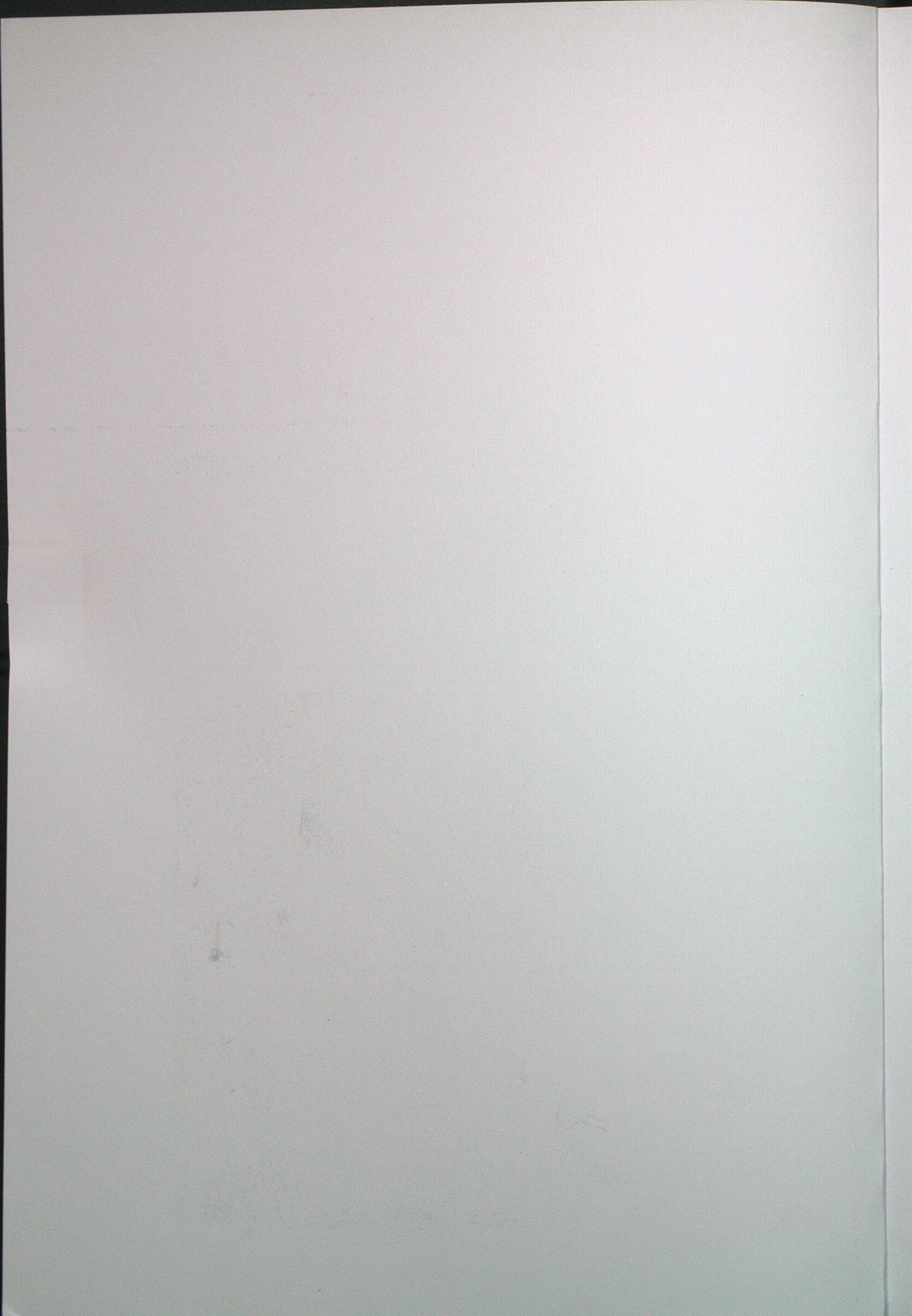


# atrio

revista de historia del arte

n° 15-16, 2009/2010

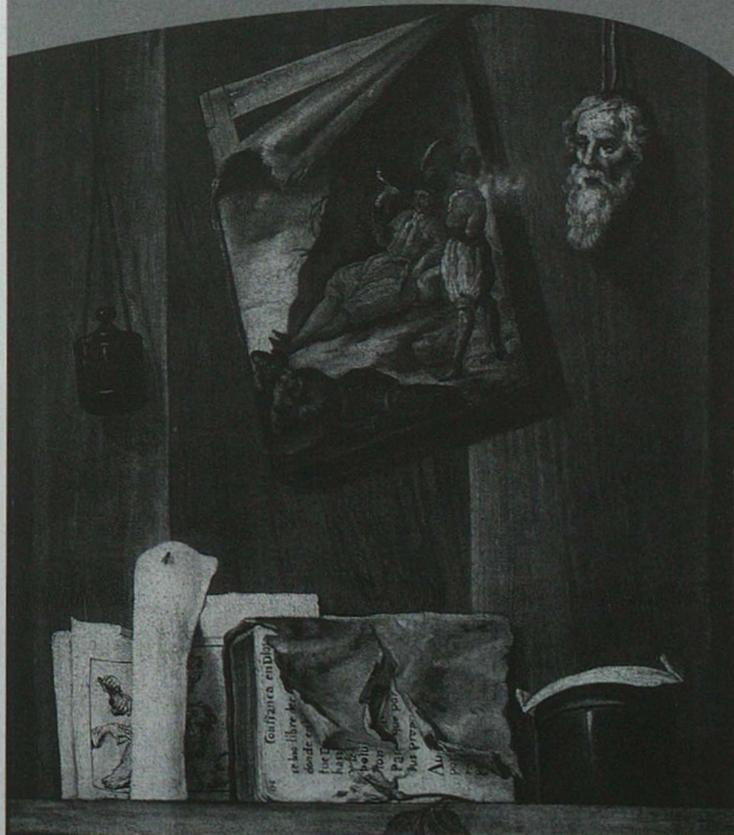




# *atrio*

revista de historia del arte

n° 15 y 16, 2009-2010



## ***atrio***

**revista de historia del arte**

Ns. 15 y 16 (2009-2010)

### **Directores:**

Arsenio Moreno Mendoza y Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide)

### **Secretaria de Redacción:**

Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide)

### **Consejo de Redacción:**

Ramón Gutiérrez (CEDODAL. Buenos Aires)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide)

Graciela Viñuales (CEDODAL. Buenos Aires)

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla)

### **Consejo Asesor:**

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández

Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga)

Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada)

Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca. Ecuador)

Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla)

Rafael López Guzmán (Universidad de Granada)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

Sandra Negro (Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima)

Alberto Nicolini (Universidad de Tucumán, Argentina)

Víctor Nieto Alcaide (UNED, Madrid)

Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga)

Víctor Pérez Escolano (Universidad de Sevilla)

Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Salcedo Miliani (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona)

Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán. México)

### **Edita:**

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1

41013 Sevilla

### **Diseño, maquetación e impresión:**

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

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

*Atrio* se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recolecta o Dulcinea. Actualmente cumple con 31 criterios Latindex y de acuerdo al informe ANEP/FECYT (septiembre de 2008) posee la categoría B.

## Índice general

<i>Sobre Sebastián de Pesquera y Claudio de León, vidrieros de la Catedral de Sevilla</i> Juan Antonio Gómez Sánchez .....	5-26
<i>Casi llegando a Andalucía. La Casa de la Matilla: un conjunto vernáculo en la dehesa de Puebla del Maestre</i> José Maldonado Escribano .....	27-36
<i>Los ingenieros militares y la arquitectura del edificio-teatro en la Cuba colonial</i> Henry Mazorra Acosta .....	37-46
<i>La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca</i> Antonio González Polvillo .....	47-72
<i>La imposibilidad de lo vernáculo. La arquitectura del INC</i> Pablo Rabasco Pozuelo .....	73-84
<i>El patronazgo artístico de Manuel Silvestre Pérez de Camino en la Rioja</i> Rafael Macías y José María Sánchez .....	85-108
<i>Novedades sobre la vida y la creación artística de Pedro de Zubietta</i> Antonio Joaquín Santos Márquez .....	109-122
<i>El imaginario americano en Écija: el caso de la capilla de los Montero en la Iglesia de Santiago</i> María de los Ángeles Fernández Valle .....	123-134
<i>Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano</i> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos .....	135-148
<i>La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español</i> Arsenio Moreno Mendoza .....	149-156
<i>Martín González y Blas Moreno, dos ejemplos de coleccionismo en los Capitanes de la Flota de Indias durante la segunda mitad del siglo XVII</i> Rafael Rodríguez-Varo Roales .....	157-166

*Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires.  
1930-1950*

Patricia S. Méndez ..... 167-176

*La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio  
Morlete en Sevilla*

Francisco Montes González ..... 177-186

*La influencia portuguesa en el arte autóctono del Golfo de Guinea*

María Jesús Sanz ..... 187-198

**VARIA**

*Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII: Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el  
Hospital de la Caridad de Sevilla*

Álvaro Cabezas García ..... 201

*Tramantojos sevillanos del siglo XVIII*

Fernando Quiles ..... 209

*Tres noticias sobre órganos realejos en Sevilla*

Irene Gómez Fernández ..... 213

*Normas para la presentación de los originales*

..... 217

## Sobre Sebastián de Pesquera y Claudio de León, vidrieros de la Catedral de Sevilla

JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ  
*Universidad de Sevilla. España*

**Resumen:** En este artículo se dan a conocer nuevas noticias documentales y obras de los maestros vidrieros Sebastián de Pesquera y Claudio de León, activos en Sevilla en el último tercio del siglo XVI y primero del siguiente. En un periodo en el que la actividad de los artistas del vidrio en Sevilla se creía hasta ahora reducida a la labor restauradora de ventanales más antiguos, la obra de ambos representa una limitada pero cierta continuidad en la creación de nuevas vidrieras historiadas respecto al floreciente periodo anterior.

**Palabras clave:** Vidriera – Catedral de Sevilla – Parroquia de San Nicolás de la Villa, Córdoba – Sebastián de Pesquera – Claudio de León – José Huelva.

**Abstract:** This paper examines new documents and works by the stained glass masters Sebastián de Pesquera and Claudio de León, who worked in Seville in the last third of the XVIth Century and the first third of the following Century. In a period in which the activity of the stained glass artists working in Seville was previously thought to be reduced to the restoration of older windows, the work of both artists represents a limited but certain continuity, in regard to the previous flourishing period, in the creation of new historiated stained glass windows.

**Key words:** Stained glass – Seville Cathedral – Church of San Nicolás de la Villa, Córdoba – Sebastián de Pesquera – Claudio de León – José Huelva.

Durante el siglo que va desde las primeras noticias documentales en 1478 hasta 1577 se sucedieron en la obra de las vidrieras de la Catedral de Sevilla una serie prácticamente ininterrumpida de maestros de importancia capital en la historia de la vidriera española gótica y renacentista<sup>1</sup>. Tanto Enrique Alemán (doc. 1478-1479) como Juan Jacques (1510-1520), Arnao de Vergara (1525-1537), Arnao de Flandes (1534-1557), Carlos de Brujas (1558-1559) o Vicente Menardo (1560-1577), entre otros vidrieros de menor trascendencia, concentraron su labor durante sus respectivas estancias en la ciudad en el cerramiento translúcido de los ventanales de este edificio, completando un programa que en sus líneas generales pudo estar previsto desde los primeros

1. Sobre las vidrieras de la Catedral hispalense, ver GESTOSOY PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1890, Oficina Tipográfica de El Conservador, t. II, pp. 147-189; NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, España, I, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.

momentos en que fueron ejecutándose las vidrieras. Este programa estaba básicamente concluido a la muerte del último de ellos, por lo que la obra de los vidrieros que les sucedieron fue fundamentalmente restauradora. De hecho, en el estudio fundamental de Nieto Alcaide dedicado a las vidrieras de la Catedral de Sevilla, aparte de algunas vidrieras muy simples, generalmente con motivos geométricos o heráldicos, del siglo XVIII, y de las modernas que fueron asentadas en los siglos XIX y XX, sólo se señala la ejecución de una vidriera historiada posterior a estos artistas, la que realizó Juan Bautista de León para la Capilla de San Antonio en 1657<sup>2</sup>.

No es éste un panorama exclusivo de la Catedral sevillana, sino extensible a la historia del arte de la vidriera en toda Europa, donde a partir de 1570 puede darse por terminado el periodo de esplendor anterior, para encontrarnos con una etapa casi de completo vacío en la historia de la vidriera como un arte creativo en lugar de una mera artesanía; en palabras de Nieto, la vidriera habría pasado entonces de “objeto artístico a solución de cierre”<sup>3</sup>. Las conclusiones de Nieto Alcaide, ya apuntadas por Gestoso, siguen siendo perfectamente válidas, pero al menos en el caso de la vidriera sevillana es posible señalar que sí se produjo una cierta continuidad en la creación de nuevas vidrieras pintadas, aunque las oportunidades fueran ocasionales, en la obra de dos maestros hasta ahora tenidos por simples restauradores de vidrieras más antiguas: Sebastián de Pesquera y Claudio de León. Aunque en el caso del primero al parecer no se conserva o no hemos podido identificada ninguna de las vidrieras nuevas que realizó, no ocurre lo mismo en el segundo de ellos, del que hemos documentado alguna de las todavía hoy existentes en la Catedral hispalense.

### I - Sebastián de Pesquera (doc. 1559-1582)

Sebastián de Pesquera, probablemente flamenco como buena parte de los maestros vidrieros activos en España en el siglo XVI, está documentado en Sevilla entre 1559 y 1582<sup>4</sup>. Las primeras referencias nos hablan de reparaciones de algunas vidrieras más antiguas en la Catedral de Sevilla, por las que se le hicieron varios libramientos en 1559 y 1560<sup>5</sup>. En sus planes pudo entrar el suceder a Arnao de Flandes (+ 1557) y al malogrado Carlos de Brujas (+ 1559) como vidriero de la Catedral, pero la llegada del también flamenco Vicente Menardo, a quien se le pagaba en 1560 la excepcional vidriera de la Conversión de San Pablo antes de ser recibido oficialmente como “*vedriero de la Santa Yglesia*” en 1565 truncaría la carrera de Pesquera al servicio del Cabildo. Al menos por el momento.

2. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 184-185.

3. NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1998, p. 229.

4. *Ibid.*, pp. 177-178. Como ya señaló este autor, aunque en ninguno de los documentos se le cita como flamenco, un pago que se hace en 1579 al “*flamenco de las vidrieras*” debe referirse a Sebastián de Pesquera por razones cronológicas.

5. Guarneció de plomo dos vidrieras de Enrique Alemán: la de un Apóstol, Santiago el Mayor, San Felipe y Santiago el Menor o Judas Tadeo situada sobre la capilla de Escalas (nº 3) y la de los Santos Juan Evangelista, Miguel, Juan Bautista y Gabriel sobre la capilla del Bautismo (nº 1); también aderezó algunas otras vidrieras sin concretar. Sobre la documentación de estos pagos, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 244.

Así, a partir de 1560 Sebastián de Pesquera hubo de dirigir su trabajo a una clientela diferente fuera del ámbito de la Catedral de Sevilla. Una clientela que, si hemos de juzgar por la documentación de la que disponemos, fue poco o nada proclive a encargar vidrieras historiadas. Y en efecto, las escasas noticias que de él tenemos en los años siguientes sólo nos informan de la hechura en 1564 de una ventana para la sacristía de la Prioral de Santa María de Carmona, probablemente sin pintar dada la exigua cantidad de seis ducados que se le pagó por su trabajo<sup>6</sup>, y de las tres que realizó entre 1571 y 1572 para la Sala del Cabildo Alto del Ayuntamiento de Sevilla, que debieron ser también blancas o en todo caso con motivos heráldicos<sup>7</sup>. Otra circunstancia que merece la pena tener en cuenta es la competencia directa de Vicente Menardo, que no sólo le habría cerrado las puertas para trabajar en la Catedral, sino que trabajó también para los mismos patronos, en su caso el Cabildo secular de Sevilla o la iglesia de Carmona<sup>8</sup>.

No obstante, un concierto localizado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla viene a paliar esta ausencia documental en estos años de la carrera del maestro vidriero, y también a modificar la concepción que se tiene de él como un simple restaurador de vidrieras anteriores. Aunque el encargo no le vendría de Sevilla y su arzobispado, sino de Córdoba, una ciudad donde no existía una “tradicción” (aunque fuera importada) comparable a la de la vidriera hispalense. El 30 de octubre de 1570 el clérigo Martín de la Vega, beneficiado y mayordomo de la parroquia de San Nicolás de la Villa de Córdoba, estante en Sevilla, encargaba a Sebastián de Pesquera, maestro de hacer vidrieras vecino de Sevilla en la collación de San Esteban, cuatro vidrieras “*buenas, finas e bien hechas en toda perfycción como conviene a buena obra de vedrieras*” para la iglesia cordobesa, tres de ellas circulares y la cuarta rectangular<sup>9</sup>. Las tres primeras eran de vidrio pintado, representando la de mayor tamaño al Crucificado con la Virgen y San Juan Evangelista, “*muy bien pintado y fygurado*”, otra a San Martín “*cavallero en un cavallo partiendo la capa con un pobre*” y la tercera a San Nicolás “*obispo, vestido de pontifical con su mytra, capa y adereço como convyene*”, cada una de ellas con una guarnición circular de grutescos en amarillo (de plata) y festones “*de varias colores*” alrededor, siendo la cuarta vidriera, rectangular, de vidrio blanco. Sebastián de Pesquera se comprometía a terminarlas en el plazo de tres meses y medio por un precio de tres reales y un cuartillo cada palmo de vidrio, precio en el que se igualaban tanto los pintados como los blancos, estos últimos mucho más baratos

6. A.A.V.V.: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, t. II, Sevilla, Diputación Provincial, 1943, p. 244; NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, p. 244.

7. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Andalucía Moderna, t. II, 1900, p. 401; NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, p. 244; MORALES, Alfredo J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981, p. 113.

8. En 1561 Menardo ejecutó una vidriera para la ventana de la sacristía del convento de San Francisco, por encargo del Ayuntamiento; cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario...*, *op. cit.*, t. III, 1909, p. 455; NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, p. 236; MORALES, Alfredo J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 108-109.

En Carmona, un año después de que Pesquera realizara la vidriera de la sacristía se le pagaban a Menardo tres que había asentado en la iglesia; cf. A.A.V.V.: *Catálogo Arqueológico...*, *op. cit.*, p. 244; NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, p. 237.

9. Apéndice documental, Doc. I, 1.

en comparación<sup>10</sup>. A su cargo quedaba también la hechura de la red de alambre para proteger las vidrieras hacia el exterior, a real el palmo. Para asentarlas debían acudir él mismo y un oficial a Córdoba durante una semana, cobrando a razón de dos ducados diarios. El coste del asiento de las vidrieras quedaba a su cargo, si bien los gastos de emplear a un cantero y varios albañiles para asentar las barras y redes correrían de parte de la iglesia. Como adelanto del monto total Pesquera recibía el día del contrato treinta ducados.

Por las medidas que se facilitan en el contrato cabe pensar que la vidriera de la Crucifixión, de 335,7 cms. de diámetro aproximadamente, sólo pudo estar destinada al rosetón de la fachada principal, completamente transformada en el siglo XVIII. El ventanal de San Martín (165,25 cms. aprox.) y el de San Nicolás (125,25 cms. aprox.) son algo más difíciles de ubicar, pero uno u otro debieron cerrar los vanos circulares laterales de la fachada o el que se abre sobre el arco toral de acceso al presbiterio, mientras que la cuarta ventana, sin pintar, probablemente iluminaría la sacristía<sup>11</sup>. En cualquier caso, como ocurre con cualquiera de las vidrieras contratadas en el siglo XVI fuera de la Catedral de Sevilla, ninguna de las concertadas por Sebastián de Pesquera para la parroquia cordobesa se conserva en la actualidad.

Este periodo de la carrera de Sebastián de Pesquera terminaría tras la muerte de Vicente Menardo en 1577. A partir del año siguiente, hasta 1582, su nombre estará asociado de forma continuada a la Catedral de Sevilla, edificio en el que llevó a cabo una labor de restauración poco menos que ingente. Con todo, a la luz de la documentación de las vidrieras de San Nicolás de Córdoba, creemos que es posible una relectura diferente a la que hasta ahora se ha hecho de la documentación ya conocida procedente de los libros de fábrica de la Catedral sevillana, y determinar que Pesquera ocasionalmente también realizó vidrieras nuevas con historias para este edificio, aunque a la larga éstas no correrían mejor suerte que las que había realizado anteriormente en Córdoba.

De hecho, la primera obra que realizó por orden del Cabildo en esta su segunda etapa al servicio de la Catedral fue una nueva vidriera historiada: de forma puntual, ya que no existiría en ese momento en la Catedral la necesidad de tener un vidriero asalariado, en 1578 se le pagó por una vidriera redonda para la Capilla de la Virgen de la Antigua, que ha de ser la misma para la que ejecutaron “*medio cartón*” los pintores Luis Hernández y Vasco Pereira<sup>12</sup>. Dicha vidriera, que ya hubo de ser reparada por su sucesor Mateo Martínez en 1591-1592<sup>13</sup>, desaparecería hacia 1734, cuando se decidió “*rasgar perpendicularmente*” la ventana ampliándola hasta la cornisa de la capilla<sup>14</sup>.

10. El precio de las vidrieras para San Nicolás de la Villa era aproximadamente equivalente al que se pagaba por estas fechas en la Catedral de Sevilla, donde el palmo de vidrio pintado se valoraba en cuatro reales, pero el de vidrio blanco era mucho más bajo, rondando el real y medio.

11. Todos estos vanos se cierran en la actualidad con vidrieras modernas con sencillos motivos decorativos geométricos. A ambos lados de la nave se encuentran otras cuatro vidrieras pintadas con San Nicolás, San Rafael, San Acisclo y Santa Victoria y la Virgen del Pilar, todas ellas también modernas.

12. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental...* op. cit., p. 186; del mismo: *Ensayo de un Diccionario...*, op. cit., t. II, 1900, p. 50. Sobre esta vidriera, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...*, op. cit., pp. 244-245.

13. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...*, op. cit., p. 248.

