

APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA DE JUAN SIMON GUTIERREZ

Fernando Quiles García

A Enrique Valdivieso

Pasado el brillante siglo XVI y su decadente escuela del XVII, la siguiente centuria se resolvió, para Sevilla, con una situación de tranquilidad y ligera recuperación, a la sombra de la nueva dinastía francesa. Ahora, como dice Domínguez Ortíz, "Sevilla dejó de ser inmensa para volver a ser grande" (1).

El panorama artístico, sobre todo en pintura, sigue embebido en las normas del siglo anterior. Si en el segundo cuarto del setecientos las novedades europeas comienzan a infiltrarse en la escuela pictórica sevillana, especialmente a partir de la estancia de la Corte en la capital andaluza, hasta entonces es fundamental el influjo de la obra de Murillo y Valdés. Sin embargo, hay una gran diferencia en las ideas de fondo: la relajación en la estricta observancia de los cánones de Trento, que se observa en la generación de Murillo y Herrera el Mozo, deviene en una pura tramoya teatral, sin apenas rasgos de los profundos sentimientos sobre la vida y la muerte que motivaron a los pintores de la época de Zurbarán (2).

En efecto, con la desaparición de los grandes maestros barrocos, la escuela sevillana siguió copiando sus modelos, sin apenas participar del sentido profundo que motivó la creación de estos patrones. Sólo con la nueva moda cortesana parece que toda esta tradición comienza a discutirse. En ello tuvo un papel fundamental el pintor por excelencia del barroco final, Domingo Martínez.

Esta continuidad estilística en la pintura, se da en un momento, el último cuarto del siglo XVII, que se ha de considerar como crítico para la posterior evolución de nuestro arte, y esto por cuanto se vislumbra el final de una época y el comienzo de otra. Paul Hazard habla de "la crisis de la con-

ciencia europea" (3). Aunque, para España, tal vez sea una licencia atrevida. Por entonces hay una serie de pintores que conocen las maneras de Murillo y las muestran a artistas posteriores, incluso algunos sobreviven al siglo. Entre ellos Francisco de Meneses Osorio, Esteban Márquez de Velasco y Juan Simón Gutiérrez. Guerrero Lovillo fundamenta esta continuidad en el afán por la resurrección de una época pasada. Este autor piensa que el artista independiente que pretende aprender del pasado, buscando una superación de su propio sentir, esta ausente de este panorama (4).

De esa generación inmediatamente posterior a Murillo, vamos a estudiar una figura interesante, Juan Simón Gutiérrez.

LA VIDA

** Rasgos biográficos.*

Nació en Medina Sidonia hacia 1643. Hijo de Juan Simón Gutiérrez y de María de la Paz (5). Es muy probable que, antes de la década de los sesenta, se instalara en Sevilla proviniente de su ciudad natal, con la idea de llevar a cabo su aprendizaje. No es descartable que lo hiciera con el mismo Murillo. Así lo considera Ceán Bermúdez (6). De cualquier modo, ya en 1664 es pintor en activo, ya que desde esta fecha hasta 1672 se le señala como participante en la Academia sevillana (7).

El 7 de julio de 1667 se casa con Antonia María Navarro de Córdoba, en la iglesia de San Pedro (8). No sabemos si desde este momento o años antes, se instala en la plaza del Buen Suceso. Teniendo en cuenta la proximidad del taller de un afamado académico, Matías de Godoy y Carvajal, podríamos pensar que se alojó en dicha calle para

seguir sus lecciones, siendo tal vez el murillesco que le infundió sus conocimientos (9).

De este matrimonio, tiene ocho hijos: Juan Urbano (bautizado en la misma parroquia el 1 de junio de 1668), Diego Antonio (23-I-1670), Antonia Bernarda (2-VI-1672), María Francisca (30-IX-1676), Jerónima Dionisia (9-X-1681), Salvador José (5-XII-1683), Luis José Matías (5-III-1685) y Salvador Francisco Nicolás, también bautizado en San Pedro (3-XI-1688) (10). De ellos a comienzo de la siguiente centuria, sólo viven cuatro. Sabemos por el testamento, fechado el 2 de junio de 1709, que éstos son: fray Diego, fray Salvador, ambos de la orden de predicadores, fray Antonio de Sevilla, religioso capuchino, y María Francisca, doncella mayor de 25 años (11). En 1704 a ésta se la pretendió hacer ingresar en el convento de San Clemente; para ello se escribió la dote, valorada en 1250 ducados de vellón, incluídas las propinas. (12).

