 por el viajero Leonce Angrand. Sin embargo, en la representación llevada a cabo por el pintor Sabino Springuett en 1941, es claramente perceptible el remate de una pequeña espadaña en el sector de servicio del inuneble.

El documento transcrito señala que la cocina y despensa abrían sobre un patio de servicio en el cual había un vertedero para botar las aguas sucias, así como un espacio para criar cuyes. No hay mención alguna acerca de la ubicación de la letrina. Hay que tomar en cuenta que tales servicios no se

30. *Idem* f. 1

31. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Archivo fotográfico, 1964, foto sin enumerar.

ubicaban por entonces en el interior de las viviendas, debido a que la falta de agua corriente hacía que estas expidiesen malos olores y atrajesen insectos y bichos indeseables. Era usual ubicarlas al fondo de la huerta o en un traspatio. En el inventario de la presente casa, solamente se hace referencia a una “alcantarilla de cal y ladrillo que está a la entrada de la casa”³². Para las necesidades fisiológicas nocturnas empleaban los bacines de losa con tapa, que eran vaciados y lavados cada mañana. En Lima existieron diversas haciendas que los producían, hallándose todas ellas situadas en las inmediaciones de las denominadas caleras o depósitos naturales de cal. El área donde se concentraba la mayor parte de estas en Lima durante el siglo XVIII, fue en las proximidades del cerro “El Agustino” a la salida de la ciudad a través de la portada de Cocharcas.

En cuanto al abastecimiento de agua para el uso doméstico, existieron dos manantiales de agua dulce al pie del promontorio que sustenta la vivienda principal. Aun al presente de ellos mana abundante agua cristalina, utilizada por los pobladores del asentamiento humano Buenavista. Durante el siglo XVIII —aunque probablemente desde que fue edificada la primera casa en el siglo anterior— el agua para beber, asearse y cocinar era conducida mediante “una pipa de cargar agua” hasta la tinajera de la casa, que contaba con su respectivo candado³³.

Por último formaba parte de la casa un oratorio, el cual estaba situado al final de la galería opuesta al ingreso a la vivienda. Constaba de una pequeña nave con dos bancas de madera y dos confesionarios. Estos últimos serían de suma utilidad en las confesiones que los esclavos debían obligatoriamente hacer por lo menos en Navidad y con ocasión de la Semana Santa. El inventario de 1775 nos confirma que se trataba de:

“[...] una pieza que sirve de oratorio con su sachristia techada con quartones de cinta embebida entablados con tablas de pino y en ella dos bancas de roble con sus pies de amarillo y chambrana alta y baja y en los extremos de dichas dos bancas sus rejas que sirven de confesionario. Asimismo tres ventanas una con vidrio y las dos llanas [...]”³⁴

Completaban mobiliario, un retablo nuevo con hornacinas donde se exhibían tres esculturas en bulto de tamaño mediano y dos pequeñas. La mesa del altar estaba adosada al retablo y era de roble. Desde la nave se accedía a una minúscula sacristía donde había una cajonería para guardar los ornamentos sagrados. Las fuentes documentales nos indican que la pared medianera entre la nave y sacristía era de quincha. A pesar que dicho tabique actualmente se halla prácticamente al ras del suelo, aun es posible observar con claridad los restos del bastidor de madera que sustentaba las cañas amarradas con tiras de cuero y que constituían la pared de quincha

32. A.G.N.L. Temporalidades, Títulos de haciendas. Leg. 14, 1775, f. 4.

33. La tinajera era un mueble ubicado en el interior de la vivienda, generalmente empotrado en uno de los muros del comedor. En las viviendas rurales con frecuencia se hallaba en el exterior de la casa. En este último caso, se emplazaba sobre uno de los lados de la galería y adquiría la forma de un armario de madera con andanas de balaustres y postigos con su respectivo candado. En el interior se colocaban varias tinajas hincadas en el suelo, las cuales recogían el agua que era filtrada a través de una piedra para destilar.

34. A.G.N.L. Temporalidades, Títulos de haciendas. Leg. 14, 1775, f. 1 y 1 vta.

antes señalada. Las misas se acompañaban con la música proveniente de un arpa nuevo de cocobolo.

El mobiliario de la casa era muy simple y elemental, propio para una vivienda en el campo. Algunas habitaciones, tales como el comedor y la recámara, contaban con hornacinas embutidas en el muro, para ser utilizadas como repisas. En cuanto a los muebles, podemos reseñar que en la sala había dos sillas rústicas forradas de tela carmesí y ocho sillas con sus cojines de baqueta, una mesa pequeña, una cómoda con sus cajones y dos rinconeras o armarios de forma triangular colocados las esquinas. El comedor contaba con una mesa grande acompañada por ocho sillas corrientes, dos escaños viejos tres mesas portátiles, una cómoda pequeña con sus cajones y un escaparate antiguo. Un aspecto interesante es que documentalmente se hace referencia a “[...] un estrado en la quadra [...] una mesa pequeña de estrado [...]”³⁵. El estrado era una pequeña tarima de madera, sobre la cual se colocaban sillas, mesas u otros muebles y donde la dueña de casa se reunía a departir con sus amistades femeninas. Estas eran muy frecuentes en las casas de morada situadas en las ciudades. Como podemos observar, su empleo se extendió en las viviendas rurales.

En cuanto al mobiliario existente en los cuartos para dormir, solamente fueron reseñados tres catres –dos antiguos y maltratados que debieron estar en la cámara principal y el otro de Guayaquil– dos sillas y dos mesas ordinarias. Dentro del conjunto de muebles tasados, también figuran nueve cornucopias de madera barnizadas. Se denominaban así a los marcos de madera tallados dentro de los cuales se colocaba un espejo. Contaban en la parte inferior con uno o más brazos para poner bujías o velas. La luz de estas reverberaba en el cristal, aumentando la luminosidad del ambiente.

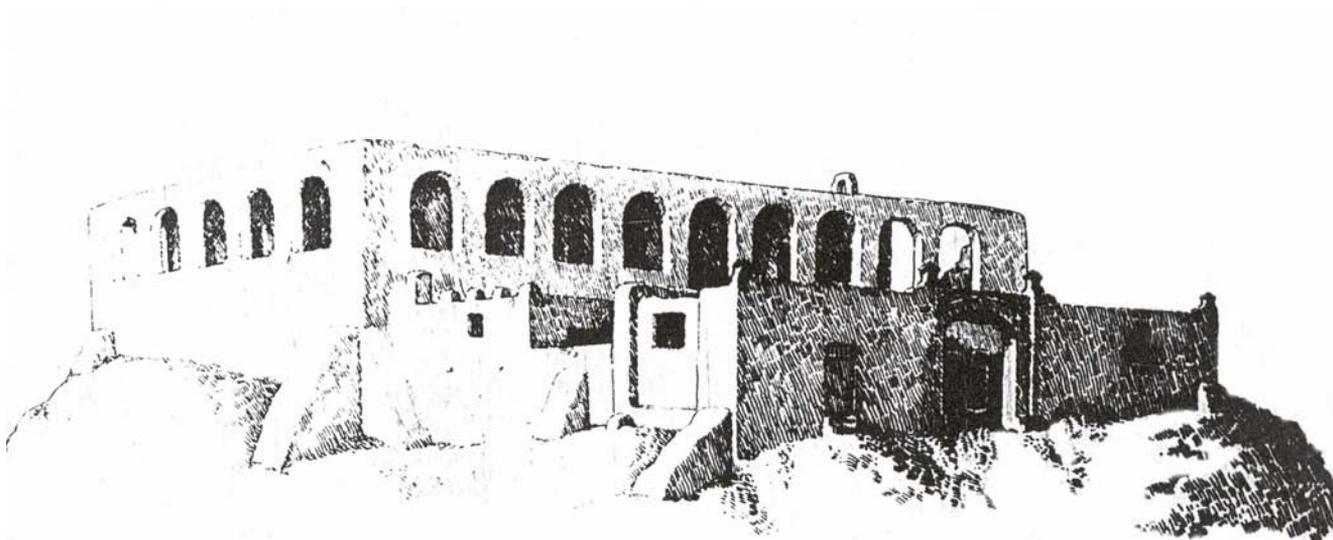
Las restantes dependencias complementarias a la vivienda estaban formadas por los galpones para los esclavos, emplazados al pie y hacia el suroeste del montículo rocoso en cuya cima se erigía la vivienda principal. Los documentos hacen mención a la existencia de “[...] un galpón que se halla situado en quadro con quatro paños de arquería con su puerta nueva de dos hojas y [roto] correspondiente y un postigo bien tratado con su umbralada doble [...]”³⁶. En este espacio arquitectónico pernoctaban los negros, estrictamente separados por género y condición familiar, a los cuales se les encerraba con llave al anochecer. Si bien no hay ninguna referencia concreta acerca de un cuarto de castigo para los esclavos, este debió funcionar en una de las cinco habitaciones anexas al galpón, ya que en el inventario de la herrería se hace referencia a instrumentos de castigo y restricción tales como “grillos y bragas corrientes”³⁷.

En las proximidades del galpón se hallaba además la huerta, tres corrales cercados con muros de adobe, un molino de granos y una “colca” o depósito para guardar harinas y semillas. Allí se encontraban además dos eras nuevas donde se trillaban los granos, las cuales habían sido soladas con adobes. Por último tenemos los diecinueve establos para el ganado caballar, edificados con pilares dobles de adobe. Al presente todo este sector ya no existe, pero hay suficientes restos arquitectónicos para poder identificar su ubicación

35. *Idem* f. 3 vta.

36. *Idem*. f. 3 vta.

37. *Idem*. f. 7 vta.



original. Actualmente el área se halla ocupada por un conjunto de viviendas pertenecientes a la cooperativa agraria de usuarios Buenavista y por el centro educativo inicial Manuel Miguel Valle y Valle.

La hacienda Buenavista a mediados del siglo XX. Dibujo de Sabino Springuett, 1941

Comentarios finales

La vivienda principal de la antigua hacienda Buenavista y Villena que hemos expuesto en esta contribución, a duras penas ha llegado hasta el presente. Su estado actual es deplorable, aunque todavía es posible recuperarla si se actúa a la brevedad.

Las razones que hacen imprescindible su conservación y puesta en valor, se sustentan en el hecho que es la única casa rural de este tipo, situada en las inmediaciones la ciudad de Lima perteneciente al siglo XVIII, que ha llegado hasta nuestros días. La solución espacial, arquitectónica y constructiva, es básicamente la misma que la descrita en el inventario realizado en 1775 a la muerte de don Francisco Lastra. Se trata de un caso inusual de preservación no intencional de la arquitectura virreinal en el país. Con frecuencia las viviendas de los siglos XVII al XIX, han sufrido una serie de remodelaciones y arreglos diversos a través del tiempo, siguiendo las modas y tendencias culturales que la sociedad ha ido desarrollando.

La ciudad de Lima y sus alrededores prácticamente carecen de viviendas rurales pertenecientes a la etapa virreinal que perduren hasta el presente. Destacan en las inmediaciones las casas de las antiguas haciendas San Juan Bautista de Villa y San Juan de Surco, ambas pertenecientes a la Compañía de Jesús hasta su expulsión en 1767. Se trata sin embargo, de propuestas arquitectónicas distintas, propias de las grandes casas que contaban con uno o más patios, alrededor de los cuales se organizaban los espacios arquitectónicos de uso social y privado de los habitantes permanentes o eventuales de la hacienda.

La prolongada permanencia de la casa principal perteneciente a la antigua hacienda Buenavista y su bucólico emplazamiento sobre la cúspide de un montículo aislado, al pie de los cerros que delimitan el delta del río Lurín, ha sido objeto de inspiración de viajeros y artistas. En 1838 el diplomático

francés Leonce Angrand³⁸ la reprodujo en una de sus ilustraciones en torno a la vida rural en los alrededores de Lima. Al ver el dibujo a mano alzada tomado del natural, podemos reconocer de inmediato la volumetría de la casa, así como la perdurable arquería exterior. Sin embargo la composición del lugar es otra, el sitio ha sido considerablemente idealizado y el conjunto tiene el inconfundible aire romántico propio del siglo decimonónico.

Más de una centuria después, continuaba siendo inspiradora de temas campestres. En 1941 fue objeto de un dibujo hecho a pluma por el pintor Sabino Springett³⁹, aun cuando su representación es absolutamente arquitectónica y no paisajista. El ángulo asumido por el artista es el ingreso principal a la casa, no existiendo por lo tanto a espaldas del inmueble nada que pudiese complementar la representación, ya que detrás se halla el fondo del valle de Lurín con el río que discurre por él, pero a una altura considerablemente inferior, que no logra verse desde el punto de visión utilizado en la composición.

Al presente su situación de total abandono es lamentable. El peligro de derrumbe natural o intencional es inminente. Personas inescrupulosas han sustraído a través de los años las vigas del techo, las puertas y ventanas. Es necesaria sin duda una intervención institucional urgente para que un patrimonio de esta naturaleza y único en Lima, no termine desapareciendo irremediabilmente.

38. Leonce Marie Angrand (1808-1885), fue Vicecónsul de Francia en el Perú entre 1834 y 1839. Además de diplomático fue un destacado dibujante, acuarelista y escritor. Viajero incansable, recorrió el Perú recogiendo impresiones y visiones que plasmó en su obra americanista. Sus aportes comprenden tres aspectos principales. El primero se relaciona con la recopilación de libros y manuscritos sobre la historia del Perú. El segundo es la investigación arqueológica y el tercero la compilación de un repertorio gráfico de la arquitectura y urbanismo peruanos, la vida cotidiana de sus gentes y las costumbres populares.

39. Sabino Canales Casares, conocido como Sabino Springett, nació en Ayacucho en 1913. Como pintor fue discípulo de Jorge Vinatea Reinoso y José Sabogal. Se emancipó de las tendencias indigenistas del primer tercio del siglo XX por considerar que su temática estaba demasiado circunscrita. Fue un pintor independiente y como tal optó por una gran libertad temática y compositiva, que lo llevó a dibujar a pluma y pintar sobre lienzo desde bodegones y paisajes, hasta temas sociales y humanos.

Fisiognómica, pintura y teatro

ARSENIO MORENO MENDOZA
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: Este artículo trata sobre el arte de la fisiognómica y su repercusión en el teatro y la pintura. En él se hace un repaso a los diversos tratados más usados durante los Siglos de Oro en España y se ofrecen algunos ejemplos que muestran dicha transferencia.

Palabras clave: Fisiognómica, tratado, pintura española, Siglos de Oro, teatro, iconografía.

Abstract: This study focuses on physiognomics as one of the skills with an influence on Theatre and Painting. The paper revises the various treaties usually used in Spanish Golden Age and discusses actual examples from these.

Key words: physiognomics, treaty, Spanish painting, Spanish Golden Age, Theatre, Iconography.

El cardenal Paleotti, en su *Discurso sobre las imágenes profanas y sagradas* (1582), recomendaba acerca de la representación de las imágenes de los santos que éstos “en ningún momento fueran retratados con rostros de particulares y de personas mundanas conocidas por los demás”, teniendo bien cuidado que “la calidad de sus hábitos con que se representan sean convenientes a personas santas, y que los atuendos con que se disponen, y demás ornamentos, sean todos proporcionales a la profesión que ejercieron en esta vida”. Y es que, para Trento, los santos nunca deben estar dotados de contenidos y expresiones “comunes y triviales”.¹

Casi dos siglos más tarde, en 1727, el jesuita F. Lang publicaba una “Disertatio de actione scenica” dirigida a los actores de teatro, aunque también sería válida para los oradores. En este opúsculo el jesuita nos dice que la acción debe preceder a todos los demás medios persuasivos, incluido el verbal, puesto que los espectadores, a través del contenido gestual de los actores, comprenden el estado de ánimo de los personajes, incluso antes de comenzar a hablar.² Lang, que era contrario al uso de la máscara, característica de la *commedia dell’arte*, donde los cómicos eran reducidos a meros

1. Paleotti, G, *Discurso in torno alle imagini sacre e profane* (1582), in P. Barocchi, *Trattati d’arte del Cincuecento*, vol. II, Bari, 1961, pp. 352 y 456.

2. “Actio debet precedere locutionem. F. Lang, *Disertatio de actione scenica*”. In. Battistini, A. *La retórica agiografica nel teatro dei gesuiti. Santi a Teatro*, Electa Napoli, Napoli, 2006, p. 41



Alonso Vázquez. *Última cena*.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.

estereotipos imperturbables, sí que defendía, en cambio, en la tragedia jesuítica por la que él apostaba, el rostro descubierto a través de cuya mímica el actor mostraba la psicología del personaje, con su “ethos” y –sobre todo– el “pathos” del mismo. El gesto y la fisonomía son quienes, a la postre, definen a un personaje, su naturaleza y su estado de ánimo, pues –como diría Alberti– “coi movimenti delle membra mostran movimenti dell’animo”.³

La representación iconográfica de las figuras sacras, por tanto, no deberían responder a modelos extraídos de la realidad específica y singular. Aquí el naturalismo a ultranza no es válido. Las imágenes sagradas, los santos, Cristo, la Virgen, nunca han de ser retratos personalizados y, mucho menos, reconocibles, de personas concretas –decía Paleotti–. Su identidad nunca responde la una especificidad personal, sino que es expresión de un canon de belleza y bondad ampliamente codificado y reconocible por todos. Lo mismo podríamos decir de otros personajes opuestos a esta naturaleza divina y, en consecuencia, hermosa y amable. Los malos no son solamente malos; sino que también lo parecen. Los malos son repulsivos y groseros y, ante todo, feos. Ambos se expresan con una gestualidad específica, una gestualidad descompuesta y desaliñada. Su mímica les delata. Su mímica es expresión de una fisionomía dinámica. Pero también, al igual que la mímica, les delata el color de su pelo, el tamaño de sus ojos, la configuración de su frente o el formato de su cráneo. Es decir, su fisionomía estática, permanente y congénita. La fealdad es sinónimo y muestra elocuente del vicio. La belleza, por su parte, es manifestación de la virtud y de las buenas costumbres morales. La fealdad física, una fealdad específica, revela esa otra fealdad, oculta, del alma. También, las características faciales de un individuo pueden ser –y son para los fisiognomistas– espejo de su carácter violento, su brutalidad, o su falta de entendimiento, su humor colérico, su ingenio avisado o su sensualidad.

3. Chastel, A, “L’art du geste à la Renaissance“, *Revue de l’Art*, núm. 75, 1987, p. 14.



Herrera el Viejo. *Sagrada Cena*.
Colección particular.

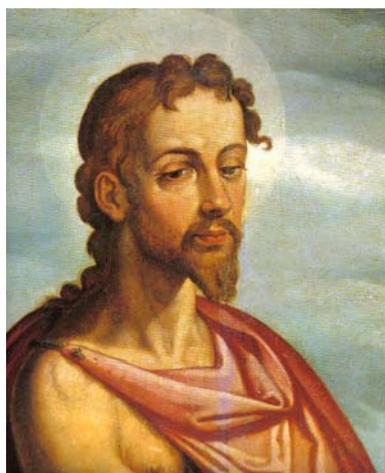
Dalla Porta, con respecto a la belleza del rostro, afirmaba que la auténtica belleza “muestra una armoniosa y acorde concordancia de sus partes y así en la simetría del orden, en la proporción de los miembros, en la templanza y viveza de los humores bien sazonados y juntos acoplados, que demuestran nobilísimas costumbres y una más nobilísima alma... Esta belleza es aquella que atrae todas las virtudes y aleja todo vicio”.⁴ La verdadera belleza es sinónimo de virtud y repelente del vicio. La belleza es exponente delator de un alma noble y de unas pasiones personales nobles y limpias.

Aunque la fisiognomía artística, aquélla que se ocupa del estudio y de la comprensión de las pasiones morales, una fisiognomía dinámica y plenamente vinculada a la escena dramática, no se desarrollaría hasta el siglo XVIII, la fisiognomía estática —por llamarla de algún modo— contaba con una amplísima literatura que hundía sus raíces, supuestamente, en Aristóteles. Para ellos la belleza física era indicio inequívoco de beatitud y belleza espiritual, pues en la concordancia de los humores expresa su perfección.⁵

Algunos textos griegos —nos comenta J. Bordes— como el del Pseudo-Aristóteles tienen una clara raíz anatómica y sus contenidos corren en paralelo con los intereses médicos expresados por Galeno e Hipócrates. “La doctrina que alimenta a estos fisiognomistas —añade— es la de las cuatro complexiones y temperamentos. Un ejemplo es el principio humoral desarrollado por Galeno por la cual la prevalencia de uno de los cuatro humores

4. Dalla Porta, G.B. *Fisionomía naturale*. Edizioni Analisi, Bologna, 1985, p. 170.

5. Bordes, J. *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la proporción, la fisiognomía*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 288-355..



F. Pacheco. *San Juan Bautista*.
Madrid. Museo del Prado

determina su forma corpórea y psíquica en relación con la tetralogía de los temperamentos: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico”.⁶

En España, el tratado de fisiognomía más antiguo data de una fecha tan precoz como es 1517. Se trata del *Libro de la Fisiognomía* escrito por Silvestre Velasco y publicado en Sevilla, del que tan solo contamos con la referencia de Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*.⁷

Para Sebastián de Covarrubias, en 1611, la “fisonomía” es tan solo “una cierta arte conjetural, por la qual señalamos las condiciones y calidades del hombre, considerando su cuerpo y talle y particularmente por las señales del rostro y cabeça, como parte principal y la torre del omenaje donde residen los sentidos del alma, suele dar indicios de sus pasiones”.⁸

Sin embargo la difusión en nuestro país de la obra de G. B. Dalla Porta, *De humana physiognomía* Libri III, publicada en 1584,⁹ sin duda alguna el tratado más importante y de mayor difusión en Europa, gozaría de un notable éxito. Y pronto surgirían sus primeros vulgarizadores como Jerónimo Cortés, quien en 1601 publicaría en Barcelona su *Phisonomica*.¹⁰

Dalla Porta, partiendo del Pseudo-Aristóteles, había desarrollado sus célebres silogismos fisiognómicos fundamentados en los paralelos existentes entre las morfologías animales y sus correlatos y equivalencias con el hombre. Cada especie animal –viene a decirnos– tiene unas formas correspondientes a sus propiedades y pasiones. Estas formas se encuentra explícitas en el hombre, por lo que, en consecuencia, éste mantiene un carácter análogo con los restantes animales de la Creación.

El éxito de la obra de Dalla Porta, a medio camino entre la ciencia especulativa y la magia natural, no se hizo esperar en España, dejando su impronta no solo entre la élite intelectual, sino también en amplias capas de la cultura popular.

Ese es el motivo, tal vez, por el cual en nuestro país no habrían de faltar grandes estudiosos de la materia, como Huarte de San Juan, o –un siglo más tarde– el padre Juan Eusebio Nieremberg (1595-1660).

El primero dejó impresa su única obra, *Examen de Ingenios*, en Baeza en 1575.¹¹

En este prodigioso texto, traducido en distintos países europeos y reeditado múltiple veces en España, podemos leer fragmentos como el siguiente: “La buena figura del cerebro arguye Galeno considerando por de fuera la forma y compostura de la cabeza, la cual dice que sería tal cual conviene tomando una bola de cera perfectamente redonda, y apretándola livianamente por los lados: quedaría de esta manera la frente y el colodrillo con un poco de giba. De donde se sigue que tener el hombre la frente muy llana y el colodrillo remachado, que no tiene su cerebro la figura que pide el ingenio y habilidad”.¹²

6. Ibidem, p. 298

7. Antonio, Nicolás, *Biblioteca Hispana Nova*, II, Madrid, 1788, p. 287^a.

8. Covarrubias, S, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987, p. 597.

9. Dalla Porta, G. B. *Fisonomía naturale*. Op. Cit..

10. Bordes, Ibidem. p. 333.

11. Huarte de San Juan, J, *Examen de ingenios*. Edición de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989.

12. Ibidem, p. 280.

El segundo –nos dice Caro Baroja– escribiría una obra, *Curiosa y oculta Filosofía de la Naturaleza examinadas en varias cuestiones naturales* (Alcalá, 1649), donde el teólogo y místico jesuita defendería la fisiognomía natural, así como sus argumentos, fundamentos y reglas.¹³

Estos y otros tratadistas, como Esteban Pujasol, o el sacerdote Ambrosio Bondía, estudiados por el Prof. Laplana Gil,¹⁴ contribuyeron a desarrollar en España durante el Siglo de Oro unas creencias con base supuestamente científica que, por otra parte, no carecieron de detractores, algunos tan furibundos como el propio don Francisco de Quevedo. Para todos ellos la cara era espejo del alma: “*imago animi vultus est*”.

La literatura española del Siglo de Oro nos ha dejado auténticos juicios fisiognómicos entre sus autores más emblemáticos.

Lope de Vega, uno de los escritores que más gala hace de sus conocimientos fisiognómicos –y en particular de la obra de Dalla Porta–, en la comedia *El rústico del Cielo*, habla de signos faciales reveladores de santidad en su protagonista Francisco:

“Qué extraña fisionomía!
Qué simplicidad sincera!
Aspecto tienes, hermano,
De ser un santo”.

Por el contrario, Cervantes, refiriéndose en su capítulo III de la segunda parte del *Quijote* al semblante del bachiller Sansón Carrasco, lo define –como es sabido– del siguiente modo:

“tendría hasta veinticuatro años, carirredondo, de nariz chata y boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas”.¹⁵

Y es que “la cara demasiado carnosa –decía Dalla Porta– demuestra hombre jocosos y alegre”.¹⁶

La obra de Baltasar Gracián está salpicada de citas y juicios fisiognómicos, fruto de un saber generalizado en su tiempo y de un incuestionable y particular conocimiento del autor sobre esta materia. Para el jesuita el rostro y la conformidad del cuerpo están en íntima relación con las condiciones morales de un individuo. Como muestra, sirva este fragmento de su *Moral anatómica del hombre* referido a la frente:

“Es la frente cielo del ánimo, ya encapotado, ya sereno, plaza de los sentimientos: allí salen a la vergüenza los delitos, sobran las faltas y placéanse las pasiones: en lo estirado la ira, en lo caydo la tristeza, en lo pálido el temor, en lo rojo la vergüenza, la doblez en las arrugas y la candidez en lo terso, la desvergüenza en lo liso y la capacidad en lo espacioso.”¹⁷



F. Pacheco. *San Juan Bautista*.
Madrid. Museo del Prado

13. Caro Baroja, J. *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Madrid, Circulo de lectores, 1987, p. 151.

14. Laplana Gil, E. “Un tratado de fisiognomía de 1650”, *Scriptura*, 11, (1996), pp. 141-153.

15. *Ibidem*, pp. 145-146.

16. Dalla Porta. *Op. Cit.* p.144.

17. Laplana Gil, J.E., “Gracián y la fisiognomía”. *Alazet*, 9, 1997. *Ibidem*, p. 22.



F. Pacheco. *San Francisco*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Calderón de la Barca, en su *Memorial a favor de los profesores de la pintura*, llegaba a afirmar que

“en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegó su destreza (de la pintura) aun a acoplarle al alma significados en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo; de suerte que, retratando el rostro el corazón, nos demuestra en sus afectos aun más parecido al corazón que el rostro”.¹⁸

Los tópicos fisiognómicos, como expresión de un conocimiento generalizado y popular en la época, encuentra –como era de esperar– un amplio repertorio en el refranero de Gonzalo Correas: “Cara de buen año, antes en el bueno que en el malo”. “La cara –sentencia– es señal de buen ánimo y condición, conforme por lo contrario al refrán latino: “Monstruo en el cuerpo, monstruo en el alma”.¹⁹

Leonardo da Vinci, aún criticando la fisiognomía y la quiromancia como ciencias falaces, admitía, no obstante, que los hombres que tienen las partes de la cara de gran relieve y profundidad son personas bestiales, violentas e irracionales. Los que tienen –añade– líneas muy acentuadas entre las cejas son irascibles. Los que poseen los signos que separan las mejillas de los labios, de la boca y de las fosas nasales y de los agujeros de los ojos, salientes, son hombres alegres y risueños. Y así sucesivamente.²⁰

La inclinación de Da Vinci, mostrada en sus manuscritos realizados en torno a 1519 y luego publicados en 1789 por Wenceslay Hollar, un espléndido conjunto de grabados que nos muestra la tendencia del genio hacia la experimentación fisiognómica, –fundamentalmente una colección de cabezas grotescas–, sería compartida por otros pintores como Durero, cuya obra *Della simetría d i corpi humani, libri quattro*, traducida al italiano por G. P. Gallucci, no sería impresa hasta 1591.²¹

Desde el punto de vista teórico, otro artista italiano, Paolo Lomazzo, nos brindaría un breve tratado sobre reglas fisiognómicas, publicado en 1584. Ésta es obra que, partiendo de la tradición leonardesca, intenta como novedad interesante aplicar la fisiognómica a la práctica de la pintura.²²

De estas interpretaciones fisiognómicas y su aplicación en la práctica del retrato tampoco escaparon pintores como Rubens, como podemos apreciar en su cuaderno de aprendizaje editado por Jambert en 1773. Aquí, su teoría fisiognómica, que no es otra cosa que una fisiognomía de la belleza, es la suma de distintos rasgos comunes a ciertos animales.²³

No hay que olvidar las alabanzas del Padre Sigüenza a las galerías de retratos de El Escorial, pues para él los rostros inmortalizados de los grandes varones ofrecían un marcado carácter didáctico-moral al expresar la animosidad, el valor y las buenas dotes morales, de sus facciones.

Amplia repercusión habría de tener entre los pintores y tratadistas del Barroco español los más conspicuos principios de la fisiognomía, algo que

18. Calvo Serraller, F. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1981. p. 541.

19. Correas, G. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Visor Libros, Madrid, 1992, p. 106.

20. Caro Baroja. *Ibidem*. P. 69.

21. Bordes, J, *Op. Cit.* pp. 333 y 337.

22. *Ibidem*, p. 337. Vid. Caroli, F. *Storia della Fisiognómica*, Leonardo Arte, Milano, 1995, p. 64

23. *Ibidem*, p. 339.

no pasaría desapercibido para Julián Gállego en su *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*.²⁴

Entre los muchos conocimientos que ha de tener un docto pintor, según el tratado de Carducho esta la *Fisionomía*. Un pintor, por tanto, ha de estar familiarizado con la obra de “Juan Pablo Galuci Solodiano –nos dice–, que curiosa y doctamente discurre de los movimientos y afectos interiores y exteriores”. También ha de estar versado sobre la obra de Juan Bautista de la Porta, “Leonardo en su tratado de ella, y Lomazo en su libro de pintura”.²⁵

Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, en su Apéndice laudatorio de la pintura, nos dejaba la siguiente reflexión: “Apeose de su centauro la sublime astrología y prorrumpió así: ‘Sabed, mortales, que los signos poseen jurisdicción en lo elementado y, hablando ahora del hombre, para que conozcan su dominio, los sella con sus caracteres que llamáis fisionomía. Por ésta celebra el astrólogo sus juicios, y de Arístides tebano y Apeles se publica que, en los rostros que pintaron, pudieron especular mis astrólogos el destino de los figurados por ellos’”.²⁶

Más adelante, en su Tratado 9º, el pintor aragonés concluía sus apreciaciones fisiognómicas de un modo, si cabe, más contundente y encomiasta: “Ya me pasaba en silencio –decía– dos insignes maestros que nos dejaron por sus obras otros avisos y ejemplares vivos como preceptos únicos, y en su manera de obrar nada menos que los pasados. Éstos son el excelentísimo Alberto Durero y el magno Leonardo da Vinci, ambos raros en la especulación demostrativa de afectos naturales. Con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquier demostración de ánimo, que sólo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con sólo la acción.”²⁷

El hecho de que Francisco de Pacheco no hiciera mención expresa en su tratado *El Arte de la Pintura* a la fisiognomía no tiene nada de extraño, aunque parece indudable que no fue el pintor sevillano ajeno a su conocimiento. El saber fisiognómico, a medio camino entre el conocimiento empírico, pretenciosamente científico, y la mancia adivinatoria –de carácter subliminalmente herético–, comportaba una ciencia rayana claramente en la heterodoxia. La aplicación de los conocimientos fisiognómicos conformaba un terreno resbaladizo para una mentalidad de la época. Esta es una actitud puesta de manifiesto por algunos de los más conspicuos teólogos del momento. Nada más lejos, por tanto, de una mentalidad ortodoxa, la de un veedor de imágenes sagradas, como la de Pacheco, que hacer uso de unos conocimientos de dudosa procedencia ideológica. Sin embargo, la visión reglada y canónica de una serie de imágenes, fundamentalmente sagradas, que lleva a cabo el pintor en su tratado –luego traducida a su obra pictórica–, si que nos ofrece un cierto parentesco con las reglas extraídas del más puro conocimiento fisiognómico. Así, a título de ejemplo, cuando cita al Padre Alonso Flores con respecto al modo de representación de los demonios,



F. Pacheco. *Santo Domingo*.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.

24. Gállego, J, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 230.

25. Calvo Serraller, F, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Op. Cit. p. 272.

26. Martínez, J, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. de María Elena Manrique, Cátedra, Madrid, 2006, p. 153.

27. *Ibidem*, pp. 216-7.

G. B. Dalla Porta. *Fisionomía naturale*

no oculta que éstos “en sus pinturas representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto”.²⁸ El aspecto externo de estos seres, en consecuencia, ha de mostrar su condición moral interior, su naturaleza malévol y terrorífica.

Palomino, en 1723, en su Libro IV del Tomo II, afirmaba lo siguiente: “Es principio constante en la filosofía natural que la constitución del cuerpo humano, y la figuración del semblante, son unos índices infalibles de las pasiones, é inclinaciones del hombre; pues aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón, no por eso carece de aquella natural propensión, que inclina, ya no violenta su genio”.²⁹

Nuestro autor, sorteando el imperio de la razón y del libre albedrío, no deja –en cualquier caso– de ofrecernos todo un amplio repertorio de modelos fisiognómicos codificado de cómo han de ser representados los distintos tipos de hombre, fuerte y robusto, tímido, ingenioso y prudente, insensato y simple, modesto, animoso, cobarde, avaro y un largo etcétera, así como sus principales características físicas.³⁰

De este modo, sirva, para el pintor cordobés, el siguiente ejemplo: “El hombre ingenioso ha de tener el color entre blanco y roxo: la frente espaciosa, y con entradas: los ojos hermosos, y húmedos: la vista aguda: el pelo ni sutil, ni grueso: las carnes suaves, no musculosas, ni gruesas; y hacia el cuello, y espaldas magras; manos, y pies pequeños, y estatura proporcionada”. En cambio, el hombre insensato y simple “ha de tener el rostro carnoso, y largo: la frente grande, y circular: los ojos azafranados: las mandíbulas, ó quixadas, grandes, y carnosas: el cuello grueso: los hombros relevados: lomos, muslos, y rodillas carnosas: las piernas largas, y hacia los tobillos gruesas, y redondas:

28. Pacheco, F., *Arte de la Pintura*. Edición a cargo de B. Basegoda, Cátedra, Madrid, 1990, p. 570.

29. Palomino, A., *El Museo pictórico o escala optica*. Tomo II, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1944, p. 177.