14. QUILES, Fernando: *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Universidad Pablo de Olavide, 2007, p. 121.

Sin embargo, a partir de 1579 sus expectativas de trabajo en el edificio cambiarían sustancialmente a raíz de un suceso muy concreto. El reparo de vidrieras anteriores siempre había sido naturalmente una obligación para todos los maestros vidrieros que le precedieron, labor que alternaban con la creación de nuevas vidrieras a medida que avanzaba el programa iconográfico de los ventanales del edificio, pero en el caso de Pesquera este trabajo restaurador es uno de los más extensivos y mejor documentados en los libros de fábrica de la Catedral. Su dedicación exclusiva en un corto periodo de tiempo a la reparación de vidrieras dañadas estaría condicionada por la “*desgracia lastimosísima*” de la explosión de los molinos de pólvora de Triana el 18 de mayo de 1579. Uno de los testigos del desastre, Alfonso de Morgado, nos da la clave para entender el por qué de esta campaña intensiva de reparos concentrados en sólo tres años, de 1579 a 1582, al describir, entre toda una serie de desgracias consecuencia de la explosión, cómo “*tembló también el Insigne edificio de la Sancta Iglesia Mayor, con quiebra, y ruyna de sus mayores Vidrieras*”<sup>15</sup>. En nuestra opinión puede haber pocas dudas que las consecuencias de este suceso son las que llevarían el 22 del mes siguiente al Cabildo a ordenar al mayordomo de fábrica que buscara un oficial vidriero y vidrios para reparar los ventanales<sup>16</sup>. Aunque sería demasiado aventurado relacionar todos los reparos que se hicieron en las vidrieras de la iglesia durante los tres años siguientes con este hecho, ya que al fin y al cabo, como hemos visto, se trataba de una actividad prácticamente continua, la magnitud de las reparaciones y su concentración en ese corto periodo de tiempo llevan a dar crédito a las palabras de Morgado, aunque éste se encargara de exagerarlas un tanto.

En efecto, a partir del 3 de noviembre de ese año hasta el 21 de Octubre de 1582 se efectuarán pagos a su nombre (al menos en 1581 se menciona también a sus “*compañeros*”) por reparos ya realizados. Estas partidas ya fueron publicadas por Nieto Alcaide en el apéndice documental de su monografía dedicada a las vidrieras de la Catedral de Sevilla<sup>17</sup>, mencionándose en ellas los reparos realizados en las doce vidrieras del cimborrio<sup>18</sup>, en dos grandes del crucero y al menos siete u ocho más en la misma ubicación, en cuatro grandes en la nave de San Cristóbal, en cinco vidrieras sin concretar y en dos de la Sacristía, además de otras que se citan individualmente y que en gran parte pueden ser identificadas con mayor o menor seguridad dado el carácter más bien escueto de los asientos de fábrica<sup>19</sup>.

---

Hoy, la ventana rectangular con remate de medio punto está ocupada con una vidriera con una representación de San Fernando (nº 64) realizada por la Casa Zettler según diseño de José Gestoso. Sobre esta última, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...*, op. cit., p. 191.

15. MORGADO, Alfonso: *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas...*, Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1587, Libro II, cap. 15, fol 59.

16. El documento lo transcribe Nieto Alcaide en su apéndice documental, aunque sin relacionarlo con la explosión de Triana; ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...*, op. cit., p. 247.

17. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 245-247.

18. Nºs 22 a, b, c, 23 a, b, c, de Arnao de Vergara, seis de ellas sustituidas modernamente.

19. De Enrique Alemán: la de los Santos obispos (nº 9), la de los Doctores de la Iglesia (nº 8) y la de las Santas Águeda, Lucía, Cecilia (?) e Inés (nº 7). De Arnao de Flandes: la Degollación de San Pablo (nº 53), Entrada de Cristo en Jerusalén (nº 45), el Tránsito de la Virgen (nº 19), la de los Santos Juan, Santiago, Andrés y Pedro (nº 42), quizá la del Lavatorio (nº 62), y la de Cristo camino del Calvario (nº 52), ésta última aprovechando una anterior de su hermano

Los reparos y aderezos fueron de diversa índole, desde emplomados o la colocación de algunos cristales hasta la realización puntual de vidrieras enteramente nuevas. Esto último queda probado documentalmente si relacionamos los reparos que realizó en las doce vidrieras del cimborrio con dos cartones que se pagaron a Luis Hernández para las mismas, una prueba de que al menos en este caso algunas de las vidrieras originales de Arnao de Vergara habían quedado inutilizadas<sup>20</sup>. El estado de las vidrieras del cimborrio, renovadas en más de una ocasión, o sustituidas, unido al actual desconocimiento del estilo tanto de Luis Hernández como de Sebastián de Pesquera no permite llegar a ninguna conclusión definitiva, aunque en nuestra opinión no hay nada en las hoy conservadas vinculable cronológicamente al último tercio del siglo XVI, por lo que cabe pensar que los cartones quizá fueron utilizados por Pesquera en alguna de las sustituidas a principios del siglo XX, tras el hundimiento del cimborrio.

Teniendo en cuenta las reparaciones posteriores, probablemente sería una tarea infructuosa rastrear la posible huella de Sebastián de Pesquera en el resto de las vidrieras que aderezó entre 1579 y 1582. Un ejemplo claro de esta dificultad lo encontramos en la vidriera situada sobre la entrada de la capilla del cardenal Juan de Cervantes, hoy de San Hermenegildo, en el lado de la Epístola de la Catedral sevillana. Se trata de una de las realizadas por Enrique Alemán hacia 1478, representando a cuatro Santos obispos sin atributos iconográficos distintivos (nº 9) (Fig. 1). Ya Nieto Alcaide señaló que es una de las vidrieras de este artista más alteradas por antiguas restauraciones, advirtiendo que las figuras de los santos situados en primer y tercer lugar son fruto de una sustitución al apreciar diferencias estilísticas y técnicas con las otras dos<sup>21</sup>. En efecto, aunque la primera figura es relativamente más fiel a las de Enrique Alemán que la acompañan (por otra parte también reparadas), la tercera perteneciendo estilísticamente al Renacimiento avanzado. Según la documentación, la vidriera sería una de las reparadas por Sebastián de Pesquera en 1581, cuando se le hizo un libramiento por el aderezo de la vidriera que estaba “sobre la capilla del cardenal”<sup>22</sup>. Si fuera esta la única documentación conocida no dudaríamos en asignar las dos figuras de obispos más tardías a Pesquera, pero la intervención realizada en 1587 en las dos vidrieras sobre la capilla del Cardenal por su sucesor Mateo Martínez<sup>23</sup>, en las que consta que puso 135 palmos de vidrio pintado nuevo frente a los 49 y medio que había servido Pesquera (entre los que por otro lado se incluían los de otra vidriera) nos llevaría a atribuir a este último la sustitución de los Santos obispos de Enrique Alemán.

En cuanto a Sebastián de Pesquera, ignoramos su suerte a partir de 1582, cuando su nombre desaparece de las fuentes documentales hoy conocidas.

---

Arnao de Vergara. De Vicente Menardo: la de la Capilla de San Laureano (nº 68), la hoy perdida de la capilla de Santa Ana (nº 67), y las dos vidrieras con escudos de España de la Capilla Real (nºs 49-50). La mayor parte de estas identificaciones fueron hechas por Nieto Alcaide, excepto alguna nuestra (nºs 8, 9, 42, 49, 50, 53, 62 y 67) que reconocemos más dudosa en algún caso.

20. GESTOSOY PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario...*, op. cit., t. II, 1900, p. 50. Sobre las vidrieras del cimborrio, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 99-103, 191 y 245, quien no recoge la noticia de Gestoso.

21. *Ibid.*, pp. 57-58.

22. Aunque Nieto Alcaide en el estudio de la vidriera de Enrique Alemán no la relaciona con ninguna restauración posterior en concreto, el pago a Pesquera lo reproduce en su apéndice documental, cf. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 246.

23. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 179.



Fig. 1. Enrique Alemán y Mateo Martínez (?): *Santos obispos*, c. 1478 y 1587. Catedral de Sevilla, sobre la entrada de la capilla de San Hermenegildo (fotografía: autor).

## II - Claudio de León (doc. 1611-1638)

Entre los maestros que sucedieron a Sebastián de Pesquera, hasta Juan Bautista de León, activo a mediados del siglo XVII, no se conocía hasta el momento la realización de ninguna vidriera nueva con historias. Sin embargo, según los asientos de los libros de cuentas de la Catedral, a principios de este último siglo el vidriero Claudio de León, sólo conocido hasta ahora como restaurador de vidrieras más antiguas, realizó tres de esas características<sup>24</sup>. Aunque modificada, al menos una de ellas se conserva en la actualidad.

De origen probablemente francés (aunque en la documentación aparece indistintamente como francés o flamenco, su apellido parece apuntar que fuera natural de la ciudad de Lyon), Claudio de León se encuentra documentado en Sevilla entre 1611 y 1638, cuando consta ya como difunto<sup>25</sup>. Como ha señalado Nieto Alcaide, es probable que fuese padre del vidriero Juan Bautista de León, el único artista activo en el siglo XVII del que hasta

24. En el exhaustivo apéndice documental que acompañaba el estudio de las vidrieras de la Catedral de Nieto Alcaide las noticias sobre Claudio de León se extendían cronológicamente entre 1611 y 1638, habiendo un lapso temporal sin ninguna referencia entre 1611 y 1614. Las noticias que aportamos han sido localizadas en los libros de Adventicios de 1612 y 1613, manuscritos que no debieron estar disponibles en la fecha de la regesta documental de Nieto.

25. Sobre Claudio de León ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, pp. 183 y 252-253.



Fig. 2. Juan Bautista de León, restaurada por Diego Muñoz del Castillo: *San Antonio de Padua y Santas Justa y Rufina*, 1656 y 1685. Catedral de Sevilla, Capilla de San Antonio (fotografía: autor).

el momento se ha documentado una vidriera historiada en la Catedral de Sevilla. Esta vinculación de parentesco entre uno y otro parece confirmarla ahora, en cierta medida, la nueva documentación que hemos localizado por cuanto sugiere una más estrecha continuidad entre la labor de uno y otro.

Claudio de León aparece por primera vez documentado en la Catedral en 1611, restaurando algunas vidrieras dañadas. Además de los pagos sin precisar que se le harían posteriormente en 1617, 1620 y 1629, su obra conocida incluía los reparos documentados por Nieto Alcaide que realizó en 1611 en la vidrieras del Lavatorio (nº 62) y los Cuatro Doctores de la Iglesia (nº 27), ambas de Arnao de Flandes, y de la Visitación (nº 71) de Vicente Menardo, la serie de vidrieras blancas o parcialmente decoradas con motivos ornamentales que aderezó en 1614 en el Antecabildo y la Librería Alta<sup>26</sup>, o los que se pagaron a su viuda en 1638 por los realizados en la vidriera del Camino del Calvario (nº 52) de Arnao de Vergara y Arnao de Flandes<sup>27</sup>. A estos reparos hemos de añadir los que llevó a cabo en 1612 en la vidriera de “*los Apóstoles, que cae sobre la capilla de las Doncellas a la nabe de Sant Sebastián*”<sup>28</sup>, que debe ser la de San Mateo, San Tadeo y San Felipe (nº 39) situada sobre la puerta pequeña de dicha capilla, realizada por Arnao de Flandes en 1551<sup>29</sup>, una serie de vidrieras que aderezó en 1614, si bien su trabajo consistió fundamentalmente en emplomarlas, sirviendo sólo 81 palmos de vidrio pintado frente a los 1.247 de emplomado<sup>30</sup>, algunas vidrieras “*de la nave de San Sebastián*”, sin concretar, que aderezó en diciembre de 1614<sup>31</sup>, y las reparaciones que llevo a cabo en 1615 en la vidriera situada “*sobre la puerta*

*mayor de la capilla de las donzellas*”, que corresponde a la de la Magdalena hundiendo los pies de Cristo (nº 43) realizada por Arnao de Flandes en 1554<sup>32</sup>.

Esta labor restauradora la compaginó no obstante con la creación de vidrieras nuevas. Aunque perdida, la primera que hemos podido documentar es la vidriera de Santa Lucía que realizó en 1612 para la ventana “*questá sobre la puerta pequeña de la Antigua*”<sup>33</sup>, referencia dudosa que no aclara si se trataba de la ventana hoy cegada situada inmediatamente sobre la puerta, como parece probable, o más arriba, donde encontramos una vidriera moderna en sustitución de una más antigua de Arnao de Flandes que representaba a las Santas Úrsula, Clara y Apolonia<sup>34</sup>. En cualquier caso, la también perdida

26. A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1614, fols. 25 vto., 27 vto., 28 vto., 30 vto., 31, 31 vto., 36 vto., 37, 38 vto., 39, 40 y 40 vto.

27. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 252-253.

28. Apéndice documental, doc. II, 11.

29. Sobre esta vidriera, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 125-127 y 223-224.

30. Apéndice documental, II, doc. 22.

31. A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1614.

32. Sobre esta vidriera, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 142-143 y 227-228.

33. Apéndice documental, docs. II, 1, 2 y 3.

34. Sobre ésta, NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 225. En la vidriera que la sustituyó, realizada en 1929-32 por la casa Maumejean, aparecen

vidriera de Claudio de León debió ser de pequeñas proporciones, ocupando sólo parte del vano del ventanal, como prueba por otra parte la cantidad bastante exigua que se le pagó por ella, 13.510 maravedís entre los que no sabemos si estaría incluido el emplomado.

Entre junio y julio de ese mismo año se hicieron una serie de libramientos al artista por una vidriera de San Antonio de Padua para la capilla de los Cataños<sup>35</sup>, que fue ejecutada según diseño de un cierto “Jacinto”, pintor, al que se había pagado el dibujo en enero<sup>36</sup>. Esta capilla, dotada en 1478 por Fernando Cataño<sup>37</sup>, será la que más tarde, tras la extinción del patronato, aparece mencionada habitualmente como capilla de San Antonio o del Bautismo de la Catedral sevillana, por lo que la vidriera de Claudio de León ocuparía, curiosamente, el mismo lugar en el cual se colocaría años más tarde la de las Santas Justa y Rufina (nº 74) realizada por Juan Bautista de León como parte del programa de renovación llevado a cabo en la capilla a mediados del XVII a raíz de su conversión en capilla bautismal<sup>38</sup>. La historia material de la vidriera de la capilla de los Cataños o de San Antonio es aún más complicada, puesto que debió iniciarse en 1593, cuando se le pagaron a Mateo Martínez los vidrios blancos que había puesto en la ventana<sup>39</sup>; en

sin embargo los Santos Hermenegildo, Jerónimo y Eustaquio (nº 31) (*Ibid.*, p 191).

35. Apéndice documental, docs. II, 7, 8, 9 y 10

Por el herraje de la vidriera se habían pagado en mayo 3.298 maravedís a un herrero del que no consta el nombre. Apéndice documental doc. II, 6.

36. Apéndice documental, docs. II, 4 y 5.

Desconocemos la identidad de este “Jacinto”, al parecer sólo mencionado en este año en la Catedral de Sevilla, donde también se le abonó una partida en enero de 1612 por la pintura al óleo de tres atriles del coro (A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol. 17).

Aunque tardía, tanto esta noticia como las anteriores a propósito de Luis Hernández cuestionan la opinión de Nieto Alcaide, quien desestimaba la posibilidad de que en algún momento se llegaran a utilizar bocetos o cartones facilitados por pintores para la realización de las vidrieras del edificio, a pesar de que en su estudio ya incluía algunas referencias al respecto, como la que señalaba que en 1526 se habían pedido muestras de vidrieras a Pedro Fernández de Guadalupe (cf. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 25-26). Su opinión ha sido contestada por Nicole Dacos, que atribuye por razones estilísticas a Pedro de Campaña el diseño de algunas vidrieras de Arnao de Flandes y, en nuestra opinión de forma mucho más convincente, Vicente Menardo (cf. DACOS, NICOLE: “Seville 1537: Hernando de Esturmio y Pedro de Campaña”, en GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. y GRILO, Fernando (coords.): *Ao modo de Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, actas do Congresso Internacional celebrado em a reitoria da Universidade de Lisboa (11-13 de abril de 2005), Madrid, Fernando Villaverde, 2005, pp. 211-220).

Curiosamente, “Maese Pedro” (Pedro de Campaña) encabezaba ya la lista de los pintores cuyos dibujos se habían seguido a la hora de realizar las vidrieras de la Catedral según Espinosa de los Monteros, si bien su sugerencia quedaba ciertamente oscurecida por el resto de artistas que incluía en su relación, una fantástica lista donde se dan cita los grandes nombres de la pintura italiana del XVI con pintores también italianos activos en el Escorial: Tiziano, Rafael, “Pelegrín de Pelegrino” (Pellegrino Tibaldi), “Luqueto” (Luca Cambiaso) y Miguel Ángel; cf. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo: *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Primada Antigua de las Españas*, Sevilla, Matías Clavijo, 1635, discurso 6, fol. 32 vto.

37. O Cattaneo, de la rama andaluza de la familia de mercaderes genoveses.

38. Sobre la vidriera, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 184 y 254. que transcribe los pagos por la red y el herraje, realizados el año anterior. En cuanto a los vidrios, se efectuó una libranza de 24.854 maravedís a nombre de Juan Bautista de León a cuenta el 7 de mayo de 1657 (A.C.S., Fábrica, Libro de Fábrica de 1657, fol. 4).

De las transformaciones de la capilla a mediados del XVII se ha ocupado recientemente QUILES, Fernando: *Teatro de la Gloria...*, op. cit., pp. 206-209.

39. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 250.



Fig. 3. Claudio de León: *San Pedro*, 1613. Catedral de Sevilla, Capilla de San Pedro (fotografía: autor).

1612 Claudio de León realizaría la vidriera de San Antonio, de reducidas dimensiones (56 palmos) según el tamaño del hueco del ventanal en ese momento. En 1657 se asentó la vidriera de Santa Justa y Rufina de Juan Bautista de León realizada para el nuevo y más amplio ventanal (Fig. 2). En este punto cabe plantearse la posibilidad de si en el remate de la nueva vidriera, donde se encuentra un recuadro con la Aparición de Cristo Niño a San Antonio, se hubiera reaprovechado la anterior de Claudio de León. Aunque es posible percibir ciertas divergencias de estilo entre las monumentales santas sevillanas del cuerpo principal y las menudas figuras de la escena superior, en último término creemos que estas divergencias se deben más a las proporciones relativas de cada una de las escenas que no a una diferencia de mano, por lo que habría que dar también por perdida esta segunda vidriera ejecutada por Claudio de León para la Catedral sevillana. No terminarían aquí las transformaciones de esta vidriera, puesto que sería restaurada en 1685, fecha que aparece inscrita en la zona inferior. Esta intervención sería realizada por el vidriero Diego Muñoz puesto que, si bien no hemos localizado referencias al aderezo de este ventanal en los libros de fábrica<sup>40</sup>, él mismo se encargó de dejar constancia de la reparación en la propia vidriera con la hasta ahora desapercibida inscripción “DIEGO MUÑOS DEL CASTILLO” que aparece en uno de los cristales de la base de la Giralda. Por fin, en 1832 el fondo azul sería sustituido por vidrio blanco para mejorar la iluminación de la pintura de Murillo que preside la capilla<sup>41</sup>.

El siguiente encargo cambiaría, aunque de forma puntual, la tendencia que había seguido Claudio de León de ocuparse de vidrieras de modestas proporciones. En 1613 llevaría a cabo la de San Pedro que cierra la capilla de su misma advocación en la Catedral hispalense (nº 48) (Figs. 3 y 5), una vidriera hasta el momento no documentada aunque atribuida sin seguridad a Arnao de Flandes<sup>42</sup>. Como quiera que en la actualidad son dos las vidrieras de la capilla, es necesario señalar que la realizada por Claudio de León es la que ocupa el muro del testero principal, ya que el hueco del ventanal de la pared lateral norte no sería abierto hasta 1783 con el expresado propósito de intentar cierta mejora en la iluminación de una capilla aún hoy bastante oscura<sup>43</sup>.

40. En ese año se hicieron varios libramientos a Diego Muñoz por reparos de tres o cuatro vidrieras de la Catedral: 22.592 maravedís “por el aderezo de una bidriera”, 22.184 “por el aderezo de una bidriera” (quizá diferente de la anterior), 30.174 “por el aderezo de una bidriera Puerta de la Lonja” y 36.108 maravedís “por el aderezo de una bidriera de la Capilla de San Francisco” (A.C.S., Fábrica, Libranzas de la Contaduría Mayor, 1685, fols. 1 vto, 2, 3 y 4 (libramientos 12, 26, 38 y 62). En el caso de las dos últimas se trata de las vidrieras de San Cristóbal (nº 55), ejecutada por Arnao de Flandes en 1546, y la de San Francisco (nº 77) realizada por este último artista en 1554.

41. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., pp. 184-185.

42. *Ibid.*, p. 154. Anteriormente, Gestoso la había considerado “tal vez de los Arnaos o de Menardo”, cf., GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental...* op. cit., p. 185.

43. El 25 de junio de 1781 año el Cabildo acordó que los secretarios de fábrica “lleven relación de si podría abrirse una ventana en la capilla de San Pedro al lado de la Torre, sin que reciba perjuicio el muro”. El 3 de julio de ese año el maestro mayor de albañilería y cantería Manuel

Por la vidriera de San Pedro se mandó abonar a Claudio de León el 25 de febrero de 1613 un libramiento a cuenta de los 42.670 maravedís que había de haber por la hechura de 251 palmos de vidrio pintado<sup>44</sup>. El enrejado para la vidriera fue realizado por el herrero Juan Çernigón, que cobró una serie de partidas entre enero y febrero<sup>45</sup>, mientras que la red de hilo de hierro que debía protegerla la tuvo a su cargo el propio Claudio de León, quien recibió pagos por ella entre marzo y abril<sup>46</sup>. El elevado precio que cobró por los vidrios pintados que puso y su tamaño prueban que la vidriera fue en efecto realizada en ese año y no se trató de un reparo de una más antigua, aunque la misma también sería modificada posteriormente en 1778, fecha que figura en la parte superior de la propia vidriera<sup>47</sup>. Con escaso cuidado, quizá en esta intervención uno de los paneles de la zona inferior, donde aparece pintado un vaso clásico, fue colocado inexplicablemente boca abajo.