Con fray Diego se gastó, a la hora de su ingreso, hasta 600 ducados; con fray Salvador se alcanzaron los 50 pesos; y con fray Antonio cien ducados. En cambio, a María Francisca se le deben 130 escudos de plata "en que están ynclusos sient ducados que a la susodicha se dieron de limosna para ayuda a su estado, y lo demás resulta de efecto suyo ganado y adquirido con su desvelo, apuntadas, y a sido presiso balerme dello para alivio de algunos ahogos..." (13).

La vida de nuestro pintor es dura. A pesar del reconocimiento de su obra por los propios contemporáneos (14), no hay reflejo crematístico suficiente para asegurarle una posición holgada. De ahí que en 1714, en un censo que realiza el cabildo municipal se le contabilice como uno más de los muchos pobres de la ciudad (15).

De todas formas la pobreza es sintomática de esta época. Es extensiva a gran parte de la población sevillana, y ello debido a un serie de desafortunados acontecimientos de las décadas del cambio de siglo. En las que cierran el XVII destacan las epidemias y sus frustantes incidencias, así como la recesión del comercio trasatlántico. En las que inician la siguiente centuria, entre otros, la ruinoso guerra de Sucesión, que dividió al país en dos bandos enfrentados, y, de nuevo el morbo, pues en 1709, cuando aún quedaban cuatro años para la conclusión de la guerra, una epidemia de peste sumió a la ciudad aún más en la miseria. Pero el mazazo más duro vino por el corte del principal recurso económico de la ciudad: el comercio con las Indias, puesto que el paso de la cabecera de los negocios americanos pasó a Cádiz, con el traslado de la Casa de la Contratación en el año 17.

No obstante, el artista que estudiamos parece que pudo subvenir a sus necesidades con dignidad (16). Incluso, como hemos apuntado, se permitió dotar a sus hijos para sendos ingresos en órdenes religiosas. Ante la inseguridad de los tiempos que corren, la única forma de asegurarles el porvenir, es la de dejarlos al recaudo de la iglesia, una institución de probada solidez.

En 1709, el año de la peste, marido y mujer, creyendo oportuno dejar estas cuestiones bien puntualizadas, exponen sus últimas voluntades en un testamento (17). Y así lo comentan: "... conviene haser testamento en tiempo de salud, porque con la enfermedad de hordinario se be la priuasión de sentido, confusión y penas, que ocasionan distrasiones de lo principal, y faltar a la entera claridad para el asierto en cossa que a de permanecer por última boluntad, en cuyos yerros no ay disculpa..." (18).

Tras este acta, en 1718, el pintor firma otra, en esta ocasión dando poder a su hijo Juan para que ejecute sus últimos deseos una vez fallecido (19). El día 12 de octubre, cuando se cumplimenta este instrumento, nuestro artista ve próxima su hora: está en cama, aquejado de una enfermedad que incluso le impide moverse. Y, en efecto, pocos días después, el día 16 de octubre, tiene lugar la defunción. La de su mujer había sido el 21 de diciembre de 1714 (20).

• *El hogar.*

Los bienes que quedaron de Juan Simón fueron inventariados el 5 de noviembre de 1718 (21). Merced a este interesante documento podemos conocer el mobiliario de la casa del Buen Suceso, donde se alojaba, así como el ajuar.

En primer lugar, el vestuario es muy modesto: aparte de las tres mudas de ropa blanca, tenía unos calzones de esparragón, una chupa de pelo de camello, una casaca de paño fino, una capa de bayeta, unas medias negras, dos corbatas y dos sombreros usados, además de espada y daga.

Más precaria, si cabe, era la ropa de casa, pues prácticamente se reducía a la propia del lecho, que eran tres colchones, una colcha de la Mancha, otra de damasco carmesí, cuatro sábanas y dos almohadas. Aparte, para el servicio del resto de la casa había tres toallas usadas, dos tablas de manteles y seis servilletas.

En cuanto al mobiliario, éste era muy reducido. En el inventario aparece sin orden alguno, desconociéndose lo que corresponde a cada habitación, no obstante apoyándonos en el estudio que hizo el profesor Angulo del inventario de Murillo, vamos a intentar establecer una somera distribución (22).