30. *Ibidem*, 179-183.

G. B. Dalla Porta. *Fisionomia naturale*

el movimiento, figura, y costumbres, serán la semejanza que tuviere á algún animal, como el más simple de los de carga, según lo describe Juan Bautista Porta”.³¹

Como podemos comprobar, la obra de G. B. Dalla Porta debía gozar entre tratadistas y pintores españoles de un gran predicamento todavía en las primeras décadas del siglo XVIII.

Velázquez, en su biblioteca, contaba con un ejemplar de la obra de Dalla Porta *Della Fisionomia del' Uomo*,³² concretamente de la primera traducción al italiano de 1598.³³ Y es bastante probable que otros ejemplares figuraran en los anaqueles de algunos de nuestros artistas más reputados y cultos.

Llegados a este punto, la gran interrogación que nos surge es saber en qué medida estos conocimientos fisiognómicos, de gran calado como hemos visto en los ambientes culturales y hasta populares del periodo barroco, podrían haber influido en la plasmación concreta por parte de nuestros pintores de una serie de personajes que, por su naturaleza y condición moral, ejemplificaban tanto el bien y la santidad, como sus valores opuestos. No olvidemos que nos encontramos ante una cultura esencialmente simbólica e ideal, donde hasta el más puro rasgo aparentemente naturalista puede encerrar un contenido semiótico polivalente y moral.

Veamos el siguiente ejemplo: Judas Macabeo, el apóstol traidor.

Es bastante frecuente que este personaje bíblico, encarnación personal de la envidia, la codicia y la traición, se le represente con cabellos cobrizos. Pelirrojo es el Judas que da la espalda a Cristo en su Última Cena, pintado por Alonso Vázquez para el refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y hoy expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Pelirrojo y

31. *Ibidem*, pp. 179-180.

32. Sánchez Cantón, F.J., “La Librería de Velázquez”, *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925.

33. Ruiz Pérez, P., “La Biblioteca de Velázquez”, Catálogo de la exposición, Consejería de Cultura, Sevilla 1999, p. 90.

G. B. Dalla Porta. *Fisionomía naturale*

con el pelo ralo tirando a trigueño es también este personaje pintado por Herrera el Viejo para este mismo tema de la Sagrada Cena, actualmente propiedad de una colección privada malagueña.³⁴

Pues bien: veamos lo que nos comenta sobre este particular un pequeño tratado de fisiognomía como es el titulado “la cítara de Apolo y Parnaso en Aragón de Ambrosio Bondía, editado en Zaragoza en 1650. “Pelo bermejo –nos asegura– es de todas maneras abominable, porque muestra un ánimo feroz y cruel, y que con trabajo será virtuoso”.³⁵

Palomino, por su parte, nos comenta que el hombre injurioso tiene la “nariz roma, y el pelo roxo”.³⁶

“Pelo bermejo –dice el refrán recogido por Correas–, mala carne y peor pellejo”.³⁷

Sin embargo Pacheco, cuando describe cual ha de ser el aspecto fisiognómico con el que se ha de representar a un personaje como Santo Domingo de Guzmán, no tiene inconveniente en afirmar que éste tenía “la barba y el cabello roxo”.³⁸ Para el tratadista y pintor, este accidente capilar no implica el más mínimo descrédito. Muy por el contrario, su cuerpo era mediano, “pero muy hermoso el rostro, largo y aguileño”.³⁹

Es interesante comprobar hasta qué punto existen notables coincidencias entre la preceptiva establecida por Pacheco en su tratado para la representación iconográfica de determinados santos y la plasmación concreta que el propio pintor realiza de los mismos. Esta coincidencia a todas luces

34. Valdivieso, E, *Pintura Barroca Sevillana*, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 2003, p. 243.

35. Laplana Gil, “Un tratado de fisiognomía... Op. Cit., p. 147.

36. Palomino. Op. Cit. p. 181.

37. Correas. Op. Cit. p. 388.

38. Pacheco. Op. Cit., p. 695.

39. Ibidem.

sería lógica. Pero no nos ha de pasar desapercibido que estas características formales, ya codificadas, encierran un acentuado sentido moral, pues la apariencia física, con su belleza o su fealdad, es expresión evidente de otros valores espirituales no visibles. Pensemos que en estos casos nunca podremos hablar, en puridad, de retratos. Hablamos de estereotipos surgidos de un imaginario colectivo fomentado fundamentalmente por el dogma católico. Un santo se identifica por una fisonomía conceptual y, en muchos casos, por sus propios atributos. Y en el caso, tan a la moda en aquellas décadas, del llamado “retrato a lo divino”, no olvidemos que es la retratada quien se disfraza con hábito de una determinada santa, no a la inversa. Un santo –recordemos a Paleotti– no puede parecerse a ninguna persona en particular. Un santo, ante todo, es un icono cuya verosimilitud está sancionada por los principios del decoro.

Un ejemplo paradigmático nos lo ofrece la representación de San Juan Bautista del Museo del Prado, pintado por el maestro en 1608, y la descripción iconográfica “verdadera” que del mismo nos ofrece en sus Adiciones a algunas imágenes del capítulo XIV:

“Del aspecto y rostro del Baptista, si bien no se halla quien trate dél en particular, se puede con la buena razón sacar de lo que apuntan hombres doctos; y no iría fuera de propósito quien lo asemejase al Salvador, especialmente en el modo y color de la barba y cabello, siendo nazareno como Él y primo segundo suyo, pues las madres de ambos fueron hijas de dos hermanas. Débese pintar el rostro largo, bien proporcionado, flaco y penitente, por la gran abstinencia; el color, tostado y moreno, por los grandes soles e inclemencias de los tiempos; pero, con gracia y hermosura; el cabello y barba no compuesto y crecido, los ojos vivos y encendidos, señal del gran celo y espíritu de Elías; las cejas grandes, enarcadas y graves, y, en suma, todo el semblante del hombre nobilísimo, pues descendía de tribu real y sacerdotal, como Cristo. Quien ha visto su cabeza en San Silvestre de Roma, dice que tiene estas señas”.⁴⁰

Rostro largo y bien proporcionado: a este respecto Bondía en su breve tratado afirma que aquellos hombres que poseen “cara prolongada son buenos para todo”.⁴¹ “Las cejas arqueadas –nos recuerda– muestran audacia y ánimo grande”.⁴² Por su parte, “el cabello en su extremidad crespo es



J. Roelas. *Camino del Calvario*.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.

40. Pacheco. Op. Cit. pp. 661-662.

41. Laplana Gil. *Ibidem*, p. 147.

42. *Ibidem*, p. 149.



J. Ribera. *Ecce Homo*.

de generoso corazón”,⁴³ una observación sin duda alguna extraída de Dalla Porta y sus apreciaciones sobre los “capelli crespi nell’estremità”. “Los labios –prosigue– delgados y que se juntan bien, suaves en los extremos, son señal de magnánimos, generosos y píos”.⁴⁴ “Barba con moderadas plazas muestra ingenio y buen natural”.⁴⁵ Y así podríamos continuar con estas precisas taxonomías.

Los rasgos que expresan belleza, proporción, nobleza, solo evidencian santidad y hermosura espiritual.

Por su parte, San Francisco –nos dice el pintor– era “de estatura mediana, más pequeño que grande; la cabeza redonda y proporcionada; el rostro un poco largo; la frente llana; los ojos, negros y apacibles y no grandes; tenía los cabellos de la cabeza y de la barba, negros; la nariz, igual y delicada y las orejas pequeñas; era de rostro alegre y benigno, no blanco, mas, moreno; tenía dos dientes juntos e iguales, y era de muy pocas carnes y delicada complexión”.⁴⁶

Estatura mediana, cabeza redonda y proporcionada, rostro algo alargado, frente llana, ojos negros y apacibles, nariz igual y delicada, orejas pequeñas, magro de carnes, todas estas características físicas parecen estar extraídas de un tratado fisiognómico, o de varios. Y todas ellas coinciden en la descripción de un hombre espiritualmente perfecto.

“La frente llana y continua es –dice Bondía– señal de mucha felicidad y honra”.⁴⁷ “Las orejas pequeñas son señal de ingenio”.⁴⁸ “Toda nariz desproporcionada muestra mal ánimo y peor corazón”.⁴⁹ La cara alargada evidencia, a todas luces, bondad. Para Della Porta, el hombre bueno y prudente ha de tener cuerpo pequeño, “un poco más grande que la justa medida”.⁵⁰ La cara magra y circunspecta –añade el sabio napolitano en otro capítulo de su obra– evidencia sagacidad en los trabajos.⁵¹ Y, según Huarte de San Juan, el hombre sabio es siempre flaco, “pues la mucha materia ofende al espíritu”.⁵²

43. Ibidem, p. 147.

44. Ibidem, p. 152.

45. Ibidem.

46. Pacheco. Op. Cit., pp., 697-698.

47. Bodía. Ibidem, p. 148.

48. Ibidem., 151.

49. Ibidem.

50. Della Porta. Op. Cit. p. 177.

51. Ibidem. p. 66.

52. Huarte de San Juan. Op. Cit. pp. 281-282.

Muy por el contrario, cuando Pacheco lleva a cabo representaciones de sayones y sicarios, es decir personajes de naturaleza cruel y despiadada, personajes que encarnan todo un conjunto de valores morales contrarios a la santidad, sus rasgos físicos, su caracterización, responden a modelos ya definidos por la tratadística fisiognómica. “Feos de cara —sanciona Dalla Porta— orejas salientes y estrechas, boca pequeña y extendida hacia fuera, dientes caninos, largos y firmes, etc.”⁵³ Y ello hasta el extremo de caer en la plasmación de rasgos que, por hiperbólicos, rozan, cuando no invaden el terreno de la representación caricaturesca, eso sí de estirpe leonardesca. Es por ello que estos personajes malévolos y sanguinarios, grotescos y hasta monstruosos, de una brutalidad ridícula, más parecen inspirados en la pintura italiana, milanesa para más señas, desarrolladas por los pintores de la Academia della Val di Blenio: Lomazzo, o Giovanni Ambrogio Brambilla, cuya concepción moral de la fealdad es notoria.⁵⁴ La fealdad es viciosa.

Aquí, en la obra de Pacheco, en sus lienzos pintados para el convento de monjas de Pasión hacia 1631 (Museo de Bellas Artes de Sevilla) los sayones expresan una gestualidad y unas facciones casi obscenas. Unos rasgos satirizados acordes con el canon de fealdad que no es más que la expresión de su alma ruin y violenta. Y tal vez, sea este acendrado sentido de la codificación de ingredientes fisiognómicos estereotipados y generalizados el que conduce a nuestro pintor a una cierta esclerosis retórica y expresiva, que es compartida por otros maestros a la hora de representar temáticas y personajes similares.

Narices abultadas, grandes orejas, tez rojiza, son características comunes a estos personajes grotescos y malvados. El hombre iracundo tiene “el pelo crespo, los ojos centelleantes, redondos y sanguíneos: el color roxo, la frente rugosa: las espaldas anchas y grandes: los extremos crecidos, y fuertes, y muy vellosos”.⁵⁵ Las orejas grandes y altas —nos dice Bondía, siguiendo a Dalla Porta— no solo muestran falta de ingenio, sino que son propiedad de las bestias. “Toda nariz desproporcionada —añade— muestra mal ánimo y peor corazón”.⁵⁶

Estas observaciones apresuradas, hechas sobre la imagen pintada y la codificación de sus elementos fisiognómicos, pueden hacerse extensibles a otra nueva codificación, en este caso iconográfica y —sobre todo— gestual, desarrollada en el mundo de la representación dramática de nuestro Siglo de Oro. Aquí, la semiótica de los gestos —estudiada entre otros por Evangelina



F. Pacheco. *Ecce Homo*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

53. Dalla Porta. *Ibidem*. p. 177.

54. Rabisch. *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio. Lomazzo e l'ambiente milanese*. Skira, Milano, 1998.

55. Palomino. *Op. Cit.* p. 181.

56. Laplana Gil. *Op. Cit.* p. 151.

Rodríguez⁵⁷ constituye un nuevo ingrediente compartido entre lenguajes específicos como el pictórico y el teatral, sin olvidar –tampoco– el mundo de la oratoria.

Pero la semiótica de los gestos es, a lo sumo, una fisiognómica dinámica, digamos que circunstancial, que complementa de un modo natural las características y los rasgos innatos o permanentes del personaje, aquellos que muestran su condición moral y la calidad de su naturaleza espiritual.

Digamos que son dos códigos diferenciados, aunque superpuestos, cuya conjunción contribuye de un modo más poderoso a la fijación ideal y simbólica de arquetipos. Un proceso metodológico de representación icónica, por tanto, aprendido por nuestros pintores en fuentes académicas, y expresado por los actores en su caracterización y convencionalismo técnicos. “Sobre el empeño platónico de indagar sobre la verdad en el teatro, se ins-taura en el gesto la concepción de la Retórica aristotélica de que el arte (y con ello el arte del actor) es una técnica, un método, un tipo de relación o comunicación para reconducir, teorizar y expresar los afectos”.⁵⁸ El afecto, o el desafecto, la célebre adhesión afectiva que definiera Maravall, encuentra en la imagen, pictórica o dramática, su mejor y más eficaz vehículo. Y ello gracias a la doble articulación, estática y dinámica, de conceptos fisiognómicos, capaces de sintetizar y –¿porqué no?– reducir a códigos pre-establecidos unos valores de comunicación permanentes y fácilmente reconocibles.

57. Rodríguez Cuadros, E. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Editorial Castalia, Madrid, 1998.

58. . *Ibidem*, p. 418.

Un retablo de Luis Ortiz de Vargas en Sevilla: la capilla de la familia Ramírez de Arellano (Notas artísticas sobre la capilla de la Hermandad Sacramental en la Iglesia de San Bartolomé de Sevilla)

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES
Consejería de Cultura, Junta de Andalucía

Resumen: El arquitecto de retablos Luis Ortiz de Vargas realizó la sillería de coro de la Catedral de Málaga y después volvió a Sevilla donde construyó un retablo para la capilla de la familia Ramírez de Arellano en la iglesia de San Bartolomé (1641-1643). En este retablo, que quedó sin policromar, el artista ensayó fórmulas arquitectónicas más novedosas que las usadas por sus coetáneos, creando profundidad en la calle central, rompiendo la división horizontal de los cuerpos y aplicando una decoración de gran volumen (cartelas, ángeles, niños, etc.). Su diseño se inspiró en el frontispicio del tratado de Palladio (Venecia, 1570).

Palabras clave: Retablo barroco. Escultura barroca. Sillería de coro. Patronazgo artístico. Hermandad Sacramental.

Abstract: The architect of altarpieces Luis Ortiz de Vargas realized the chairs of choir of the Cathedral of Malaga and then he returned to Seville where Ramirez de Arellano constructed an altarpiece (retablo) for the chapel of family Ramirez de Arellano in San Bartolomé's church (1641 – 1643). In this altarpiece, that it stay without polychromatic, the artist it test architectural formulae more new that the used by his contemporaries, creating depth in the central street and break of the horizontal division of the bodies and applying a decoration of great volume (cartelas, angels, children, etc.). His design he inspired in the front of Palladio's treatise (Venice, 1570).

Key words: Baroque altarpiece. Baroque sculpture. Chairs of choir. Artistic Sponsor. Sacramental brotherhood.

El arquitecto-ensamblador Luis Ortiz de Vargas es un ejemplo de artista trashumante que viajó con frecuencia, unas veces por imposición del cliente y otras en búsqueda de una situación profesional más favorable. Nació en Cazorla (Jaén)¹ hacia 1588-1590 y murió en Sevilla durante la epidemia

1. En la carta de dote formalizada en Sevilla en 1630 (21 julio) declara que sus padres eran naturales de Cazorla y en el poder que otorgó a su hermano Francisco en esa localidad en 1639 hizo constar: "Luis Ortiz de Vargas, maestro de arquitectura, natural de esta ciudad

de 1649. Aunque desconocemos el lugar de formación, estuvo vinculado desde 1610 al ambiente artístico sevillano, al que se reincorporaba después de cada estancia temporal fuera de la metrópolis. Contrajo matrimonio dos veces, la primera en Cazorla con Isabel Alfonso y la segunda vez en Sevilla en 1630 con Mariana, hija de Marcos de Soto, maestro mayor de fábricas de Sevilla. Sólo tuvo una hija que ingresó joven en un convento de clarisas de Cazorla. El arquitecto-ensamblador tuvo varios hermanos religiosos, y de ellos destacamos al presbítero Francisco, porque mantuvo gran amistad con el escultor Juan Martínez Montañés, a quien nombró su albacea testamentario.

Durante veinticinco años, residió, además de Sevilla, en Écija, en Lima (ocho años a partir de 1619)² y en Málaga (cinco años). En esta última ciudad hizo la arquitectura y las tres primeras imágenes de la sillería del coro de la catedral entre 1633-1638. Después de esta obra, nuevamente se estableció en Sevilla, donde murió en 1649 afectado por la epidemia de peste, como les sucedió a otros importantes artistas (Martínez Montañés o Jerónimo Velázquez)³.

Ceán Bermúdez se equivocó al decir que fue discípulo de Pedro Díaz de Palacios en Málaga⁴, ya que Ortiz de Vargas llegó a esa ciudad con cuarenta años. Los profesores Andrés Lordén y Jorge Bernales contextualizaron su formación artística partiendo de la noticia de Ceán, aunque situándola en Sevilla, sin embargo el arquitecto Díaz de Palacios trabajaba en Málaga desde 1599, fecha anterior a la presencia de Ortiz en la ciudad hispalense (1610)⁵. Existe la posibilidad de que Ceán se refiriera a otro de los Díaz de Palacios que trabajaron en Andalucía entre finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII con los que ha habido confusión desde su diccionario histórico⁶ o tal vez sólo se tratara de una suposición desafortunada.

Hasta este estudio, las actividades artísticas conocidas de su última etapa fueron la tasación del retablo mayor la iglesia parroquial de San Lorenzo (1638), realizado por Martínez Montañés, y la construcción del retablo de la Virgen de los Reyes en la catedral hispalense (1644-1648). A su producción

de Cazorla”. LLORDÉN, Padre Andrés: *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XVI-XIX)*. Ávila: El Escorial, 1960, p. 205.

2. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas”, *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América. Conmemoración del V Centenario*. Universidad de Santa María de la Rábida, 1983. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, pp. 97-139.

3. ROMERO TORRES, José Luis: “Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra”. *Laboratorio de Arte*, 18. Sevilla: Universidad, 2006, pp. 173-194. Se aporta el registro de entierro del arquitecto-ensamblador Jerónimo Velázquez.

4. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: 1800 (reed. 1965), t. III, p. 282.

5. LLORDÉN, Padre Andrés. *Escultores y entalladores...*, p. 190. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Noticias sobre el escultor...”, pp. 100 y 102. Bernales identificó sin fundamento al ensamblador Pedro Díaz, que fue testigo del escultor Gaspar de la Cueva en el expediente administrativo para el viaje a América en 1613, con Pedro Díaz de Palacios que menciona Ceán. GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro J.: “Noticias sevillanas del escultor Gaspar de la Cueva”, *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América. Conmemoración del V Centenario*. Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1983. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, pp.143-144.

6. POMAR RODIL, Pablo J.: “Clarificando un oscuro problema prosopográfico: Pedro Díaz de Palacios I, II y III y otros maestros de este apellido”, *Boletín de Arte*, 26-27. Málaga: Universidad, 2005-2006, pp. 801-803. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico...*, t. II, p. 15.



Luis Ortiz de Vargas. Sillería del coro, Catedral de Málaga.

artística de esta época añadimos el retablo (1641-1643) de la capilla funeraria que la familia Ramírez de Arellano poseía en la iglesia de San Bartolomé de Sevilla, espacio sagrado en el que se estableció posteriormente la Hermandad Sacramental. Con esta obra se cubre el vacío documental que apreciaba el profesor Jorge Bernal y la incógnita de su residencia⁷. En este magnífico retablo el artista usó elementos formales semejantes a los que había tallado en la sillería del coro de la catedral malagueña.

La etapa malagueña de Luis Ortiz de Vargas

En los primeros años de la década de 1630, después de su experiencia americana, Luis Ortiz de Vargas residía en Sevilla relacionado con el polifacético artista Alonso Cano y, posiblemente, con el escultor Gaspar Ginés. Ortiz de Vargas trabajó principalmente para los franciscanos de Marchena y para dos iglesias sevillanas de la Orden carmelita (convento de Santa Ana y Colegio de San Alberto). En 1633 cobraba parte de los trabajos de la iglesia de San Francisco de Marchena y de la capilla del Colegio de San Alberto de Sevilla, propiedad esta última del doctor Andrés Salcedo de Cuerva, del Consejo de S.M. y oidor de la Real Audiencia de la Casa de la Contratación⁸. En ese mismo año traspasó la realización del retablo mayor del Hospital de la Encarnación de Triana al artista Martín Moreno debido a su marcha de la ciudad, como consta en el contrato (“hace ausencia de sevilla”)⁹, porque

7. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Noticias sobre el escultor...”, p. 126.

8. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: 1932, pp. 72, 107-108. MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la: “En torno al escultor Luis Ortiz de Vargas: nuevos aportes documentales”, *Laboratorio de Arte*, 11. Sevilla: Universidad, 1998, pp. 505-509.

9. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez...*, pp. 82 y 108.



Luis Ortiz de Vargas. Silla prelacial (1635). Coro, Catedral de Málaga. Foto Javier González Torres.

en otoño había concertado con la Catedral de Málaga la construcción de la sillería del coro¹⁰.

En la elección de este artista para realizar la sillería malagueña pudieron influir algunas personas vinculadas con Sevilla que poseían responsabilidad en la catedral de Málaga: el deán Melchor de Guzmán, antes canónigo del templo metropolitano hispalense, y el arquitecto Pedro Díaz de Palacios, quien desempeñaba los tres cargos de Maestro Mayor de la ciudad (Catedral, Muelle y Obras Reales), formado también posiblemente en Sevilla. Luis Ortiz de Vargas permaneció en Málaga escasamente cinco años, desde enero de 1634 a octubre de 1638, aunque el contrato estipulaba un periodo de ocho años. El 18 de enero de la primera fecha estaba aún en Sevilla, como maestro arquitecto y vecino de San Vicente, otorgando poder a Francisco de Escalante para que pudiera cobrar 200 reales que eran el resto del monumento de la iglesia de Bornos, realizado tres años antes¹¹. Algunos problemas sucedieron en sus inicios, pues al llegar a Málaga el nuevo obispo fray Antonio Enríquez de Porres formalizaron un nuevo contrato en el que se cambiaban las condiciones de pago y el sistema de supervisión de los trabajos. Se comprometió a hacer noventa y nueve sillas (altas y bajas) con la ayuda de catorce oficiales. Su permanencia en Málaga lo confirman los documentos localizados por el historiador padre Andrés Llordén y el testamento realizado en Sevilla en 1635 por su suegro Marcos de Soto, quien declara la dote que había entregado a su hija doña Mariana de Soto cuando contrajo matrimonio con Luis Ortiz de Vargas, “vecino desta ciudad que al presente bive en la ciudad de malaga...”¹². En ese mismo año (1635) terminó las tres sillas principales del coro con las esculturas de la Virgen con el Niño, San Pedro y San Pablo, cuyo estilo refleja la formación sevillana del artista que las talló.

Existen dudas sobre la autoría de estas tres imágenes, pues pueden ser del propio artista o de algún escultor sin identificar, al que subcontractara la ejecución de la parte escultórica. Las imágenes de San Pedro y San Pablo están realizadas con un tratamiento de pliegues muy menudo similar al estilo sevillano premontañésino o cercano al escultor Francisco de Ocampo, las cabezas de querubines muestran rasgos formales de un seguidor de Martínez Montañés y la solución del manto de la Virgen con los extremos enroscados aproximan al artista a los recursos empleados por Juan de Mesa, que había fallecido en 1627. Este tratamiento del manto es similar al que tiene la imagen de la *Virgen de la Palma* del convento sevillano del Espíritu Santo. Esta última y la *Virgen de Consolación* del pueblo onubense de Cumbres Mayores (ermita de Nuestra

10. LLORDÉN, P. Andrés. *Escultores y entalladores...*, pp. 190-194. El contrato se realizó el 10 de octubre de 1633 durante la sede episcopal vacante. El artista figura en el contrato como vecino de Sevilla. El profesor Jorge Bernales, en su artículo sobre este artista, no citó esta bibliografía que aportaba noticias sobre la actividad de Luis Ortiz de Vargas en Málaga y aclaraba algunos datos de su vida, aunque somos testigos de que conocía esta publicación. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Noticias sobre el escultor...”, pp. 97-139. Algunos datos nuevos sobre la intervención de Ortiz de Vargas en esta sillería, véase GALISTEO MARTÍNEZ, José y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: “Lo que pudo ser y no fue. Escultores y presencias hispalenses en la Málaga del primer tercio del siglo XVII”, *Actas del congreso Juan de Mesa (1627-2002), Visiones y revisiones*. Córdoba: Universidad, 2002, pp. 270-280.

11. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: 1928, p. 122.

12. *Ibidem*, p. 191. Fecha del testamento: 28 de julio de 1635.

Señora del Amparo), ambas de madera policromada, tienen otro aspecto en común con la talla malagueña, el Niño Jesús (el movimiento, la actitud y el hombro izquierdo descubierto presentan grandes similitudes).

Siempre hemos considerado que Ortiz de Vargas sólo tallaba la arquitectura lignaria y los elementos figurativos de carácter decorativo que se les permitían a los tallistas y que las imágenes las subcontractaba o el cliente las contrataba directamente, como sucedió en 1616 con el retablo de Carmona (capilla de la Virgen de la Merced en la iglesia de San Pedro), cuyos relieves escultóricos talló Francisco de Ocampo. Sin embargo, el análisis formal de las cabezas de los querubines (la configuración craneal y el sistema de talla del peinado) que decoran la sillería malagueña y el retablo de la iglesia sevillana de San Bartolomé, que vamos a estudiar, nos inducen a pensar en un solo escultor, el propio Ortiz de Vargas, que también sería el autor de las imágenes malagueñas (Virgen con el Niño, San Pedro y San Pablo) que presentan el mismo tratamiento técnico que los querubines.

Las imágenes de las sillas altas, que representan a los Apóstoles, las talló el escultor José Micael Alfaro, un artista de Alcañiz (Teruel) activo en Málaga. La documentación conocida no aclara si este escultor comenzó colaborando con Ortiz de Vargas o las realizó después de que el arquitecto se marchara en 1638. En esta última fecha, construida la arquitectura de la sillería del coro de la catedral y talladas las tres primeras imágenes, el cabildo malagueño canceló el contrato, tal vez por problemas económicos. Ante esta situación laboral, Luis Ortiz de Vargas se ausentó de la ciudad sin liquidar los salarios de su equipo colaborador, por lo que los doce artistas implicados le denunciaron. Entre ellos figuran, por una parte, el escultor José Micael en representación de su aprendiz Francisco Gómez y, por otra, el escultor Pedro de Mora, que puede identificarse con Pedro Fernández de Mora, artista establecido en Málaga procedente de Sevilla en fechas aproximadas a las de Ortiz de Vargas, y que aparece como testigo junto al escultor Pedro de Zayas¹³.



Luis Ortiz de Vargas. Virgen con el Niño (1635). Coro, Catedral de Málaga

13. Los artistas que denunciaron a Ortiz de Vargas fueron: Matías Rubio, Francisco Hernández, Alonso Rubio, Gaspar de los Reyes, Pedro de Mora, Bartolomé de Sierra, Lorenzo Esteban, Salvador de la Cruz, Gaspar de Aceituno, José Micael en nombre de Francisco Gómez, su aprendiz, y Juan de Mitarte, por sí y en nombre de Martín de Mitarte, su sobrino. LLORDÉN, Padre Andrés. *Escultores y entalladores...*, p. 206.

Las investigaciones no han permitido concretar la fecha de ejecución de las imágenes del apostolado que talló el escultor José Micael Alfaro, cuya intervención conocemos por la referencia que posteriormente se insertó en el contrato que Pedro de Mena formalizó veinte años después de la partida de Ortiz de Vargas. Entre el ensamblador y el escultor existió estrecha amistad, pues José Micael Alfaro le nombró albacea en su testamento de 1637 y un aprendiz del artista turolense trabajó en el coro malagueño para el maestro de Cazorla¹⁴.

Última etapa sevillana (1639-1649)

En su regreso a Sevilla pudo influir la situación de vacío en que había quedado el panorama escultórico de la metrópoli: José de Arce residía temporalmente en la Cartuja de Jerez de la Frontera, Alonso Cano se había marchado a Madrid, Jacinto Pimentel estaba establecido desde 1637 en Cádiz –a partir del encargo de la imagen de Jesús de la Humildad–, Martín de Andújar había trasladado su residencia a Canarias y Juan de Remesal había fallecido. A esta situación de ausencia se suma la avanzada edad de Martínez Montañés y Miguel Cano. Durante los diez años de este último periodo sevillano fallecieron otros artistas, como el arquitecto de retablos Luis de Figueroa y el escultor Francisco de Ocampo.

Luis Ortiz de Vargas aparece en Sevilla en 1639, cuando el escultor Juan Martínez Montañés le nombra, junto a Antonio de Santa Cruz, para que tasara el trabajo de arquitectura y ensamblaje realizado en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo¹⁵. A principios de este año estaba en Cazorla, su ciudad natal¹⁶, porque en ella otorgó (25 de enero de 1639) poder a su hermano el doctor Francisco Ortiz de Vargas, clérigo de aquel pueblo, para cobrar los 3.000 ducados y otros maravedíes que le debían el obispado de Málaga y la fábrica catedralicia, y para representarle en el pleito que los oficiales, que habían trabajado con él, le habían puesto por haberse marchado sin liquidar las deudas pendientes.

Los documentos, publicados separadamente por Gestoso y López Martínez, fueron descritos de manera resumida por el académico Polaino y el profesor Jorge Bernalles¹⁷, destacando éste último el vacío existente entre 1639 y 1643. Estos historiadores no tuvieron en cuenta dos publicaciones importantes para conocer otros aspectos básicos de la vida y de la actividad del artista: la biografía de Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, escrita por Joaquín Hazañas y la Rúa (Sevilla, 1918) y los documentos del periodo malagueño que el historiador agustino padre Andrés Llordén había

14. Ibidem, pp. 181 y 206.

15. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: 1899, t. I, p. 167. MONTOTO, Santiago: “Documentos para ilustrar la biografía de Juan Martínez Montañés. El retablo de la parroquia de San Lorenzo”. [En] *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla: Academia de Buenas Letras, 1919, t. III. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Documentos para la Historia del Arte de Andalucía*. Sevilla: Universidad, 1927, t. I, pp. 93-95. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Noticias sobre el escultor...”, p. 126 (equivoca la fecha). MORALES, Alfredo J.: *La Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla: 1981, p. 37.

16. LLORDÉN, Padre Andrés. *Escultores y entalladores...*, p. 205.

17. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Noticias sobre el escultor...”, p.126.

publicado en *Escultores y entalladores malagueños* (Ávila, 1960). Con nuestro estudio conocemos uno de los trabajos que le tuvo ocupado durante algo más de un año y medio, desde abril de 1641 a enero de 1643.

La capilla de la familia Ramírez de Arellano en la iglesia de San Bartolomé de Sevilla

En el año 2000 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía terminó la restauración de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Sevilla. Entre su patrimonio artístico destaca la capilla de la Hermandad Sacramental con un magnífico retablo y con la reja más antigua de este templo, dos elementos que no fueron renovados tras la construcción del nuevo edificio a finales del siglo XVIII¹⁸. Aunque actualmente es sede de la Hermandad Sacramental, desde mediados del siglo XVI la capilla tenía la advocación de Nuestra Señora de las Angustias y pertenecía a la familia López Ramírez, aunque servía de Comulgatorio a la parroquia. Desde el matrimonio de Francisco López Ramírez con María de Arellano pasó a ser conocida por la capilla de los Ramírez de Arellano. Entre 1641 y 1643 el canónigo Alonso Ramírez de Arellano fue el encargado de reformar el espacio de la capilla¹⁹ y de contratar el retablo al arquitecto Luis Ortiz de Vargas, la reja al maestro fundidor Francisco Barea y la realización de otros objetos suntuarios y decorativos. Para la ampliación de la capilla, el canónigo adquirió por 3.600 reales el espacio que poseía en la iglesia Mariana de Figueroa, viuda de Rodrigo Suárez, que había sido alcalde mayor de Sevilla, y sus hijos, el capitán Juan Suárez y Ana, casada con Andrés Bernal, vecinos de la collación de San Bartolomé²⁰.

En aquella época, las capillas de la iglesia parroquial pertenecían a varias familias de la collación relacionadas con el comercio o con cargos en el Consistorio: los Ramírez de Arellano poseían la dedicada a Nuestra Señora de las Angustias, que estaba situada en el lado del Evangelio a la altura del crucero y que actualmente tiene la Hermandad Sacramental; los Almanza tenían la dedicada a San Juan Evangelista, que estaba colateral al altar mayor junto a la anterior y que desde 1672 posee la Hermandad de Nuestra Señora de la Alegría²¹; y el veinticuatro de Sevilla Francisco Sandier y su mujer Susana Monel recibieron el patronazgo del altar mayor y del coro: él lo dispuso en su testamento (1640)²² y ella lo formalizó un año después, recibéndolo con el retablo y el adorno que tenía el presbiterio. La cesión de esta capilla coincidió con la reforma que llevaban a cabo los Ramírez de Arellano en su

18. VILELA GALLEGU, Pilar: "San Bartolomé de Sevilla". *Archivo Hispalense*, 222. Sevilla: Diputación, 1990, pp. 173-183.

19. En el contrato del retablo se especifica que la capilla "se esta haziendo". A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.174, oficio 16, escribano Juan Rodríguez Muñoz, 1641, libro 1, f. 972v.

20. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.174, oficio 16, escribano Juan Rodríguez Muñoz, 1641, libro 1, ff. 60-65v., 10 de enero de 1641.

21. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S.). Sección Justicia, serie Hermandades, leg. 33, c. 6, n.º 70, f. 1, fecha: 18 de junio de 1708. La familia Almanza fue propietaria de la actual casa de la calle Levías, n.º 27, que después compró la familia Mañara y actualmente es sede de la Dirección General de Bienes Culturales.

22. A.G.A.S. Sección Justicia, serie Hermandades, leg. 33, f. 115-116.

capilla y tal vez respondiera a una necesidad de la parroquia de tener su templo con más decoro y modernizado. Posteriormente, el mayorazgo Sandier Monel pasó por línea femenina a los Núñez de Villavicencio, que recibieron el título de Condes de Cañete.