Como señalamos más arriba, la vidriera de San Pedro ha sido atribuida con dudas a Arnao de Flandes, pero la figura del santo no tiene nada del carácter

---

Muñoz presentaba un parecer favorable, ya que la ventana “*servirá de hermosura y claridad a la dicha capilla*”. Finalmente, el 9 de julio de 1783 la ventana estaba ya abierta (A.C.S., Relaciones de Fábrica desde el año de 1758 hasta fin de año de 1803, sin fol.).

En este vano se encuentra una vidriera muy sencilla con la tiara papal, las llaves de San Pedro y una cruz de tres brazos (nº 47), fechada en una cartela en 1784, aunque se le añadió otra con motivo de una restauración en 1929. En los libros de cuentas de la Catedral aparece una libranza hecha el 2 de octubre de 1783 a nombre de la viuda del maestro herrero Juan de Santiago, que había realizado el herraje (A.C.S., Libranzas de Fábrica, Gastos ordinarios y extraordinarios, 1758-1800, fol. 195 vto.). Aunque no hemos encontrado libramientos al vidriero, pudo tratarse de Francisco Gutiérrez, vidriero de la Catedral por esas fechas. Sobre esta vidriera, cf. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 189.

La apertura de este ventanal imita la realizada en 1657 en la capilla de San Pablo, capilla con la que se buscó en todo momento una marcada simetría en las obras realizadas en la de San Pedro en el siglo XVIII. Sobre la apertura del ventanal de la capilla de San Pablo, ver QUILES, Fernando: *Teatro de la Gloria...*, op. cit., p. 198.

44. Apéndice documental, doc. II, 18.

45. Apéndice documental, docs. II, 12, 13, 14, 15, 16 y 17.

46. Apéndice documental, docs. II, 19, 20 y 21.

47. Ese año coincide con el inicio de las obras de remodelación de la capilla, que se extenderían hasta 1783, comprendiendo la hechura y dorado de la reja, el nuevo enlosado, y la apertura de la pequeña sacristía y el ventanal lateral. Por otro lado, hay que apuntar que el 27 de octubre de 1775 se había comprado una partida de cristales de colores para vidrieras de la Santa Iglesia por valor de 4.312,5 reales al mercader de vidrios Christóbal Gerner, “*de nación alemana*” y vecino de Sevilla, por 57,5 números a razón de 75 reales cada uno “*en cuenta de cierta orden de los señores Zimmerman y Compañía*” (A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fol. 155). Esta partida de cristales pudo utilizarse en varias vidrieras que se repararon en la segunda mitad de la década de los 70 del siglo, a algunas de las cuales se le añadieron ostentosas inscripciones con la fecha más reciente, como es el caso de esta de la capilla de San Pedro, la de la Visitación de Vicente Menardo (nº 71) o la situada sobre la entrada de la capilla de los Jácomes (nº 74), estas dos últimas con la fecha de 1777 en sendas cartelas. Lo que se nos escapa es la identidad de los tales Zimmerman y Compañía, pudiendo tratarse de un mercader de vidrios o, lo que parece menos probable, de los vidrieros encargados de realizar las reparaciones.

Otra compra de vidrios de colores “*para la composición de las vidrieras*” se realizó el 19 de octubre de 1779, cuando se pagaron 95.247 maravedís a don Antonio Cresybig y Compañía (A.C.S. Fábrica, Datas, fol. 11 vto.). Por otra parte, el 16 de Junio de 1784 se libraron a su vez 30.750 reales al también alemán Fernando Proesla (?) y Compañía “*vecino del Comercio de esta ciudad... por diez caxones con 50 números de a 14 vidrios y del número 14 de color azul que había entregado para la composición de las vidrieras desta Santa Yglesia*” (A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fol. 197 vto), entre las cuales estarían las laterales de las capillas de San Pedro (nº 47) y San Pablo (nº 54), fechadas respectivamente en 1784 y 1789.



Fig. 4. Maestre Miguel: *San Pedro*, 1519. Catedral de Sevilla, Puerta del Perdón (fotografía: autor).

nervioso que a menudo domina las figuras de santos de este artista en la Catedral de Sevilla, ni tampoco los motivos decorativos pertenecen al repertorio habitual de éste. Por el contrario, San Pedro aparece como una figura de gran serenidad y aplomo clásicos, en principio extraños en una vidriera de principios del XVII, en un momento de decidida decadencia de este arte en toda Europa, pero cuyo carácter se explica si tenemos en cuenta el modelo que se ha seguido para la configuración del santo, un modelo que Claudio de León tenía a sólo unos pasos de la capilla de San Pedro de la Catedral sevillana: la escultura del mismo santo de la Puerta del Perdón, obra de Maestre Miguel casi un siglo anterior (Fig. 4). Aunque en tono menor respecto a su espléndido modelo, en el ventanal de la capilla de la misma advocación encontramos una traducción en vidrio de la escultura, desde el *contrapposto* del cuerpo o la posición de las manos a la disposición de las vestiduras; incluso la ménsula sobre la que se asienta San Pedro en la vidriera evoca la de su prestigioso modelo tridimensional. El propio modelado en grisalla es en ciertas partes casi escultórico, una insistencia en el modelado que, unida al uso de rojos, azules y verdes poco luminosos junto con un fondo violáceo oscuro, sin olvidar las proporciones del propio ventanal, alargado y estrecho, no contribuye exactamente a paliar la falta de luz de la capilla. Aunque no sea una copia literal de la escultura, existiendo variaciones como sucede en la cabeza del santo, más envejecido y frontal en la obra de Claudio de León, este recurso a un modelo escultórico, que hubiera resultado ciertamente insólito en Arnao de Flandes, resulta por otro lado característico del estado de indefinición de la vidriera en el momento en que fue creada, Un momento de indefinición, y también de falta de oportunidades de expresión, que llevaría a un vidriero como Claudio de León a seguir un dibujo de “Jacinto” en la capilla de los Cataños o a inspirarse en la monumental escultura de San Pedro de otro artista como él posiblemente francés, Maestre Miguel<sup>48</sup>.

A partir del año siguiente, como ya vimos, su trabajo se centraría en la restauración de vidrieras antiguas, trabajo que compartiría con el vidriero Juan Antonio Fao a pesar de que los precios que pedía por su trabajo eran más altos que los ofertados por el segundo, hecho que quizá demuestre una implícita consideración de la calidad de las vidrieras de Claudio de León por parte del Cabildo sevillano<sup>49</sup>.

### III - Addenda: *Mejor en blanco. Cuatro vidrieras de finales del siglo XVIII para la Catedral de Sevilla*

La ya citada vidriera de las Santas Justa y Rufina de Juan Bautista de León de 1657 es la última de cierta importancia que se llevó a cabo en la Catedral sevillana. Hasta el asiento de las vidrieras realizadas por las casas Zettler y Maumejean a finales del siglo XIX y principios del XX en sustitución de vidrieras dañadas más antiguas, son muy pocos los ventanales que recibieron vidrieras

48. Sobre la lectura de la firma de Maestre Miguel como Miguel Perin, apellido de origen francés, ver HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Más sobre maestre Miguel, imaginero”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1934, pp. 271-273.

49. En ese año de 1614, Claudio de León pedía 5 reales por palmo y Fao 4; para el de vidriera blanca, 3,5 y 2,5 reales respectivamente, el palmo de emplomado lo valoraba León en 50 maravedís, y Fao en 41, y el de red 1 real el primero y 25,5 maravedís el segundo; cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario...*, op. cit., t. II, 1900., p. 396.

nuevas, y en gran parte de los casos se trató de sencillas vidrieras decoradas con motivos geométricos o heráldicos. De estas características son la situada sobre la entrada a la capilla de los Jácomes (nº 74), fechada en 1777 aunque quizá en esta ocasión aprovechando restos de una vidriera anterior, la ya citada lateral de la capilla de San Pedro (nº 47), que lo está en 1784, y la correspondiente de la capilla de San Pablo (nº 54), en 1789<sup>50</sup>. Excepto la primera, más antigua, las otras dos pudieron ser realizadas por el vidriero Francisco Gutiérrez, por entonces al servicio del Cabildo, presentando grandes similitudes en el diseño de sus motivos heráldicos.

Algo más tarde, coincidiendo con este súbito interés capitular por nuevas vidrieras pintadas del último tercio del siglo XVIII, ya en la década de los 90, se ejecutaron para sendas capillas laterales cuatro nuevas vidrieras bien documentadas en los libros de fábrica de la Catedral sevillana: la de la capilla de Escalas (1794) (nº 75), en el lado del Evangelio, y las contiguas de Santa Ana (1797) (nº 67), San José (1799) (nº 66) y San Hermenegildo (1799) (nº 65) en el de la Epístola. Al menos en el caso de las situadas en las capillas de Santa Ana y San José sabemos que los huecos de los ventanales eran de perfil redondeado y de proporciones más reducidas con anterioridad a las reformas de fines del XVIII, periodo en el que, como ya vimos en el caso de la capilla de San Pedro o la de la Antigua, el Cabildo sevillano demostró un marcado interés por hacer más diáfanos algunas oscuras capillas laterales, cosa que hizo en aquéllas cuyo patronato se había extinguido o en las que sus patronos, como en el caso de la de Santa Ana, demostraban un notorio desinterés por su mantenimiento<sup>51</sup>, quedando éste a cargo de la fábrica de la Catedral.

De la primera de ellas, sustituida posteriormente por la vidriera de la Pentecostés (nº 75) realizada por la casa Zettler, sólo sabemos por referencias de Justino Matute que representaba el mismo tema iconográfico, su costo de 12.000 reales, y que había sido realizada por diseño del pintor José Huelva en 1794<sup>52</sup>; para Gestoso, que llegó a verla, se trataba de “una de las más endeble del Templo”, lamentando en particular el procedimiento técnico de su ejecución<sup>53</sup>. La de la capilla de Santa Ana, hasta ahora tenida por anónima y sin documentar pero considerada de finales del siglo XVIII o principios del XIX, es la única que se conserva actualmente en su ubicación original, la capilla de Santa Ana o del Cristo de Maracaibo, anteriormente de San Bartolomé<sup>54</sup> (Fig. 6). La vidriera, que vino a sustituir a una realizada por Vicente Menardo en 1572, más pequeña y de perfil oval<sup>55</sup>, representa a la Sagrada Familia con el Cordero en un marco de arquitecturas clásicas, mientras que en un pequeño recuadro del remate aparece San Bartolomé, el Santo a quien estaba dedicada la capilla originalmente. Pero lo que hoy puede apreciarse no es más que las líneas compositivas y la trama del

50. Ver nota. 47 *supra*. A la vidriera de la capilla de San Hermenegildo (nº 65), realizada en 1819, nos referimos más adelante en el texto.

51. Al desinterés del Marqués de las Torres, patrono de la capilla de Santa Ana, quien creó conflictos con el Cabildo reflejados en los autos capitulares, se debe la afortunada conservación del retablo más antiguo de la Catedral, que preside la capilla.

52. MATUTE y GAVIRIA, Justino: “Adiciones y correcciones de D.... al tomo IX del Viaje de España, por D. Antonio Ponz...”, *Archivo Hispalense*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, t. I, 1886, p. 151. El manuscrito de Matute sería compuesto antes de 1810.

53. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística...*, *op. cit.*, t. II, p. 187; NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, p. 190.

54. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, pp. 189-190.

55. *Ibid.*, p. 240.



Fig. 5. José Cofin y José Huelva: *Sagrada Familia*, 1797. Catedral de Sevilla, Capilla de Santa Ana (fotografía: autor).

emplomado, ya que los cristales han perdido el dibujo interior y cualquier tipo de modelado, probablemente por no haber sido cocidos después de pintarse, como señala Nieto Alcaide, hecho que revela el desconocimiento de los procedimientos técnicos vidrieros característico de estas fechas anteriores a su recuperación a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Gracias a un memorial del costo de la vidriera anotado al margen de una libranza realizada a nombre de Manuel Núñez, maestro mayor de la Catedral, es posible ahora precisar que fue realizada por el vidriero José Cofin (¿o Cotin?) y el pintor José Huelva entre agosto y diciembre de 1797<sup>56</sup>, fecha que por otra parte aparece en una cartela en la zona inferior de la vidriera, hasta ahora inadvertida por estar parcialmente impedida su visión por el altar del Cristo de Maracaibo. El costo total de la misma ascendió a 13.348,5 reales, desglosados en 4.548,5 que montó el herraje<sup>57</sup>, 4.300 pagados al vidriero y 4.500 al pintor José Huelva, al que ya hemos visto a cargo de la desaparecida vidriera de la capilla de Escalas, quien era por entonces pintor de fábrica de la Catedral<sup>58</sup> y “teniente director de pintura interino” de la Academia de Bellas Artes fundada en Sevilla por don Francisco de Bruna<sup>59</sup>, del cual podemos concretar que no sólo realizó el diseño de las vidrieras, sino que también estuvo a cargo de la pintura. En cuanto al vidriero “Joseph Cofin”, quizá extranjero, es la única ocasión en que hemos encontrado su nombre citado en la documentación de la Catedral sevillana<sup>60</sup>, aunque resulta significativo que se acudiera a este maestro en lugar de a Francisco Gutiérrez, que trabajaba en la Catedral al menos realizando vidrieras con motivos geométricos o heráldicos desde 1785, y más aún que su trabajo fuera del agrado del Cabildo hasta el punto de concederle una gratificación por la vidriera de Santa Ana<sup>61</sup>.

56. Apéndice documental, doc. III, 1. Aunque Gestoso indicaba que Matute había señalado a José de Huelva como el autor del diseño de la ventana de Santa Ana o del Maracaibo, “en 1794”, se trata de una confusión, ya que Matute se refería como vimos a la de la capilla de Escalas (GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario...* op. cit., t. II, 1900, p. 51).

57. Como en el caso de las vidrieras de las capillas de San José y San Hermenegildo, que veremos más adelante, el herraje posiblemente estaría a cargo del herrero de la Catedral Juan Llera.

58. En 1779 había pintado el cirio pascual, y en 1785 el velo del Cristo del Millón sobre el retablo mayor (A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fols. 171 vto. y 201). Según Matute, en la capilla de San Pedro se colocó en 1784 un lienzo suyo con Cristo y San Pedro sobre las aguas, pintura que no se conserva (MATUTE y GAVIRIA, Justino: “Adiciones y correcciones...”, op. cit., p. 367).

59. Ese cargo lo ejerció al menos desde 1797 hasta 1801; anteriormente, desde 1784, su cargo había sido el de secretario de la institución; cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario...* op. cit., t. II, 1900, p. 51.

60. Resulta dudosa la lectura del apellido, aunque nos inclinamos por leer el adoptado en el texto, “Cofin”, más que por su alternativa, “Cotin”.

61. En 1932-1933, aunque se barajaron otras posibilidades como su sustitución al estar “sujeta con tablas por estar desvencijada”, la vidriera sería desmontada y emplomada de nuevo por la Casa Maumejean por un presupuesto de 2.000 pesetas, “sin que este trabajo comprenda nada de pintura y sí solo restauración de emplomado” (A.C.S., Leg. 11192, Exp. 14).

Dos años después el mismo José Huelva se encargaba de las que habrían de ocupar los ventanales de las capillas de San José y San Hermenegildo, contiguas a la de Santa Ana<sup>62</sup>. Para ambas vidrieras se compraron cristales de colores y blancos por valor de 4.083 reales del almacén de un vidriero alemán en junio de 1799<sup>63</sup>, estando a cargo del herraje el herrero de la Catedral Juan Llera, al que se hicieron pagos de 4.017 reales y 24 maravedís por el de la vidriera de San José, y de 3.091 reales por la de San Hermenegildo, más pequeña<sup>64</sup>. A José Huelva se le pagaron por “*el trabajo de los dibujos en pequeño y en mayor, colores y ejecución*” 4.500 reales por la primera de ellas y 3.375 por la segunda<sup>65</sup>. Ambas vidrieras corrieron peor suerte que la anteriormente pintada por José Huelva en la capilla de Santa Ana. En cuanto a la vidriera de la capilla de San José, la realizada por José Huelva no representa más que un capítulo de una historia material singularmente accidentada. Como en la de Santa Ana, la vidriera original, entonces “*redonda*” y “*pequeña*”, la había ejecutado Vicente Menardo en 1572<sup>66</sup>. Durante dos siglos las fuentes silencian el estado de la vidriera de la capilla de San Blas, primitiva advocación anterior a la de San José, pero en 1787 la vidriera y los pilares que la sujetaban se rompieron<sup>67</sup>. A partir de 1799 comenzarían las remodelaciones de la capilla, cerrando su comunicación con la del Cardenal Cervantes, a la que hasta entonces servía de acceso. En este momento se realizó la vidriera de José Huelva, que se mandaba colocar el 9 de septiembre tras escodar el muro<sup>68</sup>. En 1819 fue reformada, según la fecha que aparecía en una antigua fotografía publicada por Nieto Alcaide para, finalmente, ser sustituida en 1932 por una vidriera realizada por la casa Maumejean con la Adoración de los Pastores, copia de la pintura de Luis de Vargas, si bien en el remate superior se conserva de la vidriera anterior, aunque rehecha, la figura de San Blas<sup>69</sup>. En la fotografía anterior a 1932 el cuerpo principal de la vidriera está ocupado por el anagrama de San José y motivos geométricos, motivos que son difíciles de vincular con lo realizado por José Huelva en la vidriera de la capilla de Santa Ana, pudiendo corresponder a una sustitución llevada a cabo en 1819, aunque en ésta se conservaran el remate y la cartela inferior. Se trata por otro lado de la misma fecha que consta en la correspondiente de la vidriera de San Hermenegildo, vidriera que representa una corona de laurel con la inscripción SAN HERMENEGILDO y un hacha y palma de martirio alusivas al santo titular, y que probablemente sustituyó a la pintada por José Huelva en 1799.

62. Ya Gestoso estimada la vidriera de la capilla de San José como “*de la misma mano*” que la de la capilla de Escalas, y como aquella de “*menguada obra (y) poco aprecio*”; cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística...*, op. cit., t. II, p. 186.

63. Apéndice documental, doc. III, 2. Para otras compras de cristales de colores a mercaderes alemanes, ver nota 47 *supra*.

64. Apéndice documental, doc. III, 3.

65. Apéndice documental, doc. III, 4.

66. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 240.

67. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*, Sevilla, t. III, p. 75, citado por NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 191.

68. A.C.S., Fábrica, Autos y comisiones de Mayordomía de Fábrica, Relaciones de Fábrica desde el año de 1758 hasta fin de año de 1803, sin fol.

69. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. 191. También la cenefa decorativa exterior corresponde a una vidriera antigua., que Nieto Alcaide atribuye acertadamente a Arnao de Vergara (*Ibíd.*, p. 111).

En cualquier caso, el hecho más revelador no es sólo el escaso conocimiento técnico aparente en la vidriera de Santa Ana, sino también la necesidad de sustituir muy pronto las otras tres vidrieras realizadas para la Catedral de Sevilla en la década de los 90 del siglo XVIII. Si el Cabildo pudo sentirse momentáneamente satisfecho con los resultados, gratificando al vidriero Joseph Cofin por la de Santa Ana, esta satisfacción no sería en modo alguno compartida por Ceán Bermúdez muy poco tiempo después. En 1804, después de alabar las vidrieras de Arnao de Vergara, Arnao de Flandes, Carlos de Brujas y Vicente Menardo, en las que pondera los “*buenos contornos, buenas actitudes y buena composición*”, despachará las más recientes con muy pocas contemplaciones: “*No así en las quatro ó cinco, que se acaban de pintar para unas capillas, pues estarían mejor en blanco*”<sup>70</sup>, si bien cabe la duda de si la crítica se hacía desde un plano técnico, estético o, lo que parece más probable, ambos a la vez.

Casi siempre prudente, el Cabildo sevillano no expresaría quejas en esos términos, pero una indicación de que ciertamente existió un malestar latente por el rápido deterioro de las vidrieras modernas se desprende de una curiosa decisión capitular, realizada cuatro años más tarde de que sus miembros pudieran leer el sarcástico comentario de Ceán, de aprobar cierto “*experimento*” para verificar si el método que ofrecía a la fábrica un italiano para realizar vidrios de colores era “*de tanta permanencia y solidez como el de las vidrieras antiguas*”<sup>71</sup>. Si llegó a realizarse, no sabemos el resultado del ensayo, dado que, pasado algún otro “*experimento*” a los ojos de Gestoso aún más fallido, como el de los cristales que al parecer se trajeron de Bélgica a principios del siglo XIX para el rosetón central de la fachada (nº 70), que el erudito califica como “*abominable*”<sup>72</sup>, habría que esperar a finales del siglo para abrir el último capítulo de la historia de la vidriera en la Catedral de Sevilla, en esta ocasión con el encargo de nuevos ventanales a las casas Zettler de Munich y Maumejean de París. Unas vidrieras que, esta vez sí, contarían con el beneplácito de Gestoso, cuando no de su directa participación en el diseño de alguna de ellas<sup>73</sup>.

70. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804 (edición Sevilla, Renacimiento, 1981), p. 32. Nieto Alcaide, que cita el texto de Ceán, lo hace a propósito de las vidrieras de las capillas de los Jácomes, laterales de San Pedro y San Pablo “*y alguna otra*”, aunque en nuestra opinión, por razones puramente cronológicas, Ceán estaría pensando más bien en las cuatro que había pintado José Huelva entre 1794 y 1799, por otro lado mucho más visibles. Cf. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, p. 189. Sobre la añoranza ilustrada de la vidriera antigua en un periodo en que el oficio se daba por perdido, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española...*, *op. cit.*, p. 237.

71. “*Comisión sobre un experimento de Fábrica vidrios de colores / 13 enero 1808. En vista de informe verbal que dieron lo señores de Fábrica, mandó el cabildo que dichos señores dispusieran que con la mayor economía se hiciera un ensayo para experimentar si el color que da el ytaliano Pousi (?) a los cristales es de tanta permanencia y solidez como el de las vidrieras antiguas que tiene esta Santa Yglesia según ofrece, y que el resultado den cuenta a sus señorías*” (A.C.S., Fábrica, Acuerdos de gastos 1806-1840, fol. 27 vto.).

72. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística...*, *op. cit.*, t. II, pp. 177-178.

El 29 de Septiembre de 1829 el Cabildo aprobó un “*segundo diseño*” presentado para el rosetón de la fachada, que se había ofrecido costear el prelado, mientras que el 28 de Abril del año siguiente se acordaba la continuación de la obra de la puerta grande “*hasta la conclusión del óvalo*” según el proyecto del arquitecto de la iglesia, Melchor Cano (A.C.S., Fábrica, Acuerdos de gastos 1806-1840, fols. 193 vto. y 199). Sobre esta vidriera, que ostenta la fecha de 1831 y en la que se conservan algunos restos de la original de Vicente Menardo, ver NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla...* *op. cit.*, p. 171.

73. Ver nota 14 *supra*.

## Apéndice documental

### I. Sebastián de Pesquera: Vidrieras para la iglesia de San Nicolás de la Villa, Córdoba (1570, octubre, 30)<sup>74</sup>.

1. “Sepan quantos esta carta v[ieren co]mo yo Sebastián de Pesque[ra], maestre de haser vedrieras vecino d[esta] çibdad de Sevilla en la collación de san [Este]van, otorgo e conosco que me obligo a [vos el] Reverendo señor Martín de la V[e]lga, clé[rigo] presvítero benefyçiado y ma[yordomo] de la yglesia de San Nyculás de [la Villa] de la çibdad de Córdoba y en nonbre de la dicha [iglesia, que] estades presente, de faser y dar fechas e [acabadas] para la dicha yglesia de San Nyculás [cuatro] vedrieras, las tres Redondas y la un[a ...], que tenga quatro varas e un d[edo?] ... de vedriera, de vidrio grueso como es cos[tumbre ...] al dicho tamaño, y esta vedriera a de [ir] pintados unos Romanos a la Redo[nda] en la guarnyçión por la parte de [fuera?], y entre ellos unos festonçicos de var[ias] colores, y en medio un Cristo cruçifycado con [una] ymagen de Nuestra Señora a un lado y otra ymagen de San Juan Evangelista al otro, [muy] bien pintado y fygurado, y el Cristo [...] con la cruz et çinco quartas de vara [...] e las ymágenes de la mesma propor[ci]ón como] se Requiere en el tamaño; y otra vedriera [redon]da que tenga dos varas menos un d[edo?] de gueco, y por el cerco de la vedriera sus Rom[anos ama]rillos y unos festonçicos de color [a la redond]a de los Romanos, y en medio una y[magen] de San Martín cavallero en un cavallo pa[r]tiendo] la capa con un pobre que tenga [...] tres quartas en Redondo conforme [al tama]ño y proporçión de la vedriera; y la o [re]donda que tenga vara y media y [...] vedriera con sus Romanos a la R[edonda] amarillos y sus festones de [color] a la Redonda, y en medio [una imagen] de San Nyculás obispo, vestido de pontifical con su mytra, capa y adereço [como con]vyene; y la otra quarta vedriera a de ser quadrada prolongada más larga que todas [las otras], y a de ser toda blanca y de la medida [...] e cochura (sic) que me enbiaredes e traça della [...]; que todas las dichas quatro vedrieras me obligo de las faser buenas, finas e bien hechas en toda perfyçión como conviene a buena obra de vedrieras, e me obligo de las dar [he]chas en toda perfyçión dentro de tres meses y medio primeros siguientes que corren y se cuentan desde oy día de la fecha desta carta [...], todas buenas e bien acabadas como [...] las dichas condyçiones e perfyçiones [...] que dichas son. Las quales dichas vedrieras me obligo de dar puestas e asentadas a my costa en las ventanas de la dicha yglesia en la dicha çibdad de Córdoba dentro del dicho término, e me deys e pagueys vos el dicho mayordomo a preçio de tres Reales e un quar[tillo] por cada palmo de todas las dichas vedrieras, así blanco como de pintura, todos los palmos que tuvieren en todas las dichas quatro vedrieras medidas en quadrado como se acostunbra en este arçobispado de Sevilla, e más me aveys de dar e pagar todo lo que montaren las Redes de las dichas vedrieras [a] Razón de a Real por cada palmo de Red de alambre, las quales dichas Redes an de yr por de fuera de las ventanas apartadas de las vedrieras segund la dispusición e Reç[...], e] más me aveys de pagar por Razón de la yda y buelta que tengo de hazer en yr yo en persona e un ofyçial a la dicha çibdad de Córdoba y llevar las dichas vedrieras dos ducados cada el día, por siete días que me ocupe yo y el dicho ofyçial a las llevar e asentar en sus ventanas e bolver. E para en cuenta de todos los dichos preçios Reçibí [yo de] vos treynta ducados R[ealmente] e con efeto en presençia del escribano público e testigos [inso] escriptos en Reales de plata que los m[ontaron], de la qual dicha paga y entrego yo el [escribano público inso] escripto doy fe que pasó en my pre[sencia] e testigos desta carta, e son en my poder [y yo el] dicho Sevastián de Pesque[ra] soy contento e pagado y entregado a [toda mi volun]tad e que me deys e pagueys e [...] quando estén açabadas las dichas ve[drieras para] comprar alambre y para llevarlas [...], e todos los maravedís Restantes de p[...] preçios

74. El legajo se encuentra en mal estado de conservación, con importantes pérdidas. Entre corchetes se han añadido, cuando es posible por el sentido de la frase, las partes que faltan en el texto original.

las dichas vedrieras y Re[...] y trabaxo del camyno e [...] me los deys e pagueys luego q[ue yo haya] acabado de asentar en la dicha [iglesia] todas las dichas quatro vedr[er]as. Et más vos el dicho mayordomo [seais obligado de] poner a costa de la dicha yglesia con[...]gas y un cantero y albañyes los que f[u]eren menester para asentar las barras y R[ed] y adobar todo lo que fuere menester e al [tiem]po que queden asentadas en toda perfyçión, e [prometo] de lo asy tener e cunplir e no me qu[itar] por my dello e si no lo hiziere e vos [pa]garé las dichas vedrieras [hechas] y asentadas y de la dicha forma e [condicio]nes y en la manera que dicho es, [...] que a my costa las podais comp[ra]r o man[dar] faser luego de la mysama forma [y pre]çyos e bondad que yo estoy obli[gado] de vos las dar adonde y al pr[ecio] que las hallardes, e por lo que más vos c[ostaren] e por los maravedís que en [...] me podais executar en my per[sona] e bienes, para lo qual vos el dicho Martyn de [la] Vega o el mayordomo que fuere [de la dicha] yglesia o qualquier de vos me p[odais] executar en my persona e bienes con solo vuestro juramento en que lo defyero [...] declareys lo que en esta [...] tengo Reçibi[do] como por devda lyquida en tal [...] sin otro Reçauo ny prueva ny [...] alguna de que vos Relieuo, e pido ello me [...] de vos lo dar e pagar puest[o e] pagado en la dicha çibdad de Córdoba a my costa con las costas que se os Recrescieren [...], et más me obligo de os pagar de pena [...] si contía de lo firme e no lo cunplí d[...] veynte myll maravedís e más las costas, daños e yntereses e menoscabos e entrego [...] Reçisieren; e vos el dicho mayordomo que seais obligado de lo cunplir so la dicha pena, e la pena pagada o no que lo [...] do sea firme; e otrosí que vos el dicho mayordomo a vuestra costa seais obligado de poner todas las barras de hierro que sean menester para asentar e fortalecer las dichas quatro vedrieras de manera que queden firmes e bien asentadas, e los basti[dores] que fueren menester de hierro as[y mis]mo los aveys de poner como convenga para armar las Redes de alanbre. E yo el dicho Martyn de la Vega, clérigo prebitero, presente en nombre de la dicha yglesia e por my persona e los Reçibo e açeto en my esta escriptura e obligación de vos el dicho Savastián de Pesquera por los dichos preçios e condiçiones e se[gun]d dicho es, e prometo e me obligo de vos los dar e pagar todos los dichos preçios que montaren las dichas vedrieras, e por las demás costas e gastos a los dichos plazos, e cunplir las dichas condiçiones e todo lo demás que es a mi cargo so las dichas penas e como en esta carta se contiene ... (fórmulas) ... Fecha la carta en las casas de la mora[da] del dicho Savastián de Pesquera [en lunes] treynta días del m[es] de octubre año del Señor de myll [y quinientos] e setenta años; e los dichos [otorgantes] lo firmaron de sus n[ombres] en el Registro, al qual Savastián de Pesquera yo el escribano público ynso escripto doy fe que conosco, y el dicho Martín de la Vega [...] presentó por testigos que lo conoçieron e [...] ron en forma de derecho firme e [...] e llamarse así como se nonbró al señor comendador Alonso Luzero, clérigo pres[bitero] vecino de Sevilla a Santa Marina, e a Pedro de Aguilera, clérigo presbitero vecino de la çibdad de Córdoba, que estavan presentes. Testigos que fueron presentes Gerónimo Serrano y Juan Suares, escribanos de Sevilla.

Gaspar de Soto, escribano público de Sevilla (rúbrica), Martín de la Vega (rúbrica), Sebastían de Pesquera (rúbrica), Gerónimo Serrano, escribano de Sevilla (rúbrica), Juan Suares, escribano de Sevilla (rúbrica)."

A.H.P.S., Protocolos, Oficio VI, Gaspar de Soto, 1570, Libro 3º, 2 (Legajo 4081), fol 1158 y ss.

## II. Claudio de León: Vidrieras para la Catedral de Sevilla (1612-1615). Vidriera de Santa Lucía (1612, enero):

1. "Bedrieras a quenta / A Claudio de León, maestro de bedrieras, a quenta de la bedriera (de) Santa Lucía questá sobre la puerta pequeña de la Antigua cient reales – 3 U 400" Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante, A.C.S.), Fábrica, Adventicios, 1612, fol. 16 (1ª nómina de enero del lunes 2 al sábado 7).
2. "A quenta de bedriera a León / A Claudio de León, maestro de hazer bedrieras, a quenta de la bedriera de Santa Lucía de sobre la puerta pequeña de la Antigua cient reales – 3.400"

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol. 16 vto. (2ª nómina de enero del lunes 9 al sábado 14).

3. “Cumplimiento de bedrieras / Santa Luçia / A Claudio de León, flamenco, cumplimiento a la bedriera (de) Santa Luçia que montó 13 U 510 maravedís – 1 U 610”.

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol. 17 (3ª nómina de enero del lunes 15 al sábado 21).

### **Vidriera de San Antonio de Padua (1612, enero a julio):**

4. “A quenta del dibujo de Sant Antonio / Al dicho (Jacinto) a quenta de la pintura de un Sant Antonio para hazer de bedriera de la capilla de los Cataños veinte reales”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol. 17. (2ª nómina de enero del lunes 9 al sábado 14).

5. “Cumplimiento al dibujo de San Antonio / A Jacinto a cumplimiento a 34 reales de la hechura del San Antonio para la vedriera de la capilla de los Cataños”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol. 17 vto. (3ª nómina de enero del lunes 15 al sábado 21).

6. “Herraje para vedriera / Al herrero que hizo el herraje para la bedriera de Sant Antonio de Padua en la capilla de los Cataños, que pesó 77 libras y media, a razón de real y quartillo la libra – 3.298”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol 27 (5ª nómina de mayo del lunes 28 al sábado 2 de junio).

7. “A Claudio de León, flamenco, a quenta de la bedriera (de) Sant Antonio / A Claudio de León, flamenco, maestro de bedrieras, a quenta de lo que monta la bedriera (de) Sant Antonio de Padua, que tuvo 56 palmos de vidrio nuevo pintado, y del enredado della, sesenta reales”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol. 27 vto. (1ª nómina de junio del lunes 4 al sábado 9).

8. “A quenta de la bedriera (de) Sant Antonio de Padua / A Claudio de León, flamenco, maestro de bedrieras, a quenta de lo que montó la bedriera de Sant Antonio de Padua, y enredado, para la capilla de los Cataños 100 reales – 3.400”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol 28 (2ª nómina de junio del lunes 11 al sábado 16).

9. “A quenta de bedriera / A Claudio de León, flamenco, a quenta de la bedriera (de) Sant Antonio de la capilla de los Cataños, por la red della cient reales – 3.800”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol 29 vto. (1ª nómina de julio del lunes 2 al sábado 7).

10. “Cumplimiento de pago de la bedriera (de) Sant Antonio / A Claudio de León, flamenco, por cumplimiento de pago de 11 U 426 maravedís que montó 56 palmos de bedriera pintada que hubo la bedriera (de) Sant Antonio de Padua para la capilla de los Cataños, a 5 reales el palmo, y otros 56 palmos de red, a real el palmo, 1.904 maravedís, porque lo demás está pagado”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol 30 vto. (2ª nómina de julio del lunes 9 al sábado 14).

### **Vidriera de los Apóstoles (reparos) (1612, abril):**

11. “Bedrieras / En 7 de abril de 1612 aviendo dado cédula el señor don Antonio Pimentel de Laona y Morín a Claudio de León, francés, maestro de hazer bedrieras para que los señores contadores le diesen cantidad de 18 U 820 maravedís que se le debían, los 15 U 250 maravedís de 305 palmos de emplomado a 50 maravedís el palmo quadrado, y los 3 U 570 maravedís de vidrio nuevo pintado que hizo en la bedriera de los Apóstoles que cae sobre la capilla de las Doncellas a la nabe de Sant Sebastián, a 5 reales el palmo del vidrio pintado”

A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1612, fol 54.

### Vidriera de San Pedro (1613, enero a abril):

12. “*A quenta de Rejas de hierro de bedrieras / A Juan Çernigón a quenta de lo que montaren las Rejas y bars de hierro para la bedriera* (de) *Sant Pedro de aquella capilla cient reales – 3.400*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 14 (2ª nómina de enero del lunes 7 al sábado 12).
13. “*A quenta de herraje de bedrieras / A Juan Çernigón, herrero, a quenta del herraje que haze para la bedriera* (de) *Sant Pedro cinquenta reales – 1.700*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 14 vto. (3ª nómina de enero del lunes 14 al sábado 19).
14. “*A Çernigón quenta de herraje de bedriera / A Juan Çernigón, herrero, a quenta de 22 U 686 maravedís que lo montan 597 libras de hierro, a 38 maravedís la libra, que pesó el herraje sobre que se a de asentar la bedriera* (de) *Sant Pedro para su capilla treçientos reales – 10.200*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 15 (4ª nómina de enero del lunes 21 al sábado 26).
15. “*A Çernigón a quenta de herraje de vedriera / A Juan Çernigón, herrero, a quenta del herraje que haze para la bedriera* (de) *Sant Pedro ciento y cinquenta reales – 5.100*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 15 vto. (5ª nómina de enero del lunes 28 al sábado 2 de febrero).
16. “*A quenta de Reja a Çernigón / A Juan Çernigón a quenta del herraje de la vedriera* (de) *Sant Pedro cient reales, de más de otras quatro partidas de que ay quenta – 3.400*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 16 (1ª nómina de febrero del lunes 4 al sábado 9).
17. “*Cumplimiento de Rejas de la vedriera / A Juan Çernigón, herrero, a cumplimiento de 30.706 maravedís que lo montaron 597 libras de hierro, a 38 maravedís la libra, y 236 libras a real que tuvieron las Rejas por más herraje que hizo para la vidriera* (de) *Sant Pedro, doze mill y 904 maravedís, porque lo demás le está pagado en nóminas de atrás – 12.904*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 17 (2ª nómina de febrero del lunes 11 al sábado 16).
18. “*Vedriera* (de) *Sant Pedro y blanca de sacristía / desta queda en quenta de 1613:*  
- *En 25 de febrero de 1613 años los señores diputados de bedrieras dieron çédula para los señores contadores diesen librança a Claudio de León, maestro de hazer bedrieras francés, de quenta de siete mil 596 maravedís que lo montaron las bedrieras y cosas siguientes:*  
- *De 251 palmos de bidrio pintado que tubo la bedriera* (de) *Sant Pedro a çinco reales el palmo - 42.670.*  
- *De 25 palmos de vidrio blanco que puso en el reparo de la vedriera de la lanterna de la sacristía mayor a tres reales y medio el palmo 2975 maravedís – 2.975.*  
- *Del presçio de 39 palmos de emplomado a rasón de real y medio el palmo que echó en la bedriera de la lanterna de la dicha sacristía 1.950 maravedís – 1.950.*  
47.595  
*Que todas tres partidas hazen la dicha suma de quarenta y siete mill 595 maravedís como en ella parece*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol- 67.
19. “*Red de ylo de yerro para la vedriera, a quenta della / A Claudio de León, vedriero, a quenta de doçientos y setenta y seis Reales que lo monta otros tantos palmos de enredado de ylo de yerro que hizo para la vidriera de San Pedro a real el palmo, cient reales – 3 U 400*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 19 (1ª nómina de marzo del lunes 4 al sábado 9).
20. “*A quenta de enredado de la vedriera* (de) *Sant Pedro / A Claudio de León, vedriero, a quenta de lo que monta la red para la vedriera* (de) *Sant Pedro, de que ay quenta, 3 U 400 maravedís – 3.400*”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 20 vto. (3ª nómina de marzo del lunes 18 al sábado 23).

21. “Al bidriero / A Claudio de León, vedriero, a cuenta del enredado de la vidriera de San Pedro y del emplomado del Relox de la Yglesia, çien reales – 3.400”.  
A.C.S., Fábrica, Adventicios, 1613, fol 22 (1ª nómina de abril del lunes 1 al sábado 6).

### **Varias vidrieras (reparos) (1614)**

22. “Bedrieras / En 12 del dicho (abril) dio cédula para que los señores contadores den a Claudio de León, flamenco, maestro de bedrieras, de 91.420 maravedís que se le deven del prescio de 81 palmos de vidrio pintado a 5 reales, y de 148 de blanco a dos reales y medio, y de 96 palmos de red nueva a 2 reales ½, y de 1.247 palmos de emplomado a 50 maravedís cada palmo, con más ocho reales de limpiar que ha bedrieras pequeñas de la contaduría; y las bedrieras en que se pusieron y repararon y lo en cada una es lo siguiente:
- Una bedriera nueva para la contaduría, 60 palmos de blanca.
  - En las ventanas bedrieras de los Cálices 88 palmos de blanca.
  - Y en la de la contaduría 96 palmos de red de arambre.
  - En las luzes de la bedriera grande redonda sobre la Puerta mayor de la iglesia, dos palmos de vidrio pintado.
  - En las bedrieras del çimborio de entre los dos coros / pintado 22, emplomado 75.
  - En las dos bedrieras obodos (sic) de la Sacristía mayor 15 de pintado y 280 de emplomado / pintado, 15, emplomado 280.
  - En la bedriera (de) Sant Pablo de su capilla 11 de pintado y 21 de emplomado / pintado 11 ½, emplomado 21.
  - En una bedriera de las que caen sobre la puerta pequeña de la capilla de la Antigua / pintado 14, emplomado 28.
  - En otra que cae sobre la nave mayor junto a la puerta grande a la parte de la capilla de Sant Laureano / pintado 7 ½, emplomado 76.
  - En la bedriera (de) Sant Cristóbal sobre la puerta que sale al taller / pintado 6, emplomado 350.
  - En la bedriera que cae sobre el Sant Cristóbal pintado al relox / pintado 3, emplomado 417.
- Que todo lo susodicho haze la dicha suma.  
A.C.S., Fábrica, Libramientos de Fábrica, 1614, fol. 64 vto.

### **Vidriera de La Magdalena hungiendo los pies de Cristo (reparo) (1615):**

23. “Bedrieras / Yten nueve mill y doçientos y veinte maravedís que por librança de 16 de março de 615 pagó a Cristóbal de León, maestro de bedrieras, por çierto bidro pintado y emplomado de nuevo que hiço en una bedriera sobre la puerta mayor de la capilla de las donzellas – ieUccee”  
A.C.S., Fábrica, Libramientos de Fábrica, 1615, fol. 6.

### **III. José Huelva: Vidrieras para la Catedral de Sevilla (1797-1799).**

#### **Vidriera de la Capilla de Santa Ana (1797, agosto a diciembre).**

1. “Costo de la vidriera de la Capilla de Santa Ana / En 19 de Diciembre se dio libranza al dicho Maestro Núñez de diez mil setecientos ochenta y nueve reales de vellón que valen 366. 826 maravedís para que los integre a esta Caja de Fábrica por los mismos que suplió en varios días que constan en el quaderno borrador, para cuenta del costo de la vidriera puesta en la Capilla de Santa Ana desta Santa Yglesia.

(Al margen):

Costo:

Herrero:

- En 19 Agosto	- 300
- 1 Septiembre	- 1.000
- 11 Noviembre	- 2.889

Vidriero:

- 7 Septiembre	- 500
- 10 Septiembre	- 2.500
- 7 Noviembre	- 300

Pintor:

- En 14 de Octubre	- 3.300
	10.789 R

Costó la dicha vidriera a saver:

- El herraje que pesó 827 libras a 5 ½	- 4.548 ½
- El vidriero Joseph Cofin con gratificación	- 4.300
- Pintor don Joseph Huelva	- 4.500
	13.348 ½

A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fol. 264.

### **Vidrieras de la Capillas de San José y San Hermenegildo (1799, junio a octubre).**

1. “14 junio 1799. Libranza a Juan de Soto, maestro carpintero desta Santa Yglesia, de 4.083 reales, que valen 138.829 (sic) maravedís, para que satisfaga a un alemán vidriero por varias partidas de vidrios de colores, unas a 30 reales la docena y otros claros, que ha entregado de su almacén para las vidrieras de las capillas de San Joseph y San Hermenegildo”.  
A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fol. 271.
2. “17 junio 1799. A Juan Llera, maestro herrero, 4.017 reales y 24 maravedís, que valen 136.602 maravedís, por el costo del herraje de la vidriera de la capilla de San Joseph, que pesó 29 a 5 ½ reales la libra”.  
A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fol. 271.
3. “5 octubre 1799. A Juan Llera 3.091 reales, que valen 105.094 maravedís, por 562 libras de hierro a 5 ½ reales que pesó el hierro de la vidriera de la ventana de la capilla de San Hermenegildo”.  
A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fol. 273 vto.
4. “Pinturas de las vidrieras de las capillas de San Joseph y San Hermenegildo / 10 octubre 1799 a Joseph Huelva, maestro pintor, 5.775 reales de vellón, que valen 196.350 maravedís, que importa el trabajo de los dibujos en pequeño y en mayor, colores y ejecución de las dos vidrieras de las capillas de San Joseph y de San Hermenegildo, que las a pintado, a saber la de San Joseph en 4.500 reales (como fue la de Santa Ana), y la de San Hermenegildo 3.375 reales por ser una quarta parte menos, liquidados bajados 2.100 reales recibidos a cuenta por las nóminas de peones”.  
A.C.S. Fábrica, Libranzas de Fábrica. Gastos ordinarios y extraordinarios 1758-1800, fol. 274.