Además del taller, las piezas principales

de la casa eran el estrado, el comedor, el dormitorio y la cocina. El *estrado* era la habitación privada, el lugar de mayor intimidad de la casa, donde se pasaban los ratos de ocio. En él estaban colocadas dos tarimas de pino, con las que resguardaba la habitación, y, para combatir el frío del invierno, había una copa de granadillo, torneada, con sartenaja de cobre. Con una celosía en la ventana, y dos cancelos dispuestos como biombo, se mejoraban las condiciones de intimidad y recogimiento. Otros objetos de la estancia eran: un baúl viejo forrado de vaqueta, en el que se guardaba ropa; un par de bufetes pequeños, uno de ellos con gaveta que servía para el recado de escribir. Era la única sala que, parece, estaba decorada con cuadros: de sus paredes pendían tres molduras en blanco de más de una vara, y otra de juguetes, también en blanco, de más de tres cuartas de vara.

Como ya dijimos, esta habitación era la que el pintor frecuentaba para ocupar sus horas de asueto. Por eso mismo, en ella había *un arpa corriente*, lo que nos lleva a pensar que nuestro artista podría ser aficionado a la música.

Seis sillas francesas de vaqueta habían en el *comedor*, además de una mesa grande de castaño. Se inventarían otras dos sillas de vaqueta "a la moda", que serían del estrado. Completaban el mobiliario dos arcas grandes, una de cedro de Indias, y otra de Sevilla, y un escaparate de dos cuerpos, donde se guardaba la vajilla.

Entre el estrado y el estudio estaba la *cocina*, cuyo centro era el fogón. Para su servicio poseía un almirez de metal, cuatro peroles de azófar, dos calderas de cobre, una alquitara, un chocolatero, una olla de cobre, unas trébedes, cuatro candiles y un alcarra-cero de madera.

Es curioso observar que en el inventario no se incluye cama alguna, en cambio, sí la ropa de la misma. En el *dormitorio*, además, se disponían un escaparate de pie de escritorio, un escritorio de contador con su pie y dos taburetes.

LA OBRA

Juan Simón Gutiérrez fue un fiel seguidor de Murillo. Aunque no aprendiera directamente con él su oficio, sí tuvo la oportunidad de conocerle, y ello por dos vías. por un lado, merced a las enseñanzas impartidas en la Academia de la que fue miembro activo, precisamente siendo joven, con lo que afirmó sus conocimientos en un ambiente muy murillesco (23). Por otro lado, a través de las relaciones con los individuos de su propio gremio, en la hermandad de San Lucas, que estaba instalada en una capilla de la iglesia de San Andrés (24).

En definitiva, la trascendencia de la obra del gran maestro es fundamental para entender este arte. Aún en vida tuvo tal fama que le colocó a la cabeza de la escuela sevillana; además su prestigio franqueó el siglo, y en el XVIII fue mayor si cabe. La propia reina, Isabel de Farnesio, en 1729, adquirió una nutrida selección de sus obras. "Y así hoy día, fuera de España, se estima un cuadro de Murillo, más que uno de Ticiano, ni de Van Dick." (25).

A los pintores que le siguen no les queda más remedio, si quieren vender sus obras, que pintar al modo de Murillo. Por ello se justifica que, como "los descendientes venidos a menos", por necesidad, deban responder a una demanda de formas conocidas (26).

La pervivencia de círculos pictóricos

con una fuerte impronta murillesca, llegó hasta el primer cuarto del siglo XVIII. En este ambiente sólo subsistieron *decorosamente* los más destacados, en tanto que el resto pasó por momentos de penuria (27). Juan Simón Gutiérrez parece que gozó de cierta popularidad: su obrador era conocido, al menos, por los demás maestros. Su ascenso profesional le afirmó en este prestigio. En 1680 obtuvo el cargo de *alcalde alamir* del arte de la pintura, encargado del examen de los aspirantes a la maestría (28). Su categoría le aseguró la posesión de un concurrido taller, del que conocemos varios participantes: en 1705 era su oficial Francisco Díaz (29); también lo son Tomás Martínez y, posiblemente, Jerónimo Delgado, quienes llegaron a ser maestros (30).