La capilla de los Ramírez de Arellano tiene planta cuadrada y está cubierta con cúpula de media naranja. La entrada está cerrada por una reja alta de hierro con el escudo de la familia Ramírez de Arellano y con la imagen de la Inmaculada Concepción, realizada en metal. En el testero principal está el retablo de madera sin policromar y en el lateral derecho de la capilla hay una gran tarja u hojarasca de mármol rojo que enmarca una lápida negra y el escudo nobiliario. Su inscripción y el escudo recuerdan el nombre de los patronos (Ramírez de Arellano), la memoria de las dotaciones de fiestas religiosas y el Marquesado de Gelo, que la familia obtuvo años después del arreglo de la capilla. En el altar hay un artístico sagrario de plata que se hizo por disposición testamentaria de María de Arellano y en el que figura el escudo de su apellido Arellano y Sotomayor (1635).

La capilla, aunque tenía como titular a la Virgen de las Angustias, reflejaba las devociones sevillanas de la época y la particular del canónigo Alonso y su madre. Aunque presidiera el altar una representación pasionista, la familia siempre quiso dedicar este espacio sagrado a los dos temas fundamentales del catolicismo: la Eucaristía, porque este espacio servía de Comulgatorio a la parroquia, y la Exaltación de la Cruz, como refleja la presencia de la cruz en las puertas laterales del retablo, en el ático y en la memoria de la fiesta que dotó la familia como consta en la lápida. El tercer nivel iconográfico y devocional lo representan la Inmaculada Concepción de la reja y la imagen desaparecida de San Fernando que tuvo el retablo junto a la imagen titular, según especifica el contrato. La cuarta iconografía está dedicada a San Ildefonso, el santo patrón del canónigo. Por último, desconocemos las tres restantes imágenes que tuvo en origen el retablo, porque el contrato no lo especifica, pero creemos que pertenecen al retablo original las esculturas de San Francisco de Asís, tal vez por ser el santo patrón de su padre, y San Antonio de Padua, por su hermano Luis Antonio, heredero del mayorazgo. En definitiva, era un espacio de exaltación eucarística e inmaculadista, dos de los principales temas religiosos de la sociedad barroca española.

La familia Ramírez de Arellano y el marquesado de Gelo

En 1625 Fernando López Ramírez, que estaba casado con María de Arellano²³, mandó en su testamento que se le enterrara con el hábito de San Diego en la capilla de Nuestra Señora de las Angustias, que poseía en la iglesia de San Bartolomé²⁴. En esta capilla estaba depositado el sagrario de la parroquia y servía de Comulgatorio, por lo que mandó veinte ducados para la cera. La familia vivía en la plazuela y collación de San Bartolomé, antigua judería de Sevilla, donde poseían varias casas: la principal, que fue tasada en

23. De segundo usó los apellidos Sotomayor o Vargas.

24. En el testamento de su mujer también se menciona la advocación de la capilla. Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.). Inv. I., sección IX, Fondo Histórico General, leg. 164, exptes. 5 y 9. Testamentos de los padres.

17.500 ducados; dos casas accesorias que lindaban con las principales por las espaldas y estaban en la “*calle de los Céspedes junto al corral del agua*”, que fueron tasadas en 1.950 ducados; y otras casas, que estaban en la plazuela, fronteras a las casas principales y lindando con las casas de Tomás Mañara, tasadas en 850 ducados²⁵.

En el inventario de sus bienes (22 de noviembre de 1625) se registran tapices, cuadros, muebles (escritorios, sillas, bufetes y escaparates), escrituras de tributos, bienes inmuebles y fincas. Seis años después, los hijos solicitaron la partición de los bienes, en cuya fecha se hizo inventario con las tasaciones, aunque no se efectuó el reparto hasta 1637, dos años después de la muerte de la madre²⁶. El caudal de la hacienda era muy elevado (148.404.900 maravedíes de plata), como refleja la existencia de setenta y nueve barras de plata, las tapicerías, alfombras y tapetes (52.655 reales), las joyas (7.642 reales) y la platería de mazonería (31.976 reales). Entre los bienes muebles destaca la interesante colección de tapices, poco habitual en casas que no pertenecían a la nobleza. Los temas representados en los treinta y dos paños de diferentes dimensiones de las tapicerías de Bruselas reflejan el gusto refinado de la familia: la *Historia de los Triunfos de Petrarca* (ocho paños, 24.500 reales); las *Guerras de Aníbal* (diez paños, 12.500 reales); la *Historia de Jacob* (ocho paños, 5.700 reales); y la *Historia de Abraham* (seis paños, 3.300 reales). Además tenían otras dos tapicerías ordinarias, seis reposteros ordinarios, una alfombra grande de “cayrina” (ocho varas y cuarta de largo, 4.400 reales), otra turca y varios tapetes turcos y cinco colchas de Holanda e Italia²⁷. Su hijo, el canónigo Alonso, heredó esta afición por los tapices.

Los bienes fueron tasados por varios artistas y artesanos: el pintor Jerónimo Ramírez, el ensamblador Gabriel de Salcedo, los plateros Simón Francisco Delgado (plata labrada) y Pedro de Barahona (joyas de oro y diamantes), el tapicero Antonio de Arauz (Arus), el maestro sedero o camero Jerónimo Sánchez, el sastre Pedro de Céspedes, el albañil Diego Gómez, el carpintero Alonso Durán, estos dos maestros alarifes. Hasta 1637 no se hizo la repartición de estos bienes²⁸.

Fernando López Ramírez (+1625) dejó como herederos a sus hijos: Luis Antonio Ramírez de Arellano, señor de la villa de Gelo, veinticuatro de Sevilla y padre del que obtendría el Marquesado de Gelo; Alonso Ramírez de Arellano, canónigo de la Catedral hispalense; Juan de Armenta Arellano, capitán de Infantería²⁹; y María de Vargas y Arellano, casada con Martín Ortiz de Zúñiga, alférez mayor de Sevilla. Con su mujer fundó un mayorazgo, al que vincularon el señorío de Gelo en el Aljarafe sevillano y otras

25. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.155, oficio 16, 1637, libro 3, ff. 624-698; f. 679v.

26. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.155, oficio 16, 1637, libro 3, ff. 624-698; ff. 652v-662v., bienes muebles, tapicerías, cuadros, muebles; ff. 663-674v, tributos, inmuebles y fincas.

27. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.155, oficio 16, 1637, libro 3, ff. 624-698. El expediente de las tasaciones tiene numeración propia, ff. 55v.- 56v. El tapicero Antonio de Arus, vecino de la collación del Salvador, los tasó el 29 de agosto de 1631.

28. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.155, oficio 16, 1637, libro 3, ff. 624-698.

29. En el testamento de María aparece Juan Ramírez de Armenta y Arellano como desheredado.

posesiones y bienes, que heredó su hijo Luis Antonio (+1657)³⁰. María de Arellano impuso en su testamento que el titular del mayorazgo tendría que llevar el escudo de armas de los Ramírez de Arellano³¹. La hija murió viuda tres años después de su madre y dejó como albacea y heredero a su hermano Alonso³². La lápida de la capilla lleva las fechas de muerte de sus padres y hermana: Fernando López Ramírez (+ 4 noviembre 1625), María de Arellano (+29 octubre 1635)³³ y Catalina Antonia Ramírez de Arellano (+ 6 junio 1638).

Además de que la enterraran vestida con el hábito de las carmelitas descalzas de Santa Teresa de Jesús en su capilla de Nuestra Señora de las Angustias en la iglesia de San Bartolomé, María de Arellano dispuso en su testamento (1635) que se dijieran dos mil misas cantadas y rezadas por ella y sus familiares fallecidos, ordenó la realización de un sagrario de plata de martillo y dotó recursos económicos para la compra del aceite de la lámpara del sagrario y para la limpieza de la capilla (sagrario de plata y estera)³⁴. Entre las numerosas ayudas económicas que dejó a las ramas descalzas o reformistas de los conventos masculinos y femeninos de la ciudad y las dotaciones de fiestas religiosas, destacamos los doscientos reales para ayuda a los “gastos de la Beatificación del Santo Rey Don Fernando” y las seis arrobas cada año perpetuamente al convento de descalzos de San Diego para la lámpara del Santísimo que está en la capilla mayor³⁵.

Alonso Ramírez de Arellano (+1666) fue el personaje principal de la reforma de la capilla funeraria de su familia. Era canónigo de la Catedral, donde ocupaba el cargo de Arcediano de Sevilla, y destacó por su habilidad en la gestión, como lo demostró en la reforma de esta capilla y, especialmente, en la terminación de la iglesia del Sagrario y en la renovación barroca de la Catedral durante los años 1655-1664. Durante estos años, acumuló también temporalmente los cargos de Deán³⁶, por ausencia de su titular el canónigo Diego de Guzmán que lo poseía desde 1625, y la mayordomía de la fábrica mayor, lo que le permitió controlar toda la institución y resolver con rapidez y eficacia los objetivos previstos³⁷. También desempeñó la dirección del Hospital Real de Nuestra Señora del Pilar de Sevilla.

30. Archivo de la Parroquia de San Bartolomé (A.P.S.B.). Libro de Defunciones, I-II, 1600-1681, f. 305 / 249 esta parte del libro tiene dos numeraciones. Agradezco a don Eloy Sancho Cano la colaboración prestada en el archivo parroquial.

31. María de Arellano hizo testamento cerrado. Se abrió el 30 de octubre de 1635. A.C.S. Inv. I, sección IX, Fondo Histórico General, leg. 164, expte. 9.

32. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, oficio 16, 1638, libro 1, numeración rota, 10 de febrero.

33. A.P.S.B. Libro de Defunciones, I-II, 1600-1681. Fernando se enterró el 5 de noviembre, f. 115-155-160 y María el 30 de octubre, f. 4-202-235, esta parte del libro tiene tres numeraciones (el más antiguo, otro posteriormente y otro moderno a lápiz).

34. A.C.S. Inv. I, sección IX, Fondo Histórico General, leg. 164, expte. 9 (ant.51-2-1²). Testamento de María de Arellano y Sotomayor.

35. Ibidem, ff. 17v-19v.

36. Diego de Guzmán era natural de Madrid, hijo de don Luis de Guzmán y doña Angela Tasis y Acuña. Vivía en Madrid donde murió en 1674. A.C.S. Expedientes de limpieza de sangre, letra F, n.º 10. HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín: *Vázquez de Leca. 1575-1649*. Sevilla: 1918, p. 395.

37. ROMERO TORRES, José Luis: “La gestión del canónigo Alonso Ramírez de Arellano en la Catedral de Sevilla y la reforma barroca (1654-1666)”. *Actas del Congreso sobre el Comportamiento de las Catedrales Españolas*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 401-409.

El canónigo no pudo conocer la ascensión nobiliaria de su familia, cuando su sobrino Bartolomé Ramírez de Arellano y Toledo, Caballero de la Orden de Santiago y Veinticuatro de Sevilla, consiguió el título de Marqués de Gelo. El sitio de Gelo, que actualmente pertenece al municipio de Aznalcázar, es una antigua alquería con su ermita mudéjar que está situada en la carretera que une las localidades de Bollullos de la Mitación y Aznalcázar y pertenecía al término municipal de Benacazón en el Aljarafe sevillano. Esta alquería fue otorgada al Cabildo catedralicio de Sevilla en el Repartimiento y, posteriormente, pasó a formar parte del señorío de Francisco Alcázar y su esposa Leonor Prados (1532), quienes la vendieron a Pedro Ruiz de Torregrosa y éstos, a su vez, a Fernando López Ramírez. El mayorazgo y el señorío de Gelo los heredó su hijo Luis Antonio, que contrajo matrimonio con doña Catalina de Toledo y Enríquez de Guzmán. La sucesión recayó en Bartolomé Ramírez de Arellano y Toledo, Caballero de la Orden de Santiago³⁸ y Veinticuatro de la ciudad de Sevilla, quien recibió los títulos de Marqués de Torregrosa (1681) y de Marqués de Gelo (1694)³⁹, entre otros⁴⁰. El escudo del Marqués, como signo de distinción social, preside la gran orla de mármol rojo que enmarca las lápidas del muro derecho de la capilla.

La historiografía de la capilla

El primer historiador que destacó la importancia de esta capilla fue González de León (1844). De todos los elementos de este espacio siempre ha atraído la atención su retablo, cuya valoración ha sido dispar. En el siglo XIX se produjeron dos críticas distintas. González de León, partidario de la estética clásica, escribió un comentario desfavorable, “*es muy raro, sin ningún género de arquitectura*”⁴¹, mientras Gestoso (1892) destacó el retablo como “*de los mejores que se conservan en esta ciudad... perfectamente esculpida*”⁴². Hasta finales del siglo XX no ha vuelto a ser valorado, aunque las fórmulas inusuales que aportaba a la retablistica sevillana, la estructura y las características formales han producido desconcierto entre los historiadores que han tratado esta obra. Gestoso, además de la descripción de las imágenes, destacó el espléndido tabernáculo de plata que había donado María de Arellano, como posteriormente también hicieron Diego Angulo Íñiguez y María Jesús Sanz. En la época de González de León, la capilla estaba decorada con dos cuadros, una “pintura antigua” de la Virgen de Belén, que en aquella época presidía el retablo, y otro del Antiguo Testamento, que era obra del pintor cordobés Juan Luis Zambrano. En la *Guía Artística de Sevilla* de 1981 se catalogaba la reja como obra del último tercio del siglo XVI y el retablo realizado en

38. Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). ES.28079.AHN/12.4.1//om-expedientillos, n.º 4224. Expediente para la concesión del título de caballero de la Orden de Santiago, 1667.

39. GONZÁLEZ-DORIA, F.: *Diccionario heráldico y nobiliario de los Reinos de España*. Madrid: San Fernando de Henares, 1987, pp. 143 y 254.

40. VALVERDE FRAIKIN, J.: *Títulos Nobiliarios Andaluces. Genealogía y Toponimia*. Granada: 1991, p. 244. Este estudio menciona el título de Vizconde de Torregrosa.

41. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla: 1844, pp. 191-192.

42. GESTOSOY PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla: 1892, t. III, p. 459.

torno a 1660 sin dorar⁴³. Otros estudios monográficos más recientes sobre las hermandades sacramentales (José Roda), la rejería sevillana del siglo XVI (Josefa Mata) y el retablo barroco sevillano (Fátima Halcón, Álvaro Recio y Francisco Herrera) han puesto en valor el patrimonio artístico de esta capilla, aunque algunos datos se rectifican con nuestro estudio⁴⁴.

El retablo de Luis Ortiz de Vargas

El canónigo Alonso Ramírez de Arellano contrató en 1641 (abril, 18 y 19) la construcción del retablo de la capilla funeraria de su familia en la iglesia parroquial de San Bartolomé de Sevilla⁴⁵ con el arquitecto-ensamblador Luis Ortiz de Vargas y su mujer Mariana de Soto. El artista presentó el proyecto dibujado en tres vitelas que quedaron en su poder con las firmas del cliente, del escribano y la suya. Entre las escasas condiciones técnicas, se le prohibía poner o quitar figuras de talla, muchachos y serafines que muestra la traza y se le obligaba a que las columnas tenían que ser “entorchadas estriadas”. En el retablo, que tendría ocho varas de alto poco más o menos y 4 varas y una cuarta de ancho, se usaría madera de borne para los ensamblajes y de cedro para las esculturas, tarjas y serafines. En el contrato se menciona la existencia del sagrario de plata y la obligación de ubicarlo en el retablo como aparece en las trazas.

El precio del retablo era 37.000 reales de vellón, de los que cobró 17.000 reales a la firma del contrato y el resto los recibió puntualmente en dos plazos de 10.000 reales establecidos a principio de los dos años siguientes (11 de enero de 1642 y 19 de enero de 1643), coincidiendo con la mitad del trabajo y con la obra acabada y asentada⁴⁶. En el contrato se incluía la posibilidad de realizar una tasación al final con peritos de esta especialidad artística. Días antes de cobrar el finiquito, Ortiz de Vargas arrendó (15 de enero de 1643)⁴⁷ una nueva casa en la calle de Santa Clara al capitán Miguel de Espinosa, como padre y legítimo administrador de su hija Juana de Espinosa, en precio de 400 reales, y aunque primero fue por seis meses, terminó viviendo en ellas hasta su muerte.

43. MORALES, Alfredo J et alii: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación, 1981, p. 93. Un estudio reciente ha catalogado erróneamente el retablo como obra de finales del siglo XVII. HALCÓN, Fátima et alii: *El Retablo Barroco Sevillano*. Sevilla: Universidad, 2000, p. 274.

44. RODA PEÑA, José: *Hermandades Sacramentales de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Hermandades, 1996, p. 121-123. MATA TORRES, Josefa: *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Sevilla: Diputación, 2001, pp. 341-342. HALCÓN, Fátima et alii. *El Retablo Barroco...*, p. 274.

45. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.174, oficio 16, escribano Juan Rodríguez Muñoz, 1641, libro 1, ff. 972 - 975v°. El documento está marcado con las iniciales CLM (Celestino López Martínez), pero no está publicado. El artista figura como “maestro ensamblador y vecino de San Vicente”.

46. Figura como “arquitecto y escultor, v° desta ciudad de S^a en la coll^{on}. de San Lorenzo”. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.178, oficio 16, 1642, libro 1, f. 75 v°. Documento inédito, aunque posee las iniciales CLM (Celestino López Martínez). En 1643 se le menciona como “ensamblador, v° desta ciudad de Sⁿ en la coll^{on}. de San Vicente”. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales de Sevilla, leg. 10.182, oficio 16, 1643, libro 1, ff. 143-143 v°. Documento inédito sin iniciales de investigador.

47. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y escultores...*, p. 80. Se le menciona como “escultor vesino desta ciudad de Sevilla en la collacion de San Lorenzo”.

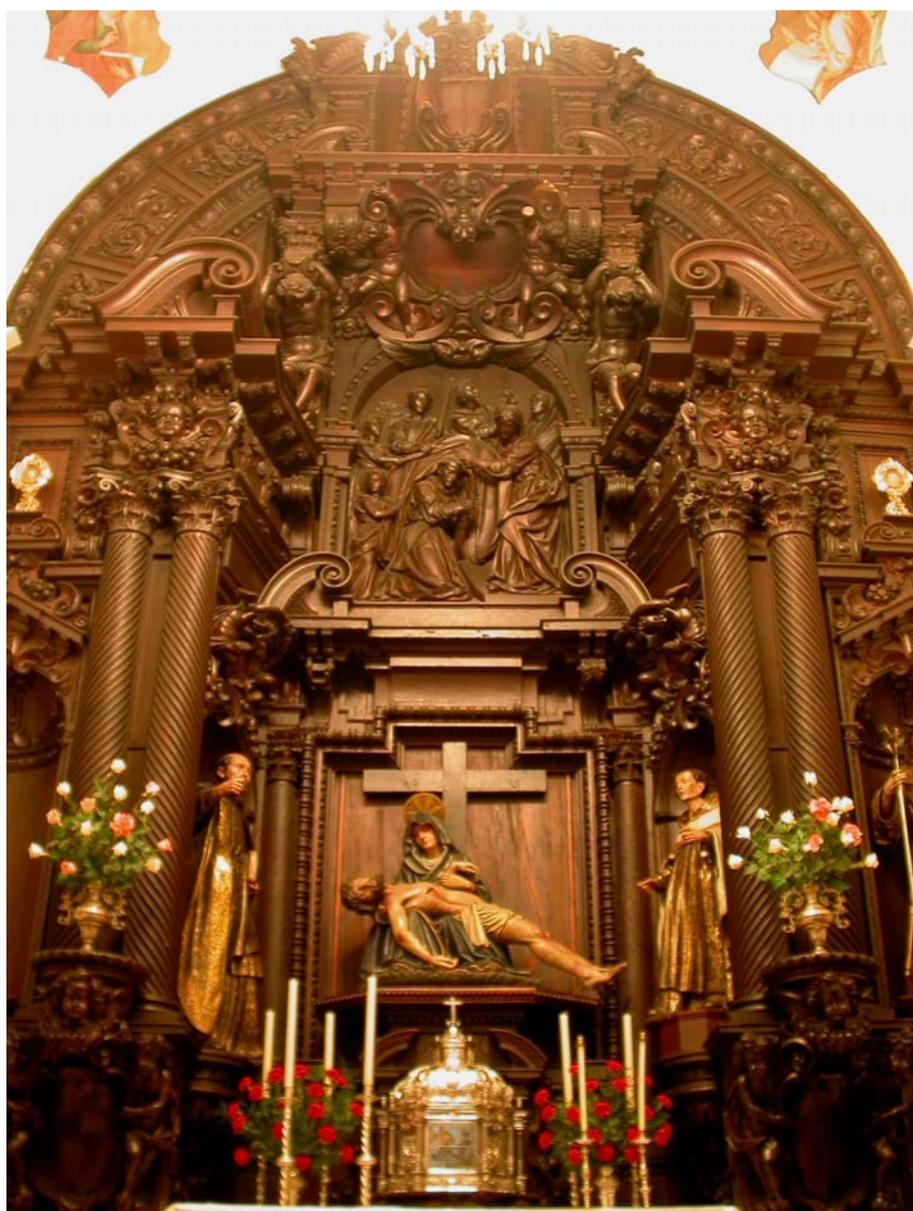
Luis Ortiz de Vargas es un arquitecto de retablos que por su cronología ha quedado fuera de los dos estudios importantes que se han realizado sobre el retablo sevillano del Renacimiento y del Barroco⁴⁸. Aunque estaba activo antes de 1629, fecha límite del estudio del profesor Jesús Palomero, es cierto que no se conservan suficientes obras de esta época, a excepción del retablo de la Merced de la iglesia de San Pedro de Carmona (1616-1617), que nos permitan conocer sus elementos formales. Por eso la sillería de coro de la catedral de Málaga, este retablo de la familia Ramírez de Arellano en la iglesia de San Bartolomé de Sevilla y el de la Virgen de los Reyes en la catedral hispalense, obras realizadas en las décadas de 1630 y 1640, nos permiten conocer su maestría técnica y el estilo de su última etapa artística.

Novedad estructural del retablo

La capilla tiene planta cuadrada y está cubierta con una cúpula de media naranja. El testero está decorado con el retablo de madera sin policromar que construyó Luis Ortiz de Vargas (1641-1643). Éste está formado por un alto banco, un cuerpo principal y un gran ático de medio punto. En el banco está el altar con el sagrario de plata donado por María de Arellano; a ambos lados, hay dos grandes escudos sin armas sostenidos por parejas de jóvenes en eje con las columnas pareadas del primer cuerpo; y a cada lado, coincidiendo con las calles laterales, existe una puerta decorada con una simbólica cruz enmarcada por cuarterones.

El cuerpo principal está dividido en tres calles, de las que destaca la central por la anchura y por la solución compositiva inusual en la retablística andaluza de la época: un desarrollo vertical de la calle central, rompiendo la división horizontal de los cuerpos y uniendo el principal al ático, que se compartimenta en tres niveles con estructuras distintas, a modo de retablo dentro de otro mayor. El arquitecto construyó el cuerpo principal de la calle central con mayor profundidad que las laterales, creando un espacio de planta ligeramente trapezoidal delimitado por dos estructuras salientes. Éstas se componen de columnas entorchadas (estrías oblicuas) pareadas con capitel compuesto que soportan un trozo de entablamento donde descansa el frontón partido con voluta curva en espiral. Este entablamento está decorado en su frente con tarja, cabeza de querubín y guirnalda de frutas y en su lateral con hojas de acanto a modo de repisa o modillón. La cornisa, que tiene gran vuelo y está sostenida por modillones, destaca por la superficie lisa de las molduras y por los bordes de afilados perfiles que contrastan con la decoración turgente general. El tipo de voluta (frontón curvo en espiral) decorada en su interior es un elemento formal que usó con frecuencia Ortiz de Vargas desde su retablo de la Merced (iglesia de San Pedro, Carmona), veinticinco años antes. Esta solución se usó frecuentemente en los retablos manieristas, como en el retablo de la Inmaculada (Iglesia de la Anunciación, Sevilla) de Juan Bautista Vázquez

48. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación, 1983. HALCÓN, Fátima et alii. *El Retablo Barroco...*, Sevilla: Universidad, 2000.



Luis Ortiz de Vargas. Retablo (1641-1643), Capilla de la familia Ramírez de Arellano, actual Hermandad Sacramental.

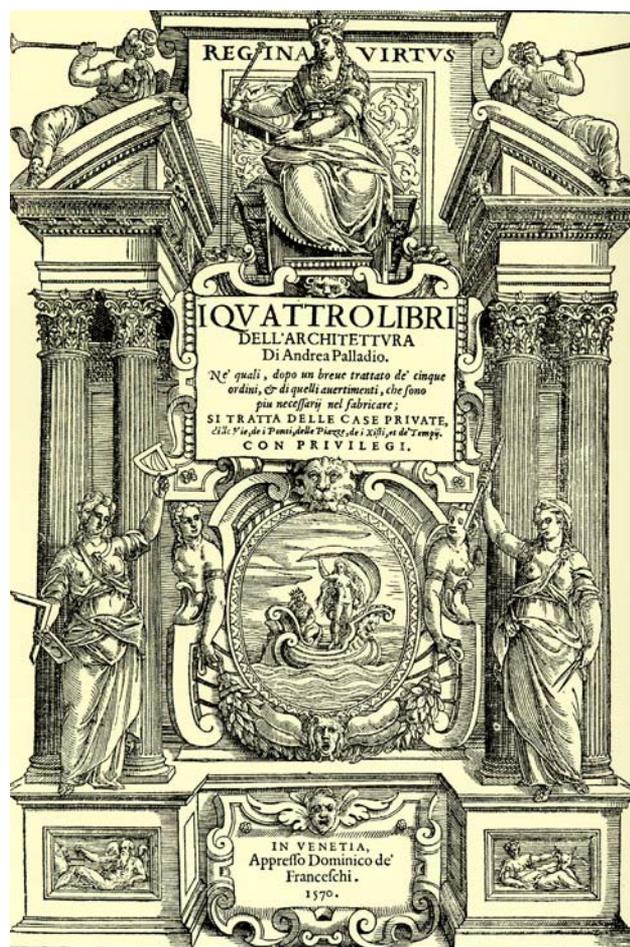
(c. 1585), y la apreciamos en los frontispicios de libros, como el retrato de Giorgio Vasari, o algunos retratos dibujados por Francisco Pacheco. También lo siguieron usando en el siglo XVII los arquitectos-ensambladores Juan de Oviedo, Diego López Bueno, Martínez Montañés y Miguel Cano. Por su excesivo carácter decorativo no constituyó un elemento del lenguaje arquitectónico, aunque aparezca en la portada lateral de la iglesia de San Pedro (1623).

El retablo debió de tener una escultura delante de las columnas, como se deduce de las peanas circulares situadas junto a las basas. En el arte sevillano, aunque son escasos los ejemplos, otros arquitectos anteriores también usaron el sistema de colocar esculturas delante de columnas pareadas: Juan de Oviedo el Mozo en el retablo mayor (1592-1607, destruido) de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación de Cazalla de la Sierra (Sevilla); Martínez Montañés en la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera con imágenes suyas y de José de Arce; o Alejandro de Saavedra en el retablo (1636-1639)

de la Cartuja jerezana con las monumentales esculturas, talladas también por el artista flamenco José de Arce.⁴⁹

Para la solución arquitectónica de las estructuras salientes, creemos que el arquitecto-ensamblador se inspiró en el diseño de la portada o frontispicio del tratado *I Quattro libri dell'architettura*, de Andrea Palladio, editada en Venecia en 1570 y repetida en la traducción castellana del primer libro que realizó el arquitecto Francisco de Praves (Valladolid, 1625).⁵⁰ Esta composición influyó en el diseño de frontispicios de libros: Cristian Knyf en Salamanca (Salamanca, 1606; Burgos, 1607);⁵¹ Diego de Astor en Toledo (1612);⁵² y Francisco Heylan en Granada (1614 y 1616).⁵³ Una variante de esta composición con el orden toscano la realizó el pintor Patricio Cajés en la versión castellana del tratado de Vignola (1593).⁵⁴

En el centro del cuerpo principal, donde está la imagen titular de la capilla, el arquitecto creó un singular microespacio con la presencia de las estructuras salientes. El fondo es plano y tiene forma de portada: un marco rectangular, que se quiebra en su parte superior dibujando forma de cruz, las columnas de orden compuesto con fuste entorchado (estrías oblicuas) que flanquean el marco y el frontón curvo partido. A los lados de esta portada, pero situado en los laterales de las estructuras salientes hay dos santos, que actualmente son *San Ignacio de Loyola* y *San Juan de la Cruz*, ubicados



Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, frontispicio.

49. El retablo se destruyó en el siglo XIX y las esculturas se han conservado en la Cartuja hasta su traslado hace algunos años a la nave central de la Catedral jerezana.

50. BONET CORREA, Antonio (coord.): *El libro de Arte en España*. Granada: 1973, cat. 49. WUNDRAM, Manfred y PAPE, Thomas: *Andrea Palladio (1508-1580). Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*. Köln: 2004, p. 238; ALBARDONEDO, Antonio: "Palladio, Andrea di Pietro Della Gondolla. I quattro libri dell'architettura", [En] VV.AA. (Comisarios: Alfredo J. MORALES MARTÍNEZ. y J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ. *Libros del Fondo Antiguo del Laboratorio de Arte*. Sevilla: 2007, pp. 42-43.

51. PONCE DE LEÓN, Fray Basilio: *De la primera parte de los discursos para diferentes Evangelios del año*. Salamanca: 1606. SANCTOTIS, Fray Cristóbal: *Theatrum SS. PP.* Burgos: 1607. GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español, siglos XV-XVII*. Valladolid: 1984, cat. 2173 y 2174, t. I, figs. 574-575.

52. SANDOVAL Y ROXAS, Bernardo: *Index Librorum prohibitorum et expurgatorum*. Toledo: 1612. GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español, siglos XV-XVII*. Valladolid: 1984, cat. 2015, t. I, fig. 461.

53. En la Museo granadino de la Casa de los Tiros se conserva una estampa que corresponde a la portada de una publicación sobre la relación de las reliquias del Sacromonte. MORENO GARRIDO, Antonio: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Serie Iconográfica, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, n.º 7. Madrid: Fundación Universitaria, 1986, p. 10, fig. 1. El segundo frontispicio está incluido en GONZÁLEZ DE MENDOZA, Fray Pedro: *Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda*. Granada: 1616. PORRO HERRERA, Mª José: *El Libro Barroco*. Catálogo de la exposición organizada con motivo del Congreso El Barroco andaluz y su proyección Hispanoamérica. Córdoba: 1986, p. 22-23. ROMERO TORRES, José Luis: "Iconografía de San Diego (III). El santo en el convento de la Salceda", *Boletín de la Hermandad de San Diego*. San Nicolás del Puerto: Hermandad de San Diego, 1998, pp. 47-55.

54. BONET CORREA, Antonio (coord.): *El libro de Arte...*, cat. 23.

en hornacinas coronadas por ángeles que sostienen cartelas. Sobre la cornisa del frontón partido se alza el segundo nivel de esta calle central que rompe con la línea horizontal divisoria de los dos cuerpos. Está formado por un coronamiento de gran volumen y vuelo y por un gran altorrelieve, terminado en medio punto, que representa la escena de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. El coronamiento, que cubre el relieve a modo de baldaquino o tejeroz, está formado por ménsulas, un frontón curvo partido con la voluta en espiral y dos niños atlantes que soportan este conjunto. Bajo la cornisa hay una gran cartela horizontal con molduras en forma de grandes “C” que sostienen otros dos niños atlantes.

Entre esta cartela y la clave del arco de medio punto del relieve el artista ha situado dos grandes alas de ave con una guirnalda de flores, que consideramos simboliza la presencia del Espíritu Santo, pues está en el eje sobre la figura del santo, quien recibe de rodillas con humildad y respeto la casulla que le entrega la Virgen. La abstracción de este elemento decorativo realista se asemeja a la forma de las tarjas que llevan extremos de tiras curvas en forma de alas, como las que Ortiz de Vargas talló en la sillería malagueña sobre San Mateo, entre otros santos. El diseño de cartelas y tarjas tuvo un desarrollo importante durante el siglo XVII y formas similares a las usadas por Ortiz de Vargas también las talló el escultor Felipe de Ribas en el desaparecido retablo de San José de la iglesia parroquial de Constantina y Alonso Cano los diseñó en el *Estudio de retablo* (Kunsthalle, Hamburgo). Todas estas obras se realizaron en las décadas de 1630 y 1640. Este último modelo evolucionó hacia otro más simplificado que aparece en otro *Estudio para retablo* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, en el que las formas se convierten en trozos suaves y blandos de cuero o cartones recortados que se enroscan o se extienden en ondulaciones, insinuando una forma alada.

El siguiente nivel vuelve a repetir la solución de portada con frontón partido en cuyo interior ubica otra tarja grande con una cruz, como referente de la exaltación de la Cruz. Por último, corona esta calle central un grupo escultórico de tres cabezas de querubines, que podría ser la representación simbólica de la *Trinidad* o simplemente un elemento decorativo de remate muy peculiar.

Las calles laterales, aunque cada una tiene una hornacina con imagen (*San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*) y una repisa para colocar un relicario, sirven como marco para decorar la distancia entre el cuerpo principal del retablo y la pared. El borde ancho del medio punto del ático completa la función decorativa, como si el cuerpo central o retablo fundamental estuviera inscrito o enmarcado por un gran arco triunfal. Esta solución de destacar el cuerpo principal avanzándolo del resto de la arquitectura, Ortiz de Vargas la había hecho antes en la silla prelacial del coro de la catedral malagueña y posteriormente en el retablo de la Virgen de los Reyes del templo metropolitano de Sevilla, en cuyas obras también usó frontón curvo partido, grandes ménsulas, cabezas de querubines aladas.

El ático, que sirve de fondo a la estructura saliente que corona el cuerpo central, tiene fondo plano y diseño de medio punto y está decorado en sus márgenes con grandes casetones que siguen una disposición radial. La composición del relieve central o la escena del cuerpo central flanqueada por pilastras con la presencia de la cartela entre las ménsulas que sostienen dos niños, más la cornisa del frontón curvo partido y la última cartela de forma



Luis Ortiz de Vargas. Retablo (detalle), Capilla de la familia Ramírez de Arellano, actual Hermandad Sacramental.

ovalada vertical que lleva una cruz, recuerdan la composición del frontispicio de la Regla de la Orden de Santiago⁵⁵. No obstante, en el retablo es un referente a la exaltación de la Cruz.

Sus arquitecturas de esta época tienen como características: las estructuras complejas de gran volumen, el juego de los diferentes planos de profundidad, las cornisas con bastante vuelo, los fustes entorchados, las volutas curvas en espiral y los fuertes contrastes de los elementos arquitectónicos. Este último efecto de claroscuro se refuerza con la decoración turgente: cabezas de querubines aladas, guirnaldas de frutas y flores, hojas de acanto, grandes ménsulas y tarjas, niños, jóvenes y ángeles de diferentes tamaños con función de atlantes o tenantes y cintas alargadas en forma de “C”.

