

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 Bernales¹⁷, 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 GALLEGO, 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 Almansa 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”.

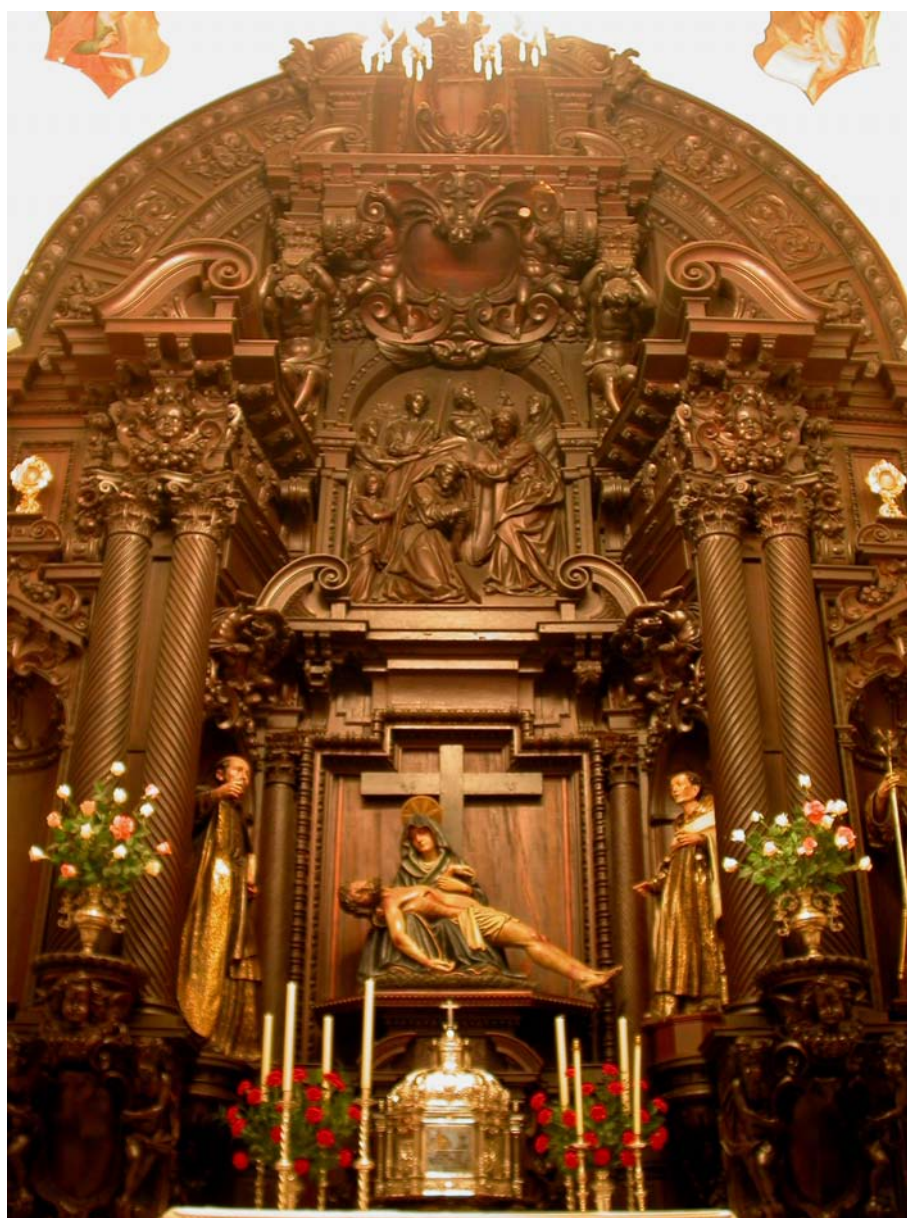
Luis Ortiz de Vargas es un arquitecto de retablos que por su cronología ha quedado fuera de los dos estudios importantes que se han realizado sobre el retablo sevillano del Renacimiento y del Barroco⁴⁸. Aunque estaba activo antes de 1629, fecha límite del estudio del profesor Jesús Palomero, es cierto 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.

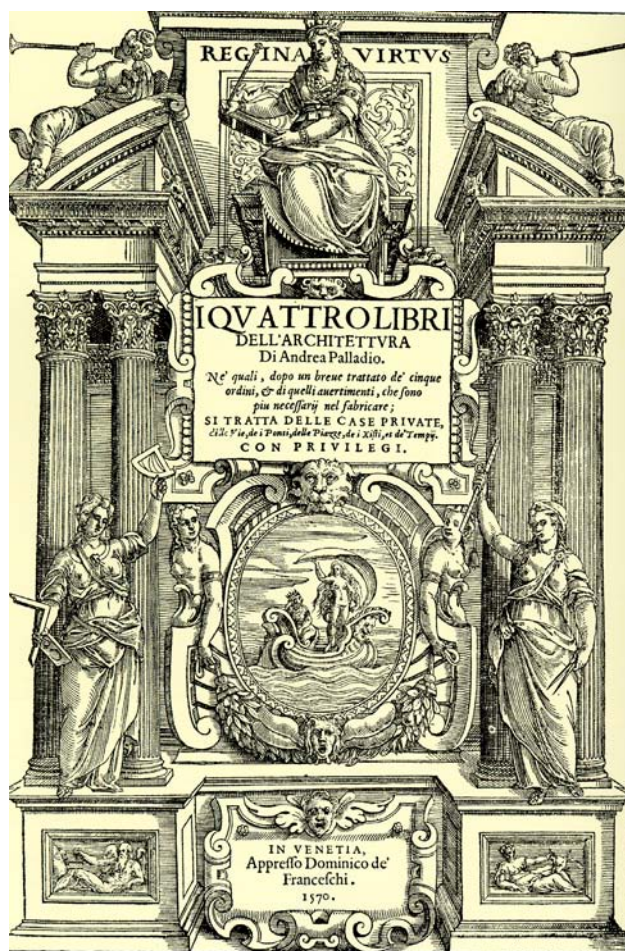
(c. 1585), y la apreciamos en los frontispicios de libros, como el retrato de Giorgio Vasari, o algunos retratos dibujados por Francisco Pacheco. También lo siguieron usando en el siglo XVII los arquitectos-ensambladores Juan de Oviedo, Diego López Bueno, Martínez Montañés y Miguel Cano. Por su excesivo 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 prelacal 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 denunciados 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 Idefonso (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.



Hooft. 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 collon 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 prescriu^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.