Pero veamos otra prueba de su reconocimiento, en un acontecimiento que nos cuenta un cronista de la ciudad: "viernes, veinte y nueve de octubre (de 1699), un hermoso quadro de Nuestra Señora San Benito y San Bernardo, que estaba sobre la puertta de los libratorios de el combentto de relixiosas de Santta María de las Dueñas, amaneció como en sombra, casi no conociéndose la pintura de el; el carpintero de el combentto quando vino a una obra que hauía en él, fue el primero que reparó..., le limpió con una todalla (*sic*), la qual salió negra. Fuese junttando gente, vino Justicia, y mandaron vaxar el quadro, y en el compás *Juan Simón, pinttor* en el Buen suseso, le lavó con agua del pozo y una toalla, la qual también salió negra, más no se determinó qué podía ser... a las dies estaba el quadro ttan limpio y ttan hermoso como siempre, llamaron a *Don Lucas de Valdés, el Pintor*, y dixo que era inmundicia podrida con jabón y agua fuerte, y ottros pinttores dijeron que era azufre" (31).

En este lance se cotizó la pericia de Juan Simón, por cuanto se le encargó a él la "restauración" del cuadro, y no a otros pintores más próximos al convento (no olvidemos que en la collación de San Juan de la Palma tenía asiento una importante comunidad de pintores). Pero, por encima de todos, destacó la figura de don Lucas de Valdés, uno de los pocos artífices al que le era otorgado el *Don*.

•El mercado.

Comenta el profesor Guerrero Lovillo que Sevilla se erigió en el siglo XVIII en el mejor mercado nacional de pintura (32). Tal vez sea una afirmación discutible. No obstante, no hay lugar a dudas de que era un gran centro de distribución de obras de arte. El lugar apropiado para la venta de estas obras era el mercado de la Feria, punto de cita de los llamados *pintores de feria*. Pero este mercado, en virtud del nivel de negocios, propició la pinturas de baja calidad. De la Feria salían lienzos para toda Andalucía y América. A su alrededor pululaban multitud de *chalanés, trajinantes o traficantes en pinturas* (33), que comerciaban con estas obras de arte.

Según Ceán, Juan Simón fue un apreciado *pintor de feria*, destacando por el volumen de negocios con el continente americano. Bien pronto comenzó a enviar importantes partidas de lienzos en esa dirección. Por ejemplo, en 1681 recibe de don Martín de la Mata 360 pesos de a ocho reales de plata, resto de los 454 pesos en que vendió 98 lienzos (34). Incluso, aún en 1710 continuaba pendiente de este mercado (35).

•El taller

A pesar de la escasez de obras conocidas, no cabe duda que Juan Simón fue un cons-

tante trabajador. No sólo fue incansable en su labor, sino que, además, contó con la adecuada colaboración. Sólo así se entiende que al fallecer dejase 97 bastidores, de ellos 80 de dos varas, además de tres caballetes (36).

Para el aprendizaje de estos ayudantes y discípulos, eran los "sesenta borroncitos de estudio de academia", así como 53 borrones más (37).

El inventario de los bienes del maestro nos relaciona hasta 189 lienzos y 2 láminas, apilados en alguna de las dependencias del taller. Cabe la posibilidad de que gran parte de ellos fueran de su propia mano.

Afortunadamente, casi todos los cuadros son descritos y apreciados.

La iconografía de los mismos es diversa, primando la de carácter religioso. De motivos profanos son dos lienzos apaisados de *dos batallas* (2 varas y cuarta cada uno), otro más pequeño del mismo tema (38), 8 *países* (de 2 tercias), *una vieja y una moza* (3 cuartas), *un pastorcico*, un retrato de *Inocencio XI* (3 cuartas), y 3 lienzos de *la Historia de Constantino* (pequeños).

La iconografía sagrada la podemos describir en: Diversas devociones, sin especificar: Veinte lienzos de 2 varas y tercia cada uno, veinte de 2 varas, 19 de las mismas medidas, 9 de dos tercias y 4 pequeños.