55. SÁNCHEZ, Luis: *La Regla y Establecimientos de la caballería de Santiago del Espada*. Madrid: 1627. GARCÍA VEGA, B.: *El grabado del libro español, siglos XV-XVII*. Valladolid: 1984, cat. 1625, t. I, fig. 913.



Luis Ortiz de Vargas. Retablo (detalle), Capilla de la familia Ramírez de Arellano, actual Hermandad Sacramental.

Las esculturas del retablo

En el contrato no se especifica el programa iconográfico, que ha sufrido cambios durante sus trescientos sesenta y cinco años, sólo se hace referencia a la advocación de la capilla (*Nuestra Señora de las Angustias*), al relieve de la historia de *San Ildefonso* y a la imagen de *San Fernando*. En el diseño, esta última imagen estaba dibujada de rodillas, como expresión de gratitud y respeto, pero el excesivo volumen que hubiera producido obligó a colocarlo de pie, especificándose el cambio en las condiciones contractuales. La presencia del rey santo es reflejo de la devoción que la madre y el canónigo le profesaban, la primera ordenando en su testamento la limosna de 200 reales de plata para ayuda a los gastos de la beatificación⁵⁶ y el segundo participando activamente en el proceso de canonización que no pudo ver concluido.

Actualmente está compuesto por seis representaciones, una gótica y cinco barrocas, aunque estas últimas no corresponden a una misma época. Un grupo escultórico de la *Piedad*, de madera dorada y policromada y de estilo gótico de finales del siglo XV, preside el retablo, aunque en los siglos XIX y XX existieron otras imágenes que el profesor Roda resume en su estudio de las hermandades sacramentales de Sevilla: pintura de la *Virgen de Belén* (González de León, 1844), imagen de vestir de la *Virgen de la Merced* o *del Carmen* (Gestoso, 1892) que seguía estando en 1950 y grupo escultórico de la *Piedad*, del siglo XVI. No obstante, esta última iconografía (*Piedad* o *Angustias*) fue la primitiva advocación de la capilla, como declararon en sus testamentos Fernando López Ramírez en 1625 y María de Arellano, diez años después. Aunque se haya incorporado en el siglo XX, creemos que es la imagen primitiva de la capilla de los Ramírez de Arellano que, tal vez, con la construcción de la iglesia a finales del siglo XVIII pudo pasar a otro altar, como aparece en fotografía antigua.

En los lados interiores de la calle central están las esculturas de *San Ignacio de Loyola* y *San Juan de la Cruz*, de distintas dimensiones que proceden de otros retablos. La primera imagen (1,55 m) ha sido identificada con la escultura de “siete cuartas” que talló Pedro Roldán, junto a las imágenes de *San Fernando* y *San Juan Evangelista en Patmos*, para el retablo de la Hermandad de Nuestra Señora de la Alegría de la misma parroquia que construyó Bernardo Simón de Pineda (1672-73)⁵⁷. La otra imagen responde al estilo de la segunda mitad del siglo XVII y se desconoce su procedencia, como también se ignora el destino de la imagen de *San Fernando* que menciona el contrato. En las calles laterales están las imágenes de *San Francisco de Asís* y *San Antonio de Padua*, esculturas que reflejan la técnica de un artista seguidor del estilo del escultor flamenco José de Arce, establecido en Sevilla desde 1635. El profesor Gómez Piñol ha fechado la imagen de *San Francisco* hacia 1645 o mediados del siglo XVII, considerándola posterior al retablo, porque

56. A.G.A.S. Inv. I., sección IX, Fondo Histórico General, leg. 164, expte. 9. Testamento de María de Arellano.

57. Bibliografía recogida en RODA PEÑA, José: *Hermandades Sacramentales de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Hermandades, 1996, p. 122. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Pedro Roldán. 1624-1699. III Centenario de su muerte*. Sevilla: Fundación San Fernando, 1999, pp. 32-33.

desconocía la fecha de ejecución⁵⁸. Aunque creemos que Ortiz de Vargas talló el relieve central y las figuras de los niños y ángeles, es cierto que los atlantes del segundo nivel de la calle central reflejan el estilo de Felipe de Ribas o de algún artista ecléctico entre las formas tradicionales montañesinas y la nueva estética que incorpora Arce, como la solución del peinado, que sustituyó los abultados mechones ensortijados de Montañés y Mesa. Gestoso (1892) identificó las imágenes con algunos errores: *San Francisco de Paula* —en realidad representa al santo de Asís—, *San Ignacio*, *Nuestra Señora del Carmen*, *San Antonio* y *Santo dominico*, aunque este último es el santo carmelita Juan de la Cruz.

La escultura principal de este retablo es el gran relieve de cedro sin policromar que representa la escena de la *Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso*, iconografía impuesta obviamente por el promotor, el canónigo Alonso Ramírez de Arellano. A este sacerdote le atribuimos la iniciativa del cuadro del mismo tema que Valdés Leal pintó (1661) para el retablo-marco de la capilla de San Francisco de Asís de la Catedral hispalense⁵⁹, realizado durante el periodo de gestión artística que desempeñó este canónigo en el templo metropolitano. San Ildefonso es un santo toledano que vivió en el siglo VII, se formó con San Isidoro en Sevilla y con San Eugenio, que era su tío y Arzobispo de Toledo y a quien sustituyó en la mitra diocesana⁶⁰. Su vida se difundió ampliamente en la Edad Media a través de diferentes biografías, escritas por el Beneficiado de Úbeda y por el Arcipreste de Talavera, o a través de los milagros recogidos en el poema del Mester de Clerecía, en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Entre sus milagros destacaron la *Descensión de Nuestra Señora* o aparición de la Virgen al santo entregándole la casulla en acción de gracias por haber defendido su virginidad frente a los herejes con el tratado *De perpetua virginitate Beatae Mariae adversus tres infideles*. Este milagro, que se cita por primera vez en la vida del santo escrita por Cixila, obispo mozárabe de Toledo a mediados del siglo VIII, sucede a una hora temprana en el momento en que el santo reza ante el altar de la Virgen, según unos biógrafos, o ante la silla prelacial en la que se encuentra María. El santo está acompañado de personas que llevan velas encendidas para iluminar el recinto. María se le aparece para entregarle la casulla, como capellán suyo, por haber defendido su virginidad con la condición de que sólo la usara en las festividades dedicadas a ella. En la catedral de Toledo se conserva el altar de la *Descensión de la Virgen* donde se localiza el lugar de la aparición. El movimiento immaculadista del siglo XVII difundió las apariciones de la Virgen, en especial la de San Ildefonso por su defensa de la virginidad de María, por ello los principales poetas españoles dedicaron sus versos a exaltar este milagro, como Luis de Góngora (+1627), Juan de Jáuregui (+1641), Félix Lope de Vega (+1653) con su *Capellán de la Virgen* (1623), Pedro Calderón de la Barca (+1681) en su teatro *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1637).

58. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Anónimo sevillano. San Francisco de Asís, c. 1645”. *Teatro de Grandezas*. Catálogo de la exposición del proyecto cultural Andalucía Barroca 2007. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p. 220.

59. ROMERO TORRES, José Luis. “La gestión del canónigo...”, p. 409.

60. RIVERA RECIO, Juan Francisco: *San Ildefonso de Toledo. Biografía, época y posteridad*. Biblioteca de Autores Cristianos y Estudio Teológico de San Ildefonso. Madrid-Toledo: 1985.

Por esta circunstancia, su presencia en este retablo tiene también un sentido religioso de exaltación inmaculadista, que queda reforzado con la escultura de la *Inmaculada Concepción* que preside la reja de entrada a la capilla. Esta escena ha tenido diferentes iconografías: la Virgen sentada en un sillón o de pie, sobre nubes o sin ellas, sosteniendo un extremo de la casulla, mientras el otro extremo lo sujeta un ángel o el propio santo. En las representaciones más habituales, la Virgen está sentada sobre un sillón o sobre un grupo de nubes y ángeles⁶¹. La presencia de María de pie aparece en las representaciones góticas de las catedrales de Toledo (portada) y Córdoba. Este modelo iconográfico lo usaron también algunos escultores renacentistas, como Alonso Berruguete en el retablo de San Benito (Museo Nacional de Escultura de Valladolid), Juan de Balmaseda en la catedral de Palencia, Isidro Villoldo en la sillería de la catedral de Ávila y Pedro González de Medrano en el retablo mayor de la Catedral de Pamplona (1596-1600)⁶². En estas interpretaciones, la Virgen está situada a la derecha del espectador, a diferencia de la mayoría de las creaciones pictóricas.

En el relieve sevillano, la Virgen está de pie sobre una tarima en acción de bajar un peldaño o escalón, tal vez como referencia a la silla de coro que no aparece, mientras se inclina hacia delante para colocar la casulla al santo. San Ildefonso, que viste alba y estola, está de rodillas con las manos juntas en acción de orar, siguiendo la iconografía tradicional, y con la cabeza inclinada hacia abajo en actitud de reverencia, respeto y humildad, aunque lo habitual es representarlo mirando hacia arriba y manifestando sorpresa y satisfacción por la visita divina. Esta variante en la actitud del santo puede deberse a que sea un retrato a lo divino de Alonso Ramírez de Arellano como patrono-donante. En estudio anterior sobre este canónigo hemos señalado otro posible retrato suyo a lo divino pintado por Juan Valdés Leal en un cuadro de la misma iconografía de la catedral de Sevilla⁶³, cuya reforma gestionó. La Virgen y el santo están rodeados por dos ángeles mancebos que llevan vela o hachas de luz y una figura femenina de avanzada edad, como testigo de la aparición, que según la tradición intentaba que el ángel no le quitara su vela, como narra Lope de Vega, aunque esta leyenda de la anciana existía a mediados del siglo XVI. Aunque estos elementos iconográficos también fueron empleados por el autor del relieve del siglo XVI del coro de la Catedral de Burgos, atribuido al escultor Andrés de San Juan, y Gregorio Martínez en su cuadro del Museo de Valladolid. Luis Ortiz de Vargas se inspiró en la misma composición grabada que usó el escultor Pedro González de Medrano para un relieve de Pamplona. Entre ambas composiciones escultóricas existen en común la ubicación y la actitud de la Virgen, San Ildefonso y de las figuras rodeando la escena principal, además de la presencia de un ángel detrás del santo y de una figura detrás de la Virgen.

Para la composición de los atlantes del cuerpo central, que están de pie con los brazos en alto y las piernas cruzadas, Ortiz de Vargas se inspiró en

61. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, 2. Madrid, Fundación Universitaria, 1988. RINCÓN GARCÍA, Wifredo y QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio: *Iconografía de San Ildefonso, Arzobispo de Toledo*. Madrid: 2005.

62. Actualmente en la iglesia de San Miguel de Pamplona. RINCÓN GARCÍA, Wifredo y QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio. *Iconografía de San Ildefonso*, p. 66.

63. ROMERO TORRES, José Luis. "La gestión del canónigo...", p. 409.

modelos de Miguel Ángel, como los atlantes que pintó junto al profeta Isaías en la bóveda de la Capilla Sixtina. Este tipo de figura infantil convertida en atlante también lo planteó en el proyecto de la tumba de Julio II. José de Arce también los talló en piedra en la iglesia del Sagrario de Sevilla. Los niños tenantes de la cartela o tarja central están inspirados en el joven desnudo que simboliza la noche junto al medallón de Elías en la misma Capilla Sixtina. Estos modelos fueron muy usados durante los siglos XVI y XVII, especialmente a través de imágenes infantiles convertidas en cupidos, como “Emblemata Amatoria”, de Hooft (Ámsterdam, 1611).

La talla y el concepto estético del rostro de la Virgen denota con claridad la influencia de Juan Martínez Montañés y aunque se pudiera pensar en el escultor Felipe de Ribas como autor del relieve, de los niños atlantes y de los santos franciscanos, creemos que el relieve y los atlantes son obras de Luis Ortiz de Vargas, mientras las esculturas policromadas pertenecen a un artista seguidor de Arce.

Parece extraño que este canónigo, que en los años finales de la década de 1650 fue el gran impulsor y gestor de la renovación barroca de la Catedral de Sevilla, dejara inconcluso el retablo de su capilla familiar y policromara sólo las imágenes secundarias.

Luis Ortiz de Vargas: la herencia artística

Según Ceán Bermúdez, Luis Ortiz de Vargas tuvo dos discípulos que destacaron en Málaga y en Sevilla: el escultor malagueño Jerónimo Gómez⁶⁴ y el arquitecto-ensamblador antequerano Bernardo Simón de Pineda. El investigador padre Andrés Llordén descartó la formación de Jerónimo Gómez por su corta edad y porque no aparece entre los artistas relacionados en la denuncia de 1638. No obstante, conocemos que a comienzos de 1639, escasamente unos meses después de la partida de Luis Ortiz de Vargas, Jerónimo Gómez ingresó en el taller de José Micael Alfaro para aprender el oficio de escultor, en el que estaba Francisco Gómez, posiblemente su hermano que en calidad de aprendiz del escultor José Micael Alfaro aparece entre los denunciantes de Ortiz de Vargas. Por lo tanto, es posible la formación inicial en el taller de Luis Ortiz de Vargas, pero tan incipiente y breve que apenas dejó huella en el estilo de Jerónimo Gómez,



Luis Ortiz de Vargas. Imposición de la casulla a San Ildefonso (relieve), Retablo (1641-1643), Capilla de la familia Ramírez de Arellano, actual Hermandad Sacramental.

64. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario...*, t. II, p. 200; t. IV, p. 99.

Luis Ortiz de Vargas. Retablo (detalle de cartela), Capilla de la familia Ramírez de Arellano, actual Hermandad Sacramental.



Miguel Angel Bounarroti. Capilla Sixtina, Roma.



Hoofdt. Emblemata amatoria (1611).

un artista de discreta calidad que produjo esculturas con técnica correcta pero sin fuerza expresiva ni novedades compositivas, cuya actividad fundamentalmente escultórica coincide y supera en el tiempo a la de Pedro de Mena en Málaga. También ha sido descartada la formación del arquitecto-ensamblador Bernardo Simón de Pineda por los mismos argumentos y por la documentación que hemos aportado en el estudio de su aprendizaje con Alejandro de Saavedra⁶⁵.

Aunque no conocemos los discípulos que se formaron con él o continuaron su estilo y las innovaciones formales y decorativas, sin embargo la influencia en otros artistas coetáneos, como Felipe de Ribas, ha sido analizada por la profesora Teresa Dabrio⁶⁶. Tal vez, sus ensayos estructurales, en los que potenció la calle central creando un espacio teatral y una profundidad inexistente en los diseños de sus contemporáneos, fue la herencia artística que pudo influir en soluciones espaciales posteriores, como la que dio Alejandro de Saavedra al cuerpo central del retablo mayor de la catedral vieja de Cádiz⁶⁷ o el baldaquino que Bernardo Simón de Pineda construyó en el retablo mayor del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla⁶⁸.

65. ROMERO TORRES, José Luis: "Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra". *Laboratorio de Arte*, 19. Sevilla: Universidad, 2006, pp. 173-194.

66. DABRIO, María Teresa: *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: 1985, p. 197.

67. ROMERO TORRES, José Luis. "Bernardo Simón de Pineda...", p. 181-182.

68. MORALES, Alfredo J.: "El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla", [En] VV.AA. *Retablo Mayor de la Santa Caridad de Sevilla*. Madrid: 2007, pp. 37-55.

Apéndice Documental

1641, abril, 18-19

Contrato entre Luis Ortiz de Vargas y Alonso Ramírez de Arellano para construir el retablo de la capilla funeraria de su familia en la iglesia de San Bartolomé de Sevilla

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, legajo 10.174, oficio 16, escribano Juan Rodríguez Muñoz, 1641, lib. 1, fol. 972-975v. (Últimos folios), 18 de abril de 1641

“Sepan quantos esta carta v^{en} como nos Luis hortiz de vargas maestro ensablador y doña mariana de soto su lex^{ma} mujer, vecinos desta ciu^d de S^a en la coll^{on} de san vicente... que convengo y concierto con el sr don al^o ramirez de arellano arcediano y can^o // en tal m^a que obligo de hazer a mi costa un retablo que se a de poner en la capilla que se está haziendo en la iglesia parroquial del sr san bar^{me} de esta ciu^d que es del dho sr don a^o ramirez de arellano en la forma y con las condiciones siguiente:

Primeram^{te} con condicion que me obligo de hazer el dho retablo según y como esta trasado y planteado en tres vitelas las cuales estan firmadas del dho sr arcediano don al^o ramirez de arellano y de mi el dho Luis hortiz de vargas y del pres^{te} scriu^o pu^o quedando en poder de mi el dho luis hortiz de vargas y lo e de hazer con todas las figuras, tarjas y muchachos y serafines que demuestra la trassa sin que dello se quite cosa ning^{na}.

Yten con condicion que las columnas an de ser entorchadas estridadas que por no estar en la trasa dibujado esta p^e se declara por esta condicion.

Yten con condicion que el dho retablo a de tener ocho varas de alto poco mas o menos y cuatro y una quarta de ancho poco mas o menos.

Yten con condicion que la figura del santo rey don fer^{do} que abia de estar hincada de rodillas a de estar en pie porque se a adbertido que desta suerte hara toda la obra mejor gracia con lo qual da licencia de remeter mas adentro el pedestral donde abia de estar hincado de rudillas porque anssi se deesago haran los dos lados que acompanan a la caja principal//

Yten que a de llevar el dho retablo una historia de san Elifonso en la caja de mas arriba de mas de medio relieve según y como pareciere mejor su acompanamy^{to}.

Yten con condicion que en el primer cuerpo a los dos lados del santo rey don fer^{do} a de llevar dos figuras enteras con una forma de nichos como lo muestra la trasa y según y como los pidiere el dho sr don al^o ramirez de arellano o figuras de santos o de santas.

Yten con condicion de que el sagrario que esta hecho de plata se a de acomodar en el dho retablo según y como lo muestra la trassa.

Yten con condicion de que toda la madera a de ser de borne la que toca a el ensablaje y no a de llevar ninguna madera de pino aunque sea donde no se vea.

Yten con condicion de que toda la escultura, tarjas y serafines an de ser de cedro.

Yten con condicion que todo este dho retablo nos los dhos luis hortiz de vargas y doña mariana de soto su mug^r nos obligamos de lo dar bien hecho y acabado en toda perfesion a vista de oficiales del dho arte para en fin del mes de jullio del año de mile y seis^o y cuarenta y dos ansi de ensablaje como de escultura dandonos y pagandonos por racon della el dho sr al^o ramirez de arellano... treinta y siete mile rreales.en moneda de vⁿ y en la madera y forma y a los plaços siguientes. // Diez y siete mile reales de ellos luego de contado Los cuales nos los dhos Luis hortiz de vargas y su muger confesamos aver r^{do} del dho sr al^o ramirez de arellano en contado moneda de vⁿ del que nos damos por contentos pagados y entregados... = y diez mile reales Luego que este hecha la mitad de la dha obra = y los otros diez mile

reales Luego y cada y cuando este acabado y asentado y puesto en su lugar el dho retablo y ese dia sea visto ser cunplido de plazo...

Y con condicion que si después de estar acabado y asentado el dho retablo del dho señor al^o ramirez de arellano quisere que se tase se a de tasar por personas del arte que lo entienda y si se tasare en mas precio nos los dhos luis hortiz y su muger no abemos de llevar mas tan solam^{te} los dhos treinta y siete mile reales que es el precio en que esta concertado... //

Yten con condicion que todo el tpo que tardare pasado el dho dia ultimo de jullio de seis^o cuarenta y dos en entregar la dha obra acabada como dho es se nos ayan de bajar y bajen a raçon de quatro ducados cada dia y si pasase mas de tres messes que no se aya acabado a de poder el dho señor don al^o ramirez darlo a otro maestro que lo acabe por q^{ta} de nos los dhos luis hortiz y su mug^r y pagarle de los dhos diez mile rreales del dho ultimo plaço = Y nos obligamos de cunplir este concierto y del no nos apartar en manera alguna y si no lo cunplieremos del nos aparatemos consentimos y tenemos por bien quel dho don al^o ramirez de arellano se pueda concertar con otro maestro ensanblador que en nro Lug^r lo cunpla por el precio que hallare... // ... //... y otros i nos los dhos luis hortiz de vargas y su mug^r obligamos e hipotecamos a la paga y seguridad de lo cunpl^{do} en esta escrip^a unas cassas de morada que tenemos en la v^a de caçorla y un cortijo de tierras en el sitio del cayme en ter^{no} de la dha v^a todo lo cual declaramos que esta libre de todo censo tributo deuda memoria... // ... En Sev^a estando en las cassas de la morada de los dhos luis hortiz y su mug^r y de su otorgam^{to} a diez y ocho d^s del mes de abril de mil y seis^o y cuarenta y un años... Luis hortiz de vargas (firma), doña mariana de soto (firma)".

“Y el otorgam^o del dho sr don al^o ramirez de arellano en s^a en diez y nueve dias... Don Al^o Ramirez (firma)".

Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana

FERNANDO QUILES
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: La peste negra (1649) pudo ejercer una gran influencia sobre la evolución de la pintura sevillana, favoreciendo el cambio generacional.

Palabras clave: Pintura barroca, peste negra, Sevilla, obrador artístico, examen de maestro.

Abstract: The black plague in 1649 had a great influence on Sevillian painting and brought about a generational change.

Key words: Baroc painting, black plague, Seville, painting workshop, professional qualifications in painting maestros.

En la evolución de la pintura sevillana hay un antes y un después de la llegada de Herrera el Mozo a la ciudad. La crítica especializada considera el año 1655, comienzo de esa corta estancia, como el punto de inflexión de una trayectoria rectilínea que, por otro lado, tarde o temprano hubiera desembocado en la plenitud barroca¹. En la pintura de algunos de los maestros del naturalismo, como Herrera el Viejo, se encuentra el germen de la renovación². Sin embargo, la fugaz visita de su hijo provocó una revolución en el seno de la escuela. Al menos es lo que se ha estado diciendo hasta la fecha, obviando imponderables que bien podrían haber incidido de un modo u otro en este cambio. Circunstancias que aclararían algunas de las dudas que asaltan a quienes se ocupan de este tránsito. Entre otras, la que suscita el hecho de que la clientela aceptara tan dócilmente un cambio de tamaño envergadura. Es posible que no fuera tan receptiva su actitud, siendo importante el sector que acogió con reservas las estridencias del maestro cortesano, frente a una minoría que supo entender la calidad de la aportación. Pintores tan clarividentes como Murillo reconocieron la maestría de Herrera y contribuyeron a la implantación de esta moda. Y puede que algo ocurriera en la ciudad que acelerara un proceso ya iniciado con anterioridad. ¿Por qué no la crisis de mentalidades generada por una catástrofe social de la envergadura de la peste negra de 1649?

1. Kinkead, D. T., "Francisco de Herrera and the development of the High Baroque style in Seville", *Record of the Art Museum*, 41, Princeton, 1982, págs. 12-23.

2. Pérez Sánchez, A. E. y Navarrete, B., cur., *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla, 2005.

El año de la peste

En la primavera del 1649 la temida y anunciada epidemia se abate sobre la ciudad. En mayo, toda ella, era un hospital, pues el de la Sangre —o de las “Cinco Plagas”—, con sus 18 salas, era insuficiente para ayudar a morir a cuantos lo necesitaban³. “Todo era horrores, todo llantos, todo miserias... acabándose familias enteras, y despoblándose número gradísimo de casas y barrios casi del todo...”⁴. Se arbitraron medidas de auxilio y sustento de la población y los nuevos carneros tampoco bastaron para hacer frente a tanta mortandad.

Las historias particulares que hoy podemos entresacar de la documentación son abundantes y dramáticas. Un miedo atroz se refleja en los escritos de la época, como el que recoge el testamento nuncupativo de Juan de Olvera y su esposa Nicolasa García:

“que por quanto yo el diho Ju^o de olvera estoy malo de un carbunco en una mano sobre que me a cargado calentura i asidentes [?] de q me allo aflijido y respeto de que en esta ciudad las enfermedades andan tan agudas que no save-mos cual de los dos andará bibo jassemos esta memoria en presensia del padre fray Joseph de ribari...”⁵

También reflejan sentimientos diversos, sobre todo de impotencia, de dolor ante la incapacidad de salvar a las personas queridas o sencillamente por la imposibilidad de cumplir con las últimas voluntades, como declararía Juan de Santa María, como albacea de su esposa, María de la Concepción:

“que oy dia de la ffha serian las cinco de la mañana poco mas o menos le sobrebinieron a la susodha vnos dolores y achaques muy penosos que la obligaron a pedir que la trujera vn escriuano publico desta ciud ante quien otorgar su testmto y que el susodho le abia ydo a buscar y por ser tan tenprano no le allo leuantado por lo que se detubo en lleuarlo...”⁶

A las hermanas Beatriz y Antonia de Cabrera, les quedaba la imagen de su hermana conducida por el carro del carnero de San Sebastián: “a la qual lleuaron en vn carro de los que en aq^l tiempo andaban en esta cuidad a enterrar a San Seuastian”⁷.

Y si los testimonios de primera mano son abundantísimos, las referencias de los memorialistas del momento también eran numerosas, mostrando el miedo en todos los pliegues de la ciudad⁸. Algunos ilustran claramente el horror vivido, como el pasaje de las *Memorias de Sevilla*, que reproduce lo ocurrido al corredor de Lonja, Gaspar de Mesa:

3. Ortiz de Zúñiga decía, al respecto, “casi toda la Ciudad era un Hospital”. Ortiz de Zúñiga, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, ed. de Espinosa y Cárcel, Sevilla, 1796 (reed. 1988), t. IV, págs. 399 y 401.

4. Idem, 401.

5. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sec. Protocolos Notariales (en adelante AHPS. PN.), 543, fol. 565.

6. AHPS. PN., 544, fol. 284.

7. Idem, fol. 586.

8. Carmona García, J. I., *La peste en Sevilla*, Sevilla, 2004.

“...Un día de los de junio, que era cuando más gente moría, salió de su casa que está en la calle que va frontera de San Nicolás a la calle del Aire, y viniendo hacia la plaza y carnicería, halló en la calle que llaman de la Carne un carro atravesado, quebrado el eje, con nueve cuerpos muertos de apestados. Pasó a la otra calle que va a San Isidro, y al cabo de ella halló asimismo otro carro cargado de muertos, y quebrado, y dijeron los vecinos que hacía 24 horas que estaba allí, estorbando el paso y causando mal olor. Se volvió por su misma calle, donde vio que venía otro carro cargado de muertos, que aguardó a que pasara para pasar él, y también se quebró en su presencia. Y viendo que por todas partes le habían estorbado el paso, se entró en su casa, y por aquel día no salió de ella”.⁹

Hondos sentimientos en un negro ambiente

A la fuerza, este cúmulo de dramas particulares generaría la pérdida de confianza en la capacidad del ser humano de sobreponerse a las calamidades y un temor profundo ante la debilidad del refugio institucional. El miedo a lo que deparaba el discurrir cotidiano obligó a trascender lo inmediato y buscar la seguridad en la religión. Domínguez Ortiz habla de una crisis de conciencia y de mentalidades, pues Sevilla “dejó de ser la ciudad despreocupada, centro de la picaresca, [y] se hizo más devota y recogida, ayudando a este cambio el empobrecimiento general, que fue un freno para el lujo y la disipación”.¹⁰

La vida en religión exacerbó el espíritu filantrópico, lo que se manifestó en el progreso de las instituciones como la del hospital de la Caridad. La práctica de una religiosidad tan intensa como íntima, estimuló el culto a determinadas imágenes, unas de la Virgen –la Hiniesta o de los Reyes–, otras de santos tradicionalmente asociados a la epidemia –San Roque, San Sebastián y San Laureano–. San Laureano cobró una nueva dimensión, con capilla propia en la Catedral, que se vio beneficiada por la confianza que la feligresía depositó en él.

No hay historias conocidas relativas a los pintores, aunque la documentación deja entrever que también sintieron el acoso de la muerte. Juan de Barreda aguardó su visita. Temeroso y prudente se ocupó de poner orden en sus asuntos, haciendo públicas sus últimas voluntades, aun cuando estuviera sano¹¹. Tuvo la suerte que le faltó a su compañero Alonso Fajardo, a quien la enfermedad dejó viudo¹². La peste se llevó por delante a algunos de los hijos de Murillo¹³. Tampoco Francisco de Zurbarán se libró de tan atroz sufrimiento, perdiendo a su progreñie, incluido Juan, su digno sucesor. Esta dolorosa situación pudo contribuir al deseo del pintor por abandonar la ciudad, para emprender camino hacia la Corte. Quizás en estas mismas circunstancias podría justificarse la marcha a Madrid de Francisco de Herrera el Viejo¹⁴. Un sentimiento parecido hizo que, por el contrario, Valdés Leal viniera a Sevilla, procedente de Córdoba.

9. Comentario de Andrés de la Vega transcrito en: Carmona, J. I., *La peste en Sevilla*, op. cit., pág. 244.

10. *La Sevilla del siglo XVII*, “Historia de Sevilla”, Sevilla, 1984, 3ª ed., pág. 76.

11. Kinkead, D. T., *Pintores y doradores en Sevilla (1650-1699)*. Documentos, Bloomington, 2006, págs. 54-56.

12. Contrajo matrimonio por segunda vez antes de acabar el aciago año. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 141.

13. Angulo, D., *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, t. I, págs. 40-41.

14. Valdivieso, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, págs. 228.

La peste dejaría abundantes cicatrices en los talleres artísticos sevillanos. Se han dado cifras globales del perjuicio ocasionado a la ciudad por la epidemia, pero no hay noticias puntuales sobre los estragos en las comunidades locales. Ortiz de Zúñiga refería que “los gremios de tratos y fábricas quedaron sin artífices y oficiales”¹⁵. Inmersos en las mismas condiciones ambientales que el resto de los sevillanos, hay que pensar que al menos el 10% del colectivo de pintores y doradores sucumbió a la mortandad, quedando muy perjudicados su capacidad de producción y nivel de creatividad¹⁶.

Regeneración artística y barroquización del arte

El abandono de unos y la muerte de otros liberó nuevas fuerzas creativas, como la de Sebastián de Llanos y Valdés, que surge como el maestro que lidera entonces la escuela pictórica sevillana. En la documentación generada por los pintores en la década de los cincuenta, aparece Llanos como un artista de gran relevancia. En esos años madura para mostrar su faceta de gran maestro barroco, con un bagaje naturalista, adquirido al lado de Herrera el Viejo¹⁷. No conocemos ninguna obra anterior a una *Magdalena* de 1658, impregnada del tenebrismo de Ribera¹⁸. Inicia la vía que conduce a la generación del pleno barroco, que es dinámico y escenográfico, de una espiritualidad menos severa y más extrovertida. Esta reorientación artística tiene que ver con la presencia de Herrera el Mozo en la ciudad, a partir de 1655.

Y Murillo inicia por estos años su ascenso. En 1649 anduvo ocupado, en compañía de Francisco López Caro, en el inventario de imágenes fernandinas, de cara al proceso de beatificación del santo rey¹⁹. Era un joven artista que se desenvolvía a la sombra de otros maestros, como el propio López Caro, introduciéndose en el ámbito de la Catedral.

Éstas son las evidencias más clara del cambio generacional que se produjo en la década de los cincuenta²⁰. Ello unido a la nueva sensibilidad que se abrió paso en la herida conciencia de los sevillanos, justificaría en gran medida la nueva estética que se asocia con la plenitud barroca²¹.

Aun cuando el testimonio más claro de la rectificación en el rumbo de la escuela se da en la década de los sesenta, en empresas de la envergadura del hospital de la Caridad, hay evidencias claras de esta nueva vertiente estética

15. Ortiz de Zúñiga, D., *Idem*, pág. 405.

16. Las cifras dadas sobre la mortandad en dos de las parroquias más relacionadas con los pintores, las del Sagrario y San Martín, oscilan en torno al 13 y 10%. Cfr. Cires, J. M. de y García Ballesteros, P., “Las epidemias de 1649 y 1709 en la parroquia del Sagrario de Sevilla”, *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Historia Moderna*, I, Córdoba, 1995.

17. Valdivieso, E., *Pintura*, op. cit., pág. 310.

18. *Ibidem*.

19. Cherry, P., *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, pág. 544; Quiles, F., “En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXXV-LXXVI, Zaragoza, 1999, pág. 204.

20. La historiografía habla de la transición al barroco que se produce entre 1640 y 1660. Valdivieso, E., *Pintura*, op. cit., pág. 319.

21. Así lo acepta claramente Valdivieso, a propósito de la evolución de la pintura de Pedro de Campobón, cuyos “bodegones fueron adquiriendo mayor movilidad y dinámica, sobre todo a partir de 1650, cuando se introduce en Sevilla de forma decidida y clara el espíritu del barroco”. Valdivieso, E., *Pintura*, op. cit., pág. 307.



apenas superada la crisis. La *vánitas* de Camprobín, titulada *La muerte y el joven galán* y pintada poco después de 1650, es un primer reflejo de un género que adquirió notoriedad en estos años. La representación de la muerte como una dama tocada, tiene que ver con ese doliente poso dejado por la peste.

Cornelio Schut. *Obras de caridad*. Madrid, Coll and Costés, dealers. Detalle

Un indicio...

Un hecho sintomático de ese cambio obligado operado en el seno del taller de pintura sevillano es el de una larga serie de exámenes de maestro escriturada ante el escribano público en un corto periodo de años a partir de 1650. En este año se examinaron Juan Chamorro²² y Juan Moreno de Guzmán²³. Al siguiente fue el flamenco Pedro de Campolargo, que hasta la fecha ejercía como grabador, haciéndolo como pintor de imaginería en lámina, ante Juan Fajardo y Sebastián de Llanos²⁴. En 1654 pasaron la prueba ante Llanos, Terrón, Alonso Zamora y Manuel de Aguilar, Cornelio Schut²⁵ y Pedro de la Moyna²⁶. En 1655 Pedro de Borja, Juan Gómez Couto²⁷ y Matías de Godoy y Carvajal²⁸ se examinaron de pintor y dorador con Chamorro,

22. Como pintor de imaginería al óleo y dorador de bruñido y mate. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 96.

23. Juan Fajardo fue el examinador. Gestoso, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899-1900, t. III, pág. 309.

24. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 82.

25. Kinkead, D. T., "Nuevos datos sobre los pintores Sebastián de Llanos y Valdés e Ignacio de Iriarte", *Archivo Hispalense*, 191, Sevilla, 1979, pág. 192; Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 493.

26. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 353.

27. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 204. Curiosamente un mes antes había firmado contrato de aprendizaje para enseñar el oficio al joven Pedro de los Reyes. Ibidem. Gestoso, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1917, pág. 91.

28. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 196.