## Casi llegando a Andalucía. La Casa de la Matilla: un conjunto vernáculo en la dehesa de Puebla del Maestre

JOSÉ MALDONADO ESCRIBANO  
*Universidad de Extremadura. España*

**Resumen:** Diseminados por diversas fincas y latifundios del término municipal de Puebla del Maestre (Badajoz), casi en el límite geográfico con la vecina Andalucía, se han desarrollado a lo largo de los siglos bastantes cortijos y casas de campo, en los que se mezclan las funciones residenciales con las propias de la explotación de la tierra desde un punto de vista agropecuario. En este trabajo se citan varios ejemplos sobresalientes del mismo, centrándose la atención en la Casa de la Matilla, un conjunto rural levantado en el siglo XVIII y recogido en interesantes fuentes documentales, como legajos propios del archivo particular del mismo Condado, el *Catastro de Ensenada*, la *Visita de la Real Audiencia de Extremadura*, la obra de Pascual Madoz o numerosos *Nomencladores*, además del *Registro Fiscal de Edificios y Solares*. Como veremos, un complejo vernáculo que aúna historia, arte, antropología, sociedad y explotación económica.

**Palabras claves:** Patrimonio Histórico-Artístico, Arquitectura Rural, Arquitectura Vernácula, Extremadura, Puebla del Maestre, siglo XVIII.

**Abstract:** Spread by diverse estates and large estates of the municipal area of Puebla del Maestre (Badajoz), almost in the geographical limit with the neighboring Andalucía, enough farmhouses and country houses have developed throughout the centuries, in that the residential functions are mixed by the own ones of the development of the land from an farming point of view. In this work several excellent examples of the same one are mentioned, centring on the attention on the Casa de la Matilla, a rural set raised in the 18th century and gathered in interesting documentary sources, as own files of the particular file of the same County, the *Catastro de Ensenada*, the *Visita de la Real Audiencia de Extremadura*, Pascual Madoz's work or numerous *Nomencladores*, besides the *Registro Fiscal de Edificios y solares*. Since we will see, a vernacular complex that brings together history, art, anthropology, society and economic development.

**Key words:** Historical Patrimony-Artistic, Rural Architecture, Vernacular Architecture, Extremadura, Puebla del Maester, 18<sup>th</sup> Century.

## Introducción. Puebla del Maestre (Badajoz) y su arquitectura rural<sup>1</sup>

Al sur de la provincial de Badajoz, conectada con la vecina Andalucía, con una complicada orografía y paisaje agreste aunque con múltiples dehesas, localizamos el término municipal de Puebla del Maestre, anteriormente llamada del Conde, de la Fuente, de Hernán González, de Cárdenas o de Doña María Ramírez<sup>2</sup>.

Históricamente fue conquistado este terreno a los árabes en el año 1199, relacionándose con la Orden de Santiago. En el siglo XV, siendo maestre Don Alonso de Cárdenas, adquirió condición de Señorío, alcanzando más tarde el título de Condado con Grandeza de España<sup>3</sup>.

Su castillo fue fundado en 1483, del que hoy sólo se conserva la torre defensiva, y ha sido bien estudiado por el profesor Garrido Santiago<sup>4</sup>. Hacia tales fechas debió levantarse también su iglesia y en 1506 comienza su andadura el Condado de Puebla del Maestre, que analizaremos detenidamente en el estudio monográfico de la interesante Casa de la Matilla debido a su propiedad.

Por otro lado, en cuanto a las vías pecuarias distribuidas por su jurisdicción destaca la Cañada Real Leonesa Oriental, pero fueron bastantes las que se desarrollaron a lo largo de los siglos para el acceso a las diferentes explotaciones agropecuarias diseminadas<sup>5</sup>.

1. Sobre este tema en Extremadura pueden verse las siguientes publicaciones: MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura en las dehesas de La Serena (Badajoz)*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2005; MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura vernácula dispersa en la comarca de Tierra de Mérida – Vegas Bajas. Cortijos y casas de campo*, Junta de Extremadura, Badajoz, 2009; MALDONADO ESCRIBANO, J., *El cortijo en la tierra de Badajoz*, Junta de Extremadura, Badajoz, 2008; MALDONADO ESCRIBANO, J., *Vivir en el campo extremeño. Cortijos y casas de labor en Don Benito*, Ayuntamiento de Don Benito, Don Benito, 2008; MALDONADO ESCRIBANO, J., “Ermitas, capillas y oratorios privados en los cortijos de la Baja Extremadura. Ejemplos de una arquitectura vernácula para conservar”, *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico. Actas del Congreso Internacional sobre Arquitectura Vernácula*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007, pp. 261 – 269; NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres (Castillos, palacios y casas de campo)*, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2009. Los trabajos del autor firmante de este artículo conectan con su Tesis Doctoral “*Arquitectura residencial en las dehesas de la Baja Extremadura*”, dirigida por el doctor D. Antonio Navareño Mateos, defendida en la Universidad de Extremadura y calificada con la máxima nota de *Sobresaliente Cum Laude* por unanimidad.

2. De estos cambios de nombres dan fe la mayoría de las fuentes documentales que tratan la historia del lugar. Citamos algunas:

- SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*, Centro de Estudios Extremeños, Imprenta del Hospicio Provincial, Badajoz, 1929. El documento original, fechado en 1654, se conserva en el ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ. Primera parte, Tomo I, pp. 122-123.

- REYES ORTIZ DE TOVAR, J. M., *Partidos triunfantes de la Beturia Túrdule (1779)*, Edición realizada desde el manuscrito original por Ediciones Guadalupe, 1998. Voz “*Villa de la Puebla del Conde*”, p. 40.

3. Vid. SÁNCHEZ MOYA, F. J., *Puebla del Maestre, pasado y presente de un pueblo de la Baja Extremadura*, Dirección General de Turismo, Mérida, 1996.

4. GARRIDO SANTIAGO, M.: *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989, pp. 257-261.

5. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN MESTA. Leg. 648. Exp. 1. *Expediente de vías pecuarias de Puebla del Maestre (Badajoz) (1868-1934)*

Del tema específico que nos ocupa, conocemos los primeros datos sobre casas de campo en este término, exceptuando la citada Casa de la Matilla, gracias al *Nomenclátor* de 1863<sup>6</sup>. En este documento, al igual que sucede en otras localidades, se recogen las viviendas en el extrarradio y habitadas. Así, encontramos las de La Abugalosa, Dehesa de Arriba, Esquivel, Huerta del Conde, Huerta de Parrón, La Joya del Cristo, El Pilar, Puerto de los Confesos, Tremiño y el Cortijo de Valle del Coto. Pocos años más tarde, en el de 1888<sup>7</sup> solamente aparece este último ejemplo, en el que vivían entonces 9 personas en un total de 4 edificios.

Más información quizás nos ofrece el *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Puebla del Maestre*<sup>8</sup> elaborado en 1926, del que extractamos los complejos más sobresalientes además de su extensión y propietario:

- Chaparrales, 200 metros cuadrados (D. José Caballero Caballero)<sup>9</sup>
- Dehesa La Condesa, 160 metros cuadrados (Sr. Conde de Puebla del Maestre)<sup>10</sup>
- La Gambonosa, 50 metros cuadrados (D. Nicasio Durán Santos)<sup>11</sup>
- Llanos de los Herreros, 48 metros cuadrados (D. José Caballero Santos)<sup>12</sup>
- Puerto del Carril, 60 metros cuadrados (D. José Caballero)<sup>13</sup>
- Dehesa de Abajo, 1400 metros cuadrados (D. Manuel Giles Caballero)<sup>14</sup>
- Cañada del Peral, 1600 metros cuadrados (D. José Rodríguez Villarroja)<sup>15</sup>
- Pilar de Santiago, 1600 metros cuadrados (D. José Caballero Santos)<sup>16</sup>
- El Porral, 60 metros cuadrados (D. Ventura Muñoz Ríos)<sup>17</sup>
- Puerto de la Alameda, 50 metros cuadrados (D. Juan Rodríguez Gato)<sup>18</sup>
- Los Pinos, 60 metros cuadrados (D<sup>a</sup>. Agustina Álvarez)<sup>19</sup>

*Ibidem*. Leg. 1406. Exp. 5. Expediente de vías pecuarias de Puebla del Maestre (Badajoz) (1868)

6. *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España; dispuesto por riguroso orden alfabético entre las provincias, partidos judiciales, ayuntamientos y entidades de población*. Imprenta de José María Ortiz, Madrid, 1863. Tomo 1, *Nomenclátor de la Provincia de Badajoz, Puebla del Maestre*, pp. 270-271.

7. *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población de España en 1º de Enero de 1888, formado por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico*. Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, Madrid, 1892. Cuaderno sexto, Provincia de Badajoz, Puebla del Maestre, p. 25.

8. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN HACIENDA. Libro 3004. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Puebla del Maestre* (1926). Tomo VIII.

9. *Ibidem*, Hoja 843.

10. *Ibidem*, Hoja 853.

11. *Ibidem*, Hoja 855.

12. *Ibidem*, Hoja 858.

13. *Ibidem*, Hoja 860.

14. *Ibidem*, Hoja 864.

15. *Ibidem*, Hoja 872.

16. *Ibidem*, Hoja 873.

17. *Ibidem*, Hoja 882.

18. *Ibidem*, Hoja 894.

19. *Ibidem*, Hoja 907.

- La Abulagasa, 90 metros cuadrados (D. Teodoro Álvarez)<sup>20</sup>
- Cerca Grande, 250 metros cuadrados (Álvarez y Compañía)<sup>21</sup>
- Cerca Grande, 100 metros cuadrados (D<sup>a</sup>. Agustina Espalda Álvarez)<sup>22</sup>
- Dehesa de Arriba, 100 metros cuadrados (D. Julián Pérez Cardo)<sup>23</sup>
- Las Posturas, 150 metros cuadrados (D. Juan Caballero Santos)<sup>24</sup>
- Huerta de Esquivel, 121 metros cuadrados (D<sup>a</sup>. Felisa Soria Álvarez)<sup>25</sup>
- Baldío del Conde, 160 metros cuadrados (D. Pedro Flores)<sup>26</sup>

### **La Casa de la Matilla. Un conjunto vernáculo, residencial y agropecuario**

Este magnífico ejemplo se encuentra situado exactamente en el actual cruce existente entre la carretera de Puebla del Maestre con la que se dirige desde Llerena a Pallares, a los pies de la parte Norte del Cerro de la Matilla, dominándose desde aquí un amplio paisaje adhesionado. Discurre igualmente por esta zona el arroyo llamado también de la Matilla, así como se localiza próxima la Cañada Real Leonesa Oriental<sup>27</sup>, utilizada antiguamente para el paso de importantes ganaderías mesteñas.

La pertenencia de este conjunto arquitectónico la encontramos en los Condes de Puebla del Maestre, título que fue otorgado por vez primera al nieto del maestro Don Alonso de Cárdenas, quien lo ostenta en 1506, como ya vimos. Además fue Señor de Jergal, Bacares, Villacelumbre, Belefique y de la fortaleza de Castellanos<sup>28</sup>. Algunos de los que le siguen son D. Alfonso de Cárdenas, 3<sup>er</sup> Conde; D. Diego de Cárdenas Valda y Zárate, 13<sup>er</sup> Conde; D<sup>a</sup>. Catalina de Cárdenas y Colón, 14<sup>a</sup> Condesa; o D<sup>a</sup>. Lorenza de Cárdenas y Colón de Toledo y Portugal, 15<sup>a</sup> Condesa y 6<sup>a</sup> Marquesa de Bacares.

Las propiedades de esta casa nobiliaria se recogen en varios documentos de su archivo privado, incluyéndose evidentemente la finca que nos ocupa<sup>29</sup>.

20. *Ibidem*, Hoja 908.

21. *Ibidem*, Hoja 911.

22. *Ibidem*, Hoja 912.

23. *Ibidem*, Hoja 918.

24. *Ibidem*, Hoja 920.

25. *Ibidem*, Hoja 922.

26. *Ibidem*, Hoja 924.

27. Sobre ella, *vid.*: *Descripción de las Cañadas Reales de León, Segovia, Soria y ramales de la de Cuenca y del valle de la Alcudía (1852-1860)*, Reimpresión de Ediciones El Museo Universal, 1984; ESTEPA GARCÍA, J. J., *Las grandes cañadas extremeñas. Relatos de la Mesta*, Universitas Editorial, Badajoz, 2000; GARCÍA MARTÍN, P. (coord.), *Cañadas, cordeles y veredas*, Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería, 2000; RODRÍGUEZ PASCUAL, M., *La trashumancia. Cultura, cañadas y viajes*, Edilesa, León, 2001.

28. VARGAS ZÚÑIGA, A. de, *Alonso de Cárdenas, último Maestro de la Orden de Santiago*, Sevilla, 1976.

29. Todas ellas podemos estudiarlas siguiendo los documentos siguientes, conservados en ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. SECCIÓN NOBLEZA. TORRELAGUNA:

- C. 192, D. 5. *Apeos de fincas de los lugares de Jerez de los Caballeros, Puebla del Maestre y Olmedo (1784)*.

Por otro lado, lo más antiguo que existió en La Matilla fue un castillo que parece datar del siglo XV y al que nos acerca específicamente Mérida a comienzos de la pasada centuria. Dice de él lo siguiente<sup>30</sup>:

*“La Matilla. Castillo. Hállase en una altura y está arruinado. Su fábrica, de mampostería denota ser obra del siglo XV, con algún trozo correspondiente al XVI. Su planta, bastante regular, es oblonga, poligonal, de diez lados, formados por otras tantas cortinas y en cada ángulo una torre cuadrada. Su eje mayor, en línea N. E. a S. O. viene a ser de 42 metros y el eje menor de 10, por el interior, siendo el espesor de muros de 1,10 metros. Tiene su puerta al S. O., entre dos de dichas torres, de las cuales la de la izquierda u occidental tiene por excepción forma pentagonal irregular, siendo su lado mayor exterior de 6 metros. El lienzo o cortina de la puerta es de 3 metros de longitud.*

*Por los lados S. y E. de la colina se ven restos de construcciones accesorias, que deben corresponder a un primer recinto exterior.*

*La traza de esta fortaleza de la Matilla da que sospechar si será de origen mahometano, y de serlo habrá que pensar que lo que se conserva es una reconstrucción hecha en tiempos de la Reconquista. Conveniente sería para comprobar dicho origen practicar un detenido estudio, por medio de sondeos o excavaciones.*

*Cerca del castillo se mantienen unos pilares de granito, restos sin duda de otra construcción, cuyo destino y época no nos fue dable precisar.”*

Por su situación estratégica debió estar conectada esta fortificación con otras próximas, como la misma de Puebla del Maestre o la cercana ubicada en Montemolín, constituyendo en este sentido una línea de conexión defensiva. A pesar de todo, nada más sabemos de ella.

Pasando ya a la Casa de la Matilla en cuestión diremos que los primeros datos que poseemos de ella son aportados en el *Catastro de Ensenada*, realizado como sabemos a mediados del siglo XVIII. En él solamente se cita la construcción<sup>31</sup>, donde vivía entonces el guarda de la misma, a pesar de que consideramos que ya los Condes de la Puebla la utilizarían para pasar allí



Fig. 1. Casa de la Matilla.  
Emplazamiento.

- C.163, D.2: *Cuentas generales de los años 1713-1855 de las posesiones de Jerez de los Caballeros y Puebla del Maestre pertenecientes a Francisco Fernández de Paula y su hijo.*

- C.162, D.1: *Cuentas generales de las posesiones (Jerez de los Caballeros, Puebla del Maestre) del marqués de Bacaes Francisco de Paula Fernández de Córdoba, Conde de la Puebla, de su hijo y nieto (1758)*

- C.162, D.2: *Cuentas generales de los años 1771-1780, de las posesiones de Puebla del Maestre y Jerez de los Caballeros, del Marqués del Maestre, Francisco de Paula Fernández de Córdoba y de su hijo.*

- C.162, D.3: *Cuentas generales de los años 1781-1800 de las posesiones de Jerez de los Caballeros y Puebla del Maestre pertenecientes a Francisco de Paula Fernández de Córdoba, Marqués de Bacaes, y su hijo.*

- C.163, D.1: *Cuentas generales de los años 1801-1896 de las posesiones de Jerez de los Caballeros y Puebla del Maestre pertenecientes al conde de la Puebla, Francisco de Paula Fernández de Córdoba y su hijo.*

30. MÉLIDA, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925. Tomo II, p. 322.

31. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. SECCIÓN HACIENDA. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. *Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada*. Libro 147, Puebla del Maestre, ff. 289vº-290r.

Respuesta nº 21: *“A la vigesima prima que el numero de vezinos de que se compone la vecindad de esta Villa es de Ziento ochenta y dos que avitan en ella, y uno mas que avita en la casa de campo de la Dehesa de la Matilla que es la unica que ay en el.”*



Fig. 2. Casa de la Matilla.  
Visión principal.

ciertas temporadas. Pertenecía entonces a D<sup>a</sup>. Isabel María Pacheco Portocarrero, Marquesa de Sirgadas y Condesa de esta villa.

Poco después, el maestro D. José Montalvo firma un proyecto para la reparación de esta Casa de la Matilla<sup>32</sup>. Es un documento excepcional debido a la información que nos ofrece así como a su antigüedad (1759-1765) y en el que se desarrolla el planteamiento de unos trabajos destinados a la conservación de esta vivienda, que debió ser construida años antes. Lo transcribimos:

*“Digo yo Joseph Monttalvo Vezino de la Ciudad de Llerena Maestro alarife y al presentte en esta de la Puebla haver reconocido de orden del Señor Don Joseph Muñoz Matteos Administrador del Condado de ella las torrecillas y Caserías de las Casas de la Huertta del Conde de la Ciudad de Llerena y la de la Mattilla principales de dicho Condado, y encuentro que la torrecilla de la Casa Palacio de dicha Mattilla se hallan sus paredes avierttas amenazando ruina por todos quatro costtados y en continjencia de caerse y arruinarse con el peligro de alguna desgracia, no siendo fácil y si mui peligroso rebajar dicha torrecilla por estar sostenida en las maderaciones que quittadas esttas darán en ttierra y solo ai al medio para asegurarla con menos costto y sin tanto peligro echarle dos cadenas por la parte interior con dos Bigas y sus Alabijas de yerro por la partte de afuera para que la sugetten y aseguradas sus paredes podra por menos conttinjencia recorrer sus texados que se hallan descubiertos por las conttinuas ruinas del presentte Ynvierno y temporales que la esttan combattiendo por todas parttes como Casa de Campo; para cuia compostura y reparos que necesita dicha Casa son menestter los Costtos siguientes:*

Respuesta n<sup>o</sup> 22: “A la vigesima segunda que dicha poblacion se compone de ciento y ochenta casas de las que doce se hallan cerradas por falta de moradores, quince se hallan para encerrar paja, y Recaudos de aperos de Labor, y una se alla inhavitable por estar arruinandose, y ay una en el campo que es en la Dehesa de la Matilla, y que por ellas no se pagan a la señora de esta villa dinero alguno por el establecimiento de su suelo.”

32. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN ARCHIVOS PRIVADOS. Archivo de los Condes de la Puebla del Maestre. Caja 4, Expediente 16. Sobre (...) la reparación de la casa de campo de la Matilla (...) (1759-1765).

De las dos Bigas para las llaves de a seis varas y media de largo y grueso correspondiente de su costto y conducion para llevarlas a dichas casas y conducirlas de la ciudad de Llerena ó de la Villa de Santta Olaya por no averlas en esta villa cien reales.....0100.

De hierro para hazer las llaves o clavixas que son quatro para cada viga de á cinco quarttas de largo quattro de hierro á precio cada una de veintte i ocho reales que componen cientto y doze reales.....0112.

De labrarlas cien reales.....0100.

Texa para la torrecilla y recorrer los Texados de dichas casas mill y quinientas texas á precio de diez y seis reales su costto y conducion docienttos y quarenta reales .....0240.

Quinientos ladrillos á nuebe reales de costto y conducion.....045.

Veintte caizes de cal á precio de cinco reales cada caiz cien reales.....0100

Quarenta cargas de Arena a medio real veintte reales.....020

De dos Maestros y tres peones que se han de ocupar veintte dias a el respectto de siete reales los Maestros y cinco cada peon quinienttos y ochentta reales.....0580.

De esporttones sogas hazadas y demas herramientas quarentta reales.....040.

Cuias partidas componen mil docienttos treintta y siete reales salvo que se necesitte algunos maderos en los texados de dichas casas que no se han podido rexisttrar por tener zerrados y no se han penetrado astta ahora.....10237.

Y para los costtos de la de la torrecilla y casería de la Huertta del Conde de la Ciudad de Llerena (...)"

En 1791, en el *Interrogatorio de la Real Audiencia de Extremadura* aparece de nuevo este edificio en la visita realizada a la localidad de Puebla del Maestre<sup>33</sup>, así como también se hace eco de su existencia Tomás López según el expediente firmado para su obra por el Bachiller D. Francisco Páez en 1793, quien la nombra como "casa palacio"<sup>34</sup>.

En la segunda mitad del siglo XVIII también se ejecutaron varias escrituras de arrendamiento<sup>35</sup> así como actas de reconocimiento de esta dehesa<sup>36</sup>. En todas ellas se habla del inmueble, a pesar de que no se aportan más datos desde el punto de vista arquitectónico, que es el que ahora nos interesa.

33. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES. SECCIÓN REAL AUDIENCIA. Legajo 7, *Visita a Puebla de la Reina* (1791), Respuesta nº 51:

"En quanto a lo que previene este capitulo, ai en este termino un castillo, perteneciente a Su Excelencia, con su terreno de diez fanegas y una casa de campo en la dehesa que llaman de la Matilla."

34. LÓPEZ, T., *Extremadura. Año de 1798*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1991. Edición y recopilación de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME, p. 361: "Puebla del Maestre" (Manuscrito original: BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid). MS 20241-20).

"En su recinto se halla un despoblado que se llama villa Celumbre, en donde sólo ha quedado una casa palacio que se nombra La Matilla, propia del señor de este pueblo y también el despoblado."

35. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES. SECCIÓN ARCHIVOS PRIVADOS. Archivo de los Condes de la Puebla del Maestre. Caja 4, Expediente 6. *Escrituras de arrendamiento de la dehesa de las Matillas y Encinar* (1749-1805).

36. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES. ARCHIVOS PRIVADOS. Archivo de los Condes de la Puebla del Maestre. Caja 4, Exp. 16: *Actas de reconocimiento de la dehesa de las Matillas (Llerena)* (1759-1765).

Ya del siglo XIX se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres algunos pleitos sobre la ocupación indebida de la tierra de La Matilla<sup>37</sup>, así como por un incendio provocado en ella<sup>38</sup>, que incluimos sólo casi como anécdotas.

Pascual Madoz sí que aporta información interesante en cuanto a la solidez de esta casa, situando también cerca de ella las ruinas del castillo que tratamos al comienzo de este discurso<sup>39</sup>:

*“Dehesa y caserío, en la provincia de Badajoz, partido judicial de Fuente de Cantos, término de Montemolín. Es de pasto, labor y arbolado de encinas, con una casa de buena y fuerte construcción, no muy lejos de las ruinas de un castillo que perteneció a los condes de Arcos. Situada en la cresta de una elevada sierra que da nombre a la dehesa. En un altozano como a 50 pasos de la casa actual, se ven todavía los signos del poder feudal de aquellos señores.”*

En el *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Puebla del Maestre* se presenta con una superficie total de 2000 metros cuadrados y un valor de 5000 pesetas en 1926<sup>40</sup>. La administraba D. Santos Villalba García, siendo su propietario el Sr. Conde de Puebla del Maestre. Este es, según el *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Montemolín* realizado cuatro años antes, D. Francisco de Paula Fernández de Córdoba<sup>41</sup>. Afortunadamente se describe el cortijo en este segundo documento:

*“Consta de planta baja y alta, de tres naves adobladas y divididas en habitaciones, dedicando a vivienda las dos altas y las dos bajas a ganados y deshabitados. Tiene corral con tinados para el ganado. Todo el edificio lo ocupa el guarda y se destina además a la explotación agrícola de la finca”.*

Formalmente se trata de un conjunto organizado gracias a un patio de planta rectangular, al que se abre una elegante galería formada por cinco arcos de herradura rebajados dispuestos sobre esbeltas columnas. Existe otra semejante al otro lado de la vivienda principal, orientada hacia el Suroeste. Estos elementos son los más llamativos de la Casa de la Matilla, de la que además destaca la rejería de algunas de sus ventanas, el remate de ciertas chimeneas o la cruz en piedra que se alza sobre la portada de acceso al citado patio.

37. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES. SECCIÓN REAL AUDIENCIA. Leg. 619, Exp. 17. *Autos del pleito formado por Manuel Chacón, Procurador Síndico, contra Francisco Fernández Melgarejo por ocupar las tierras de propios de las Dehesas del Campo y la de la Matilla* (1816).

38. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES. SECCIÓN REAL AUDIENCIA. Leg. 565, Exp. 8. *Para que se proceda a seguir causa penal al incendio originado por los vecinos de Puebla del Maestre en la dehesa de la Matilla* (1819).

39. MADOZ, P., *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845. Citamos la edición para Extremadura: *Diccionario histórico – geográfico de Extremadura*, Cáceres, 1955 (4 tomos). Tomo III, p. 309, voz “Matilla (Dehesa de la)”.

40. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN HACIENDA. Libro 3004. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Puebla del Maestre* (1926). Tomo VIII. Hoja 923.

41. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. SECCIÓN HACIENDA. Libro 2957. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Montemolín* (1922). Carpeta 35. Hoja 971.



Fig. 3. Casa de la Matilla. Galería principal y otros detalle.

Por último diremos que en el *Nomenclátor* de 1863<sup>42</sup> vuelve a incluirse como “*Casa Palacio*” situada a 5,5 kilómetros del núcleo urbano. Según el de 1940<sup>43</sup> vivían entonces aquí 6 personas, ascendiendo a un total de 12 sólo veinte años después<sup>44</sup>. Hoy día sirve de paradigma del cortijo bajoextremeño, casi llegando a Andalucía, en cuanto a la calidad de su conservación y debido a que continúa utilizándose para las mismas funciones para las que fue construido en su origen.

## Bibliografía

- Descripción de las Cañadas Reales de León, Segovia, Soria y ramales de la de Cuenca y del valle de la Alcudia (1852-1860)*, Reimpresión de Ediciones El Museo Universal, 1984.
- ESTEPA GARCÍA, J. J., *Las grandes cañadas extremeñas. Relatos de la Mesta*, Universitas Editorial, Badajoz, 2000.
- GARCÍA MARTÍN, P. (coord.), *Cañadas, cordeles y veredas*, Junta de Castilla y León. Consejería de Agricultura y Ganadería, 2000.
- GARRIDO SANTIAGO, M.: *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989.
- LÓPEZ, T., *Extremadura. Año de 1798*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1991. Edición y recopilación de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME.

42. *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España; dispuesto por riguroso orden alfabético entre las provincias, partidos judiciales, ayuntamientos y entidades de población. Opus cit.*, 1863. Tomo 1, *Nomenclátor de la Provincia de Badajoz*, Puebla del Maestre, pp. 270-271.

43. *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población de España formado por la Dirección General de Estadística con referencia al 31 de Diciembre de 1940*. Barranco, Madrid. Provincia de Badajoz, Puebla del Maestre, pp. 34-35.

44. *Censo de la población y de las viviendas de España de 1960. Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población*. Presidencia del Gobierno. Instituto Nacional de Estadística. Provincia de Badajoz. Puebla del Maestre, p. 27.

- MADOZ, P., *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845. Citamos la edición para Extremadura: *Diccionario histórico – geográfico de Extremadura*, Cáceres, 1955 (4 tomos).
- MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura en las dehesas de La Serena (Badajoz)*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2005.
- MALDONADO ESCRIBANO, J., *El cortijo en la tierra de Badajoz*, Junta de Extremadura, Badajoz, 2008.
- MALDONADO ESCRIBANO, J., *Vivir en el campo extremeño. Cortijos y casas de labor en Don Benito*, Ayuntamiento de Don Benito, Don Benito, 2008.
- MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura vernácula dispersa en la comarca de Tierra de Mérida – Vegas Bajas. Cortijos y casas de campo*, Junta de Extremadura, Badajoz, 2009.
- MALDONADO ESCRIBANO, J., “Ermitas, capillas y oratorios privados en los cortijos de la Baja Extremadura. Ejemplos de una arquitectura vernácula para conservar”, *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico. Actas del Congreso Internacional Sobre Arquitectura Vernácula*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007, pp. 261 – 269.
- MÉLIDA, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925.
- NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres (Castillos, palacios y casas de campo)*, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2009.
- REYES ORTIZ DE TOVAR, J. M., *Partidos triunfantes de la Beturia Túrduła (1779)*, Edición realizada desde el manuscrito original por Ediciones Guadalupe, 1998.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, M., *La trashumancia. Cultura, cañadas y viajes*, Edilesa, León, 2001.
- SÁNCHEZ MOYA, F. J., *Puebla del Maestro, pasado y presente de un pueblo de la Baja Extremadura*, Dirección General de Turismo, Mérida, 1996.
- SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*, Centro de Estudios Extremeños, Imprenta del Hospicio Provincial, Badajoz, 1929.
- VARGAS ZÚÑIGA, A. de, *Alonso de Cárdenas, último Maestro de la Orden de Santiago*, Sevilla, 1976.

## Los ingenieros militares y la arquitectura del edificio-teatro en la Cuba colonial

HENRY MAZORRA ACOSTA  
*Universidad de Camaguey, Cuba*

**Resumen:** El presente artículo aborda la participación de los ingenieros militares del ejército español en la construcción de teatros en Cuba durante el periodo colonial. A través de fuentes documentales primarias se analizan ejemplos de diferentes teatros coloniales cubanos a todo lo largo de la isla. Los ingenieros tuvieron un papel protagónico en la concepción de estas obras y fueron los principales transportadores de las tendencias arquitectónicas europeas de este género de edificios. Igualmente, se enfatiza la relación entre las características arquitectónicas del edificio-teatro y la formación de los ingenieros militares. Varios de los ejemplos estudiados todavía sobreviven en diferentes ciudades de Cuba.

**Palabras claves:** ingeniero militar, arquitectura colonial, teatro.

**Abstract:** The present article approaches the participation of the military engineers of the Spanish army in the construction of theaters in Cuba during the colonial period. Through primary documental sources examples of different Cuban colonial theaters are analyzed to all the long of the island. The engineers had a protagonistic role in the conception of these works and they were the main transporters of the European architectural tendencies of this gender of buildings. Equally, the relationship between the architectural characteristics of the theater and the formation of the military engineers is emphasized. Several of the examples studied still survive in different cities of Cuba.

**Key words:** military engineer, colonial architecture, theater.

La intervención de los ingenieros militares en las obras civiles es un tema abundante en la historia de la arquitectura americana de la colonia. Si bien en España resultó un conflicto la extensión de los ingenieros hacia competencias propias de los arquitectos, en territorios de ultramar ocurrió todo lo contrario. A Cuba llegaron muy pocos arquitectos académicos, los temas arquitectónicos eran acometidos generalmente por maestros de obra, agrimensores, o simples albañiles formados en el ejercicio práctico. Esta ausencia de especialistas de alta calificación en la rama de la construcción convirtió a los ingenieros militares en la mayor autoridad en materia de arquitectura.

El buen desempeño y éxito de los ingenieros militares en el diseño de obras públicas estuvo determinado principalmente por la alta preparación científico-técnica que poseían. Formados en las academias militares europeas, estaban adiestrados en el conocimiento profundo de ramas como matemática, mecánica, hidráulica y topografía. Es destacable como la enseñanza en estas escuelas tuvo un perfil amplio que preparaba a los estudiantes "... según las reglas del arte y convenio, empezando por los planos generales, perfiles y elevaciones más esenciales, y siguiendo en el detalle de planos y perfiles a gran escala de edificios civiles y militares."<sup>1</sup> Las bibliotecas de estas academias militares estaban dotadas de los más actualizados tratados de arquitectura de la época y en las aulas impartían clases profesionales titulados en las Academias de Bellas Artes. Estos elementos testimonian que la calidad y versatilidad de las realizaciones arquitectónicas de índole civil que acometieron los ingenieros no son un resultado fortuito.

En el sentido específico de la relación entre ingenieros militares y el diseño del edificio-teatro los ejemplos son disímiles en el viejo continente, pero sin dudas constituye un suceso trascendental en el contexto europeo el caso de Juan Antonio Medrano. En 1737, este ingeniero militar español, diseñó el teatro de San Carlos en Nápoles. La obra de Medrano debió tener un resultado de alta calidad pues dicho coliseo "... pasaba por ser cuando se construyó, como el más grande y hasta el más pomposo de todos los europeos."<sup>2</sup> Igualmente este ejemplo está considerado como uno de los antecedentes internacionales que más repercusión tuvo en la asimilación de la forma de herradura para la configuración de la curva del auditorio en los teatros españoles.

Desde el periodo renacentista los arquitectos y escenógrafos italianos fueron los grandes innovadores en lo referente a la arquitectura del teatro, sobre todo en el espacio destinado al espectador. Ellos sustituyeron las tradicionales gradas por el sistema de platea y palcos, con estos últimos, dispuestos en diferentes pisos sobre el perímetro de dicha platea. La planta de estas salas generalmente estaba definida por una línea curva en forma de herradura que apuntaba al escenario. Esta forma de configurar el auditorio se denominó "teatro a la italiana" y sería la manera más popular de construir teatros en Europa durante la Ilustración y todo el siglo XIX.

Aunque la herradura, como forma básica, fue aceptada mayoritariamente, la definición de la curvatura ideal para conformar dicha herradura constituyó el tema más polémico en el diseño de la tipología teatral de este periodo. La concepción del auditorio, como espacio condicionado por los sentidos del oído y la vista, devino cuestión de reflexión y experimento. La preferencia de uno u otro autor por un modelo ideal para la curva del auditorio no logró ser nunca un criterio unánime. De este modo hubo posturas que defendían la curva elíptica y otras radicalmente opuestas que favorecían la circular. Igualmente se establecieron complejos modos de trazar la herradura a partir de la combinación de diversos segmentos de arcos.

Así, el teatro fue una de las tipologías arquitectónicas más revolucionadas por el carácter científico del pensamiento de la Ilustración. Dichos edificios se convirtieron en el principal lugar de encuentro e intercambio social. Esta

1. CAPEL, H., *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Serbal- C.S.I.C., 1988, pág 164.

2. GARCÍA MELERO, J. E., "Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII*, t 7. 1994, págs 213-246.

razón provocó una atención especial a los temas arquitectónicos en función de satisfacer todas las necesidades que confluían en el recinto teatral. Igualmente cobra protagonismo el teatro desde el punto de vista urbano al proyectarse como edificio autónomo, la presencia o no de este inmueble, denotaba la importancia de una ciudad.

Todos estos conceptos repercutieron en la construcción de teatros en Cuba durante la colonia. Aunque ya desde el siglo XVIII las artes escénicas se desarrollaban en casas particulares, no es hasta el período decimonónico que se construyen elegantes teatros en las principales ciudades de la isla. La prolífera participación de los ingenieros militares en el diseño de estos edificios los coloca como importantes transportadores de los conceptos arquitectónicos europeos para el diseño de estos edificios.

Asumir un criterio cronológico para analizar la presencia de los ingenieros militares en el diseño de teatros en Cuba nos obliga a comenzar por La Habana. No es solo que por primera vez ocurra en esa ciudad la participación de un ingeniero militar en la construcción de un teatro, sino que además se trata del primer teatro<sup>3</sup> en la historia de la arquitectura cubana.

El suceso se remonta al año 1776 cuando el ingeniero militar Antonio Fernández Trebejo<sup>4</sup> acometió las obras para un recinto teatral, que se llamó “El Coliseo”, en uno de los extremos de la Alameda de Paula. Esta construcción desapareció a principios del siglo XIX pues se demolió para construir en ese mismo sitio otro teatro con el nombre de “Principal”, el cual evidentemente superaba desde el punto de vista arquitectónico a su antecesor. (ver imagen 1)

Aunque no se conoce que algún ingeniero militar estuviera enrolado en la construcción del Teatro Principal capitalino, sí existen fuentes documentales que avalan la actuación de los ingenieros en las diversas remodelaciones que se le hicieron a este edificio en la primera mitad del siglo XIX.

En 1843, el ingeniero militar Federico Luján, realiza los planos del existente Teatro Principal con el objetivo de hacer reparaciones en el mismo. Es difícil reconocer la magnitud de las transformaciones propuestas por el ingeniero pero de cualquier modo los planos trazados nos acercan claramente a la arquitectura que para esa fecha tenía el inmueble. (ver imagen 2 y 3).



Imagen 1. Teatro Principal en La Habana, siglo XIX. Fuente: *Historia de Cuba*. Editora de la Tabacalera Cubana, S.A. La Habana, enero de 1935. (Esta edición incluye 600 postales con un motivo o hecho de la historia de Cuba).

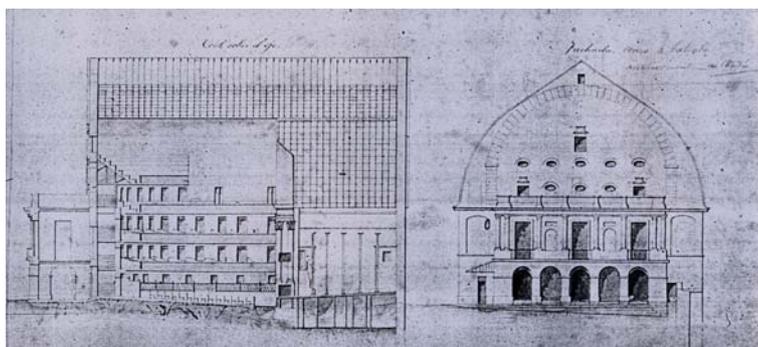


Imagen 2. Proyecto para remodelación del Teatro Principal de La Habana. Elevación y Corte. Proyectado por Ingeniero Federico Luján en 1843. Fuente: Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid (I.H.C.M.). Cartoteca. N° plano 13.469..

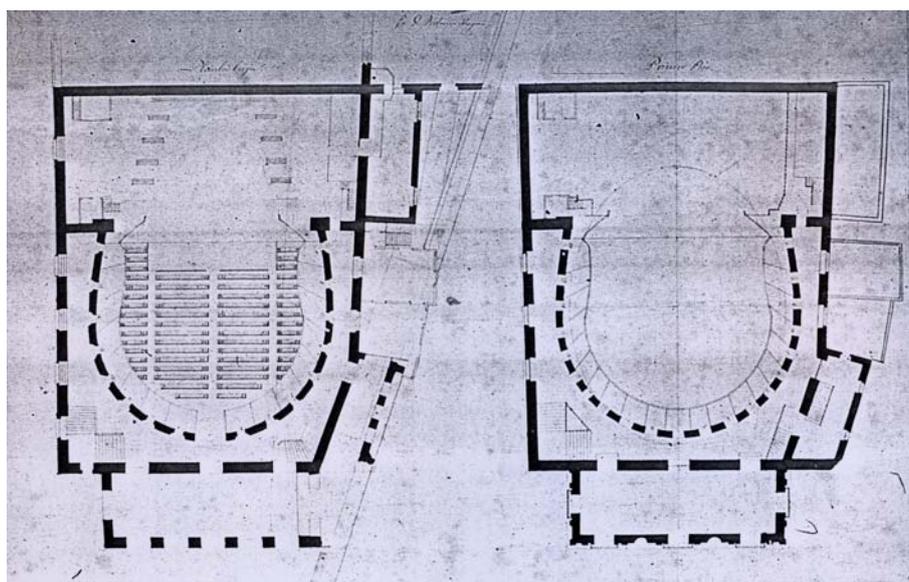
3. DE LA PEZUELA, J., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*, Imprenta del establecimiento de Mellado, 1863, pág 177.

4. PASCUAL, L., *Índice del personal de ingenieros en el siglo XVIII*, Manuscrito, Servicio Histórico Militar de Madrid. En este documento a Fernández Trebejo se le reconoce con la categoría de ingeniero delineante en el año 1767.

Imagen 3. Proyecto para remodelación del Teatro Principal de La Habana. Planta.

Proyectado por Ingeniero Federico Luján en 1843.

Fuente: Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid (I.H.C.M.). Cartoteca. N° plano 13.469.



El dibujo de la fachada muestra la imagen más conocida de este teatro que quedó reflejada en los grabados del siglo XIX, la cual le dio el seudónimo de *"buque con la quilla al cielo"*<sup>5</sup>. Igualmente el corte longitudinal de la edificación demuestra que muchas de las cuestiones técnicas de avanzada en la arquitectura de los teatros estaban presentes en las obras cubanas. Ejemplo de esto lo constituye la inclinación hacia el público del plano del escenario y la suspensión de este tabloncillo sobre pilotes para proporcionarle cualidades acústicas. Por otra parte, el plano de planta nos refleja un auditorio concebido en forma circular. Desde el punto de vista teórico el uso de la circunferencia para la configuración del auditorio tuvo como argumento la perfección de esta curva y su antecedente histórico en el teatro clásico.

Años más tarde se suma el ingeniero Mariano Carrillo de Albornoz a las transformaciones del Teatro Principal de La Habana. En 1846 este profesional realiza varios proyectos<sup>6</sup> para remodelar el edificio. El proyecto para reformar la fachada debió ser el que finalmente correspondió con los trabajos que se hicieron en el teatro en septiembre de 1846, pues dicho plano apunta estrictamente a mejorar la expresión frontal del inmueble. (ver imagen 4).

El diseño de Mariano va dirigido a eliminar esa terminación abovedada del edificio que tanto fue criticada en el siglo XIX. Para esto acude a la utilización del clásico frontón y elimina los óculos del cuerpo superior convirtiéndolos en vanos rectangulares distribuidos uniformemente. A solo días de terminadas las fábricas, el famoso ciclón de octubre de 1846 destruyó el Teatro Principal quedando la obra *"hecha escombros, pero firme, intacta y victoriosa de aquel sacudimiento horrible, la que acababa de fabricar Carrillo. Desgraciadamente no había podido encargársele que emprendiera la completa reconstrucción de todo el*

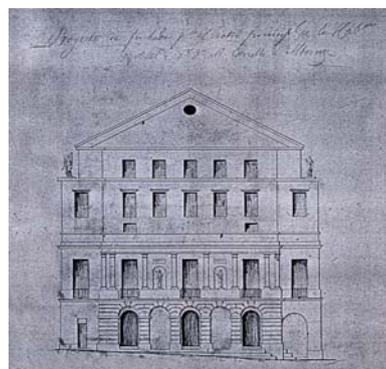


Imagen 4. Proyecto para remodelación del Teatro Principal de La Habana.

Proyectado por Ingeniero Mariano Carrillo de Albornoz en 1846.

Fuente: Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid (I.H.C.M.). Cartoteca.

N° plano 12.783.

5. BACHILLER, A., *Paseo pintoresco por la Isla de Cuba*, Ediciones universal, 1999.

6. En el libro: *Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la independencia americana*, pág 357, de los autores Ramón Gutiérrez y Cristina Esteras, se ilustra un ambicioso proyecto de Albornoz para la remodelación del Teatro Principal. Al parecer dichos planes no llegaron a ejecutarse por problemas económicos. El proyecto para transformación de fachada que presentamos en este artículo (ver imagen 4) debió ser la nueva versión ajustada al presupuesto pues solamente propone arreglos en su frente.