Imágenes de la Virgen: 4 con el tema de *la Inmaculada*, una grande, una de 2 varas de alto, otra de medio cuerpo (2 tercias de vara), y una cabeza. De *la Virgen de Belén* se apuntan 5, a saber, dos de vara y tercia, copias de Cano, otra de vara y media, y "una ymagen de Belén con la cuna". Otras representaciones de la Madre de Dios son: *la Encarnación*, con tres cuadros, uno de 7 cuartas, otro de 2 tercias, y el tercero sin medidas; de *la Piedad* hay tres piezas, una de vara y media, otra de vara y la última sin

medidas; asimismo se señalan dos lienzos de *la Virgen del Rosario*, uno con la imagen de medio cuerpo, y el otro de vara y tercia; finalmente, se inventarían un cuadro de *la Soledad*, de 2 tercias, y 6 más de *la Vida de la Virgen*.

Imágenes de Jesucristo y su Familia: un cuadro de *La Virgen y San José*, 4 de *San José con el Niño*, de ellos uno representa al Niño de pie (vara y tercia), y otros dos dormido (vara y media); hay un ejemplar de *la Trinidad Divina y la Virgen María* (de tres cuartas); un *Nacimiento* de 3 cuartas; *Jesús y San Juan pastorcitos* aparecen en tres lienzos; *Cristo orando en el Huerto*, *Jesús Nazareno* (2 varas), 3 *cabezas de Cristo de pasión*, una *imagen de Dolores*, un *Ecce Homo* (3 cuartas) y un *Salvador Mundi* (de vara y tercia), completan la iconografía de Jesús.

Otras escenas bíblicas: *El castillo de Emaús* (vara y tercia), *El descanso de Egipto* (Dos cuadros, uno de vara y media y otro de media), y una *Susana* (de media vara).

Apóstoles, Santos, Mártires y otras figuras de la Biblia: un *Apostolado* de 7 cuartas, 8 *Apóstoles* de vara y tercia, un *San Pedro* de medio cuerpo y los *Evangelistas*, por un lado. De otro, 4 cuadros con *las cabezas de San Juan y San Pablo*, y otro dos de *San José* (uno de dos varas y otro de 3 cuartas). Entre los Santos de las órdenes religiosas, aparecen los siguientes: *San Bernardo* (2 varas), *San Antonio de Padua* (2 varas) *San Ignacio* (una cabeza de media vara), *San Juan de Dios* (de 2 tercias), *Santa Rosa* (2 tercias), *Santa Rosa de viterbo* (2 tercias), *San Francisco de Paula* (medio cuerpo), y, finalmente, una representación de *Nuestra Señora dando la correa a San Agustín*, de dos tercias de vara. De otros santos y figuras sagradas hay los siguientes cuadros:

San Fernando (apaisado, de 2 varas y media), *Santa Catalina Mártir* (tres cuadros, dos de tres cuartas y otro de 3 cuartas), *las once Vírgenes* (3 cuartas), *la Magdalena* (vara y media), *la Verónica* (dos de vara y tercia), *Santa Justa y Rufina* de medio tamaño, *San Isidro* (tres cuartas) y, *San Bernabé bautizando al eunuco*.

Señalemos que el cuadro de la Concepción grande aparece mencionado de la siguiente forma: "una Concepción Grande manchada". Esta calificación no hace pensar en un cuadro inacabado, en fase de ejecución: ¿sería su última obra? No obstante, dada la ambigüedad del termino, preferimos no insistir en ello.

Los precios de esta obras generalmente son bajos, pues la mitad de ellas no superan los cincuenta reales, y el resto, como mucho, llega a los cien reales. Sólo hay dos piezas que alcanzan un precio, tal vez, desmesurado: una Encarnación de siete cuartas, valorada en seiscientos reales, y una Concepción grande, en trescientos reales.

Si hay algo que llama la atención en el inventario reseñado, es la ausencia total de libros. Nuestro artista parece que no era muy aficionado a la lectura, de modo que la única forma que tenía para ampliar sus conocimientos del arte que practicaba, era a través del contacto con sus colegas, o bien por medio de estampas. De ésta se incluyen en el inventario cuatro libras, y doscientas unidades más.

Finalmente, en la relación se citan los útiles del taller, que son, aparte de algunos muebles (banca, bufete, y taburetes), los tres caballetes ya mencionados, cuatro losas de moler colores, veinte docenas de pinceles, doce piedras pómez, doce libras de aceite de linaza, un peso, y los colores. Los colores que hay en el estudio son: *ocre de Le-*

bermellón (dos libras, por 44 reales), azul Ultramar (una onza, por 120 reales).