Aguilar, ambos alamines del arte de la pintura y estofado, dorado y encarnado, y con Juan de la Barreda y Juan Fernández Garay²⁹. En el mismo año sería Alonso Pérez el que sería probado de pintor³⁰. En el verano del 56 tocaría el turno a Juan de Ortega Arana³¹, Alonso Fajardo, Matías de Arteaga y Tomás de Contreras³². En 1657 obtendría el título Juan López Carrasco³³.

De facto muchos artífices ejercieron sin haber pasado el examen. Caso singular fue el de Alonso Pérez, que había ingresado como aprendiz en el taller de Francisco Polanco, por un periodo de 6 años. Antes de que hubiera transcurrido este plazo, en enero de 1650, cancela el acuerdo. Desde entonces aparece documentado como maestro pintor, trabajando incluso para la Catedral y pactando aprendizajes. Sin embargo, no sería examinado hasta noviembre de 1655³⁴.

Por otro lado, Juan Rodríguez Mejía hace explícita su dedicación a la pintura sin ostentar el título de maestro:

“digo que yo a muchos años que uso el arte de la pintura y por la estrecha de los tiempos no he podido de examinarme y atento a mi mucha pobreza suplico a Vsa sea servido de darme licencia para usar el dicho arte”³⁵.

No es único este caso. Conocemos el de Luis de Silva, quien en septiembre de 1676, aduciendo la necesidad de mantener a su familia, solicita permiso al cabildo para ejercer sin haber pasado el examen³⁶. Decía en la carta que estaba “trabajando en el oficio de pintor haciendo algunos cuadros o floreros que me encargan y es así que por los veedores del dicho oficio me han hecho y me hacen muchas extorsiones y amenazas de quitarme los útiles de mi arte”. La pobreza restaba libertad de acción al aspirante, quedando condenado a la dependencia por unas tasas que no podía abonar.

En todas estas pruebas aparecen destacados dos maestros, Barrera y Llanos. El primero queda hoy perdido en la bruma de la desmemoria, del otro apenas tenemos una leve imagen de su imponente presencia. Sebastián de Llanos y Valdés asumió importantes cargos en el oficio, en contigüidad con su popularidad dentro de ese ámbito. Como hijo de este tiempo, popularizó un tema que se había trasplantado del campo de la escultura, la cabeza cortada. Una iconografía de dudoso gusto, nacida de una sensibilidad muy particular.

Otro rumbo

Finalmente, la actuación que explica los cambios operados entre los pintores a raíz del contagio, es el interés por volver a la retórica de la ingenuidad del arte de la pintura, aprovechando sin duda la reciente publicación

29. Idem, págs. 2, 3 y 73.

30. Ibidem, pág. 412.

31. Ibidem, pág. 400.

32. Ibidem, págs. 3, 18 y 19.

33. Ibidem, pág. 4.

34. Ibidem, págs. 411-412.

35. Gestoso, J., *Diccionario*, op. cit., II, pág. 8.

36. Idem, pág. 105.



Anónimo, *La peste negra en Antequera*. Antequera. Iglesia de Santo Domingo

del *Libro de la pintura* de Pacheco³⁷. No se entiende de otro modo el deseo de los pintores sevillanos, encabezados por Juan Fajardo, Sebastián de Llanos y Juan de Barreda, de sacar traslados de la sentencia favorable en el pleito seguido por el pintor real Angelo Nardi contra el alcabalero de la Corte³⁸. Es posible que con estos antecedentes los sevillanos quisieran recuperar la senda perdida, emprendiendo meses más tarde, en diciembre de 1653, actuaciones ante la Real Audiencia sevillana³⁹. Dos años más tarde los nuevos alcaldes, Chamorro y Aguilar, apoderaron a un procurador de la Real Audiencia para pleitos⁴⁰. Puede que se trate del contencioso conducido contra la hermandad de Jesús Nazareno, concluido en julio del 55, con un acuerdo firmado por Chamorro y Aguilar, como alcaldes examinadores, Juan de Garay,

37. Editado en Sevilla, por S. Fajardo.

38. Kinkead, D.T., *Pintores*, op. cit., pág. 63. El documento está fechado el 5 de abril de 1652. Cfr. Crawford Volk, M., "On Velazquez and the Liberal Arts", *The Art Bulletin*, 60/1 (1978), págs. 69-86.

39. Kinkead, D.T., *Pintores*, op. cit., págs. 1 y 64.

40. Idem, pág. 2.

acompañado, y Juan van Mol, Ignacio de Iriarte, Lorenzo Vela, Pedro de Camprobin, Cornelio Schut, Diego García⁴¹, Baltasar de Figueroa y Francisco Caro, además de Francisco de los Ríos Alcantud y Juan de Barreda⁴². No es casual que entre quienes sostienen el oficio se encuentran aquellos maestros de reciente titulación o los que se vinculaban con ellos. Cuando finaliza la década Alonso Fajardo y Juan Gómez Couto, alcaldes almines de las artes de pintura y dorado y estofado, son apoderados por los de sus oficios para representarlos en Madrid⁴³.

Este radical cambio en la escuela, con el creciente interés por la defensa de la dignidad del arte de la pintura, culmina con la fundación de la Academia en 1660. Una institución que no sobreviviría a la década de los setenta⁴⁴.

Esta dinámica afectó también a la hermandad de San Lucas, que busca entonces mejor acomodo institucional, pasando del colegio de San Laureano, donde se encuentra instalado en 1663, a la capilla de los Mexía, dentro de la iglesia de San Andrés⁴⁵.

Identidades

La relación de los nuevos maestros pintores y doradores es muy explícita del cambio que se está operando en el seno de la escuela sevillana. De los dieciocho, sólo la tercera parte se mantuvo al margen de la academia murillesca. En su mayoría eran pintores de imaginería, aunque un importante grupo se dedicaba al dorado y estofado.

Cuatro de los nuevos maestros eran extranjeros⁴⁶. Uno era alemán, otro portugués y dos flamencos. El primero, Pedro de Lemoine o, como aparece en la documentación, La Moyna, llegó a Sevilla procedente de Colonia. Es posible que trajera algún bagaje, puesto que dos años antes del examen

41. *Ibidem*, pág. 187.

42. *Ibidem*, pág. 2.

43. El poder fue dado el 8 de abril. *Ibidem*, pág. 142.

44. En octubre de 1674 los asistentes a la Academia solicitaron a través del pintor real Juan Carreño y Miranda, que fueran aprobados los estatutos de la institución. Firmaban el documento, a la sazón, Cornelio Schut, como presidente, y Matías de Arteaga, Pedro de Medina, Lorenzo Dávila, Diego García Melgarejo y Antonio Hidalgo, en los restantes cargos; además de Tomás de Contreras, Mateo Martínez de Paz, Cristóbal Nieto, Fernando Márquez, Juan Martínez de Gradilla, Antonio Márquez, Juan Fernández, Luis Nieto, Francisco Antonio Gijón, Marcos Fernández Correa, José Antonio Vázquez, Juan Fajardo, José Tasón, Tomás Martínez, Francisco Alderete, Juan de Aragón, Diego Gutiérrez, Luis Pérez, Francisco Pérez de Pineda, Juan de Arenas, Juan Francisco García, Juan de Valencia, Francisco Meneses Osorio, Martín de Oca, Diego de las Casas, Carlos Francisco de la Calle, D. Diego Salvador de Rojas Velasco, José Merino y Gabriel Pérez de Mena. *Ibidem*, págs. 476-7.

45. En octubre Valdés Leal acuerda con el colegio de San Laureano la realización de fiestas y procesiones de la hermandad de san Lucas. Gestoso, J., *Valdés*, op. cit., págs. 86-7. El 18 de octubre de 1672 Juan Martínez de Gradilla, como alcalde de la hermandad de San Lucas, quiere colocar altar en su capilla de la iglesia de San Andrés. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 305.

46. Siguiendo muy de lejos la tendencia generalizada entre los gremios locales. Se ha dicho que el 27,5 de los integrantes de los gremios eran extranjeros. Bernal, A. M., Collantes de Terán, A. y García-Baquero, A., "Sevilla: de los gremios a la industrialización", *Estudios de Historia Social*, 5-6, 1978, pág. 140.

ya ostentaba el título de maestro⁴⁷. El portugués Juan Gómez Couto, llegó a ser un reputado policromador que acabó sus días en Cádiz, donde gozó de grandísima popularidad. La marcha a la ciudad costera pudo alejarle de la academia sevillana, donde podría haber entrado de la mano de su buen amigo Valdés Leal.

Los dos flamencos podrían tener un bagaje previo antes de desenvolverse en el medio sevillano. Pedro de Campolargo había nacido en Amberes en torno a 1609, donde se había dedicado al grabado, dando continuidad al taller de su padre⁴⁸. A Sevilla le trajo el deseo de comerciar con esas estampas. Antes de examinarse la documentación le muestra como comerciante. Encajó tan bien en la ciudad de acogida, como su coterráneo, el antuerpiense, Cornelio Schut. Ambos ingresaron en la academia de Murillo, aunque sería el último quien ostentara cargos de responsabilidad dentro de la misma.

Esta nueva incorporación al taller pictórico sevillano, contribuyó al refuerzo de la presencia flamenca en la ciudad, lo que vino a consolidar una de las líneas de renovación del arte local, la rubeniana⁴⁹.

Matías de Arteaga es uno de los pintores que mejor se abrió camino en esta nueva coyuntura. Se examinó en 1656, incorporándose a la academia en 1660 y alargando su estancia hasta 1673. Los vínculos de su arte con el de Valdés Leal son claros, habiéndoseles relacionado como discípulo y maestro. De ese aprendizaje podría derivar su afición a las arquitecturas y las escenográficas representaciones⁵⁰.

Aun cuando la historia les ha dado la espalda, hubo otros pintores que ejercieron con notoria popularidad en la época y también adquirieron en título en estos momentos. El más significativo de ellos fue Ignacio de León y Salcedo, que se examinó en junio de 1655 de pintor y dorador, con tan sólo 19 años. Sin duda un inicio meteórico de una carrera que estaría jalonada por numerosos encargos, algunos de notable envergadura. Estuvo en la academia entre los años 1667 y 1668, habiéndosele vinculado con Valdés Leal, considerado en alguna ocasión como maestro suyo⁵¹.

Algo parecido ocurre con Matías de Godoy y Carvajal, cuyo ingreso en la academia se produjo en 1660, llegando a ser mayordomo en 1663⁵².

La percepción que se tiene de Pedro de Borja está limitada a su faceta de escultor, atribuyéndosele los yesos de Santa María la Blanca. Se desconocía su dedicación al dorado y estofado. Es posible, por tanto, que contribuyera a la perfección decorativa de la misma iglesia barroca, efectuando las yeserías fingidas.

No pasó desapercibida la presencia de maestros doradores de la talla de los referidos. Al coincidir con Valdés Leal, cuya maestría en este campo está probada, se produjo un inusitado progreso en un género dependiente, el

47. En la dote que otorgó a favor de doña Mariana de Torres. Kinkead, D.T., *Pintores*, op. cit., pág. 353.

48. Quiles, "En los cimientos", op. cit., pág. 208.

49. Brown destacaba en su introducción a la pintura española del Siglo de Oro el cambio de gustos de los españoles, que se produjo en los últimos años del reinado de Felipe IV. Brown, J., *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, pág. 17.

50. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, t. I, págs. 77-78.

51. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario*, op. cit., t. III, pág. 15.

52. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario*, op. cit., t. II, pág. 182.

muralismo. La crisis del 49, unido al retraimiento económico, fomentaron la práctica de la pintura mural. Y en estos maestros hay que ver a algunos de los más destacados practicantes.

Alonso Fajardo se habría formado con su padre Juan, el mismo que ejerció como examinador varios años⁵³

Diego García y Alonso Pérez fueron discípulos de Francisco de Polanco. Está constatada la vecindad del primero⁵⁴ y la vinculación contractual del segundo con el maestro⁵⁵. Éste último se adhirió a la academia, donde estuvo varios años, hasta el final de su existencia.

De los demás maestros se sabe que Juan López Carrasco fue discípulo de Murillo, trabajando con él en la academia de la Lonja. Se dedicó a atender la demanda ultramarina⁵⁶. Y que Alonso Sánchez doró la media naranja de la capilla de las naciones flamenca y alemana, cuando aún no había superado el examen de maestro. Ello ocurrió el 23 de mayo de 1655⁵⁷.

Sirva, en definitiva, lo dicho para dar cabida a la duda, a una duda razonable que favorezca el conocimiento.

Apéndice documental

1650-IX-5:

Juan Moreno de Guzmán.

1650-X-5:

“Examen de pintor [margen]. “En la ciudad de Seuillla a cinco dias del mes de octubre de mil y seisçientos y cinquenta años ante mi Luis aluares son puo de Seu^a y testigos yuso escritos pareçieron Juan faxardo y francisco Sanchez maestros pintores de ymajineria a el olio alcaldes alamines examinadores del dho arte y de doradores de buñidos y mate nombrados por los maestros del dho arte desta ciudad y confirmados por los señores alcaldes del Crimen d ela Rl audiençia de esta ciudad para vsar y exercer en ella y en las demas parttes y lugares de su termino y jurisd^{on} y en virtud de titulo licencia y facultad que dijeron tener de tales alcaldes alamines examinadores y aconpanados del dho arte a que se refirieron dijeron y declararon de un acuerdo y conformidad que an examinado del dho arte de pinttor de Ymajineria al olio y de dorar de Bruñido y matte a Juan chamorro vecino de esta ciudad en la collacion de sanVicente de Hedad de quarenta años poco mas o menos mediano de cuerpo pecoso de biruelas entrecano y que el dho examen lo an echo en todo lo tocante a el dho arte asi de obra como de palabra y en obras de consideraçion conforme a las ordenanzas del dho arte y lo an allado abil y suficienete por hauer dado de todo ello buena quenta por lo qual lo dauan y dieron por maestro examinado y le dauan licencia y carta de examen en bastante forma para que lo vse y exerça el dho arte en esta ciud y fuera della en quales q^e parte y lugares de

53. Y es posible que tuviera un hermano del mismo nombre que el paterno, lo que se deduce del hecho de que en 1656 había fallecido el padre.

54. Aparece como fiador en el aprendizaje de pintor de Francisco Gutiérrez, vecindado en la casa de Francisco Polanco. Gestoso, J., *Ensayo*, op. cit., t. III, pág. 379.

55. Alonso Pérez salió del taller de su maestro, Francisco de Polanco, tras cuatro años de aprendizaje. El contrato fue cancelado antes de cumplir el plazo inicialmente previsto. Kinkead, D. T., *Pintores*, págs. 410-411.

56. Kinkead, D. T., “Juan López Carrasco, discípulo de Murillo (documentos nuevos)”, *Archivo Hispalense*, 220, Sevilla, 1989, págs. 323-328.

57. AHPS. PN. 3690, fols. 773-4.

estos reynos y de las yndias con tienda publica oficiales y aprendices y encargarse de qualesquier obras y de su parte piden y suplican y de pte de su mag^d como tales alcaldes examinadores requieren a todos quales quier juezes y justiçias de las dhas ptes ayan y tengan a el dho Juan chamorro por tal maestro examinado del dho arte de dorador de bruñido y matte y se lo dejen vasar y exerser sin que pongan ynpedimento alguno antes le den el fauor y ayuda que ubiere menester y le dan esta cdarta de examen con obligaçion de que guarde las ordenanzas del dho arte y de los vasr y exerser vien // y fielmentte haçiendo el juramento y obligacion acostumbrada y dandolas fianzas que las dhas ordenanças disponen y que desde luego admiten y asi lo dijeron y otorgaron y declararon y lo firmaron de sus nombres a los quales yo el scriuano publico doy ffée que conosco testigos jacinto de medina y Bernardo garçia escriuanos de Seuilla.” Firmado.

“Y luego yncontinenti en el dho dia mes y año dos ante mi el dho son puco y testigos yusoescritos parecio el dho Juan chamorro examinado y dijo que aceta el dho examen y juro a Dios y a la cruz en forma de deo de lo vasar vien y filmete conforma a sus ordenanças y de las guardar so las penas della...”⁵⁸

1651-X-16:

Pedro de Campolargo.

1654-I-2:

Ante Jerónimo de Guevara, escribano público, y testigos, pareció Diego García, vecino de la Magdalena, de 25 años, “pequeño de cuerpo que le apunta el bozo un poco roido?”, hijo de Di^o Garcia y Leonor de Castro, difuntos; “E dixo que el sdho es offisial exsaminado del arte de pintor de ymaxineria a el olio que lo exsaminaron Don sebastian de llanos y Valdes y fran^{co} terron maestros del dho arte alcald^s y exsaminadores del dho arte desta çiu^d y fran^{co} ~~varela~~ alonso de Zamora y manuel de aguilar maestros del dho arte sus aconpañados vesinos desta dha çiu^d y todos los susodhos nonbrados por los maestros del dho arte desta çiu^d y confirmados por los señores alcald^s del criemn de la rreal audi desta çiu^d parann?q se les pidio a los dhos alcaldes exsaminadores y los dhos sus aconpañados que lo declaren asi y le den licencia y carta de exsamen en forma que el susodho esta puesto de haser la obligacion y juramento y dar la ffianza conforme a las Hordenanzas del dho arte= E luego yncontinenti de pedim^{to} del dho diego garçia paresieron ante mi el dho Escriv^o pu^o los dhos don sebastian de llanos e fran^{co} terrones maestros alcaldes y exsaminadores del dho arte y los dhos al^o de zamora y manuel de aguilar sus aconpañados... dixeron y declararon q ellos an visto y exsaminado a el dho di^o garçia q delante? de los señores que van declarados del dho arte de pintor de ymaxi //v^{to} a el olio vien y cunplidamente conforme a el dho arte y a sus Hordenanzas y lo an Hallado auil e suficiente por auer dado de todo ello buena q^a en R^{on} ansi de palabra como de obra y en obras de consideracion y como tal lo auian [...] y dauan e dieron por maestro exsaminado del dho arte y le dauan e dieron lic^a e carta de exsamen en forma.”⁵⁹

1654-I-8:

Cornelio Schut, vecino de la collación de Santa María, de 25 años, “de buen cuerpo rubio que le apunta el bosso con una señal de herida en la varua”, hijo de Pedro Schut, difunto, y de Elena Holais, vecinos de Amberes, examinado del arte de pintor de imagineria⁶⁰.

1654-I-14:

Pedro la Moyna.

58. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN., 545, fol. 844.

59. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN., 3688, fol. 25.

60. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN., 3688, fols. 30-31.

1655-V-23:

Alonso Sánchez, vecino de Sevilla y de 26, “de buen cuerpo barvinegro”, hijo de Alonso Sánchez y de doña Felipe de Santiago Sisilia, que fueron vecinos de la ciudad y ahora difuntos, “dixo que el susodho es offisial exsaminado del arte de pintor en lo que toca de dorado estoffado y encarnado y que lo exsamin^{on} Ju^o chamorro e manuel de aguilar maestro del dho arte alcaldes y exsaminadores” y Juan de Barrreda y Juan Fernandez de Garay, maestros acompañados⁶¹.

1655-VI-4:

Juan Gómez Couto⁶².

1655-VI-12:

Jeronimo López, vecino de Sevilla y de 28 años, “de buen cuerpo enttrada de caluo”, hijo de Antonio López, ya difunto, y de Felipa de Higuera, dijo que es oficial examinado del arte de pintor “de lo que ttoca a el dorado de mate y encarnado en ttodo jenero de pasta y ffiguras de madera como no pasen ni esedan de media vara de largo”, fue examinado por Juan Chamorro y Manuel de Aguilar, Juan de Barreda y Juan Fernández de Garay, acompañados.⁶³

1655-VI-14:

Ignacio de Zalcedo Benjumea, vecino de Sevilla, de 19 años, “de buen cuerpo que le apunta el bozo con vna señal de herida en la frente”, hijo de Juan León Zalcedo y de doña Francisca Ximénez, ya difuntos, es oficial del arte de pintor de imaginería al olio y dorador de mate y estofador, examinado por Chamorro y Aguilar, Barreda y Fernández de de Garay.⁶⁴

1655-VI-22:

Matías de Carvajal, vecino de Sevilla, de 27 años, “de buen cuerpo vigote negro con vn lunar en el lado derecho del pescuesso”, hijo de Francisco Martín Carvajal, difunto, y de Ines Martín, vzs. De Burguillos, oficial examinado “del arte de pintor de ymaxineria al olio y dorador de mate”, examinado con Juan Chamorro y Manuel de Aguilar, mrs. alcaldes examinadores, y Juan de Barrera y Juan Fdez. de Garay, acompañados, “todos los susodhos nonbrados por los maestros del dho arte desta dha ciu^a e confirmados por los señores alcaldes del crimen de la rreal audiencia desta dha ciud^a. . . les pedia e pidio a los dhos alcaldes exsaminadores y los dhos sus acompañados que lo declaren ansi y le den la dha? Carta de exsamen en forma que el suso dho esta diestro? . . .dar la fiansa conforme a las hordenanzas del dho arte”⁶⁵.

1655-X-22:

Pedro de Borja, vecino de la collación de Sta. María Magdalena, de 33 años, “de buen cuerpo varuinegro con vn lunar ensima de la sexa ysquierda”, hijo de Agustín de Borja, difunto, y de doña María de Roxas e Sandoval, naturales de Córdoba, es oficial de dorador estofador y encarnador, examinado por Juan Chamorro y Manuel de Aguilar, alcaldes y Juan de Barreda y Juan Fdez. de Garay, acompañados⁶⁶.

61. AHPS. PN. 3690, fols. 773-4.

62. Kinkead, *Pintores*, op. cit., pág. 204.

63. AHPS. PN. 3690, fols. 942-3.

64. AHPS. PN. 3690, fols. 944-5.

65. Kinkead, *Pintores*, op. cit., pág. 196. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN. 3691, fols. 36-37.

66. Kinkead, *Pintores*, op. cit., pág. 73. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN. 3691, fols. 531-2.

1655-XI-14:

Alonso Perez⁶⁷.

1656-VI-16:

“En la ciudad de Seui^a en diez y seis dias del mes de Junio de mill y seis^{os}. y çinquenta y seis años a^{te} mi g^{mo} de guebara s^{no} pu^o de Seui^a y t^{os} yuso escritos pareçio matias de artiaga y alfaro hijo lex^{mo} de matias de artiaga vez^o desta çiu^d y de m^a de alfaro difunta ve^o deesta çiu^d de s^a en la collaçion de Santa m^a que es vn moço de buen cuerpo que le apunta el boço con dos señales de golpes en la frente de edad de beynte y dos años poco mas o menos= y dijo quel susodho es ofiçial esaminado del arte de pintor de ymajineria a el olio y dorador de mate y lo essaminaron Juan chamorro y manuel de aguilar maestros del dho arte alcaldes essaminadores del en esta dha çiu^d y Juan de barreda y Juan fernandez de garay maestros del dho arte sus aconpañados vez^{os} desta dha çiu^d y todos los susodhos nonbrados por los maestros del dho arte de esta dha çiu^d y confirmados por los señores al^{des} del Crimen de la Real audiencia deesta dha çiu^d= por tanto que les pedia e pidio a los dhos aldes essaminadores y a los dhos sus aconpañados que lo declaren ansi y le den liçencia e carta de essamen en forma quel susodho esto presto de azer el juramto y obligaçion y dar la fianza conforme a las ordenanzas del dho arte y luego yncontinente de pedim^{to} del dho matias de artiaga y alfaro ante mi el dho son puco los dhos Juan chamorro y manuel de aguilar al^{des} essaminadores del dho arte nonbrados por los maestros del y los dhos Juan de barreda y Ju frz de garay sus aconpañados vzos de esta dha çiu^d y como tales esaminadores del dho arte confirmados por los dhos señores al^{des} del crimen de la dha Real audiencia de vn ac^{do} y conformidad dijeron y declararon que ello an bisto y essaminado a el dho matias de artiaga y alfaro ques la pe de las señas q ban declaradas en lo que toca a el arte de pintor de ymajineria a el olio y dorador de mate bien y cunplidamente e conforme al dho arte y asus ordenanzas e lo an allado abil e suficiẽte por aber dado de todo ello buena cuenta y Raçon //v^{to} asi de palabra como de obra y en obras de consideraçion y como a tal lo abian y ubieron y daban y dieron por maestro esaminado del dho arte y lo daban y dieron licencia y carta de esamen en forma para que la pueda vsar y ejerzer en esta çiu^d de s^a y fuera della en qualesquier p^{tes} e lugares y en las yndias con tienda pu^a ofiçiales y aprendizes sin q en ello se le ponga ynpedim^{to} alguno y ansi lo dijeron y declararon y otorgaron dando el sudho la fianza acostunbrada y abiendo hecho el jura^{mo} y obligaçion de guardar las dhas ordenanzas...”

“y luego yncontinente en este dho dia mes y año dho a^{te} mi el dho sn pu^{co} y t^{os} yusoescritos pareçio el dho matias de artiaga y alfaro y juro a dios y a una cruz en forma de dro de usar y que va usar bien y fiel^{nte} el dho arte de que ansi le an exsaminado y guardara sus ordenanzas y dara buena cuenta y Raçon con pago de todas las obras que se le encargaren a quien y con dro lo aya de aber donde no pagara la cantidad de marabedis e pena de las dhas ordenanzas del dho arte para lo ansi // pagar y cunplir....⁶⁸

1656-VI-16:

Tomás de Contreras, hijo de Francisco Martín Toledano, difunto, y de Melchora de Contreras, vecino de la collaçion del San Salvador, “que es vn moço de mediana estatura que le apunta el boço y mellado de vn diente de la pte de aRiba

67. Kinkead, D. T., “Juan de Luzon and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century”, *The Art Bulletin*, 66/2, 1984, pág. 304 y *Pintores*, op. cit., pág. 412. Signatura actual: AHPS. PN. 3691, fols. 584-5.

68. Kinkead, *Pintores*, pág. 19. Transcripción completa y revisada. Signatura nueva: AHPS. PN. 3692, fols. 849-850.

de En medio” de 22 años, examinado del arte de pintor de imaginería a el olio y dorador de mate. Fiador Matías de Artiaga, oficial del dho arte⁶⁹.

1656-VI-16:

Juan de Ortega Arana⁷⁰.

1656-VI-16:

Alonso Fajardo, hijo de Juan Fajardo y doña María de Cartagena, difuntos, vecino de la collación de Santa María, “ques vn onbre de buen cuerpo entrecano con vna señal de palotica [sic] detrás de la oreja yzquierda” de 45 años. Se ha examinado del arte de pintor de imagienría al olio y dorador de mate⁷¹.

1657-VII-1:

Juan Lopez Carrasco, hijo de Alonso Lopez Carrasco y de Magdalena Ruiz, difuntos, vecino de la collación de Santa María, “que es vn moso de mediano cuerpo lanpiño con vna señal de herida en la frente en el lado ysquierdo”, de 25 años, oficial examinado del arte de pintor de imaginería a el olio y dorador de mate⁷².

69. Kinkead, *Pintores*, pág. 106. Transcripción propia. Nueva signatura: AHPS. PN. 3692, fols. 863-864.

70. Kinkead, *Pintores*, pág. 400. Signatura nueva: AHPS. PN. 3692, fols. 873-874.

71. Kinkead, *Pintores*, pág. 141. Transcripción propia. Nueva signatura: AHPS. PN. 3692, fols. 898-899.

72. Kinkead, *Pintores*, pág. 268. Transcripción propia. Nueva signatura: AHPS. PN. 3694, fols. 757-758.

El colegio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Nuestra Señora, de la Compañía de Jesús de Sevilla, vulgo de las Becas, (1598-1634)

ANTONIO MARTÍN PRADAS
Centro de Documentación del IAPH

INMACULADA CARRASCO GÓMEZ
Arqueóloga. ARQ'uatro, S. C.

Resumen: Con este artículo pretendemos dar a conocer la historia del Colegio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, de la Compañía de Jesús, desde su fundación en 1598 hasta 1634.

Los datos han sido extraídos de una historia manuscrita del colegio que fue escrita por el Padre Bernardo de Ocaña. En ella se hace mención tanto de sus fundadores, rectores, hermanos o benefactores, como del proceso de construcción del edificio, donde destaca el arquitecto Hermano Pedro Sánchez.

Palabras clave: Colegio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Colegio de las Becas, Compañía de Jesús, Fundación, Historia, Manuscritos, Padre Bernardo de Ocaña (SI), Hermano Pedro Sánchez (SI), 1598-1634

Abstract: In this article we aim to show the la Inmaculada Concepción de la Virgen María school belonging to La Compañía de Jesús, since it was founded in 1598 until 1634. The data have been taken from the school historial manuscript which was written by Father Bernardo de Ocaña. In this it is mentioned both the founders, chancellors or beneficiaries, as the construction process of the building wher the architect Brother Pedro Sánchez is outstanding.

Key words: La Inmaculada Concepción de la Virgen María school, Colegio de las Becas, Compañía de Jesús, Foundation, Manuscripts, History, Father Bernardo de Ocaña, Sánchez, Brother Pedro Sánchez, 1598-1634.

Dentro del amplio legado documental que se conserva de la Compañía de Jesús, merecen especial atención las historias que, de los distintos colegios y fundaciones, fueron escritas por los rectores de los colegios, o bien encargadas por éstos a otros padres jesuitas¹, algunas de las cuales han sido y son continuas fuentes históricas enmarcadas dentro de la Edad Moderna,

1. ROA, Martín de: *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1602)*. Edición, introducción, notas y transcripción de Antonio Martín Pradas e Inmaculada Carrasco Gómez; Prólogo Wenceslao Soto Artuñedo, S.J. Écija: Asociación de

aportándonos una visión no sólo relativa a la Compañía de Jesús en una determinada ciudad, sino que por el contrario, nos presentan aspectos sociales, políticos y económicos que en muchos casos no se plasman en otro tipo de fuentes documentales.

El caso que nos ocupa es la *Historia de la Fundación y Progreso del Colegio de la Concepción de la Compañía de Jesús de Sevilla* –vulgo de las Becas–; manuscrito que nos narra las vicisitudes por las que pasó este Colegio desde su fundación en 1598 hasta 1634. De éste hemos extrapolado aquella información que hemos considerado más relevante, tanto en lo concerniente a la construcción del colegio, la explotación de los recursos económicos propios así como aspectos relevantes de la vida cotidiana y las actividades desarrolladas por los jesuitas en la ciudad.

1. El manuscrito: localización, contenido y autor

El manuscrito, se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Granada². Se trata de la “*Historia de la Fundación y Progreso del Colegio de la Concepción de la Compañía de Jesús de Sevilla*”, iniciada en 1598 y redactada hasta 1634. La historia abarca 36 años, en ella se ofrecen importantes noticias sobre el referido colegio, como la primera fundación en 1605 bajo la advocación de San Ambrosio y su refundación en 1620 con el título de Colegio de la Concepción de Nuestra Señora, dándonos a conocer sus Rectores:

- 1605 Colegio de San Ambrosio
 - Padre Licenciado Andrés García
 - Padre Doctor Alonso de Baena
 - Padre Doctor Bartolomé de Prado
 - Padre Licenciado Simón Arias
- 1620 Inmaculada Concepción de la Virgen María, Nuestra Señora
- 1620 Padre Gonzalo de Peralta
- 1624 Padre Pedro de Ojeda
- 1625 Padre Hernando de Mendoza
- 1628 Padre Luis de Úbeda
- 1631 Padre Salvador de León
- 1631 Padre Pedro del Castillo

Estas noticias se mezclan con acontecimientos importantes acaecidos en la ciudad de Sevilla, como la gran inundación del Guadalquivir que sufrió la ciudad el día 24 de enero de 1626.

Amigos de Écija, 2005. Nuestro agradecimiento a Adolfo Bardón Martínez por la traducción del resumen y palabras clave.

2. *Historia de la Fundación y Progreso del Colegio de la Concepción de la Compañía de Jesús de Sevilla*. Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Granada. Caja A-49. Colección de Documentos del Padre Pedro de Montenegro S.J., bajo el título general de “Papeles varios jurídicos, morales y históricos de diversos autores, escritos en varias ocasiones de diferentes asuntos, Miscellaneorum tomo 7. De todos los papeles que contiene este tomo... son de uso del Padre Pedro de Montenegro de la Compañía de Jesús, que los recogió en este tomo año de 1661”.

El manuscrito no es de gran extensión, comprende 11 folios cuya numeración dentro del tomo se inicia en el 248 recto y finaliza en el 258 vuelto, dividiéndose el contenido en 17 capítulos.

El documento se presenta como un borrador con letra pequeña, de trazo rápido, con multitud de abreviaturas, lo que dificulta su lectura.

Respecto a su autor, existe una nota en el margen superior derecho firmada por Nicolás de Est., donde se asegura que este documento fue escrito por el Padre Bernardo de Ocaña:

“Esta letra se bien que
es del Padre Bernardo de Oca-
ña³, sujeto muy nombrado en
esta Provincia.
Nic. de Est.”

2. El colegio de las Becas (1598-1634)

Los inicios de la fundación del Colegio se remontan a 1598, cuando D. Luis García de Bonilla dejó toda su fortuna, valorada en 207.272 maravedís, para sustentar estudiantes pobres y virtuosos, nombrando como Patronos perpetuos de esta obra pía a los Rectores del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, perteneciente a la Compañía de Jesús. A este Colegio debían acudir por tanto los estudiantes beneficiados con dichas rentas, al objeto de recibir educación y manutención⁴.

En 1602 el Padre Agustín López⁵, Rector de dicho colegio, dispuso que los estudiantes beneficiados por esta obra pía vivieran juntos en una casa en forma de colegio, dirigido por un eclesiástico que haciendo las veces de Rector⁶, aplicara las reglas del Colegio y rindiera cuentas a su Superior, el Padre Rector del Colegio de San Hermenegildo. Y no será hasta 1605 cuando esta obra se constituya en Colegio regido por los jesuitas, que administraban las rentas de los colegiales, independiente de San Hermenegildo, con la advocación de San Ambrosio. Como Benefactor se nombró a D. Luis García de Bonilla, reservándose el título de Fundador “*para la persona que con suficiente renta fundase el Colegio*”, concediéndole el título de Patrono a D. Gonzalo del Campo, Canónigo de la Santa Iglesia quién donó 200 ducados y cuatro cahíces de trigo para el sustento de cuatro colegiales

3. Nació en Sevilla en 1593, entró en la Compañía en 1609, hizo la profesión de cuatro votos el 8 de diciembre de 1626. Residió en Fregenal, Cádiz y Montilla. Fue Provincial en 1650 hasta su muerte en Marchena el 13 de junio de 1651.