Imagen 5. Teatro Principal de Puerto Príncipe. Grabado de la segunda mitad del siglo XIX. Proyectado por Ingeniero Juan Jerez en 1848. Fuente: “Fondos raros y valiosos”. *Biblioteca Provincial Julio Antonio Mella*.

*edificio*”<sup>7</sup> El hecho de que sobrevivieran al desastre las partes construidas por el ingeniero militar dan fe de su validez como constructor; pero el lamento de Jacobo de la Pezuela, con respecto a que Carrillo de Albornoz no pudiera abarcar toda la transformación del edificio, demuestra la confianza que existía en este profesional para concebir un mejor teatro. Después de estos eventos el teatro Principal nunca volvió a reconstruirse.

También estarán presentes los ingenieros en la construcción de teatros en otras ciudades de la isla. A mediados de siglo XIX, con el mismo nombre de Principal, se levanta un magnífico teatro en Puerto Príncipe. La construcción de este edificio fue una clara muestra de la proyección ilustrada de los ciudadanos que habitaban la villa. Más de 25 accionistas integraron la Sociedad para llevar a cabo la empresa. Algunos autores enfatizan las intenciones de lucro que respaldaron la creación de este coliseo, pero sin dudas fue la dimensión cultural de sus patrocinadores lo que hizo el sueño una realidad. El costo de la construcción ascendió a 55 000 pesos y fue inaugurada el 2 de febrero de 1850. El ingeniero militar Juan Jerez<sup>8</sup> fue el responsable de la concepción del proyecto y de la conducción de las obras.

La solución de fachada ejecutada en el teatro Principal de Puerto Príncipe responde claramente a la corriente neoclásica que se introdujo en la arquitectura cubana del XIX, fundamentalmente de mano de los ingenieros militares. En este caso se observa una clara asociación con la arquitectura renacentista, específicamente con la utilización del portal mirador de dos pisos, motivo creado por el arquitecto italiano Andrea Palladio en la villa Cornaro<sup>9</sup>. El empleo directo y sin atavíos de este motivo renacentista hace del teatro principense un ejemplar distintivo. Esta vez el proyectista ha prescindido de

7. DE LA PEZUELA, J., Op. cit. pag 177.

8. TORRES LASQUETI, J., *Colección de datos históricos, geográficos y estadísticos de Puerto Príncipe y su jurisdicción*, Anexos, La Habana, Imprenta El Retiro, 1888. pág. 129.

9. En la villa Cornaro se observan las dos variantes de utilización del portal mirador de dos pisos. En la fachada frontal de la edificación se concibió este motivo de forma exenta a la masa del edificio; en la fachada posterior el portal mirador de dos pisos queda encerrado por otros espacios y con una de sus caras en la línea de fachada. La obra de Palladio fue de las más aceptadas y difundidas por las academias en su afán de promulgar el neoclasicismo.



Imagen 6. Teatro Principal de Puerto Príncipe. Estado actual. Archivo del autor.

los tan usados arcos y le ha dado protagonismo al sistema adintelado. El resultado es un edificio severo pero elegante. Otras referencias renacentistas se evidencian en diversos detalles, por ejemplo, la escalinata de acceso y las esculturas distribuidas en su frente son también códigos característicos de las obras palladianas. (ver imagen 5)

Esta presencia de esquemas neoclasicistas es una constante en la imagen exterior del edificio-teatro cubano de la colonial. La solución más común que se daba en la fachada frontal de este género de edificios consistía precisamente en pórticos salientes que jerarquizaban la entrada y a la vez permitían un acceso techado. Estos pórticos exentos podían ser de dos niveles y en ese caso el espacio del nivel superior se utilizaba como lugar de encuentro e intercambio para el público que asistía a las funciones. El teatro Principal de Puerto Príncipe es un ejemplo claro y singular de como los ingenieros militares utilizaron los códigos clasicistas en función de las más diversas necesidades edilicias.

Las cualidades acústicas y de confort de esta sala de espectáculos fueron resaltadas en varias publicaciones de la época. Desde su fundación hasta el inicio de las guerras de independencia su escenario vivió una intensa actividad de funciones de ópera y otros entretenimientos. Las investigaciones sobre el arte escénico en Puerto Príncipe refieren que el auditorio del teatro “*tenía una capacidad de cuatro pisos: platea, palcos principales, tertulia y cazuela... .podía albergar, cómodamente sentados, 1500 espectadores...*”<sup>10</sup> Esta evidencia nos refleja que también la fórmula italiana estuvo presente en el diseño del teatro principense. Lamentablemente, en 1920 un devastador incendio hizo sucumbir la estructura interior del inmueble, dejando en pie solamente los muros perimetrales. A pesar de las diversas transformaciones que el edificio sufrió a lo largo del siglo XX, el esquema compositivo original concebido por el ingeniero militar Juan Jerez pervive en la imagen actual del edificio. (ver imagen 6)

Al unísono con la obra de Puerto Príncipe se construía un teatro en la ciudad de Santiago de Cuba cuyos planos también aparecen en los archivos militares. Se trata del teatro Reina Isabel II, que terminó llamándose Reina y cuya primera piedra fue colocada en 1848<sup>11</sup>. Firma el proyecto el ingeniero militar Manuel Heredia y varios aspectos de interés se desprenden de la inspección de los dibujos. (ver imagen 7 y 8)

El proyecto queda inscrito en un rectángulo. En la entrada principal se ha dispuesto un pórtico a partir de columnas pareadas que sostienen arcos. Dos escaleras se han concebido para la rápida evacuación de los asistentes y las fachadas laterales muestran abundante presencia de vanos para la ventilación.

La planta muestra nuevamente un auditorio en herradura pero esta vez regido por una curva oval. Las soluciones ovales o elípticas para la curva del auditorio fueron muy defendidas por los autores franceses de finales del siglo XVIII. Dichos escritores sostenían que esta variante proveía mejores condiciones acústicas pues las ondas sonoras se expandían con ese comportamiento geométrico.

10. VILLABELLA, M., *Costal al hombro*, Camagüey, Ediciones Unión, 1996.

11. OROZCO, M. E., “Teatro, modernización y sociedad urbana: de Coliseo a Reina Isabel II en Santiago de Cuba (1800-1868)”, *Anales del Museo de América*, 13, 2005.

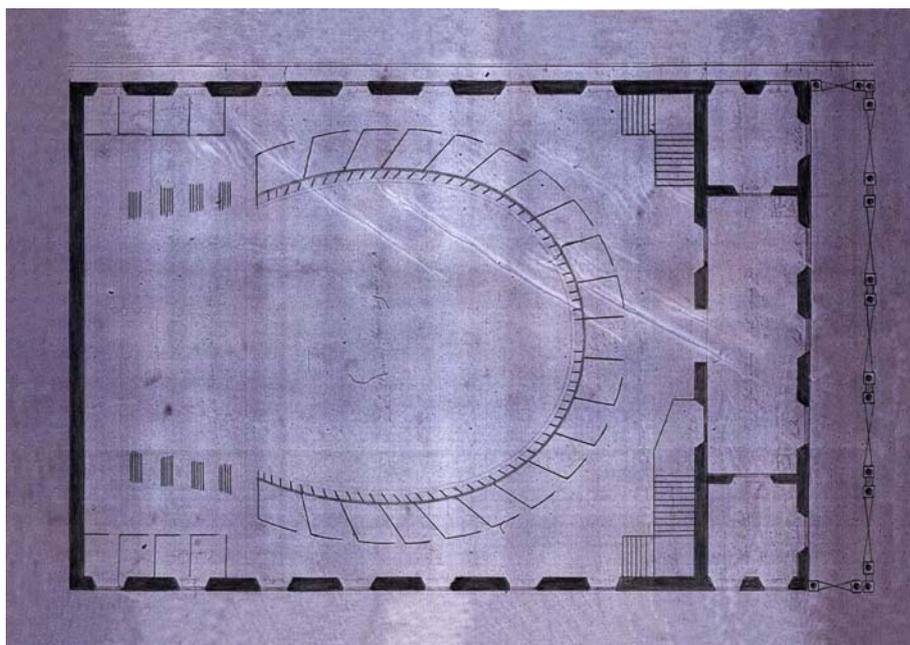


Imagen 7. Proyecto del Teatro Reina Isabel II. Plano de planta. Projectado por Ingeniero Manuel Heredia en 1848. Fuente: Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid (I.H.C.M.). Cartoteca. N° plano 12.320.

La sección transversal del edificio refleja que se desplegaron cuatro niveles de palcos, incluyendo el que se encuentra ligeramente levantado con respecto a la platea. Particularmente interesante resulta el diseño de la estructura de madera para cubrir el gran espacio de la sala. Este prototipo de armadura se remonta a las creaciones de Palladio, el cual las popularizó mediante su obra teórica. Posteriormente estas soluciones fueron reproducidas por otros autores, por ejemplo el español Benito Bails<sup>12</sup> la presenta en su tratado y refiere que es la solución aplicada en el teatro de San Carlos de Nápoles, al cual se ha hecho referencia anteriormente. Es obvio que el proyectista ha tenido contacto con estas obras teóricas y despliega en su diseño todos estos conocimientos. Se trata de una armadura, con un concepto estructural sustentado en las leyes de la mecánica. La arquitectura del teatro impone estas exigencias estructurales donde es necesario salvar grandes luces. Los ingenieros resultaban los profesionales más capacitados para dar una eficaz respuesta constructiva a tales cuestiones.

Otro caso notable lo constituye el teatro de Matanzas, donde la intervención de un ingeniero militar está dada de forma particular. La comisión responsable de la construcción del edificio pidió al reconocido Francisco de Albear que dictaminase la selección del mejor proyecto para el teatro Esteban, luego llamado teatro Sauto. Esta solicitud al renombrado ingeniero militar manifiesta la clara asociación que se tenía en los diversos niveles de la sociedad sobre la maestría de los ingenieros en este tipo de construcciones.

De los seis proyectos presentados el censor escoge dos, a los cuales no obstante les recomienda cambios para su perfeccionamiento. Sobre el proyecto de D'alaglio, uno de los seleccionados, elogia la "... *fachada principal perfectamente proporcionada y muy bella, calles suficientes en el patio, buena relación entre los ejes de la elipse que forma el patio...*, pero igualmente critica que "*no tenga una caja acústica*

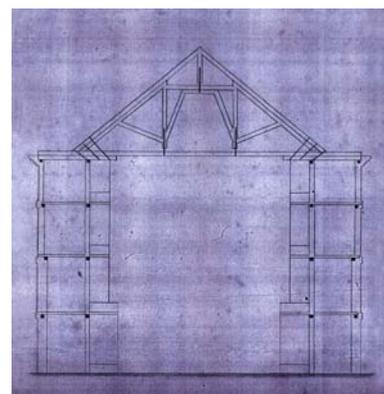


Imagen 8. Proyecto del Teatro Reina Isabel II. Corte transversal. Projectado por Ingeniero Manuel Heredia en 1848. Fuente: Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid (I.H.C.M.). Cartoteca. N° plano 12.320.

12. BAILS, B., *De la arquitectura civil*, Tomo IX, *Elementos de Matemática*, Madrid, 1796. En esta obra de Bails también se presenta la planta de un teatro con auditorio en forma oval la cual fue copiada del autor francés Patte. En la traducción que hace Mariano Carrillo de Albornoz en 1848 del Tratado de Millington igualmente aparece esta armadura pero referida a un teatro en Inglaterra.

Imagen 9. Auditorio del Teatro Terry. Estado actual.  
Fuente: Archivo del autor.



*para la orquesta, que haya hecho cóncava en vez de ser convexa la línea anterior del prosenio*". Con respecto al proyecto de Francisco Piqué halla positivo " *la amplitud, tablado y galería superior del escenario, la buena armadura del techo, la feliz distribución de la primera crujía del edificio que comprende el vestíbulo, los cafés y el despacho, la buena situación y disposición de la escaleras, la caja acústica, la tela metálica para evitar la propagación del fuego en un incendio.*"<sup>13</sup> La respuesta de Albear evidencia el dominio de conceptos sólidos relativos al diseño del edificio-teatro. No se trata de conocimientos generales, es una disertación sobre el programa arquitectónico del teatro y sus requerimientos constructivos. Finalmente fue construido el proyecto de D'Alaglio y felizmente este magnífico edificio ha llegado hasta nuestros días.

La última gran sala de espectáculos construida en la Cuba colonial fue el Teatro Tomas Terry de Cienfuegos. Inaugurado en 1890, también fue diseñado y construido por un ingeniero militar. El caso resulta aun más relevante porque la decisión de acometer el proyecto del ingeniero Lino Sánchez Mármol es el resultado de un concurso cuyo jurado radicó en París. La calidad y belleza de la obra original puede disfrutarse en la actualidad. (ver imagen 9)

Sin duda asistimos en Cuba a una simplificación del programa arquitectónico de los grandes teatros europeos en los cuales se planificaban diversidad de áreas para propiciar el encuentro y divertimento de la concurrencia más allá de la propia actividad teatral. De este modo a los vestíbulos, patios, galerías, salones, cafés y salas de juego se les dedicaba tanta importancia como al escenario y el auditorio. En tal aspecto el Terry es un ejemplo logrado, su concepción de espacios para propiciar el intercambio social es exitosa. El elegante vestíbulo, el café y las terrazas al aire libre en los laterales del edificio permiten una magnífica descongestión del público en los entreactos. Igualmente los camerinos y otras partes que soportan la actividad escénica han sido eficazmente dispuestos.

13. PEDROSO, C. de, "Albear", *Revista Cubana*, t.14, Establecimiento tipográfico de A. Álvarez y Compañía. La Habana. 1891, págs 521-528. Fondos de la Biblioteca Nacional de Cuba "José Martí".

Para la culminación y engalanado de la obra fueron invitados pintores muralistas y escultores<sup>14</sup>. La participación de estas especialidades artísticas en la fase final de la obra es un evento recurrente en la historia de la construcción de teatros en Cuba durante el siglo XIX. Los trabajos de terminación y exorno en los interiores de estas edificaciones se convirtió en una actividad especializada en la cual no solían determinar los ingenieros.

El teatro como edificio adquirió complejidad con la necesidad de perfeccionar los dos espacios fundamentales que en él convergen: el escenario y el auditorio. En este sentido las soluciones arquitectónicas requerían de una calificada preparación en temas muy específicos. Dichos requerimientos constructivos tenían particular confluencia con la formación de los ingenieros y esta razón determinó la asidua presencia de los mismos como proyectistas de estos inmuebles.

La modernización del escenario consistió mayormente en la creación de maquinarias o inventos mecanizados<sup>15</sup> para lograr diversidad de efectos visuales y sonoros. Todo este montaje escenográfico en los primeros teatros de la época moderna correspondió a los ingenieros. La temática se fue convirtiendo en una especialidad de la cual se ocuparían posteriormente los escenógrafos.

Por otra parte, y en el contenido propiamente arquitectónico, el espacio del auditorio está determinado por cuestiones acústicas pero sobre todo por razones ópticas. Este último aspecto tiene particular conexión con la ingeniería militar pues el dominio de la perspectiva constituye un conocimiento imprescindible en el delineado de construcciones defensivas. Basta revisar los tratados de fortificación para reconocer diseños basados en la perfección geométrica y el estudio de ángulos de observación. Igualmente el trazado en curva del auditorio imponía un exigente ejercicio topográfico en el cual la formación militar era exhaustiva.

Esta afinidad de conceptos se completa con la exigencia del edificio-teatro de crear espacios cubiertos de grandes dimensiones sin apoyos intermedios. Tanto el escenario como el auditorio precisaban soluciones estructurales de cubierta para salvar distancias no típicas. Tal condición obligaba a la utilización de armaduras con determinada complejidad mecánica. Los ejemplos analizados, además de expresar la capacidad constructiva de los ingenieros militares, también son evidencia de la ilustración de estos hombres en relación con la bibliografía y las obras arquitectónicas más importante de su época.

Como hemos podido apreciar, la evolución del teatro en Cuba estuvo en sintonía con las más avanzadas tendencias europeas para el diseño de este género de edificios. La constante participación de los ingenieros militares del ejército español en la concepción de estos inmuebles los convierte en protagonistas del desarrollo de esta tipología arquitectónica en la isla. Un legado que enriqueció nuestro patrimonio construido.

14. CHEPE, T. e I, MILLÁN, *Teatro Tomás Ferry*, Cienfuegos, Ediciones Mecenaz, 2004.

15. MERCHÁN, F., "La ingeniería en el Teatro Barroco: el escenario de la ilusión", *Acta*, n° 38, 2005. En este artículo el autor hace un importante análisis del protagonismo de los ingenieros en la construcción de maquinarias para lograr efectos escenográficos en los teatros del siglo XVIII.

**Fuentes Documentales:**

- Biblioteca Provincial Julio Antonio Mella (BPJAM). Camagüey. Fondos Raros y Valiosos.
- Museo Provincial Ignacio Agramonte (MPIA). Camagüey. Colección Documentos. Fondo Ayuntamiento. Colección Fotos.
- Biblioteca Nacional de Cuba "Jose Martí". Hemeroteca.
- Instituto de Historia y Cultura Militar (IHCM). Madrid. Cartoteca.

**Bibliografía:**

- BONET, ANTONIO. *La polémica ingenieros-arquitectos en España siglo XIX.* / Antonio Bonet Correa, Soledad Lorenzo y Fátima Miranda. Ediciones Turner. 1985.
- CAPEL, HORACIO. *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII.* / Horacio Capel, Joan Eugeni Sánchez y Omar Moncada. – Editorial Barcelona: Serbal; Madrid: C.S.I.C., 1988.
- CHEPE, TERESITA. *Teatro Tomás Terry. Símbolo identitario de la cultura cienfueguera.* / Teresita Chepe e Iram Millán. Ediciones Mecenaz. Cienfuegos. 2004.
- GALINDO, JORGE ALBERTO. *El conocimiento constructivo de los ingenieros militares españoles del siglo XVIII.* / Jorge Alberto Galindo. –España. Universidad UPC, 1996.
- GARCÍA, JOSÉ ENRIQUE. *Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España.* / José Enrique García Melero. Separata de Espacio Tiempo y Forma. Serie Vil. H. del arte. t. 7, 1994. pag 213-246.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN. *Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la independencia americana.* / Ramón Gutiérrez y Cristina Esteras. Ediciones Tuero. Madrid, 1993.
- HERNANDO, JAVIER. *Arquitectura en España, 1770-1900.* / Javier Hernando. Ediciones Cátedra. Madrid, 2004.
- MERCHÁN, FAUSTINO. *La ingeniería en el teatro barroco: el escenario de la ilusión.* / Faustino Merchán Gabaldón. Revista ACTA, No. 38. 2005. pag 69-77.
- MURO, JOSÉ IGNACIO. *Ingenieros Militares en España en el Siglo XIX.* / José Ignacio Muro Morales. –, España: IV Coloquio Internacional de Geocrítica, 1999.
- OROZCO, MARÍA ELENA. *Teatro, modernización y sociedad urbana: de Coliseo a Reina Isabel II en Santiago de Cuba (1800-1868).* / María Elena Orozco Melgar y Lidia Sánchez Fujishiro. ANALES 13. Museo de América. Madrid, 2005. pag 273-300.
- PALLADIO, ANDREA. *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio.* / Andrea Palladio traducido por Juan del Ribero Rada. Valladolid : Consejería de Cultura y Turismo; León: Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, D.L. 2003
- TORRES, JUAN. *Colección de datos históricos, geográficos y estadísticos de Puerto Príncipe.* / Juan Torres Lasqueti. Imprenta El Retiro. La Habana, 1888.
- VILLABELLA, MANUEL. *Costal al hombro.* / Manuel Villabella. – Ediciones Unión. Camagüey. 1996.

**La Congregación de la Granada, el Inmaculismo  
sevillano y los retratos realizados por  
Francisco Pacheco de tres de sus principales  
protagonistas: Miguel Cid, Bernardo de  
Toro y Mateo Vázquez de Leca**

ANTONIO GONZÁLEZ POLVILLO  
*Universidad de Sevilla. España*

**Resumen:** El presente trabajo analiza el trasfondo heterodoxo del impulso final que realizó Sevilla en el intento de definición del dogma de la Inmaculada Concepción, bajo los auspicios de los miembros de la Congregación de la Granada, reunión de *alumbrados* de la Sevilla barroca, entre los que destaca Rodrigo Álvarez, Hernando de Mata, Bernardo de Toro, Juan Martínez Montañés, Vasco Pereira o Juan Bautista Vázquez el Viejo. Por otro lado, se pone de relieve la importancia de tres lienzos realizados por Francisco Pacheco que representan a la Inmaculada con los retratos de tres de los principales protagonistas de aquellos hechos: Miguel Cid, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca.

**Palabras clave:** Barroco. Sevilla. Congregación de la Granada. Inmaculada Concepción. Francisco Pacheco. Alumbrados. Heterodoxos. Vázquez el Viejo

**Abstract:** The present work analyzes the heterodox background of the final pulse that Seville realised in the attempt of definition of the dogma of the Immaculate Conception, under the auspices of the members of the Congregation of Granada, meeting of *alumbrados* of Seville barroca, between that it emphasizes: Rodrigo Álvarez, Hernando de Mata, Bernardo de Toro, Juan Martínez Montañés, Vasco Pereira or Juan Bautista Vázquez el Viejo. On the other hand, the importance of three linen cloths realised by Francisco is put of relief Pacheco that represent the Immaculate one with the pictures of three of the main protagonists of those facts: Miguel Cid, Bernardo de Toro and Mateo Vázquez de Leca.

**Key words:** Baroque. Congregation of Granada. Immaculate Conception. Francisco Pacheco. *Alumbrados*. Heterodox. Vázquez el Viejo.