Es notable que Juan Simón poseyera entre los colores dos que son especialmente caros, pues "éstos no se gastan comúnmente, sino en cosas de especial primor, y algunos lo piden aparte a los dueños..." (39). Estos son el carmín y el azul, muy caros y escasamente usados.

• *Las obras.*

De este pintor sólo se conocen dos obras firmadas de su mano. El lienzo de *La Virgen y el Niño con San Agustín, San Nicolás de Tolentino, Santa Mónica y Santa Rita de Casia* (3'17 x 2'80), del convento de la Santísima Trinidad de Carmona, que está fechado en 1698 (40), y el otro cuadro es un medio punto del museo de Bellas Artes de Sevilla, que representa a *Santo Domingo con la Virgen y Santas* (41) de 1710. Ambas obras nos hablan de un autor que supo captar muy fidedignamente las maneras de Murillo. "Imitó muy bien las tintas y hermosura del colorido de su maestro, logrando que se equivoquen las obras de ambos, pero sin la más exacta corrección de dibujo, como todos los de su escuela" (42).

Tanto el colorido como el modelado delatan su ascendencia murillesca, así como las conexiones con otros maestros contemporáneos como Márquez y Meneses.

El primer cuadro se muestra como una sacra presentación. No obstante, si nos atenemos a la cinta que la Virgen tiene en sus

manos, y al hecho de que la dejan en manos de San Agustín, nos preguntamos si no representa la ya citada obra *Nuestra Señora dando la correa a San Agustín*.

El otro, de colores más estridentes, y composición más abigarrada, se apoya en la Muerte de Santa Clara, de la Gemälde Galerie de Dresde, pintada por Murillo (nº 10 del catálogo de Angulo).

Posteriormente, basándose en la peculiaridad de los rostros de las figuras que aparecen en estos cuadros, el profesor Valdivieso hizo varias atribuciones: *La Sagrada Familia* de las Agustinas de Medina Sidonia y *La Sagrada Familia* de la colección Soler de Barcelona (43).

Pensamos que, guiados de estos mismos modelos, muy bien pudieran incluirse, en la nómina de las realizaciones de Juan Simón, una *Santa Justa* que se halla en County Museum de los Angeles (346 del catálogo de Angulo), que forma pareja con una *Santa Rufina* de la colección H. J. Brandt, en Caracas (347 del mismo catálogo). Ambas obras copian al detalle la Santa Justa y Santa Rufina que se encuentran en el Meadows Museum de Dallas (catálogo: 346 y 347 respectivamente).

Con los mismos rasgos faciales que el Niño del cuadro de Carmona, hay un *Buen Pastor* en la colección del Marqués de Casa Argudín, si bien éste es de traza más grosera (en el catálogo de Angulo tiene el número 202).

NOTAS

(1) *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1981, 3ª ed. pág. 151.

(2) Vid. VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana*. Siglos XIII al XX, Sevilla, 1986, p. 199. El cambio que se da en el ter-

cer tercio del siglo, con el que se va hacia el montaje teatral, cobra mayor fuerza con el transcurso del tiempo. Es la misma trayectoria que se evidencia en la literatura contemporánea. El drama posbarroco carece de intensidad dramática y fundamenta su