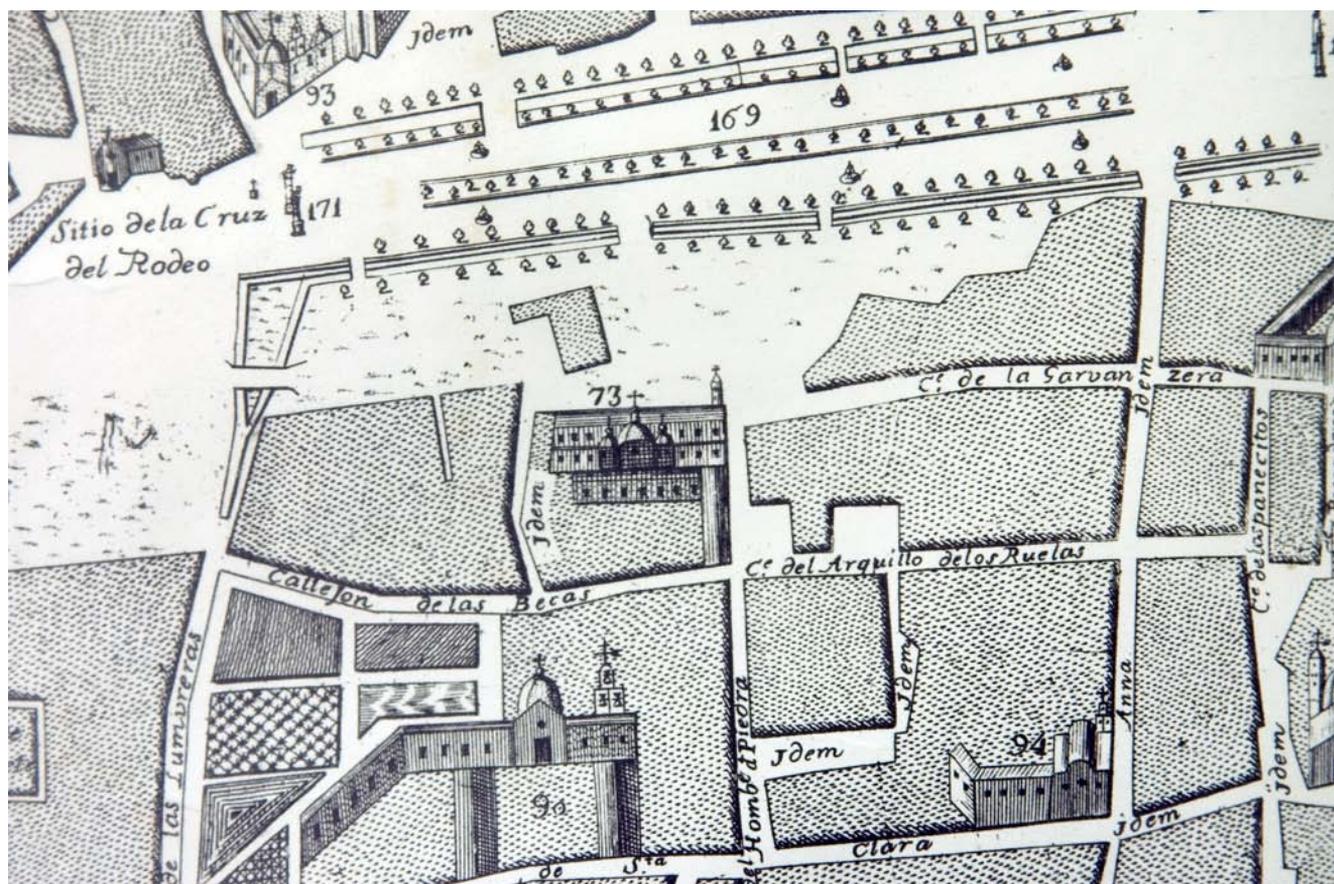
Historia del Colegio de San Pablo. Granada 1554-1765. Transcripción de Joaquín de Béthencourt S.J.; revisión y notas de Estanislao Olivares S.J. Granada : Facultad de Teología, 1991. p. 270, nota 35.

4. *Historia de la Fundación y Progreso del Colegio de la Concepción de la Compañía de Jesús de Sevilla*. Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Granada. Caja A-49.

5. Nació en Granada en 1562; entró en la Compañía en 1577: Leyó Artes en el colegio de Córdoba y durante ocho años enseñó Teología entre Córdoba y Sevilla. Fue rector del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, del colegio de Cazorla y del de Córdoba. Murió el 21 de diciembre de 1609.

Historia del Colegio de San Pablo... Op. Cit. p. 127.

6. El primer Rector del Colegio fue el Licenciado Andrés García.



Lám. n.º 1.- El Colegio de las Becas marcado con el número 73 en el Plano de Pablo de Olavide (1771). Fotografía: Javier Romero García.

al año. El colegio también contó con el legado de Francisco de Almonte, vecino de Sevilla, quien donó tres pares de casas situadas en el Arquillo de las Roelas, que fueron vendidas en 1.500 ducados; además Esteban Uceda dejó tres censos para el sustento de estudiantes pobres, que se aplicaron entre el Colegio de San Ambrosio y el de San Patricio para católicos Irlandeses. (Lám. 1).

En 1619 D. Gonzalo del Campo aceptó el título de Fundador de este Colegio, aplicando las rentas de los colegiales directamente a la Compañía, convirtiéndose así en un nuevo Colegio jesuítico para lo cual, y por riguroso deseo del Fundador, se le cambió la advocación por el de Inmaculada Concepción de la Virgen María. También les dio a los estudiantes un nuevo hábito “que fue medias lobs de paño morado oscuro y becas de paño encarnado, con otras ropas de manga larga, del mismo color de las lobs, para dentro de casa, que fueron todas veinte y las dio liberalmente de sus bienes que gastó más de 500 ducados”. Para el nuevo Colegio, añadió 2.000 ducados de renta, otorgando estos mediante escritura pública; esta nueva fundación jesuítica contó con la aprobación y beneplácito de la Corona.

Para asentar el nuevo Colegio, el Fundador eligió y compró el año de 1620 unas casas junto a la Alameda de Hércules “con nombre y título de las Roelas, son en toda la ciudad conocida, por haber sido de los primeros repartimientos de cuando se ganó Sevilla”.

Para dirigir el nuevo Colegio, el Padre Provincial de Andalucía nombró como Superior y Rector al Padre Gonzalo de Peralta, y a los padres y hermanos encargados de asegurar el buen funcionamiento del Colegio. Tras tomar posesión de la casa, la primera actuación que llevaron a cabo fue la

adecuación de las casas a su nueva función, siendo imprescindible efectuar una serie de obras en el inmueble, disponiendo un espacio para la iglesia, vivienda para religiosos y colegiales así como aulas, bibliotecas y otras dependencias necesarias para este tipo de Institución. Las obras de la iglesia finalizaron seis semanas después, contando con “una competente iglesia con su capilla y tribunas muy suficientes, con su sacristía, torre y campana”, siendo bendecida por el Fundador y el Arzobispo de Sevilla.

El Fundador junto con el Padre Rector redactaron unas reglas que debían ser cumplidas por todos los colegiales: ejercicios de letras, oración en comunidad, examen a la noche y letanías, comunión cada ocho días, acudir a los hospitales, escuelas, plazas y almonas a exhortar con pláticas a la virtud y al Santísimo Sacramento, asistir a Misiones en pueblos y aldeas del Arzobispado, etc. Gracias a una de estas misiones llevada a cabo en Guillena en 1621, D. Jerónimo de Medina y Ferragut, vecino de esta localidad, ofreció al Colegio 4.000 ducados en unas posesiones de casas que rentaban más de 200 ducados al año, con miras a mejorar el estado de los colegiales seculares y el de los padres del Colegio.

En el verano de 1622 se comenzaron las obras de la nueva iglesia contando para ello con 2.000 ducados que dio D. Gonzalo de Campo, su fundador y otros 2.000 que dispuso el propio Colegio de sus rentas, fondos con los que se trazaron los cimientos y se ejecutó la cripta situada bajo el altar mayor. Al año siguiente y con otros 2.300 ducados donados por el fundador, se sacó el edificio de cimientos, colocándose “la primera piedra bendita ... Fue un mármol muy blanco con las cruces y señales que el pontifical manda, púsose en ella una medalla de plata con letrero e insignias de la Limpia Concepción, cuya advocación es la iglesia y una lámina de metal de una tercia en cuadro, escritos en ella el año y día y nombres de Gregorio XVI, Pontífice; de Felipe V, Rey; de D. Pedro de Vaca de Castro, Arzobispo de Sevilla; del Señor D. Gonzalo, como Fundador; del Padre Mucio Viteliqui, General de la Compañía; del Padre Francisco de Delerman, Provincial; del Padre Gonzalo Peralta, Rector; del Hermano Pedro Sánchez⁷, arquitecto de la

7. Pedro Sánchez nació en 1569 en Villamora de la Zarza (Cuenca) ingresando, con oficio de albañil, en el Noviciado de Montilla de la Compañía de Jesús en 1591. Después de una etapa en San Hermenegildo de Sevilla y en el Colegio de Baeza, vuelve a la Casa Profesa en 1597, donde aprende el oficio de *tracista*, lo que le supone un reconocimiento a su capacidad intelectual para componer diseños arquitectónicos, además de dominar el dibujo, la geometría, la simetría y el cálculo matemático. En esta etapa sevillana, que dura hasta 1603, se dedica también a la lectura de los manuales de arquitectura, como los clásicos de Vitrubio y Vignola. Es en este mismo año cuando se traslada a Cádiz, donde trabaja en la construcción del colegio para pasar, en 1609 a Málaga, donde llega con el título de maestro de obras, dirigiendo la construcción de un pabellón del Colegio; a partir de aquí su fama le precede y, en adelante, figurará en los Catálogos de la Orden con el título superior de arquitecto. En 1611, el Hermano Pedro Sánchez se traslada a Granada, donde construye el crucero, cúpula y capilla mayor de la iglesia del colegio de San Pablo, y después de otra etapa en Baeza dirigiendo los trabajos del noviciado de San Ignacio, regresa a Sevilla en 1617, año en el que comienzan las obras del Colegio de San Hermenegildo. Después de su retorno a Baeza, es requerido en 1619 en Madrid para diseñar la iglesia de la Casa Profesa de Toledo, los planos del noviciado de Madrid y el Colegio Imperial. A partir de aquí sus viajes entre la Villa y Corte y la provincia de Andalucía –donde aún tenía pendiente la terminación de algunos trabajos–, fueron constantes, ya que también le fueron encargados los planos de las iglesias y colegios proyectados por los Jesuitas en Andalucía entre 1600 y 1630; así por ejemplo las trazas del Colegio de la Inmaculada Concepción o de las Becas en Sevilla, Úbeda, Málaga, Fregenal, el Noviciado de Baeza, los Colegios de Antequera, Jerez, Carmona y Morón, y los



Lám. nº 2.- Piedra fundacional.
Fotografía: Juan Manuel
Vargas Jiménez.

obra". Esta piedra y láminas fueron colocadas en la base del arco toral de la capilla mayor, en el lado del Evangelio⁸. (Lám. 2).

Tras la colocación de la piedra fundacional, las obras continuaron a buen ritmo, sacando los muros de cimiento hasta las impostas "*donde han de comenzar a volar los arcos de las capillas*". Paralelamente a las obras llevadas a cabo en la iglesia, se fue aumentando el mobiliario litúrgico para el templo y la sacristía con imágenes del Niño Jesús y de Nuestra Señora, colgaduras de Damasco y terciopelos para la iglesia y pomos de plata para los olores; todo ello gracias a la donación de 800 ducados del testamento de D. Pedro García de Neira y Dña. Beatriz de Figueroa. (Lám. 3).

Este mismo año D. Gonzalo de Campo, Obispo de Guadix, fue nombrado Arzobispo de Lima, celebrando el nombramiento con la compra de nuevos bienes para el Colegio, entre los que destacan una huerta llamada de Arias Montano o Majarancón, junto a la Hacienda de San Ignacio, y una "*grandísima librería*", por la que pagó 500 ducados, propiedad de D. Juan Beltrán de Guevara, Arzobispo de Santiago de Compostela, de la cual "*dicen que era la mejor que había en aquel tiempo en España*" y que sería trasladada desde Ferrol hasta Sevilla por mar. La librería contenía "*doce o trece mil cuerpos de libros de todas facultades*", acondicionándose la planta alta de la crujía del edificio que linda con la Alameda, sobre la sala que servía de iglesia, donde se colocaron "*treinta y tres estantes de siete órdenes que para ella se hicieron, y no nos cupó toda y así se llenaron // 256 v. otros muchos aposentos de libros*".

En 1624 y antes de partir hacia las Américas, el Fundador prometió elevar a 30 el número de colegiales, para lo cual enviaría 20.000 ducados de plata desde Lima, para que con ellos se comprara 1.000 ducados de rentas, juros o censos o alguna heredad, con la que poder mantener los 10 nuevos colegiales. Además trasladó los restos de sus padres y de dos de sus hermanos desde Madrid a Sevilla para que fueran enterrados en la nueva iglesia. Provisionalmente fueron colocados "*en una urna de yeso que se hizo curiosamente al lado derecho del altar mayor*" de la capilla que tenían en uso mientras construían el nuevo templo.

El 16 de abril de 1624 fue nombrado como nuevo Rector del Colegio el Padre Pedro de Ojeda. Al tomar posesión de su mandato, observó la crisis económica que sufría el Colegio debido fundamentalmente a "*no haberse*

de Guadix, Osuna y por último, el Colegio de Écija, al que nos referiremos más adelante. A la edad de 64 años, muere en el Colegio Imperial de Madrid el día 31 de mayo de 1633.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "El arquitecto Hermano Pedro Sánchez". *Archivo Español de Arte, Homenaje a D. Manuel Gómez Moreno Nº 169-172. Tomo XLIII*. Madrid, 1970. P. 51 y ss.

8. En la Intervención arqueológica llevada a cabo por el arqueólogo Juan Manuel Vargas Jiménez, en el antiguo solar del Colegio de las Becas entre el 12 de junio y el 17 de julio de 2000, aparecieron las estructuras del edificio, siendo encontrada la piedra fundacional colocada en 1622 al comenzarse las obras. La piedra tiene forma cuadrada de 0,24x0,235 m. de lado, con un grosor de 8,5 cm. y un peso de 11 kilos. Está realizada en mármol blanco con inscripciones en latín en el frontal: Sobre esta piedra edificaré mi Iglesia; y en sus caras laterales: La piedra angular de Jesucristo mismo como cimiento ha sido depositado.

El motivo central enmarcado por la leyenda y por un cuadrado muestra una especie de estrella relatada por tréboles y en el centro una oquedad circular, donde se colocó una medalla de la Limpia Concepción, medalla que no ha aparecido.

VARGAS JIMÉNEZ, Juan Manuel: "Intervención arqueológica en el primitivo Colegio de las Becas. C/ Becas S/N. Sevilla". *En Anuario Arqueológico de Andalucía 2000*. Sevilla : Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2003, p. 1082-1101.



Lám n° 3.- Restos de la antigua portada de la Iglesia del Colegio de las Becas. Fotografía: Inmaculada Carrasco Gómez y Antonio Martín Pradas.

cobrado de los juros de almojarifazgo mayor las rentas de los años de 1621, 22, 23 y 24, por no haber cabido y el de Indias la del año de 23 por la misma razón, que todas eran partidas considerables”. Ante esta situación propuso que hasta haberse labrado la iglesia y el Colegio, debía reducirse el número de colegiales, a lo que se negaron el Padre Provincial y el Fundador, optándose por vender, “por menos precio y al fiado”, a la Casa de Probación de Sevilla una huerta llamada de Arias Montano o Majaracón, situada junto a la Hacienda de San Ignacio, perteneciente a dicha Casa.

El 23 de enero de 1625 fue nombrado Vicerrector el Hermano Hernando de Mendoza, confirmándosele el cargo de Rector, por el Padre General Mucio Vitelesqui, el 14 de junio del mismo año. La primera actuación que realizó fue la colocación en una urna de yeso, en el lado de la Epístola del altar mayor de la vieja Iglesia, de los restos de la familia del Fundador del Colegio, que hasta ese momento se encontraban colocados “en un arca forrada de terciopelo negro con clavazón dorado”, lugar provisional mientras se labraba el nuevo templo.

Este mismo año se finalizaron las obras de dos casas “de Piedad” que lindaban con los dormitorios del Convento de Santa Clara, realizándose escritura de propiedad del Colegio. La renta anual de ambas casas se elevaba a la cantidad de 40 ducados.

El Arzobispo fundador compró para el Colegio una de las librerías más importantes que había en España, perteneciente al difunto Don Juan Beltrán de Guevara, Arzobispo de Santiago de Compostela. Ésta contenía la cantidad de doce o trece mil ejemplares, “libros de todas facultades”. Con miras a economizar en el transporte hasta Sevilla se decidió efectuar su traslado por mar desde el puerto de El Ferrol. Debido a varias vicisitudes, la librería permaneció embarcada desde noviembre de 1624 hasta julio de del año siguiente, con alto riesgo para los libros debido a la humedad, desembarcándose los libros en Sevilla, en el muelle de la Torre del Oro, el 4 de agosto de 1625. Para acoger la biblioteca se acomodó parte de “una pieza que cae en el edificio viejo a la Alameda, sobre la que sirve de Iglesia”. En la habitación se colocaron 33 estantes de siete ordenes, ocupándose toda, siendo menester

colocar libros en otras tantas habitaciones, seleccionando los repetidos para el uso ordinario en las celdas. Este mismo año se añadieron a la biblioteca del Colegio otros cuarenta libros modernos, que completaban así una de las librerías más importante de Sevilla.

Este mismo año se realizó una oposición para acceder a las plazas beca-das del Colegio, a la que se presentaron más de 20 opositores, siendo seleccionados *“los más gallardos estudiantes y de más virtud, con que quedó el número de veinte lleno y con grandes esperanzas de tan lucidos sujetos”*. Para completar los estudios, en la medida de lo posible, el Padre Provincial, decidió enviar al Colegio a dos Padres pasantes de Teología que con el Padre Presidente fueron tres: El Padre Diego López, El Padre Hernando de Padilla y el Padre Francisco de Guillamenes.

El 24 de enero de 1626 a las once de la noche, el Guadalquivir se sintió grande y furioso, lo que no se veía en la ciudad hacía más de 200 años. Rompió las puertas y entró a la ciudad el agua por el Arenal, inundando casi las dos partes de la ciudad. Los daños que hizo en el Colegio fueron considerables, ya que buena parte del edificio se arruinó, obligando a que los colegiales se desperdigasen en otros edificios de la Compañía. Sólo quedaron en el Colegio cuatro padres y un colegial, hasta que 27 días después se desaguó la casa. Acto seguido se procedió a rehabilitar los edificios del Colegio, lo que ascendió a más de 4.000 ducados, volviendo los colegiales y padres.

También se vendieron las casas, entre las parroquias de San Andrés y San Martín, que el Arzobispo dejó al Colegio para que con su precio se redimiese un censo que tenía Francisco Montero de 6.000 ducados de principal. Éste fue comprado por el Obispo de Bona, Don Juan de la Sal en 21.000 reales. Además se vendieron dos casas lindantes a las anteriores, que fueron tomadas a censo por Francisco Bambel en 3.300 ducados a pagar en diez años.

Al año siguiente se recibió del Arzobispo de Lima la cantidad de 20.000 ducados libres de costas, con lo que el Colegio pudo efectuar una serie de actuaciones y adquisiciones de mucho provecho. Por un lado se compró *“un olivar y dehesa de monte alto y bajo y una venta, alguna tierra calma de sembrar, su molino, casa y huerta con otras muchas comodidades”*; por otro se compró un juro de 4.000 ducados de principal y 16.000 el millar y su finca a tres quintos y 40.000 maravedís en las alcabalas de Carmona, y la hacienda que llaman Tarazona, a la que se cambió el nombre por el de San Ambrosio.

Este mismo año de 1627 llegó la noticia de la muerte del Arzobispo, haciéndosele las honras el 18 de enero de 1628, que estuvieron a cargo del Padre Hernando de Mendoza en la casa Profesa, por ser muy pequeña e incapaz la Iglesia del Colegio.

Por estas fechas fue nombrado Rector el Padre Luis de Úbeda, lector de Teología Moral en Granada, quien se encargó de acrecentar la heredad de San Ambrosio, reparando los edificios y aumentando el olivar, aunque el número de colegiales fue disminuyendo poco a poco, por ser insuficiente la renta que se percibía para tal fin, reduciéndose a finales del trienio a cuatro colegiales y otros tantos convitores.

Tras cumplir su trienio el Padre Luis de Úbeda solicitó ser relevado de su cargo, proponiendo al Provincial Padre Francisco de Alemán, al Padre Salvador de León para hacerse cargo del Colegio. Éste comenzó a gobernar con título de Vicerrector el 15 de febrero de 1631 hasta el 9 de diciembre, fecha en la que fue nombrado Rector el Padre Pedro del Castillo, quien



Lám. nº 4.- Fachada del Colegio en la calle Jesús del Gran Poder esquina a calle Becas. Estado actual. Fotografía: Inmaculada Carrasco Gómez y Antonio Martín Pradas.

fomentó la asistencia de los colegiales a hospitales y la predicación. También aumentó las comodidades y el adorno de la iglesia y sacristía, realizándose con limosnas una casulla carmesí bordada, una custodia para descubrir el Santísimo Sacramento, un cancel para la iglesia y una tribuna para el coro frente al altar mayor.

En octubre de 1632 comenzaron las obras del edificio que debía alojar los dormitorios, proyectando 11 aposentos en planta baja y otros tantos en planta alta. Para iniciar las obras fue necesario derribar parte del edificio que estaba destinado a dormitorios de los colegiales, respetándose el resto para su hospedaje, por lo que fue necesario iniciar la obra con la construcción de la mitad del edificio proyectado. Paralelamente se realizaron algunas obras de consideración en la heredad de San Ambrosio y cortijo de Villapalmito. Este mismo año se libraron dos censos de 1.200 ducados de principal que pesaban sobre la hacienda de San Ambrosio, quedando libre de cargas. (Lám. 4 y 5).

En octubre de 1634, murió doña Francisca Mayor Maldonado, madre del Padre Hernando de Villamartín, dejando al Colegio la cantidad de 1.000 ducados, nombrando al Padre Rector Patrón perpetuo de una Capellanía que fundó en el Colegio de San Francisco de Paula de la Orden de Mínimos. Paralelamente se terminó de clasificar los libros de la grandiosa biblioteca que poseía el colegio, acomodándose los libros en dos órdenes de baldas distribuidos en función de su temática, añadiéndose nuevas tarjetas y títulos. También se encargó un reloj con dos campanas de cuartos y horas, que fue colocado en la nueva torre de la iglesia, muy necesario para marcar los horarios del colegio.

Respecto a los colegiales, en varias consultas realizadas y en función de la disponibilidad de la hacienda, se fijó en número de seis.

El Colegio de las Becas continuó existiendo hasta la noche del 2 al 3 de abril de 1767, noche en la que se llevó a cabo el arresto de los jesuitas, procediéndose a la confiscación de sus bienes, archivos y bibliotecas. El edificio pasó por varias vicisitudes, siendo sede del Tribunal de la Santa Inquisición y posteriormente cuartel, produciéndose una gran explosión de unos barriles



Lám. nº 5.- Fachada del Colegio en la calle Jesús del Gran Poder esquina a calle Hombre de Piedra. Estado actual. Fotografía: Antonio Martín Pradas.

de pólvora el 13 de junio de 1823 que arruinó gran parte del edificio. La iglesia estuvo en uso hasta aproximadamente 1826-1827. Con posterioridad el edificio fue vendido, el nuevo dueño decidió derribar la iglesia y su portada, construyendo casas sobre el solar resultante, siendo utilizados la parte posterior a estas edificaciones como cine de verano “Cine Ideal”. Con posterioridad a las excavaciones realizadas en el año 2000, el Arzobispado de Sevilla como dueño del solar, encargó la construcción de un edificio destinado a residencia de sacerdotes llamado: Casa Sacerdotal Santa Clara.

9. VARGAS JIMÉNEZ, Juan Manuel: “Intervención arqueológica en el primitivo... Ob. Cit., p. 1085-1086.

La Sevilla soñada. Plazas y ciudad en los inicios del siglo XIX

FRANCISCO OLLERO LOBATO
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: El presente artículo analiza los proyectos y obras para la construcción de cuatro plazas sevillanas en el primer cuarto del siglo XIX, la del Altozano de Triana, Huerta de San Francisco de Sevilla, Plaza del Pan y Plaza de la Encarnación. En especial se estudia el diseño formal, así como las implicaciones urbanísticas de esta última, destinada a convertirse en plaza mayor de Sevilla, y se valora su importancia como origen del urbanismo contemporáneo en la ciudad.

Palabras clave: Arquitectura pública. Urbanismo. Siglo XIX. Sevilla. José Echamorro.

Abstract: This article analyses the planning and building process of four squares in early 18th century Seville. It particularly emphasises the importance of Plaza de la Encarnación, the city's main square and widely regarded as the origin of urban design in contemporary Seville.

Key words: Architecture, urbanism, XIX th century, Seville, José Echamorro.

La proyección urbanística de los ideales ilustrados y liberales tiene en la plaza una de sus marcos urbanos preferidos. La plaza, el espacio público por excelencia de la ciudad, se convierte en un referente de los contenidos políticos favorables al bien común, y el lugar donde se concretan usos y funciones relacionados con tal finalidad. Además, las posibilidades plásticas de su morfología permitían plasmar muchas de las inquietudes estéticas propias de tales ideales, como la planificación regular de sus trazas o la homogenización de alturas y alzados.

Nos adentraremos en varias propuestas y proyectos para la ciudad de Sevilla, delimitados por un período de tiempo que abarca desde los inicios del siglo hasta los años del Trienio Liberal, período escasamente estudiado por la historiografía específica¹. Se trata de proyectos que en su mayor parte quedaron en el terreno de lo utópico, o, al menos, de lo inacabado, pero que constituyen ejemplos singulares de la primera transformación moderna

1. Entre ellos, Cfr. BANDA y VARGAS, Antonio de la: "La Academia de Bellas Artes y el urbanismo sevillano en el siglo XIX" en *Historia del Urbanismo sevillano*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes, 1972, pp. 133-165; José Manuel SUÁREZ GARMENDIA: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación, 1986, junto a otros estudios citados en el presente trabajo

de la ciudad de Sevilla en la Edad Contemporánea, e informan de manera especial sobre una concepción moderna de la urbe por parte de sus autores y demandantes.

La plaza para el mercado de Triana y de la Huerta de San Francisco en Sevilla

El primero de estos ejemplos que comentamos se plantea en el contexto de transformación urbanística del área ocupada por el antiguo Castillo de San Jorge de Triana. En 1792 se proyectó el derribo completo de esta fortaleza, haciendo terraplén para elevar el nivel del suelo y así convertirlo en una amplia plaza, dedicada a la venta de productos y a sitio de refugio en épocas de riadas. Para ello se concedió por Real Orden en 1794 el paso de su propiedad desde la corona a la ciudad, con reconocimiento del edificio por parte del arquitecto mayor del cabildo Félix Caraza en 1795; en esa ocasión de no produjo el derribo del castillo, operándose de modo parcial en el sector, al adaptarse un nuevo lugar para la venta en la calle San Jorge, que aprovechaba como testero un lienzo de la antigua sede de la Inquisición sevillana². Sin embargo, esta aspiración de abrir un nuevo espacio público para la ciudad renace en 1805, fecha en la que el arquitecto Félix Caraza proyecta sustituir el área ocupada por el castillo por una plaza de nueva creación, cerrada, porticada y de forma cuadrangular, tal como se aprecia en un plano que se custodia en el Archivo Municipal de la ciudad³. La conexión con las calles adyacentes se efectuaba en el proyecto de Caraza a través de dos vías principales con soportales, rectilíneas y delineadas desde los centros de los frentes laterales hacia el Altozano y la calle Castilla, y otras salidas hacia la actual san Jorge y el río, al que se accedía mediante una escalinata que salvaba la diferencia de altura. La plaza así proyectada atendía a la finalidad de convertirse en mercado de abastos, mediante la circulación por los frentes porticados que se ideaban a un nivel más alto mediante gradas para prevenir el efecto de las riadas. Allí se instalarían tiendas y comercios, así como un palenque del pan; la situación urbana de la plaza permitía su abastecimiento por los tres accesos referidos, así como por la propia vía fluvial.

Las características formales de la plaza diseñada por Caraza para Triana tienen una clara continuidad en el proyecto de Cayetano Vélez para la construcción de una plaza en la antigua huerta del Convento de San Francisco de Sevilla. La idea de esta propuesta se inscribe en la apertura de nuevos espacios públicos que ordenó el decreto del rey José Bonaparte de 1810, reforma que se ejecutaba fundamentalmente con el derribo de los conventos de San Francisco y de la Encarnación. El mencionado arquitecto debió tener un papel señalado en el diseño de las futuras plazas que debieran ocupar los solares resultantes de las demoliciones⁴. Para el área citada este maestro de obras del municipio diseñó una plaza que ocupaba buena parte del espacio

2. OLLERO LOBATO, Francisco: *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004. Pag 319.

3. Publicado por FLORES MOSCOSO, Ángeles: "Noticias históricas del Castillo de Triana." *Archivo Hispalense*, 232 (1993). Págs. 33-54.

4. SUÁREZ GARMENDIA. *Arquitectura y Urbanismo...* Op. Cit. Págs. 21 y ss.

correspondiente a la antigua huerta del convento, tal como se observa en un plano delineado por el arquitecto en ese mismo año.

Aunque la propuesta de Vélez no es muy concreta tal como se define en esta fuente gráfica, faltando en ella dimensiones o el diseño de las líneas principales de frentes del nuevo espacio, podemos concretar algunos aspectos de su morfología. Se confirmaba como perímetro del nuevo lugar el que era límite del antiguo convento en el lado norte, las calles Catalanes y Cruz del Negro, y se pretendía la formación de un amplio espacio rectangular interior, cerrado al perímetro de las calles exteriores. A esta plaza cerrada sólo se accedía, —al menos así aparece en este plano—, a través de una nueva calle que desde el sector perimetral de la calle Catalanes llegaba en eje y ángulo recto hasta la plaza.

Así, tanto el proyecto de la plaza del Altozano de Caraza como éste de Vélez para el espacio de San Francisco asumen el modelo de configuración regular de plaza cerrada, a la que se accede a través de puertas o calles desde el centro de sus frentes; en el caso del proyecto de Caraza asociado al uso como nuevo mercado, de tal modo que se constituye en el primer diseño de plaza sevillana con tal finalidad; la insistencia en el carácter autónomo del espacio público en relación a la trama urbana que la envuelve se observa en el caso del diseño de Vélez, de tal modo que ante la perduración de las edificaciones de época conventual se opta por insertar el nuevo ámbito en su interior.

En ambos casos es patente el influjo de la composición tradicional de las plazas mayores españolas, si bien la regularidad de las vías de acceso en relación con los frentes de las plazas sugiere un especial sintonía con el diseño de las *places royales* francesas.

Se trata de nuevos espacios que responden a los ideales de cambio urbano surgidos con la Ilustración. El proyecto del Altozano ejemplifica la aspiración de centralizar el abastecimiento de productos de los barrios de modo racional y permanente, para lo cual se pretende que los efímeros puestos y palenques se localicen en edificios o ámbitos ex profeso. En el caso de la plaza de Vélez, el uso de la antigua superficie conventual se pretende derivar hacia la configuración de un nuevo espacio público para la ciudad, o, como sugería otra de las opciones debatidas en el seno del cabildo secular sevillano, convertirse en sede de algún edificio de uso acorde con la idea de comodidad ilustrada o de fomento del bien común, señalándose al efecto por algún regidor la posibilidad de que en este espacio se acometiera la edificación de una biblioteca pública⁵.

Plaza del Pan

En el verano de 1820 comienza la transformación de unas de las plazas céntricas de Sevilla, la llamada Plaza del Pan. Se trataba de un espacio urbano de posible ascendencia islámica, relacionado en su génesis con la cercana mezquita de Ad Abbas, en el lugar de la actual iglesia del Salvador. Durante la

5. Estas opiniones y el plano de Vélez en Francisco OLLERO LOBATO: "Propuestas urbanísticas para el área del convento de San Francisco de Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX". *Archivo Hispalense*, 258 (2002), pp. 135-151.

Edad Moderna se caracterizó por su carácter mercantil, de modo que se ordenó con soportales y palenques en sus frentes. A principios del XIX la plaza tenía un frente opuesto a la Colegial del Salvador donde se habían situado diversos palenques y casillas del pescado por delante de sus casas, mientras que el frente anexo a la iglesia una serie de arquerías delimitaban unos ámbitos ocupados por puestos de venta del pan de Alcalá y Mairena, juzgado, cuerpo de guardia y otras oficinas. Esta función comercial reducía el espacio público del lugar, que era por otra parte más bien un ensanche en el cruce de diversas calles en el testero de la iglesia. El frente de los portales donde se situaban los palenques se abría a la embocadura de las calles Herbolarios y de la Confitería, formando una línea irregular, “*con diferentes Ángulos, salientes y líneas tortuosas*” de modo que todo su frente “*ofrese el más desarreglado y desagradable aspecto*”, según opinaba el maestro de obras del municipio José Echamorro ⁶.