- atractivo en la aparatosidad escenográfica, dirigida a atraer el interés de un público vulgar e inculto. Cfr. *Teatro español del siglo XVIII*, ed., de Jerry L. Johnson, Barcelona, 1972, pp. 21-22.
- (3) *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, París 1935. Hay edición en castellano.
- (4) J. GUERRERO LOVILLO: *La pintura sevillana en el siglo XVIII*, en "Archivo Hispalense", XXII, 1955, pp. 19. Cfr. también C. LOPEZ MARTINEZ: *La pintura sevillana en el siglo XVIII*, en "Bética", 1914, 16, s. p.
- (5) José GESTOSO (diccionario de artífices... II, pp. 47-48) da a conocer un asiento del padrón municipal de 1691, en que le señala como vecino de la collación de San Pedro, casado, de 48 años y natural de la citada villa.
En el Archivo de la parroquia de Santiago de Medina Sidona, no hay noticia de tal nacimiento; en cambio, sí la hay de los de tres niños, que responden al nombre de Juan, de padres desconocidos, y bautizados en julio de 1644 por el licenciado Simón Gutiérrez de la Fuente Cebada, y apadrinados por Diego de Cote (A.P.S.M.S., Lib. Baut., fols. 140, 141 y 142).
- (6) *Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Sevilla, 1968, p. 109.
- (7) Vid. E. VALDIVIESO. *historia de la pintura sevilla...*, pp. 243-5. Ceán Bermúdez, en la obra anteriormente citada, incluye las actas de la Academia sevillana, en una de las cuales aparece Juan Simón (pág. 151). La importancia de esta institución en la pintura sevillana del último tercio del siglo XVII, no ha sido lo suficientemente estudiada. La relación entre los diversos artistas, animó a la difusión de las diversas mo-
- das y técnicas artísticas.
- (8) Vid. *GESTOSO. Op. cit.*, pp. 47-48. El 7 de julio de 1667 tuvo lugar el matrimonio. Ella es natural de Morón de la Frontera, e hija de Juan López de Córdoba y de María Navarro. Ella aportó una dote que fue valorada en unos doscientos ducados de vellón, y de la cual no se hizo escritura (citado en el testamento de 1709).
- (9) En un padrón municipal de 1665, aparece la siguiente anotación: "Mathias de Godoy y Carbaxal pintor, casado natural de burguillos de edad de treinta y ocho años" en la plaza de los Descalzos. (Archivo Histórico Provincial de Sevilla -A.H.P.S.-, Sec. 4ª *Escribanías de Cabildo*, (lib. 26) A veces, la relación de vecindad coincide con la de maestro y discípulo, por lo que pensamos que Matías de Godoy bien pudiera ser el maestro de Juan Simón. Al menos es compañero de academia. vid. *GESTOSO: Diccionario... t. II*.
- (10) Datos tomados de *GESTOSO: Dicc...*, pág. 47.
- (11) Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla -A.P.N.S.-, of. 8, 1709, fols. 566-567.
- (12) El 25 de noviembre de 1704 se firmó la dote de ingreso de María Francisca Gutiérrez, siendo fiadores Juan de Abadía, navegante y Juan de Fau, cónsul de Francia (A.P.N.S., of. 1, 1704, lib. II fol. 1253).
- (13) Noticias tomadas del testamento.
- (14) Cuando el 15 de mayo de 1704, Antonio de Velasco y Jurado, pintor, aprecia la colección pictórica de don Pedro Serrano de Castro, familiar de número del Santo Oficio, difunto, hace las siguientes tasaciones: "Un quadro de Salvador del mundo copia de Morillo y de mano de Juan Simón" así como una "hechura de Señor San Joseph copia de morillo de mano de Juan Simon".
- (15) A.H.P.S., sec. 5ª. libro 260. Padrón de

1714. Vecino de la calle de la Gorgoja. "Ju^o. Simón pintor pobre" en las mismas condiciones que su vecino y discípulo Tomás Martínez.
- (16) La pobreza de los pintores de la época que estudiamos era tal, que se llegó a incluir en la *Memoria de Alcabalas de los Gremios* la siguiente frase: "Señor = Obedecido a V. E. los e apuntado a todos, pero muchos de los referidos viben pidiendo limosna" Cit. de M^a del Carmen HEREDIA MORENO, en *Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII*, incluido en el tomo I del "Homenaje al prof. dr. Hernández Díaz" (Sevilla, 1982), pág. 427. Cfr. GUERRERO LOVILLO: *La pintura...* En cambio, Juan Simón no llegó a esta situación. Prueba de ello es que, además de ello es que pudo costear la profesión de sus hijos. Además pagaba puntualmente la renta de la casa en que vivía, que era propiedad de doña María de Vega Vázquez de Coronado, Adelantada de Costa Rica: 630 reales anuales.
- (17) A.P.N.S., of. 8, 1709, fols. 566-7. Fechado el 2 de junio.
- (18) ídem.
- (19) A.P.N.S., of. 8, 1718, fol. 1094.
- (20) Etos datos están implícitos en el inventario de bienes.
- (21) A.P.N.S., of. 8, 1718, fols. 1315-1317.
- (22) Diego ANGULO IÑIGUEZ: *Murillo*, Madrid, 1981 t. I.
- (23) Vid. Antonio de la BANDA Y VARGAS: *La Academia de Murillo*, en "El Barroco en Andalucía", I, (Córdoba, 1983), pp. 217-220.
- (24) Cf. J. GUERRERO LOVILLO: *La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas*, en "Archivo Hispalense", XVI, 1952, pp. 123-133.
- (25) A. PALOMINO: T. III, pág. 1032, AN-GULO, pág. 215, t. I.
- (26) Julián GALLEGO: *El pintor de Artesano a Artista*, Granada, 1976, pág. 189.
- (27) VALDIVIESO: *Historia...* pág. 283.
- (28) En este año, junto con Pedro Díaz, examinan a Juan Fernández Galán y Diego de Trujillo, vecinos de Cádiz. *D.H.A.S.*, tomo X, pp. 92-93.
- (29) A.P.N.S., of. 1, 1705, fol. 584.
- (30) Ambos aparecen como vecinos de la calle Vinatería, próximos a la casa del maestro. A.H.P.S., sec. 5^a, leg. 260, padrón de 1705. Ceán Bermúdez, en su *Diccionario...*, hace a Tomás Martínez discípulo de Juan Simón.
- (31) ALDANA: *Memoria de Sevilla*, en A. H. P. S., sec. 11, t. III en fol. n^o 11.
- (32) *La pintura...* pág. 18.
- (33) María del Carmen MORENO (op. cit., pág. 426), hace una breve referencia a esta "especie de marchante o intermediario entre el pintor y el público, a través del cual es posible se efectuasen los encargos y ventas de obras de arte".
- (34) "Sepan quantos esta cartta vieren como yo Juan Simón Gutierrez, maestro del arte de la pintura, vezino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de el señor San Pedro; otorgo que doy cartta de pago a Don Martín de la matta, vezino de esta dicha ciudad, que aora bino en la presente flota de la provincia de nueba españa de las Indias, de contía de trecientos y sesentta pesos de a ocho reales de platta cada uno, que son los mismos que daron líquedos de los quatrocientos y cinquentta y quatro pesos que le entregó en virtud de mi poder en la ciudad de méxico Don Diego Gonçales de la herant, de lo procedido de nobentta y ocho lienços de pintura de diferentes tamaños y deboçiones; los quales dichos trescientos

y sesenta pesos confieso auer receuido del suodicho en la dicha moneda de reales de platta de conttado de que me doy por entregado... (10-XII-1681)" (A. P. N. S., of. VI, 1681, fol. 920).

(35) "... doy todo mi poder... a don Manuel Joseph de Herrera y por su falta o ausencia a Don Juan de Abadía, y por la de ambos al capitán don Lope Merchán, vezinos desta dicha ciudad y de partida para el reyno de tierra firme de las Yndias, en los pressentes galeones del cargo del señor general Conde de Casa alegre... (11-II-1706)" (A.P.N.S., of. V, 1706, fol. 423)

(36) Ref. cit.

(37) ídem.

(38) Estas "batallas" harían referencia a cuadros históricos.

(39) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, t. II, cap. IV, pág. 488. El carmín de Honduras sería el fino o de grana, el azul ultramar o de Santo Domingo es un "azul hermoso" (Palomino), el ocre es "color mineral de tierra amarilla" (Palomino), el albayalde es blanco, y el bermellón es encarnado. Vid. PALOMINO.

(40) Obra dada a conocer en el Catálogo *La época de Murillo. Antecedentes y Consecuentes de su Pintura*, de J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO, Sevilla, 1982, pág. 174-175. La profesora María Teresa DABRIO documentó otra obra de Juan Simón, si bien ésta por su endeble factura y por la ausencia de la firma sólo se puede atribuir. Es un "Bautismo de Cristo en el Jordán" (1 x 0'60 ms), y lo ejecutó en 1680 para la hermandad Sacramental de la iglesia de San Pedro, de la que era hermano (*Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*, Sevilla, 1975, pp. 97-98).

siglo XVII, t. XV del "Ars Hispaniae", Madrid, 1971, pág. 366 y 368.

(42) J. A. CEAN BERMUDEZ: *diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, Madrid, 1800, t. II, pág. 250.

(43) VALDIVIESO: *Historia de la pintura...* pp. 243-5. Cita Valdivieso, además, la atribución hecha por Angulo de una *Asunción de la Virgen* (Wallace Collection).



Santa Justa. County Museum (Los Angeles).



Santa Rufina. Col. H. J. Brandt (Caracas).



Buen pastor. Col. Marqués de Casa Argudín (Madrid).