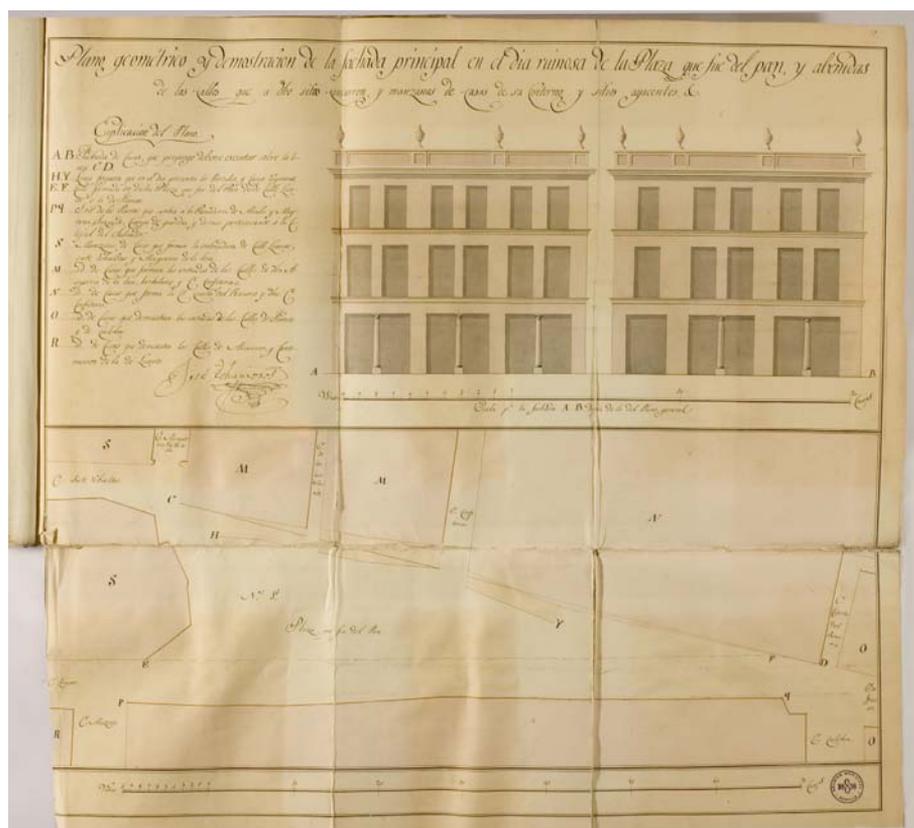
Precisamente este arquitecto fue el encargado del derribo de los palenques en el frente de la plaza, finalizado para los primeros días de agosto de 1820. Esta eliminación de añadidos hacía necesario, según el propio arquitecto, el arreglo de las casas que quedaron a la vista. Para ello, Echamorro se guió de una larga tradición de intervenciones urbanísticas de los alarifes del cabildo sevillano para mejorar el aspecto público, mediante la recuperación de superficie para el común y el atirantado de los frentes de calles y plazas, ideal estético reforzado por la estética iluminista. Por ello Echamorro determinó que tal frente fuera reedificado, declarando como ruinosas las casas que lo componen, y mostrándose favorable a alinear nuevas viviendas desde la esquina de la calle Francos, si fuera posible componiendo un frente paralelo al delimitado por el testero y tiendas de la Colegial⁷. Las ideas de Echamorro al respecto culminaron con un plan de reforma, fechado el 28 de octubre de 1820. En este proyecto el maestro de obras delineaba la alineación del frente este de la plaza, desde la calle Lineros a la de Francos, eliminando los portales antiguos que suponían irregularidades y salientes en la línea de fachada de viviendas, quedando a beneficio del espacio público 480 pies y medio cuadrados “*con lo que se diafaniza todo aquel paraje para el tránsito público de cavallerías y carrubajes (sic)... presentando al mismo tiempo al aspecto público, la mejor decoración, visualidad y hornato que a este corresponde*”⁸. También se reedificaba el frente contiguo a la Colegial del Salvador, alineado con respecto al testero de la iglesia, aunque respetando los usos como oficinas y tiendas de esa línea. El informe de Echamorro se acompañaba del nuevo alzado para las casas del frente este, que iban a ser dispuestas de un modo homogéneo, con los tradicionales bajo porticados para la inserción de comercios característicos de las plazas sevillanas, pero incorporando algunas de las innovaciones que se venían produciendo en la arquitectura doméstica de estos años, con la aparición de azoteas, compuestas formalmente con el adorno de antepechos y bomboneras⁹ (LÁMINA 1).

6. AHMS. Sec. IX. Tomo 27. Exp. 32. *Expediente formado sobre/ el derribo de los portales de/ la Plaza del Pan*. Informe de José Echamorro. 11 agosto 1820.

7. AHMS... Exp. 32. Informes de Echamorro. 5 y 11 de agosto de 1820, respectivamente.

8. AHMS... Exp. 32. Informe del 28 de octubre de 1820. (1v)

9. *Plano geométrico y demostración de la fachada principal en el día ruinoso de la Plaza que fue del pan, y abenidas/ de las calles que a dicho sitio concurren, y manzanas de casas de su contorno, y*



A esta reforma de la plaza se opusieron los propietarios de las casas¹⁰, que consiguieron las declaraciones de otros maestros de obras, quienes, no sin razones técnicas bien fundadas, aludieron a la carencia de ruina de sus edificaciones para oponerse al desalojo y derribo. Fueron éstos Fernando Rosales, José Moreno y Juan José Rosales, quienes aseveraron que para el reparo de las casas sólo debían formarse algunos pilares y nivelar columnas de sus fábricas en las númeroadas como 18, 19 y 20, además de eliminarse los portales “para quitar el abrigo de picardías...”, según informaron a los síndicos en solicitud del 9 de diciembre de 1820.

Pese a las reticencias de los propietarios, la reforma de la plaza se llevó a efecto, fundamentalmente porque la raíz de su transformación no era de naturaleza técnica, sino estética. Los síndicos del ayuntamiento dieron su informe favorable al plan de Echamorro el 19 de junio de 1821; desde el ayuntamiento se sugirió a los propietarios el apuntalamiento de las casas y a

sitios ayacientes/. Explicación del Plano. AB Fachada de Casas que propongo deberse executar sobre la línea CD./ HY Línea [tortuosa] que en el día presentan los Portales y Casas Ruynosas/ EF Calle formada en dicha Plaza que fue del Pan desde Calle Lineros a la de Francos/ PQ Sitio de los Puestos que serbía a la Panadería de Alcalá y Mayrena, Juzgado, cuerpo de guardia y demás, perteneciente a la colejial del Salvador/ S Manzanas de casas que forman la embocadura de calle Lineros, siete revueltas y alcaysería de la losa/ M id(em) de casas que forman las entradas de las Calles de dicha Alcaysería de la losa, herbolario y Calle Confitería/ N Id(em) de Casas que forman la Calle Cuesta del Rosario y dicha Calle Confitería/ O id(em) de Casas que demuestran las entradas de las Calles de Francos y de Culebra/ R id(em) de Casas que demuestra las Calles de Alcaceros, y continuación de la de Lineros/ Escala para la fachada AB dupla de la del Plano general/ Firma: José Echamorros.

10. Eran los propietarios de las casas del frente este: Números 1 y 2, Don Antonio Aspergorta y Don Antonio de Barrasa; N.ºs. 18 y 19 Fernando Martínez; n.º 22 de la Colejial del Salvador, y n.º 23 de las monjas de Madre de Dios. Ibidem.



levantar los nuevos muros de fachada conforme a la alineación prevista. Las daciones de medidas, el acto para aprobar el inicio de las obras con tal fin, se confirmaron a lo largo del mes siguiente, de modo que los maestros de obras encargados de las operaciones presentaban alzados de las viviendas resultantes que seguían las directrices de los levantados como modelo por Echamorro. Así ocurrió con el maestro alarife Alonso Moreno, quien se obligó “en arreglar el alzado cuanto a la altura de sus cuerpos al plano que abre en el Expediente, y levantar el de la fachada que había de dar a los edificios”¹¹, para lo cual dibujaba el alzado de fachada de unas casas para Don Vicente de Torres y Andueza en la esquina de la calle Confiterías con la Plaza del Pan, y que firmaba con fecha 12 de julio de 1821 (LÁMINA 2)¹². Moreno se acomoda en este diseño al alzado determinado por el maestro municipal Echamorro para el frente de casas, concretando el cuidado compositivo de balconadas y cornisas, así como la labor de rejería característica de estos años.

De este modo, la reforma de la plaza del Pan supuso una modesta intervención muy distinta a los planteamientos globales sobre el objeto

urbanístico que habíamos visto en los ejemplos anteriores. La intervención se desarrolló limitándose a la remodelación de elementos urbanísticos preexistentes, con la clara conciencia, tanto de los responsables municipales como del propio arquitecto, de la dificultad de una transformación más radical de este ámbito urbano. Los síndicos terminaron dando su parecer al proyecto de Echamorro, pese a su repugnancia a la persistencia de una plaza conformada por el diseño de un ángulo agudo, y éste tuvo que limitar sus pretensiones de diseñar en paralelo el frente este de la plaza, o como sugiere en el plano urbano anexo al proyecto, de hacer desaparecer la plaza para regular una vía más estrecha en línea con el testero de la Colegial del Salvador.

Además, el hecho de que en la actualidad sólo la casa en la esquina de la plaza con la calle Alcaicería parece acogerse al diseño desarrollado por

11. Sec. IX. Tomo 27. Exp. 32. Medidas, 6 de julio de 1821

12. *Fachada y Perfil de las dos Casas de las Confiterías Esquina a la Plaza del Pan Vieja que pertenecen a Don Vicente Torres y Andueza todo el sitio del alzado de sombra es la citada fachada de dicha Plaza, y el Número 1 la columna angular. Escala de diez varas castellanas. Sevilla, julio 12 de 1821. Firmado: Moreno. [al margen: Apruevase y unase al expediente. Firmas]*

Echamorro, existiendo aún otras decimonónicas construidas en época isabelina, permite suponer que el derribo de las antiguas casas demorase la construcción de las nuevas según la alineación aprobada, que no se representa en un plano de la ciudad hasta el realizado por Álvarez-Benavides en 1868.

Pese a su modestia y estas dificultades, es claramente deducible de la intervención de Echamorro la idea de transformación del espacio ciudadano en torno a los principios del urbanismo ilustrado, en la composición formal homogénea de las fachadas del frente remodelado, y en la regulación lineal de la trama desde la calle Alcaicería hasta la de Francos. En definitiva, y como ya expusiera el síndico Francisco Cavaleri para el diseño de la plaza destinada a ocupar la antigua huerta de San Francisco, se trataba de que el plan de la obra o la construcción de sus edificaciones *“195v guarde la regla de uniformidad en todas las dimensiones, y perspectiva que corresponde a la valentía y elegancia en todo...”*¹³

La Plaza de la Encarnación, plaza mayor de Sevilla

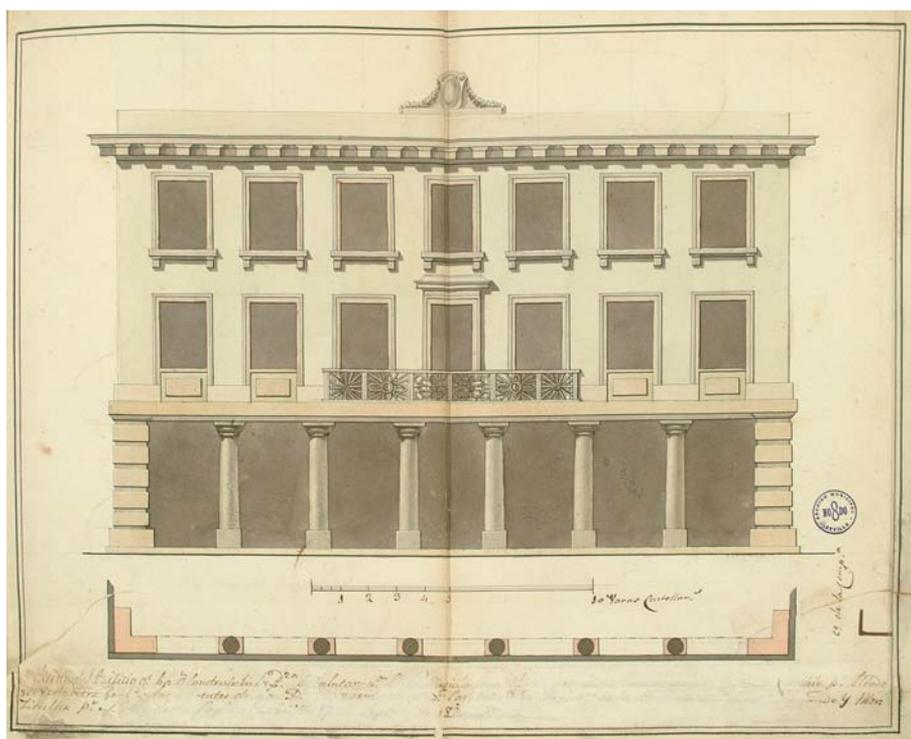
Uniformidad y perspectiva se constituyen igualmente en las aspiraciones liberales para el mayor espacio urbano abierto por las demoliciones francesas en la ciudad: la plaza de la Encarnación, formada como consecuencia del derribo de los antiguos conventos de las Agustinas Recoletas de ese nombre y de Regina, decidido por decreto de José Bonaparte en abril de 1810. Antes de julio de 1810 el arquitecto Cayetano Vélez había desarrollado el diseño de la nueva plaza resultante con la desaparición de las calles exteriores y la alienación de sus frentes. El gran espacio abierto no tuvo, sin embargo, un tratamiento a la altura de las aspiraciones que su dimensión y centralidad requería. Por una parte, el nuevo solar fue rápidamente incorporado a la idea de un mercado de abastos, para el cual se elaboraron proyectos desde 1813. Además, la intervención sobre el mismo fue motivo de conflicto entre los maestros de obras Cayetano Vélez, autor de un proyecto para el mercado en 1814, y José Echamorro, quién finalmente dirigió las operaciones de construcción del mercado de madera, enfrentamiento que afectó en algún caso a las propias obras.

Pese a ello, y tal como han comentado autores como Suárez Garmendia o Aguilar Piñal, la plaza apareció a los ojos de los innovadores como una oportunidad por dotar a la ciudad de una gran plaza mayor, de acuerdo a un tipo urbano que se había plasmado o estaba construyéndose en otras ciudades del reino.

Precisamente la construcción de tal espacio urbano debía cumplir unos requisitos conforme tanto a la tradición constructiva del tipo como a la configuración resultante de los planteamientos neoclásicos sobre el particular. Fundamentalmente significaba la alienación regular de sus frentes así como la homogeneidad formal de la composición y altura de las casas que abrieren en los frentes de la plaza.

Con tal fin, el ayuntamiento convocó en 1820, a través de una comisión de policía urbana, un limitado concurso para la configuración de un alzado al

13. Sec.VII.Tomo 4. Exp. 30. Rollo 269. Informe del síndico fechado el 28 de enero de 1812.



que debieran adecuarse esas nuevas fachadas. La comisión presentó al parecer del cabildo y de los síndicos del ayuntamiento tres proyectos, uno de ellos firmado por José Echamorro, otro por Cayetano Vélez y por último un tercero que a su vez mostraba otras tres opciones posibles de frentes de casas.

A la espera de la aparición en el archivo municipal de los otros alzados, publicamos aquí el diseño del arquitecto jerezano Cayetano Vélez, fechado el 17 de septiembre de 1820 (LÁMINA 3). Se trata de una adaptación sencilla y modesta en su composición de alzados de corte académico que recuerdan los modelos de casas en las nuevas plazas mayores que se construyen en el norte peninsular. Sobre una planta baja con soportales se elevan dos nuevos pisos de similar entidad. Los elementos decorativos se limitan al adorno de las medianeras de los soportales con un almohadillado rústico, la potente cornisa que remata la segunda planta y al medallón con guirnaldas que se eleva en el centro del antepecho de la azotea, terrado que sustituye los tejados o mansardas característicos de otros ejemplos análogos en España. El antepecho del balcón, con motivos geométricos de inspiración clásica, insiste en una cierta sobriedad arqueologizante presente en el diseño. No fue éste el modelo ganador, quizás entendido como complejo y de excesivo empaque, sino que los síndicos escogieron el primer diseño presentado en última propuesta, considerado como “sencillo”, “regular” y “conveniente”¹⁴.

Los síndicos municipales plantearon entonces los aspectos formales de estas fachadas, teniendo como inspiración, y no modelo, ese diseño. Los

14. AHMS. Sec. IX. Tomo 27. Exp. 9. Opinión de los síndicos solicitada por acuerdo municipal del 13 de diciembre de 1820. Informe fechado en 30 de abril de 1821. Fols. 2r-5v. El diseño de Vélez en AHMS... Exp. 8, Fol. 5. *Diseño del edificio que ha a construir en la Plaza de la Encarnación... [ilegible]. modelo para el todo/del Perímetro General y los 4 frentes de la Plaza, inventado por Don Cayetano Vélez, arquitecto de la Academia M(atriz) de San Fernando y Maestro titular por Su Magestad desta capital. Sevilla, 17 de septiembre de 1820.*

frentes de las casas debieran tener una altura de veinte varas, para superar ampliamente las alturas de los puestos y construcciones del mercado situado en su interior, divididos en tres pisos, conservándose en cada frente de la plaza la igualdad de balcones y ventanas; el remate de tales construcciones debía obviar las guardillas mostradas en el diseño preferido por “perilcones”, más apropiados al clima y tradición constructiva de la ciudad. Los síndicos manifestaron igualmente su deseo de rodear la plaza mediante soportales, tanto por la comodidad de paso como por servir de refugio en las estaciones más extremas de Sevilla; estos soportales debían tener un ancho de tránsito de unas cinco varas, y estar formados mediante arcos, “*para que la diafanidad y luces de las casas se aumente, y sea mayor y más regular el ornato*”. La pretensión era sin duda de dotar de “*magestad al sitio*”, siendo el ejemplo explícito la plaza mayor de Madrid, que “*está rodeada de portales y sin duda le sentaría mejor a ésta por ser más estensa.*”

Los síndicos eran conscientes que sus deseos para el ornato de la plaza se enfrentaba con una serie de dificultades; por una parte los frentes de la misma aún no se hallaban alineados, por lo que la superficie de las fincas actuales debían alterarse según la planta regular; por otra, la planta del propio mercado de abastos en construcción estaba desplazada del centro de la plaza, de modo que la anchura de las calles perimetrales era desigual. Pero el bien común generado por el correcto diseño del espacio urbano primaba sobre esas dificultades, que debían ser solucionadas con el tiempo. Por ello, siendo próxima la construcción de una parte del frente de la plaza comprendida entre la portada de la iglesia de la Compañía y la calle del mismo nombre, se decide aplicar el próximo diseño que se invente, aunque el brazo del crucero de aquella iglesia estorbe la alienación de la plaza, pues así “*no ofrecerá a los que vengan después de nosotros un nuevo obstáculo que vencer*”. Los síndicos consideraban que “*es necesario que el Ayuntamiento estienda también sus miras a lo venidero y remueva estorbos a la posteridad*”. De este modo, se auspiciaba la creación para Sevilla de “*una plaza digna de tan grande capital y acaso la mejor del Reyno*”¹⁵.

Las opiniones de los síndicos se concretaron en una junta de la comisión de policía urbana, a la que concurren como asesores los arquitectos José Echamorro y Tomás Escacena. La junta estableció alguna corrección a lo indicado por los síndicos, como que las casas tuvieran entresuelo para facilitar la dedicación comercial en las viviendas, encargándose a José Echamorro el diseño final del modelo de fachada¹⁶. También solicitó que el alzado quedase siempre a disposición para atender a las solicitudes de medidas de aquellos maestros que fuesen a construir casas en la plaza. Lo expuesto por la junta fue finalmente aprobado por el cabildo del día 6 de agosto de 1821.

En la práctica, la decisión del ayuntamiento sobre la construcción de los nuevos frentes de la plaza no debió llevarse a efecto de modo inmediato, pero señalará los pasos siguientes en la urbanización del nuevo espacio urbano. Será algunos años más tarde, en 1832, cuando el arquitecto municipal Melchor Cano realice la alineación de los frentes de la plaza, y establezca un

15. Fol. 4v. Ibidem. Citado por Francisco AGUILAR PIÑAL: “Algo más sobre la Encarnación” en *Temas Sevillanos. Segunda Serie*. Sevilla: Universidad, 1988, pp. 243-254.

16. Por diseño de fachada para la plaza, correspondiente a éste último señalado, o al realizado para el anterior concurso, solicita 250 reales al cabildo el 16 de agosto de 1821. (AHMS. C.A. Obras Públicas. Serie I. 1425. Carp. 1821).

modelo de fachada para las viviendas alrededor de la misma, que pasaría por la aprobación de la Academia de San Fernando¹⁷. Su alzado, sin soportales y tres plantas en altura, con líneas de balcones separados en altura por cornisas corridas y rematados en un pretil, resulta menos monumental y más burgués, cercano al que sería empleado en época isabelina para las crujías de la futura Plaza Nueva de Sevilla.

En 1839 González de León nomina al nuevo espacio como de la Encarnación, aunque indica que *“también lo es con el de plaza mayor, por su tamaño”*, y señala al respecto de las construcciones allí levantadas que *“se han mejorado y labrado de nuevo muchas casas que son de hermosa vista y utilidad para la plaza, pero quedan otras muchas (en la circunferencia exterior) que son de lo más malo que tiene la ciudad”*¹⁸, aludiendo a las nuevas casas construidas según el diseño de Cano en alguno de sus frentes. De este modo, se observa una continuidad en las propuestas iniciadas en los años veinte del siglo para el orden y composición formal de los frentes de la Encarnación, y con ellas una perduración en la idea de comprender este espacio urbano como nueva plaza mayor de la ciudad.

Pero las implicaciones urbanísticas de la nueva plaza de la Encarnación no sólo se limitaban al diseño “interno” de su espacio, sino que afectan al trazado de un amplio sector de la trama urbana intramuros de Sevilla; como veremos, la presencia de la plaza en el centro de la ciudad histórica condujo a la elaboración del que podemos considerar primer proyecto importante de transformación urbana de la ciudad en el siglo XIX.

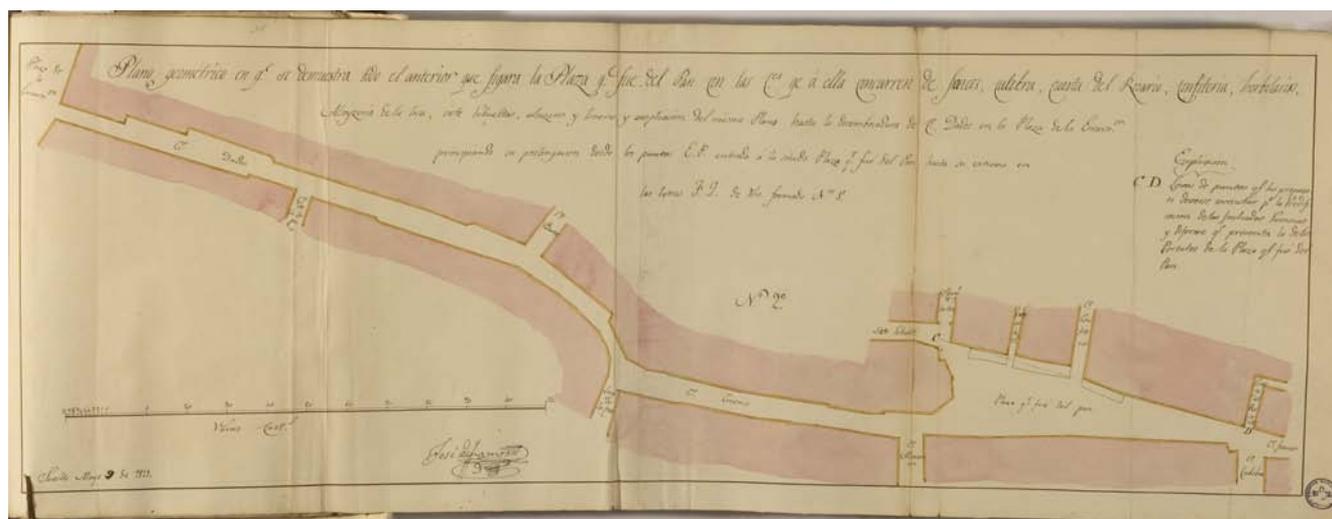
Precisamente, la formación de un plan de intervención general para la ciudad fue una vieja pretensión municipal en la Sevilla ilustrada; la ciudad, como campo de reforma de la política del XVIII, exigía una contemplación global que está en el origen de la propia representación gráfica de Coello-Olavide de 1771 y López de Vargas y Machuca-López de Llerena de 1788. Esa necesidad de actuar de forma sistemática sobre la urbe se presenta como finalidad en el municipio para la elección del nuevo maestro de obras en 1784. La necesidad de planteamientos globales y de renovar la iconografía de su trama urbana se manifiesta igualmente en el ayuntamiento de la Sevilla fernandina. El síndico segundo del cabildo municipal se queja en 1820 de las dificultades para las medidas de las nuevas casas que se construyen *“por falta de un plano general de la ciudad”* por lo que solicita se nombre un Arquitecto *“para hacer el dicho plano y demás desempeño de sus obligaciones”*¹⁹.

Precisamente en esa fecha se conseguirá plasmar gráficamente esta propuesta de reforma del viario para un importante sector de la ciudad. El pretexto será la reforma ya comentada de la Plaza del Pan, para lo cual junto al levantamiento de los frentes de la plaza y su propuesta de alzado para la

17. Cano realizó el modelo de fachada y el croquis de las líneas de la plaza por acuerdo municipal del 26 de marzo de 1832, estando aprobados estos diseños por la Real institución madrileña en julio de ese año. (Cfr. José NÚÑEZ CASTAIN: *Sevilla, centro histórico: la transformación radical de su imagen urbana: génesis y desarrollo del planeamiento urbano en el siglo XIX*. Sevilla: ETSA, 1985. Tesis Doctoral de la Universidad de Sevilla. Cap. 3.1. J. M. SUÁREZ GARMENDIA: *Arquitectura y urbanismo...* págs. 49 y 50.)

18. Félix GONZÁLEZ DE LEÓN: *Noticias históricas del origen de los nombres de las calles de esta Muy Noble, Muy Leal y Muy Heroica ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imp. De José Morales, 1839. Pág. 4. Las casas construidas en la Encarnación en SUÁREZ GARMENDIA... pág. 50.

19. AHMS. Sec. IX. Tomo 2. Exp. 71. (1r).



misma, se encargó al arquitecto José Echamorro el levantamiento de la trama urbana adyacente (LÁMINA 4)²⁰. Los síndicos consideraron insuficientes las reformas propuesta por Echamorro, que no incluía otra modificación del viario que aquella descrita para la alineación del frente este de la plaza, y en su informe del 21 de febrero de 1821, decidieron extender las implicaciones urbanísticas a la trama urbana desde la Plaza del Pan hasta la Plaza de la Encarnación. Estos opinaban que “*Estas reformas cualesquiera que sean parece que deban arrancar desde la plaza de la Encarnación como su punto céntrico...*”, afectando la alineación a diversas calles, de las que mencionan en concreto la de Dados, (actual Puente y Pellón), donde pretendían especialmente la eliminación de un martillo o giro antes de su confluencia con la calle Lineros, de modo que “*se conseguirá dar vista dentro de pocos años desde la plaza que fue del Pan a la de la Encarnación...*”. Como consecuencia, encargaron a Echamorro la elaboración de otro plano de este espacio urbano²¹. En él se plantea la rectificación del trazado urbano desde la plaza de la Encarnación, desarrollando una nueva vía alienada en dirección sur aprovechando el trazado preexistente de las calles Dados, Lineros, Plaza del Pan, y Francos, hasta la calle Placentines en los aledaños de la catedral (LÁMINA 5). La nueva vía parte de la plaza aprovechando el sentido inicial de la calle Dados, pero se aleja de las sinuosidades de ésta para penetrar en la manzana comprendida entre la

20. AHMS. Sec. IX. Tomo 27. Exp. 32. *Plano Geométrico en que se demuestra todo el anterior que figura la Plaza que fue del Pan con las calles que á ella concurren de francos, Culebra, Cuesta del Rosario, confitería, herbolarios, Alcayzería de la losa, siete Rebueftas, alcuzeros y lineros, y ampliación del mismo Plano hasta la desembocadura de calle Dados en la Plaza de la Encarnación principiando su prolongación desde los puntos E.P. entrada a la sitada Plaza que fue del Pan hastas su extremo en las letras F.G. de dicho formado n° 1. Explicación: CD línea de puntos que he propuesto deverse executar para la reedificación de las fachadas ruinosas y diforme que presenta la de los Portales de la Plaza que fue del Pan. Plano fechado a 9 de mayo de 1821.*

21. AHMS. Sec. IX. Tomo 27. Exp. 32. *Plano geométrico mayor n° 3 que demuestra toda la dirección de Calles desde la de Dados, salida a la Plaza de la Encarnación, la de Lineros, Plaza que fue del Pan, siete Rebueftas, y la de Burros, Calle Francos, Plazuela del Silencio, Calle Placentines hasta la salida del Sitio de Gradas, los Conteros hasta dicho sitio y la de Sipres (sic) serrando Manzana con la del Silencio. Explicación: CD línea de puntos que he propuesto deverse executar para la reedificación de las fachadas ruinosas y diforme que presenta la de los Portales de la Plaza que fue del Pan. 12 de mayo de 1821. (Loc. Cit.) Recibió 1500 reales por el levantamiento de estos dos planos. Cfr. *Cultura artística y arquitectura*.... Apéndice documental. Documento 22.*



calle Lineros y de las Siete Revueltas, hasta la plaza del Pan, que es eliminada como espacio público. A partir de este punto la nueva vía se acoge de nuevo al sentido del viario presente, de modo que continua por el trazado de la de Francos, suprimiendo las curvas de sus frentes y adoptando la calle recién trazada una ligera desviación hacia el oeste. Finalmente al comienzo de la plaza del Silencio la calle hacia un ángulo hacia el este, continuando por el sentido de la de Placentines.

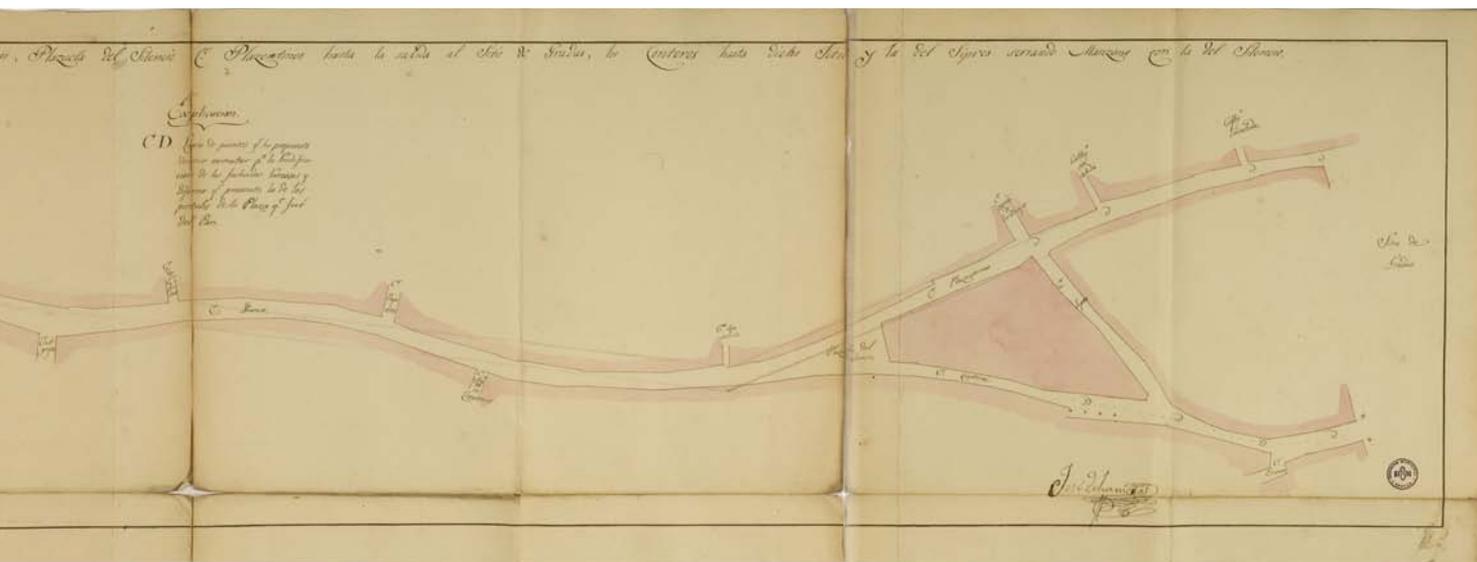
De este modo, el plan de Echamorros se adecúa a las posibilidades de alineación determinada por la continuidad conyuntural que permite la trama urbana sevillana, mientras establece una vía que permite elevar la jerarquía urbana de la nueva plaza de la Encarnación, de acuerdo a ese carácter céntrico que le conceden los síndicos. Es interesante observar cómo el nuevo espacio central de la ciudad se conforma como una arquitectura exclusivamente civil y de carácter doméstico, alejada de las consideraciones simbólicas y jerárquicas que definían a los referentes urbanos del Barroco. Pese a ello, se fomenta el tradicional recurso de la perspectiva visual, mientras se consigue para la ciudad una conexión directa entre el nuevo espacio de función residencial y comercial, con la Catedral y su entorno edilicio.

En el contexto de la evolución histórica del urbanismo sevillano, este plan de Echamorros tiene un significativo valor como primer gran proyecto de alineación decimonónico, de mayor escala que otras propuestas anteriores, como la de Cayetano Vélez para el ensanche de la calle Pajaritos de 1816, y previo en el tiempo al de Melchor Cano para la reforma de la calle de la Alfalfa y su embocadura con Mesones de 1830, que Nuñez Castain identificaba como el primero de los expedientes de este tipo²².

Es significativo el hecho de que el propio Melchor Cano solicitase al archivo del municipio en 1839 la documentación referente a un proyecto de alineación preexistente entre la plaza de la Encarnación y las gradas de la Catedral, sin duda el mismo que ya había elaborado en 1821²³. Precisamente este arquitecto planteaba la continuidad de los principios urbanísticos que

22. NUÑEZ CASTAIN... 3. 6. *Hacia un plan general de alineaciones*.

23. *Ibidem*.



implicaba la configuración de un eje alineado, de sentido norte-sur, entre ambos puntos de la ciudad, manifestando la perduración de este planeamiento urbano durante el primer tercio del siglo.

Podemos afirmar, entonces, que en el caso de la plaza de la Encarnación se centran los ideales de transformación urbana de Sevilla durante estos años del reinado de Fernando VII. Entre sus plazas soñadas, será el proyecto con mayor repercusión, no sólo por la finalidad de que configurara un novedoso y gran espacio público civil para Sevilla, conformada como una auténtica plaza mayor, sino también como un elemento que iniciara la transformación de la propia realidad urbana de la ciudad. Y esta posición prioritaria de la Encarnación se mantendría hasta la construcción de la Plaza Nueva en los terrenos del antiguo convento de San Francisco, que significó, tal como se ha comentado, un cambio profundo en la estructura de Sevilla y en las previsiones de su transformación²⁴.

Volviendo al análisis del plan de Echamorros, es interesante la percepción que los propios integrantes de la administración del municipio tienen de su labor en el campo del urbanismo, donde comprendían la dificultad de llevar a cabo una reforma de estas características. Por ello, y de modo semejante a como se habían manifestado en el caso de los diseños para la plaza de la Encarnación, consideraban necesario

“... que el Excelentísimo Ayuntamiento trabaje y estienda sus miras venéficas, no sólo para la generación presente sino para las venideras, y que no les deje estorbos para las mejoras que quieran hacer en la planta de toda la ciudad”²⁵

comprendiendo que era deber de su actividad pública trabajar también para la posterioridad. Se trataba de una lección aprendida en los complicados años del comienzo del siglo y en los cambios políticos acaecidos, pero sobre todo en la creencia de la difícil misión que significaba cualquier transformación urbana en la ciudad. Esta idea se había asumido a la vista de los resultados —parciales o insatisfactorios— de algunas de las reformas urbanísticas

24. Ibid.

25. AHMS... Exp. 32. Informe de los síndicos del 21 de febrero de 1821. (1v.).

emprendidas desde el siglo XVIII en Sevilla, pero además se trataba de una afirmación ya expuesta en la obra escrita de eruditos ilustrados como Antonio Ponz²⁶, que consideraba el pasado urbanístico de las ciudades españolas como una traba que sólo se podría vencer con una nueva y radical planificación determinada por las autoridades.

Insistencia, pues, en la necesidad de un plan general sobre la ciudad, aún con la consciencia del carácter paulatino y lento de su transformación en la práctica, son aspectos que manifiestan un alto grado de madurez y clarividencia sobre Sevilla en los albores de su contemporaneidad, de la que esta intervención desde la Encarnación, que hemos identificado como primera de las propuestas urbanísticas globales sobre la capital, por encima de la tradicional política de alineaciones puntuales, aparece como ejemplar paradigma, iniciando el recorrido del urbanismo local decimonónico que culminará en los proyectos de reforma y ensanche de los últimos años del siglo.

26. “Esta mala Planta y deformidad de las Ciudades no se remediará jamás, sino haciéndolas de nuevo; y supuesto que qualquiera de ellas naturalmente se renueva en el término de un siglo, ¿por qué tales renovaciones no habían de hacerse sobre un plan excelente, que estuviere en las casas del Cabildo y Ayuntamientos?”. En Antonio PONZ: *Viage de España*. Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, hijos y Cía. 1786 (Atlas, 1972). Tomo IX. Carta Sexta. 96.)

Nuevas noticias sobre el pintor Cristóbal de Morales (1510-1542)

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ.

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Resumen: En este estudio se aborda una de las figuras claves de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI, Cristóbal de Morales. El desconocimiento de gran parte de su obra y de muchos datos sobre su vida, son en parte solventados en este trabajo, donde se exponen aquellos datos conocidos hasta el momento de su biografía como otros nuevos localizados por nosotros en el Archivo de Protocolos de Sevilla.

Palabras claves: Pintura, Sevilla, Siglo XVI, Documentación, Cristóbal de Morales.

Abstract: This study deals with one of the key figures of the sevillian painting from the first third of the 16th century, Cristóbal de Morales. The ignorance of great part of his work and of many details of his life are partly solved in this work, which shows the information known up to the moment of his biography, as well as other new ones located by us in the Archive of the Notarial Registry of Seville.

Key words: Painting, Seville, 16th Century, Documentation, Cristóbal de Morales.

La pintura sevillana del Renacimiento es una de las muestras artísticas más relevantes de cuantas se desarrollaron en la ciudad durante el siglo XVI. El importante número de artistas que llegaron al abrigo de la prosperidad económica, política y social que vivía Sevilla, gestaron este centro artístico que llegará a su máximo esplendor en la centuria siguiente. Este arribo de artistas foráneos, hará que penetren en la ciudad las corrientes renacentistas más novedosas de Italia y Europa, y se produzca definitivamente el viraje hacia la modernidad.

Entre los pintores que marcaron el inicio de esta nueva era está el germano Alejo Fernández, quien supo poner las bases de la pintura renacentista hispalense, con una fuerte resonancia sobre los pintores de la ciudad. Uno de ellos fue Cristóbal de Morales, una personalidad de reconocido prestigio en su época y cuya pintura, aún manteniendo cierto recuerdo lejano del gótico hispano-flamenco, se deja seducir ya por las nuevas formas impuestas por el pintor germano en la Sevilla de este periodo.

Grandes eruditos en la investigación sevillana como Gestoso, Angulo, Hernández Díaz, Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso, además de otras personalidades en la materia, aportaron una visión más o menos clara y completa de lo que significó esta figura para la pintura sevillana, e incluso

incluyeron en su catálogo artístico, obras de gran interés para conocer la propia evolución estilística de este periodo histórico¹.

No obstante, y a pesar de lo dicho, aún hoy Cristóbal de Morales es un artista poco conocido, ya que la primacía ejercida por el aludido Alejo Fernández durante el primer tercio del siglo XVI, ha ensombrecido a otros pintores como Morales, contribuyendo además a este cierto olvido la falta de obras documentadas y conservadas que han llegado a nuestros días.

Por ello, en este estudio queremos contribuir a una mayor profundización en la vida y en la producción de este pintor, realizando un recorrido por todas aquellas noticias tenidas hasta el momento de su persona y aportando una serie de nuevos datos biográficos, los cuales consideramos de sumo interés para el conocimiento de su historia familiar y profesional.

Las primeras noticias de este maestro sevillano fueron dadas por Gestoso y datan de 1509, cuando lo localiza pintando un escudo de alabastro labrado por Pedro Trillo y destinado a la puerta principal de la Casa de la Contratación². Al año siguiente, de nuevo aparece en esta misma institución haciendo la misma labor en varias rejas de ventanas y en otro escudo con las armas reales para el Cuarto de los Almirantes³. Pero no hay duda que ya por estas fechas debía de ser un pintor de reconocido prestigio o al menos eso se deduce del cargo que ocupaba en 1511, cuando comparece como alcalde del gremio de pintura, junto a Antón Sánchez, en un requerimiento notarial por parte de Alonso Pérez, para que a las 12 de la mañana del día 5 de mayo fueran al convento de las Dueñas a tasar una obra que habían hecho los pintores Alonso Pérez, Alonso Rodríguez y Francisco Hernández⁴. Meses más tarde, concretamente el 10 de septiembre, reaparece junto a su primera esposa Elvira Ortiz, arrendando al doctor Rodrigo de Jerez una casa en la calle de Alhóndiga, probablemente de su propiedad ya que años más tarde lo

1. Este pintor ha sido estudiado en los siguientes trabajos: GESTOSO, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899-1908 (3 tomos); ANGULO, Diego: "Alejo Fernández. La Adoración de los Reyes del conde de la Viñaza. Algunas obras dudosas", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. IV, 1930; "El pintor Juan de Zamora", *Archivo Español de Arte*, vol. XVII, 1936; "Varias obras de Alejo Fernández y de su escuela", *Anales de la Universidad Hispalense*, año 11, n.º. 11, 1939; *Alejo Fernández*, Sevilla, 1946; "Algunas obras de Pedro de Campaña", *Archivo Español de Arte*, vol. XXIV, 1951; *Pedro de Campaña*, Sevilla, 1951; *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, Madrid, 1954; GIMÉNEZ FÉRNANDEZ, Manuel: "El Retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. I, Sevilla, 1927; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte Hispalense de los siglos XV y XVII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. IX, Sevilla, 1937; *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. VI, 1933; MURO OREJÓN, Antonio: "Pintores y Doradores", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VIII. Sevilla, 1935; VALVERDE MADRID, José: "La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI", en *Archivo Hispalense*, vol. XXIV, n.º. 75, 1956; SERRERA, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1976; "Antón Pérez. Pintor sevillano del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, vol. IX, n.º. 185, 1977; "Antonio Arfián: Las pinturas del retablo del Cristo del Antiguo convento de Santo Domingo de Osuna", *Archivo Hispalense*, n.º. 189, 1979; *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983; "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986; VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978; *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993; *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla, 2002 (3ª Edición).

2. GESTOSO, José: *Ensayo para un diccionario...*, t. II, p. 64.

3. GIMÉNEZ FÉRNANDEZ, Manuel. Ob. Cit., p. 43.

4. MURO OREJÓN, Antonio. Ob. Cit., p. 26.

veremos habitando dicho inmueble⁵. También se conoce su participación en la realización de la pintura de una cama de lienzo para Alberto Ferino el 13 de octubre de 1513⁶. Años después, el 4 de marzo de 1518, se concierta su primera obra conocida de grandes proporciones. Se trata de la pintura que le encarga el alcalde mayor de Sevilla Rodrigo de Troche y su maestresala, vecino de Villanueva del Fresno, para la iglesia de esta población pacense y por la que recibe 30000 maravedíes⁷. El 16 de mayo de 1520 firma un traspaso del cargo de apoderado y procurador de su hermana Beatriz de Argumedo en favor de Pedro de la Palma⁸. Tres años más tarde, en concreto el 11 de diciembre de 1523, Cristóbal de Morales otorga otra carta de pago al mayordomo de la parroquia de Zalamea por valor de 20 ducados, a cumplimiento de los 40000 maravedíes que habían sido estipulados como precio de un retablo hecho por este pintor junto al entallador Andrés Fernández⁹. También en 1526 participa, junto a otros compañeros, en la pintura y decoración de los arcos triunfales para el recibimiento de Carlos I en su entrada en la ciudad de Sevilla¹⁰. Por este hecho se atribuye esta misma cronología a su única pintura conocida, *El Entierro de Cristo* del Museo de Bellas Artes hispalense, ya que en él uno de los Santos Varones es propiamente un retrato del emperador¹¹. El 12 de agosto de 1527 se le paga la última partida por la pintura que había realizado en la parroquia hispalense del Sagrario y que desgraciadamente no se conserva¹². El 30 de enero de 1528 arrienda unas casas de su propiedad al tejedor de terciopelo Bartolomé Ruiz¹³. El 5 de mayo de 1530 comparece como fiador, junto al también pintor Antón Sánchez de Guadalupe, en el concierto de Pedro Fernández de Guadalupe con la fábrica catedralicia para la pintura del retablo de la capilla de San Pablo de la catedral de Sevilla¹⁴. Igualmente, el 21 de octubre de 1531 reaparece para delimitar la fianza del retablo que concierta Juan de Zamora para la capilla del Sagrario de la colegiata de Osuna, ratificando además la fianza que fija finalmente en 30000 maravedíes el pintor Texeda¹⁵.

Será a partir de principios de esta década de 1530, cuando prácticamente desaparezca su rastro en los estudios realizados hasta el momento, siendo también a partir de estos años cuando se fechan varias noticias que hemos localizado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, y que alertan de su existencia al menos hasta febrero de 1542.

El primer documento inédito que hemos hallado de esta pintor se fecha el viernes 8 de julio de 1530, y se trata de una deuda por una obra pictórica que tenía ya concluida. Concretamente se refiere el texto al pago de 8900 maravedíes que le debía hacer el mayordomo de la parroquia de Santa María Magdalena de la villa de Arahál, don Pedro Hernández de Valladolid, por la

5. Ibidem, p. 28.

6. Ibid.

7. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla...*, p. 91.

8. GESTOSO, José: *Ensayo para un diccionario...*, t. III, p. 363.

9. MURO OREJÓN, Antonio. Ob. Cit., p. 29.

10. GESTOSO, José: *Ensayo para un diccionario...*, t. II, p. 64.

11. POST, C.R.: "The Early Renaissance in Andalusia", en *History of Spanish painting*, vol. X, Cambrikge, Massachusetts, 1950, pp. 176-179.

12. GIMÉNEZ FÉRNANDEZ, Manuel. Ob. Cit., p. 24.

13. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte Sevillano de los siglos XVI y XVII...*, pp. 82-85.

14. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla...*, pp. 82-85.

15. Ibidem, pp. 102-104.

pintura de un retablo que había concluido el año anterior y cuyo valor total ascendía a 18536 maravedíes¹⁶. En esta escritura se comprometía el mayordomo a entregárselo sin pleito alguno el día de la Asunción, es decir, el 15 de agosto de este año, liquidándose con ello la cuenta que tenía con esta iglesia mayor de Arahal. Desgraciadamente no se ha conservado en este templo ninguna obra de esta época que se pueda vincular a nuestro maestro.

El siguiente documento inédito que aportamos a su biografía data de 1534, cuando también Gestoso alertaba de que el pintor aún vivía en la calle de Alhóndigas¹⁷. Se trata de la escritura de la dote de su hija Isabel Ortiz de Morales con el pintor Antón Pérez fechada el lunes 22 de junio de dicho año y que es sumamente interesante ya que aclara el origen de este último, ratificando teorías anteriormente expuestas por otros investigadores¹⁸. De hecho, el origen cordobés de Antón Pérez fue recogido por Valverde Madrid en su estudio de la pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVI¹⁹, aunque fue rechazado posteriormente por que su obra conservada en su localidad natal, como era el retablo de la capilla del Sagrario de la parroquia de Santa María del Castillo de Fuente Ovejuna, no tenía mucha vinculación con el estilo que luego planteará en su etapa sevillana²⁰. No obstante, en este documento que aportamos, Antón Pérez aclara su naturalidad, ya que expone que era hijo del pintor Gonzalo Vázquez y de Elvira Sánchez vecinos de Fuente Ovejuna y él, en ese momento, estaba avecindado en la collación sevillana de Santa Catalina. Esta declaración por lo tanto ratifica el origen cordobés de este maestro pintor, cuyo casamiento con la hija de Cristóbal de Morales, le sirvió sin duda de trampolín en el mercado pictórico sevillano, y además es muy probable que también repercutiera en su propia formación y por ello el cambio estético que se percibe entre sus obras de Fuente Ovejuna y Sevilla²¹.

Pero centrándonos en el contenido del texto, se pueden extraer de él más datos sobre ambos pintores. En primer lugar, la hija de Cristóbal de Morales lo era también de su primera esposa, Elvira Ortiz, difunta para esta fecha lo que nos hace presuponer que ya se habría casado con su segunda mujer, Catalina de Villalobos. La dote que había prometido Cristóbal de Morales a su yerno Antón Pérez por su desposorio sumaba un total de 50000 maravedíes, de los cuales ahora hacía presente 15000 maravedíes. Esta cuantía económica quedaba dividida en dos partes, una en dineros que sumaban 5000 maravedíes y los restantes 10000 por el valor de los bienes muebles que Isabel aportaba al matrimonio. Es muy interesante el inventario de bienes muebles que aporta Morales en esta escritura para llegar a la suma expresada líneas arriba, destacando un dosel o “cielo de cama” con sus goteras, un buen número de sábanas, alguna de ellas bordadas, manteles, toallas, colchones, vajillas de cerámicas, algunos útiles de latón y plata, sin que se contabilice en este listado

16. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.) Legajo 9830, oficio 16, libro 3º 1551, fols. vuelto-recto.

17. GESTOSO, José: *Ensayo para un diccionario...*, t. II, p. 64.

18. AHPSe. SPNSe. Legajo 9817, oficio 16, libro 1544-1545, fols. 1381 recto-1383 recto.

19. VALVERDE MADRID, José. Ob. Cit., pp. 117-150.

20. SERRERA, Juan Miguel: “Antón Pérez, pintor sevillano...”, pp. 128-129.

21. Fue algo ya expuesto por VALVERDE MADRID, José. Ob. Cit., pp. 138-141.

ninguna joya interesante. Toda esta dote, como era habitual, quedaba en poder de Antón Pérez, aunque si existiese separación o le llegase la muerte, sería devuelta íntegramente a su esposa, e incluso si fuese ella quien muriera, podría ser heredada por aquellas personas que ella estipulase.

Este mismo día, igualmente y como era costumbre, se fijaba y pagaban las arras por parte de Antón Pérez a su esposa, y cuyo valor ascendía a 500 doblas de 71 maravedíes cada una, las cuales quedaban en poder de Isabel Ortiz, sin que tuvieran que ser devueltas en caso de fallecimiento a su marido, e incluso podían ser heredadas por sus herederos, estipulaciones todas ellas también comunes en la época²².

El último de los documentos que añadimos a este estudio no es del todo desconocido. Se trata del testamento de su segunda esposa, escriturado en dos ocasiones, y recogiendo Gestoso el primero, redactado el 21 de enero de 1542, donde daba a conocer el nombre de su segunda esposa, Catalina de Villalobos, y el fruto de su matrimonio, sus hijos Cristóbal y Pedro²³. Sin embargo, y gracias a otro testamento fechado días más tarde, concretamente el sábado 4 de febrero, podemos conocer noticias más concretas sobre varios aspectos personales del maestro pintor que quedaron ocultos en el primer texto²⁴. De hecho, se desprende gran rencor por parte de doña Catalina hacia su marido en la mayor parte de la escritura, ya que, según explica en la sexta manda, hacía seis años que Cristóbal de Morales se había marchado de la ciudad de Sevilla y la había abandonado, siendo insostenible su manutención en los dos últimos años y cuatro meses, en los cuales había tenido que recurrir a su padre para poder afrontar los gastos de su enfermedad. Así pues, desde 1536 Morales no se encuentra en Sevilla, aunque para este año de 1542 tampoco parece que haya muerto, ya que en la octava condición insiste doña Catalina en que el pintor no se acerque a sus hijos y herederos, y, por lo tanto, a sus preciados bienes, ya que es un “*hombre disipador e disiparía los bienes de los dichos mis hijos*”, nombrando como administrador de los mismos a su propio padre. Desde luego, nada desmerece este último comentario para poder entrever la causa posible de la ausencia del pintor de la ciudad de Sevilla, que sería algún problema con la justicia, y la inquina que su esposa le tenía por haber malgastado parte de su hacienda, como deja señalado en la séptima manda cuando nombra a sus hijos Pedro y Cristóbal como sus herederos universales.

Así pues, a partir de esta fecha se pierde el rastro del pintor en la documentación sevillana, sin que sepamos aún a donde se marchó en 1536. No obstante, creemos que con este estudio hemos dado a conocer con mayor amplitud a este artista hispalense, del que no descartamos futuras aportaciones que enriquezcan y aclaren otros puntos oscuros de su biografía.

22. AHPSe. SPNSe. Legajo 9817, oficio 16, libro 1544-1545, fols. 1383 recto-1383 vuelto.

23. GESTOSO, José: *Ensayo para un diccionario...*, t. III, p. 363.

24. AHPSe. SPNSe. Legajo 9810, oficio 16, libro 1º 1542, fols. 464 recto-465 vuelto.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

Documento 1.

1530, julio, 8.

Deudo establecido por Pero Hernández mayordomo de la fábrica de Arahál para pagar a Cristóbal de Morales parte de la pintura del retablo mayor de dicha iglesia.

AHPSe. SPNSe. Oficio 16, legajo 9830, libro 3º 1551, fols. vuelto-recto.

“Deudo

Sepan quantos esta carta vieren como yo Pero Hernández de Valladolid mayordomo de la fábrica de la iglesia de la magdalena de la villa de Arahál e vecino de ella otorgo e conozco que debo e he de dar e pagar a vos Cristóbal de Morales pintor de imaginería vecino de esta dicha ciudad de Sevilla en la collación de Santa Catalina estante al presente e a quien vuestro poder hubiere ocho mil novecientos maravedíes los cuales son la parte de los (roto) quinientos e treinta e seis maravedíes que monta la pintura e dorado que se debía a vos el dicho Cristóbal de Morales de un retablo para la dicha iglesia por quanto lo demás a el dado e pagado en veces del dicho retablo otorgo de vos por bien contento y entregado a su voluntad sobre lo cual renuncio las leyes (roto) que ponen las leyes en derecho de la penniano en vista ni en recibida ni pagado los cuales ocho mil e novecientos maravedíes de este dicho deudo en el obligo de vos los dar e pagar aquí en este de Sevilla sin pleyto alguno por el día de Santa María de Agosto primero que es en este presente año en que estamos de la fecha de sesta escritura del doblo e la dicha parte ora de toda via vos pague el dicho principio el de manera e dia el dicho plazo con vos diere e para dichos some e pague tres reales de plata por el día de yda e veinte ida e vuelta a la persona que los fuere a cobrar sola dicha pondodoblo e demas de esto si lo así no pagare e cumpliere con dicho es por esta carta doy e otorgo poder cumplido a todos e cualesquier juez e jueces e justicias de cualquier fuero e jurisdicción (fórmulas) fecha la carta en Sevilla estado en el oficio de la escribanía pública de Juan de la Rentaría escribano público de Sevilla e que es en la plaza de Santa Catalina viernes ocho días del mes de julio año del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo de mi e quinientos treinta años e el otorgante lo firmo de su nombre en este oficio testigos que fueron presente Andrés de Pineda e Bernardo de Sales escribanos de Sevilla.

(Firmas) Cristóbal de Morales, Juan de Rentaría Andres de (roto)”.

Documento 2.

1534, junio, 22.

Dote otorgada por Cristóbal de Morales al pintor Antón Pérez por el casamiento con su hija.

AHPSe. SPNSe. Legajo 9817, oficio 16, libro 1544-1545, fols. 1381 recto-1383 recto.

“Dote.

En nombre de Dios Amen. Sepan quantos esta carta vieren como yo Antón Pérez pintor de imaginería hijo de Gonzalo Vázquez e de Leonor Pérez su mujer vecinos de la villa de Fuenteovejuna término y guardición de la ciudad de Córdoba vecino que soy de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa Catalina otorgo e conozco e digo que por quanto yo soy desposado según orden de la Santa Madre Iglesia con vos Isabel Ortiz de Morales hija de Cristóbal de Morales pintor de imaginaría e de Elvira Ortiz su mujer difunta que dios aya vecinos de esta ciudad de Sevilla en la colación de Santa Catalina por ende otorgo e conozco que he recibido e recibí en dote e casamiento e por bienes dotales de vos la dicha mi mujer e con vos e para vos por vuestro propia dote e caudal conocido de vos el dicho Cristóbal de Morales mi suegro que esta de presente quince mil maravedíes de esta monda que ahora se usa los cuales son para en cuenta e parte de pago de

los cincuenta mil maravedíes que me prometiste e mandaste en la dicha dote con vos la dicha Isabel Ortiz mi esposa e mujer los cuales dichos quince mil maravedíes yo de vos recibir realmente e con efecto que estimada los cinco mil maravedíes de ellos en dineros contados e los otros diez mil maravedíes de ellos en ajuar y ropas e joyas e preseas de casa los cuales fueron apreciados por Inés Martín mujer de Pedro Cantos difunto que dios aya vecina de esta ciudad de Sevilla en la collación de Omnium Sanctorum puesta por ambas partes que los que los valieron e montaron que son los siguientes:

Primeramente seis sabanas de lino casero sale en veinte reales y medio.

Un cielo de cama con sus goteras de lienzo blanco en ducado y medio.

Doce pañuelos animaniscos en medio ducado.

Una colisa usada en tres ducados y medio

Dos pares de manteles animaniscos en tres reales

Unas tovas que tenía mas tres reales.

Mas unas tovas blancas usadas en real y medio

Dos colchones llenos de lana en diez reales

Un colchón nuevo lleno de lana grande en dos ducados.

Una caldera grande en un ducado.

Una payleta en dos reales.

La bacinera e cuatro sillas las tres de costillas e una de cuero en cinco reales

Una saya de jamelote blanca usada con tiras de terciopelo dos ducados.

Veinte y seis libras y media e tres onzas de peltre de in platería de platos e saleros e puches a cuarenta arrobas la libra mil e cuatrocientos y veinte maravedíes.

Una capa grande en un castellano

Una alcatina e una tinaja de aguas en tres reales.

Unas paverllas nuevas e dos candiles en tres reales.

Tres candelabros de latón en trescientos e cuarenta maravedíes

Dos sargas medio pintadas en cinco ducados e medio.

Más un brasero grande en ocho reales.

Más cinco platos de Málaga en dos reales y medio.

Más un parador de madera en un castellano.

Más otras dos sargas de lienzo pintadas de figuras en ducado y medio.

Así que suman e montan en lo dicho ajuar e ropas e joyas e preseas de casa los dichos diez mil maravedíes

E en los dichos cinco mil maravedíes en dineros contados

Así que son cumplidos los dicho cinco mil maravedíes en ajuar e ropas e joyas e preseas de casa e dineros

Los cuales dichos quince mil maravedíes don la dicha dote yo el dicho Antón Pérez recibo para en cuenta e parte de pago de la dicha dote generalmente e con efecto en presencia del escribano público e testigos insoescriptos en trece ducados de oro e en tres reales en plata e veinte maravedíes medidos que los valieron e montaron e son en mi poder de que me otorgo de vos por bien contento e pagado a toda mi voluntad e yo Juan de la Rentaría escribano público de Sevilla en presente soy doy fee que y hacer la dicha paga entrega maravedíes de la dicha dote e se hizo en mi presencia e de los testigos insoescriptos en la dicha moneda e ajuar e ropas e joyas de suso declarados por ende yo el dicho Antón Pérez otorgo e quiero complacer e consiento que vos la dicha Isabel Ortiz mi esposa e mujer los ayase e tengase sobre todos mis bienes muebles e raíces que hoy día he e abre de aquí en adelante los cuales vos obligo e hipoteco e doy empeños e en nombre de empeños en tal manera que si el casamiento se ubiere de partir o partir entre mi e vos la dicha mi esposa e mujer por muerte o por vida o por cualquier de los casos que derecho requiere que ni hijo ni hija ni pariente ni heredero que por aya ni deje en mi testamento o fuere del no puedan entrar ni tomar ni partir ni por cosa alguna de los dichos mis bienes de muebles e de raíces hasta tanto que vos la dicha mi esposa e mujer sea descontenta e pagada de estos dichos maravedíes de esta dicha vuestra

dote e si falleciere denso a cadoyere antes que de mi que vos los podáis dar e donar e dejar e mandar a vuestros hijos e parientes e herederos e a las otras personas o personas que vos quisieredes e por bien tuvieredes a vos así dejandolos e mandado los cualesquier de las maneras que dichas son yo por la presente me obligo de los dar e pagar a la persona o personas en que en lugar e lugares que vos así lo dejades mandar des o a quien por vos o personad los ayer de aber luego que lo todo casare e demas de esto si lo así mantuviere e guardares e cumpliere como dicho es por esto e doy e otorgo libre e llenero e cumplido por poder de cualquier fuero e jurisdicción que sea (...fórmulas) fecha la carta en Sevilla estando en las casas de la morada del dicho Cristóbal de Morales que son la dicha collación de Santa Catalina a veinte e dos días del mes de junio del año del nacimiento de nuestro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e treinta e cuatro a nos el dicho Antón Pérez lo firmo de su nombre en este registro testigos que fueron presentes a lo que dicho es Francisco Díaz e Francisco Hurtado escribanos de Sevilla

(firmas) Antón Pérez; Francisco Diaz escribano público”.

Documento 3.

1534, junio, 22.

Arras otorgadas por Antón Pérez a su esposa Isabel Ortiz de Morales.

AHPSe. SPNSe. Legajo 9817, oficio 16, libro 1544-1545, fols. 1383 recto-1383 vuelto

“Fecha arras.

En el nombre de Dios Amén. Sepan cuantos esta carta vieren como yo Antón Pérez pintor de imaginería hijo de Gonzalo Vázquez pintor e de Leonor Pérez su mujer vecinos de la villa de Fuente Ovejuna término e jurisdicción de la ciudad de Córdoba e vecino que yo soy de la ciudad de Sevilla en la collación de Santa Catalina otorgo e conozco e digo que por cuanto yo soy desposado por palabras desentes según orden de la Santa Madre Iglesia con vos Isabel Ortiz de Morales hija de Cristóbal de Morales pintor de imaginería e de Elvira Ortiz su mujer difunta que Dios aya vecinos de esta dicha ciudad de Sevilla en la collación de Santa Catalina por ende otorgo e conozco que doy en arras en pura y justa donación fecha en tenidos e irrevocable a vos la dicha Isabel Ortiz de Morales mi esposa por honra de vos persona e linaje e de los hijos e hijas que en uno habremos Dios queriendo quinientas doblas corrientes de a sesenta e un maravedíes cada una de esta moneda que ahora las cuales quiero e me place e consiento que vos la dicha mi esposa e mujer las ayades e tengades sobre todos mis bienes muebles y raíces los que hoy día y abre de aquí en adelante en tal manera que si el casamiento se hubiere partir entre nos e vos en dicha mi esposa y mujer por muerte (roto) que hijo ni hija ni otro pariente ni heredero que yo aya en testamento fuera del no puedan entrar ni tomar ni partir ni captar cosa alguna de los dichos bienes de vuestras arras e si finamiento de vos la dicha mi esposa e mujer callese antes que de mi que los podades dar e donar e dejar e mandar a vuestros hijos e pariente y herederos mandandos en cualquier de las maneras que dichas son (...fórmulas...) fecha la carta en Sevilla en las casas de las moradas de Cristobal de morales pintor que son en la collación de Santa Catalina lunes veinte e dos días del mes de junio del año del nacimiento de nuestro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e treinta e cuatro a nos el dicho Antón Pérez lo firmo de su nombre en este registro testigos que fueron presentes a lo que dicho es Francisco Díaz e Francisco Hurtado escribanos de Sevilla (correcciones)

(Firmas) Antón Pérez; Francisco Diaz escribano público”.

Documento 4.

1542, febrero, 4.

Testamento de Catalina de Villalobos, segunda mujer del pintor Cristóbal de Morales.

AHPSe. SPNSe. Legajo 9810, oficio 16, libro 1º 1542, fols. 464 recto-465 vuelto.

“Testamento.

En el nombre de Dios Amen Sepan cuantos esta carta viere como yo Catalina de Villalobos mujer de Cristóbal de Morales pintor de imaginería vecina que soy de esta ciudad de Sevilla en la collación de Omnium Santorum estando enferma del cuerpo e sana de la voluntad y mi seso acuerdo y estando la muerte natural y en mi buena e completa memoria tal cual Dios Nuestro Señor quiso e tuvo por bien de me querer dar creyendo firme e verdaderamente en la Santísima Trinidad Padre E hijo y Espíritu Santo tres personas en un solo Dios verdadero y en todo lo que tiene y cree las Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo tres personas y un solo Dios Verdadero y en todo lo que tiene la Santa Iglesia de Roma así como toda fiel y para ha de tener y creer e yo así lo tengo e creo e temiéndome a la muerte que es cosa natural de la cual persona alguna no puede escapar e ansiando poner mi anima en la mas llana e libre carrera que yo pueda fallar por la salvar e llegar a la merced de Dios Nuestro Señor por cual que la hizo e así aya misericordia e piedad de ella la quiera redimir e salvar e llevar a su Santa Gloria e Reino celestial otorgo e conozco que hago e ordeno este mi testamento e mandas e cláusulas en el contenido y en la manera e forma siguiente:

Primeramente te mano y encomiendo mi anima a Dios Nuestro Señor que la hizo e crió e redimió por su preciosa Sangre e cuando finamiento de mi acallare mando que mi cuerpo sea sepultado en la Iglesia de Omnium Santorum de esta dicha ciudad en la sepultura que en de me fuere dada e que estando mi cuerpo presente si fuere ora sino otro día siguiente me digan una misa de réquiem cantada con su vigilia o tres misas rezadas ofrendadas del pan e vino e cura que mis albaceas quisieren e den por las decir lo que es costumbre.

Iten mando que se digan una misa de réquiem rezada en la capilla del Obispo de las Escalas de la Santa Iglesia de Sevilla por ganar los perdones que en ella se ganan.

Yten mando a la obra de la dicha Iglesia de Omnium Santorum por reverencia a los Santos Sacramentos que de ella he recibido medio real de palta e a la cera que acompaña al Santísimo Sacramento de la dicha iglesia otro medio real de plata e a la cruzada e a las ordenes del Santísima Trinidad e de Danta María de la Merced para ayuda a la redención de los cristianos que están cautivos en tierra de moros y a la casa y enfermos del Señor San Lázaro y Santo Sebastián del Campo extramuros de esta dicha ciudad de Sevilla a cada una orden cinco maravedíes e a Santa María de la Sed de Sevilla por ganar los perdones que en ella con seis maravedíes e un dinero.

Yten declaro que debo a una labradora vecina de esta dicha ciudad en la collación de Santa Catalina que no se su nombre la cual conoce Juana Becerrera ni vecina tres reales de palta los cuales son de labor de unos calzones de camisa de hombre que me hizo mando que se los paguen por descargo de mi conciencia.

Yten declaro que no me acuerdo deber otra cosa alguna a ninguna otra persona pareo mando que si pareciere o se averiguare con verdad yo deber alguna cosa que se pague de mis bienes por descargo de mi conciencia.

Yten confieso e declaro que Alonso Rodríguez viñero mi padre me ha mantenido e sostenido de mas de seis años a esta parte en veces de todo lo que he habido menester por que el dicho Cristóbal de Morales mi marido ha andado ausente de esta dicha ciudad en manera me ha dado las cosas que he habido menester especialmente de dos años a esta parte y los cuatro meses de ellos he estado y estoy enferma en cama d que he gastado muchas contías de maravedíes por mi mando que se le den e paguen de mis bienes cinco mil maravedíes par descargo de lo que le debo y la demasía le ruego que servicio que me la perdone por que no tengo de que se lo

pagar lo que juro a Dios e a Santa María e alas palabras de los Santos Evangelios e por la señal de la Cruz que con los dedos de mis manos fago que es asi es verdad.

E pagado e cumplido este dicho mi testamento e las mandas e cláusulas en el contenidas de mis bienes según que aquí esta escrito e ordenado todo lo al que fincare e remanesciere de los dichos mis bienes asi de muebles como de raíces mando que los aya e los hereden todos Cristóbal e Pedro mis hijos e hijos legítimos del dicho Cristóbal de Morales mi marido a los cuales dejo y establezco por mis universales y legítimos herederos en la remanente de los dichos mis bienes muebles y raíces e derechos e acciones tanto al uno como al otro.

E por esta carta de mi testamento nombro por tutor e administrador de las personas e bienes de los dichos menores mis hijos al dicho Alonso Rodríguez mi padre al cual doy poder cumplido para ello por cuanto el dicho Cristóbal de Morales mi marido es hombre disipador e disiparía los bienes de los dichos mis hijos.

E para pagar e cumplir este dicho mi testamento e las mandas e cláusulas en el contenidas de los dichos mis bienes según que aquí esta escrito ordenado dejo y establezco por mis albaceas al bachiller Juan Bautista clérigo presbítero vecino de esta dicha ciudad de Sevilla en la dicha collación de Omnium Santorum al cual doy e otorgo libre e cumplido poder para que el o quien su poder hubiere por su propia sin licencia ni autoridad de juez ni de otra persona alguna puedan entrar e tomar o vender e rematar a otanotos de los dichos mis bienes de muebles e de raices cuantos cumplan e basten para lo pagar e cumplir e que ello ficiere por mi asimismo a tal dicho Dios Nuestro Señor quien fara por la sua anima.

Pro esta carta de mi testamento revoco y anulo e doy por ningunos e de ningún efecto e valor todos e cualesquier testamentos mandas e condicilios que yo aya fecho e otorgado así por escrito como por palabra desde todos los tiempos pasados e corridos hasta hoy día la fecha de esta carta los cuales mando e quiero que no valan ni fagan fe ellos ni algunos de ellos ni las notas ni registros de ellos salvo este dicho mi testamento que yo ahora fago e otorgo en que es cumplida e acabada mi final e póstume voluntad el cual mando e quiero que vala e sea firme en todo e por todo según que de suso se contiene.

En testimonio de lo cual otorgue esta carta de mi testamento en la manera que ella es ante el escribano público e testigos inscriptos que fue fecha e otorgada en la dicha ciudad de Sevilla estando en las casad de la morada de la dicha Catalina de Villalobos testadora que son en la dicha collación de Omnium Santorum sábado cuatro días del mes de febrero del año del nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e cuarenta e dos años e por que la dicha Catalina de Villalobos testadora dijo que no sabía escribir firmaron por ella e a su ruego los testigos de esta carta en este registro testigos que fueron presentes a lo que dicho es Francisco de Carvajal e Antón Pérez e Juan Gutiérrez escribanos de Sevilla.

Testamento que hizo Catalina Villalobos mujer de Cristóbal de Morales pintor.

(Firmas) Juan Gutiérrez, escribano público; Francisco de Carvajal, escribano de Sevilla; Antón Pérez, escribano de Sevilla; Juan de la Reina, escribano de Sevilla.”