Pretendemos con este trabajo ocuparnos de dos de los lienzos más famosos de la historia de la pintura sevillana, al que se incorpora otro, ya conocido desde 1988, que hasta ahora no se ha tenido muy en cuenta en la historiografía de Sevilla, pero que, a nuestro juicio, tiene la misma importancia o quizás más que los dos anteriores, todos tres salidos del pincel del ilustre pintor Francisco Pacheco y que tienen como tema central la Inmaculada Concepción

con retratos de personajes. Al mismo tiempo, centramos su ejecución en los acontecimientos que tuvieron lugar en Sevilla en la génesis del inmaculismo surgido en torno a 1615, sucesos cuya verdadera dimensión aquí fijamos, que fueron en buena medida protagonizados por un grupo de heterodoxos *alumbrados* pertenecientes, o simpatizantes, a la Congregación de la Granada, que alcanzarán como sabemos una repercusión universal y que provocan un ambiente muy particular en la ciudad en el que tiene su explicación la ejecución de estos tres lienzos. Por último, intentamos fijar, en unos casos, y apuntar en otros, los comitentes de los mismos y, de paso, aspiramos a deshacer algunos errores historiográficos al respecto. De esta manera unimos a tres figuras míticas de la Sevilla del reinado de Felipe III, pues se trata de los tres personajes claves, de incidencia masiva, que intervienen en la explosión inmaculista de Sevilla en 1615: el coplero Miguel Cid, el arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca y el *cabeza* o máximo dirigente de la hermética y misteriosa Congregación de la Granada, el licenciado Bernardo de Toro, estos últimos embajadores del arzobispo y de Sevilla para la causa de la Inmaculada ante Felipe III y de este ante Paulo V, Gregorio XV y Urbano VIII en Roma.

### La Congregación de la Granada

Tras una breve alusión a la Congregación por parte de Menéndez Pelayo en sus *Heterodoxos*<sup>1</sup>, quien nos descubre por primera vez la existencia de esta es Domínguez Ortiz<sup>2</sup>, al que le seguirá en otro trabajo más extenso el dominico Álvaro Huerga<sup>3</sup>, ambos se basan fundamentalmente en dos fuentes inquisitoriales: el memorial que realizó en 1615 Bernardo de Toro sobre la vida del fundador de la Congregación, Gómez Camacho, para elevarlo al Inquisidor General Don Bernardo de Sandoval y Rojas y el informe que el calificador del Santo Oficio sevillano, el dominico fray Domingo Farfán, elabora en 1626 sobre la historia y prácticas de la Congregación de la Granada, a las que nosotros hemos añadido otra documentación inquisitorial<sup>4</sup>.

En resumen la Congregación de la Granada, o el grupo espiritual que la precedió, se había fundado hacia 1541 por el cerrajero Gómez Camacho en Jerez y Lebrija, en torno al convento de la Inmaculada Concepción de esta última localidad, donde está enterrado, cuyas características espirituales estaban influenciadas por presupuestos milenaristas, visiones y profecías además de un acendrado evangelismo propio de los grupos espirituales reformadores que surgieron en esa época anterior a los inicios del Concilio de Trento. A Gómez Camacho le sucedió en la dirección del grupo, como *cabeza* de esa escuela espiritual, el religioso jesuita lebrijano Rodrigo Álvarez, célebre por ser el confesor en Sevilla de Teresa de Ávila, y que también está enterrado en el convento de Lebrija, con él el grupo se extiende a la urbe hispalense en la que quedará

1. MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid: BAC, 1987, 4ª ed. vol II, Libro VI, p. 172.

2. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *La Congregación de la Granada y la Inquisición de Sevilla. Un episodio de la lucha contra los alumbrados*. En, *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*. Sevilla, 1983, pp. 161-177.

3. HUERGA, A. *Historia de los alumbrados (1570-1630). IV Los alumbrados de Sevilla (1605-1630)*. Madrid, 1988, pp. 217-37

4. A[rchivo] H[istórico] N[acinal], Inquisición, legajos 2957, 2960, 2962, 2963 y 2965.

consolidado, estableciéndose un eje Jerez-Lebrija-Sevilla por el que circula la espiritualidad de este grupo. Tras su muerte, cuando Álvarez sea sustituido como *cabeza* de la Congregación por el predicador catedralicio Hernando de Mata, ya podría llamarse a este grupo con toda propiedad Congregación de la Granada pues la escuela espiritual que Mata dirigía se reunía en el Patio de los Naranjos de la catedral sevillana, junto a la capilla de la Virgen de la Granada, en el que se hallaba el púlpito en el que Mata predicaba, por orden del cabildo catedral, todos los domingos; unos oficios, el de predicador catedralicio y el de *cabeza* de la Congregación, que heredó su discípulo el presbítero Bernardo de Toro<sup>5</sup>. Por consiguiente, la célebre Congregación de la Granada tuvo el siguiente orden sucesorio de prelaturas en sus *cabezas*: Gómez Camacho (1541-1553), Rodrigo Álvarez (S.I.) (1553-1587), Hernando de Mata (1587-1612) y Bernardo de Toro (1612-1643)<sup>6</sup>.

La Congregación de la Granada, cuyos miembros fueron duramente perseguidos como *alumbrados* por los consultores dominicos y la propia Inquisición sevillana, constituía un grupo hermético regido espiritualmente por un *cabeza* al que se hallaban fuertemente adscritos el resto de los miembros y en el que se establecía una sucesión hasta el fin del mundo. El fundador Gómez Camacho era portador y guardián de un secreto muy singular que debía ser trasladado a sus sucesores en la dirección del grupo espiritual; sin embargo, su sucesor Rodrigo Álvarez creyó conveniente hacer partícipes de ese secreto a unos elegidos, los denominados en la documentación como los *seis del particular espíritu*, cuyos nombres podemos conocerlos al habérselo transmitido el calificador dominico fray Domingo Farfán: “el padre Mata, Juan del Salto, Alonso Pérez de Vargas, Blasco de Perea (que ya es difunto) y otros dos”<sup>7</sup>. Al parecer, cada cabeza de la Congregación trasladó el secreto a otros seis, por

5. La Virgen de la Granada no tiene relación con los orígenes de la Congregación, Rodrigo Álvarez no predicó junto a esa capilla, su grupo espiritual se reunía con él básicamente en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla. Fue su sucesor en la prelatura Hernando de Mata quien, por su oficio de predicador catedralicio iniciado hacia 1580, reunirá al grupo junto a esta capilla. No obstante, y tal como nos lo transmite el Abad Gordillo, un congregado, Juan Bautista Vázquez el Viejo, pintó en 1568 la imagen de Nuestra Señora de la Granada, hoy perdida, por la que cobró veinte y cuatro mil maravedís, y que Pacheco elogia en su *Arte de la Pintura*. Vid. SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Ed. de Jorge Bernales Ballesteros, Sevilla, 1983, p. 221. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2009, p. 116 n.18, en la que el editor afirma: “la advocación de la Virgen de la Granada dio lugar a una activa Congregación, iniciada hacia mediados del siglo XVI, y que precisamente fue investigada por la Inquisición sevillana...”. Con lo que se confirma la transmisión de un error continuamente verificado en la historiografía sobre esta Congregación. En la capilla de la Virgen de la Granada existió una Hermandad de Nuestra Señora de la Granada que daba culto a esta imagen y que nada tiene que ver con la Congregación de la Granada que toma el nombre no por la imagen sino por el lugar en el que se reunían sus congregados en el púlpito cercano a su capilla. Esto no quita para que en los tiempos de Toro, y la junta que dejó tras su marcha a Roma, esta se reuniese en ocasiones en la citada capilla.

6. La fecha de fundación por Gómez Camacho de este grupo espiritual en 1541 la tomamos de una carta de fray Juan de los Ángeles, calificador dominico del Santo Oficio, al inquisidor de Sevilla don Alonso de Hoces fechada el 10 de octubre de 1623, en la que se dice que Gómez Camacho «floreció dizen por los años de 1541». A.H.N. Inquisición, leg. 2960 s/f. Las fechas extremas que aquí damos son las de inicio de la prelatura de la Congregación y las de su final por fallecimiento.

7. A.H.N. Inquisición, leg. 2963/1. En adelante utilizamos esta fuente. Ver también HUERGA, A. *op. cit.*

lo que Farfán también nos da a conocer aquellos escogidos por Hernando de Mata para transmitirles el secreto: “el padre Bernardo de Toro, el padre Francisco de Cervantes, Diego de Montilla, Alonso de Aremo, Juan Martínez Montañés, y otro que cumple el número de seis”. Por último, el dominico igualmente transmite el nombre de al menos dos a los que declaraba el secreto Bernardo de Toro: “a María de Santiago, beata, y también a Doña María Vallejo, monja del convento de la Encarnación de Sevilla”. Además del *cabeza* y los *seis del particular espíritu* la Congregación contó con miembros *comunes* que fueron dirigidos espiritualmente por el *cabeza* pero que no llegaron a conocer el secreto. A la vista de la documentación inquisitorial no podemos saber nada de tan misterioso secreto cuyos receptores debían guardarlo fielmente sin desvelarlo a nadie con excepción del “Sumo Pontífice, al Rey, al Obispo y al Santo Oficio”. En cambio, sí que conocemos las doctrinas principales de la Congregación entre las que quizás se halle inserto el misterioso secreto. Así la dirección o *cabeza* de la misma nunca faltaría hasta el final de los tiempos y cuyo espíritu estaba especialmente señalado en algún lugar de las Sagradas Escrituras, de manera que esa especialidad también se iría heredando en los sucesores, unas señales de privilegio que igualmente vendrían señaladas para los *seis del particular espíritu*. Para los congregados el *cabeza* de la Congregación tendría el espíritu del mismísimo Jesucristo, mientras que los seis particulares poseerían el espíritu de los apóstoles. Hernando de Mata era considerado una especie de santo a quien los congregados tenían como un profeta, entre los miembros selectos de los del *particular espíritu* existía la firme creencia de que Hernando de Mata habría de ser elevado a los altares para lo que, incluso, conocían el nombre del pontífice que lo llevaría al más alto grado de santidad de la Iglesia católica. También circulaban entre los congregados otras profecías tales como que llegado el fin del mundo, en tiempos del Anticristo, aquellos que llegasen vivos de la Congregación de la Granada habrían de morir mártires por la confesión de la fe del Evangelio de Cristo; por otro lado, los ya fallecidos en ese momento resucitarían para luchar contra el Anticristo. Pero los miembros de la Congregación de la Granada también creían en una singular profecía: “que, en definiéndose por de fe el punto de la Concepción de Nuestra Señora, habían de reformar la Iglesia los congregados de la dicha Congregación”. Aquí radica el motivo por el cual estos congregados lucharon por la definición del dogma: creían firmemente que ellos mismos habrían de reformar la Iglesia a partir de esa definición.

La necesidad por parte de los congregados de la definición immaculista, para poder así entrar en la historia, se entroncó con la devoción al misterio del crédulo arzobispo don Pedro de Castro, quien había creído firmemente en lo transmitido por los falsos libros plúmbeos del sacromonte granadino, en los cuales se aludía a la Concepción Inmaculada de la Virgen María. A ambas fuerzas sólo les faltaba otra pieza fundamental: el pueblo sevillano. Para levantarlo se habrían de encargar tanto Toro como Vázquez de Leca, auxiliados por las técnicas jesuíticas de la misión y por aquellos versos que comenzaban: Todo el mundo en general / a voces Reina escogida, / digan que sois concebida / sin pecado original, la canción más popular de toda la Edad Moderna compuesta por Miguel Cid. Como sabemos, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca fueron enviados en 1615 por el arzobispo Pedro de Castro a la Corte para conseguir de Felipe III el apoyo ante el Papa para la obtención de la definición del dogma. A su vez, estos fueron enviados

por Felipe III como embajadores a Roma para conseguir de la santidad de Paulo V tal definición. Finalmente, Mateo Vázquez de Leca volvió a Sevilla en torno a 1624-25, mientras que Toro quedó definitivamente en Roma en la que murió en 1643<sup>8</sup>.

### Artistas, retratos y la Congregación de la Granada

Lo primero que llama la atención al ver el plantel de los escogidos de la Congregación de la Granada es su composición: clérigos presbíteros, monjas y seglares con una gran presencia entre estos últimos de artistas. En efecto, entre los *seis del particular espíritu* con Rodrigo Álvarez vemos a dos plateros: Juan del Salto y Alonso Pérez de Vargas, así como al pintor Vasco Pereira y entre los seis con Hernando de Mata observamos al escultor Juan Martínez Montañés. Pero aún hay algunos artistas más, dato que nos lo proporciona uno de ellos, el platero de oro Juan del Salto quien, ante la falta de credulidad del general de los jesuitas Claudio Acquaviva respecto de las afirmaciones que Martín de Roa había realizado en su *Historia de la Compañía en Andalucía* en relación a los hechos sobrenaturales acaecidos a su maestro Rodrigo Álvarez, decide en 1610 realizar en su defensa un memorial conservado en Roma en el archivo de la Compañía de Jesús<sup>9</sup>. En él Salto afirma que de las cosas que se decían de Rodrigo Álvarez eran testigos:

“Diego de Acosta, provincial, también fueron testigos el Padre Joseph de Cuadros, y el Padre Gerónimo de Çaragoça (ambos de la Compañía de Jesús) y el doctor Bartholomé García del Ojo, visitador que fue de monjas en este arzobispado de Sevilla, y Francisco de Castro Çurujano (este fue gran santo y conocido por tal en Sevilla) y Juan Baptista Vasques escultor, ombre de buena vida, y Juan Rodríguez Mançera y el Padre Martín Ruiz, clérigo exemplar, y el Padre Alonso de Villafañe, racionero que fue de esta Santa Iglesia de Sevilla. Todos los quales son ya difuntos. Y más son testigos que ahora biven, el licenciado Fernando de Mata y Pedro de Mesa bordador. También es testigo el Padre Lope del Castillo de la Compañía de Jesús”<sup>10</sup>.

Fig. 1. Francisco Pacheco, *Pedro de Mesa*, Libro de descripción de verdaderos retratos. Museo Lázaro Galdiano de Madrid.



8. Para seguir estos acontecimientos puede verse a SERRANO ORTEGA, M. *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época*. Sevilla: E. Rasco, 1893. OLLERO PINA, J.A. “*Sine Labe Concepta*”: conflictos eclesiásticos e ideológicos en la Sevilla de principios del siglo XVII. En, C.A. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, E.VILA VILAR (Comp.), *Grafas del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*. México: FCE, 2003, pp. 301-35. SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J. *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII: el sentido de la celebración y su repercusión exterior*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.

9. A[rchivum] R[omanum] S[ocietatis] I[esu]. *Baetica*, 25, Necrología I (1570-1648). Vid. ROA, M. *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1662)*. Edición de A. MARTÍN e I. CARRASCO. Écija, 2005.

10. ARSI, *Baetica*, 25, Necrología I (1570-1684), fol. 35v.

Juan del Salto alude a discípulos hasta ahora desconocidos de Rodrigo Álvarez, una vez más es posible observar a clérigos, algunos compañeros de la Compañía de Jesús, pero también artistas: de nuevo el pintor Vasco Pereira, el bordador, vihuelista y espadachín Pedro de Mesa (fig. 1)<sup>11</sup> y el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo, entre los que las relaciones artísticas son indudables<sup>12</sup>.

Las informaciones transmitidas por Juan del Salto nos pone en evidencia la religiosidad tan especial de estos artistas, una espiritualidad visionaria, de favorecidos, de espíritus que están en relación con la divinidad, que son capaces de verla y entablar un contacto con ella, son gentes que se sienten espiritualmente superiores y de los que, en un sentido religioso, se espera algo de ellos, son elegidos y, no lo olvidemos, junto con sus maestros: Álvarez y Mata, que tienen el espíritu del mismo Cristo, el suyo es a su vez como el de los propios apóstoles. Las informaciones de Salto al general de la Compañía amplían, al dar nombres, las noticias aportadas por Roa en su *Historia*. El jesuita narra cómo un hombre afligido por un gran peso acudió a Álvarez en busca de ayuda, este le dijo: “vaya a la Madre de Dios y pídale de mi parte que se lo quite”, el discípulo así lo hizo y puesto delante de la Virgen quedó libre del peso que lo agobiaba, Roa no dice quien era, Salto ahora sí: “fue este ombre Vasco Perea (sic), pintor, y compañero individuo suyo hasta que murió”<sup>13</sup>. También Roa narra en su *Historia* cómo un siervo de Dios estando ejercitándose en algunas virtudes, “cosa que aborrece mucho el demonio”, este trató de inquietarle, de asustarle con los gemidos de un niño, pero al ver que no se inmutaba el demonio dijo: “maldito sea quien te lo enseñó”, con lo que aludía así al maestro Rodrigo Álvarez, ahora Salto nos afirma en su informe que esto ocurrió “a su grande amigo y compañero Vasco Pereira”<sup>14</sup>. Roa alude a cómo unos discípulos de

11. Pedro de Mesa fue, como nos dice Pacheco, un virtuoso de la danza, de la “vigüela de siete órdenes i canto de órgano”, así como un estupendo espadachín “sin igual en la verdadera destreza”, gran discípulo junto con el duque de Medina del maestro sevillano Jerónimo Sánchez de Carranza, considerado hoy como padre de la esgrima. Pero además Mesa se distinguió como un gran bordador “en la curiosa i rica arte de bordar reconoçido por el más insigne dél”. Ahora conocemos un dato más de este personaje: practicó una espiritualidad muy especial dentro del grupo de Rodrigo Álvarez. PACHECO, Francisco, *op. cit.* p. 405.

12. El visitador de monjas del arzobispado y miembro de la Congregación el lebrijano Bartolomé García del Ojo contrató el 1 de diciembre de 1577 con Juan Bautista Vázquez un retablo para la Parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija, vid. PALOMERO PÁRAMO, J.M. Juan Bautista Vázquez el Viejo y el retablo de la Virgen de la Piña, de Lebrija. *Archivo Hispalense*, 210 (1986), p. 162. Sobre el pintor Vasco Pereira puede verse a SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI. *Archivo Hispalense*, 213 (1987), pp. 197-239. La relación que encontramos aquí entre García del Ojo y Bautista Vázquez es la que nos lleva a pensar que el Bautista Vázquez discípulo de Rodrigo Álvarez sea *el Viejo*; de cualquier forma, debemos tener en cuenta que también *el Mozo* tuvo una relación, por ejemplo, con Vasco Pereira esta vez de colaboración artística. Vid. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, *op. cit.*, p. 209. Sin embargo, parece determinante para decantarnos por *el Viejo* que una hija suya profesara, con el nombre de Sor Juana Bautista, en el famoso convento de concepcionistas de Lebrija, profesión que tuvo lugar el 3 de noviembre de 1586 y a la que asistió Hernando de Mata. Vid. BELLIDO AHUMADA, José. *La patria de Nebrija (Noticia Histórica)*. Sevilla, 1985, 3ª ed., p. 291, n.34. A Pedro de Mesa se le pagaban en 1593 doce reales por tasar en la catedral una cenefa y una casulla, vid. 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. 33; Juan del Salto era en 1582 mayordomo de la Hermandad de San Eligio y en 1609 veedor de oro de la mencionada Hermandad, vid. *Ibidem*, T.II, pp. 314-15.

13. ARSI. *Ibidem*, fol. 35v.

14. ROA, M. *Ibidem*, p. 292 [203r]. ARSI, *Ibidem*, fol. 36r.

Álvarez vieron un “gran número de demonios, que estando una vez el Padre hablando de Dios pasaban huyendo”; del mismo modo, “diciendo él misa entraban y salían en la iglesia con tan recios gritos y voces que ponían grandísimo espanto”<sup>15</sup>. Ahora Salto nos informa de quién fue aquel discípulo que oyó los gritos de los demonios mientras oficiaba misa el jesuita: fue Vasco Pereira y el mismo Salto era quien ayudaba en la misa aquel día a Álvarez: “Acabada la misa le preguntó Perea (sic) al Padre cómo avía podido dezir misa, porque él avía oydo tales y tales cosas. El Padre sin darle de que él uviesse oydo nada respondió: *no le dava ningún contento al demonio la misa que yo dezía*”<sup>16</sup>.

Especialmente interesante es el último capítulo en el que Roa habla de los favores especiales recibidos por Rodrigo Álvarez. Afirma cómo una persona estando en oración ante el Santísimo Sacramento vio a Rodrigo Álvarez que bajaba del cielo escoltado por dos eclesiásticos y tras ellos venían un gran número de obispos, cardenales y sacerdotes “que entendió ser la jerarquía de la Iglesia”. El mismo orante tuvo otra visión muy extraña pues observó “en espíritu al Padre Eterno que derramaba sobre la cabeza del buen Padre unas aguas cristalinas y tenía él en las manos un vaso delante del pecho donde ellas se recogían y donde llegaban muchos a beber en ellas”<sup>17</sup>. Juan del Salto, además de ampliar el relato de estas visiones, nos da a conocer quién fue el misterioso orante visionario: “la persona que vio esto fue Juan Baptista Vázquez, escultor”<sup>18</sup>:

[...] uno de los que comunicaban con el Padre estando en oración le vio en espíritu baxar del cielo con gran magestad como el mismo traje y ropa de la Compañía de Jesús, y a sus dos lados un sacerdote y un estudiante, sus espirituales hijos, con ciertos papeles o legajos en las manos, y estos estavan en muy alta disposición acerca del espíritu del Padre. El qual traía en la mano derecha una hacha encendida, la mitad vieja y la mitad hacía arriba nueva, y veníanle siguiendo al Padre todas las hierarchias de la Santa Iglesia, grandíssima multitud de cardenales, y obispos, y prelados, y de todos los estados, y oyó una voz del cielo que le dixo: *no es luz nueva, sino aquella luz antigua de la primitiva Iglesia*, de la qual visión quedó el susodicho admirablemente ilustrado en las cosas de la fe y de la Santa Iglesia...”<sup>19</sup>.

No puede dejar de impresionarnos esta visión del *Triunfo del Padre Rodrigo Álvarez* del célebre escultor, una visión fuertemente iconográfica, ajustada a su formación de pintor que nos fija a su vez el espíritu de iluminados de los miembros de esta Congregación. El Padre Rodrigo Álvarez, asociado espiritualmente a Jesucristo y *cabeza* de la visionaria y profética Congregación de la Granada, desciende del cielo con su hábito jesuítico escoltado a su vez por un “sacerdote y un estudiante, sus espirituales hijos”; o sea, que es acompañado a manera de trinidad por los personajes que representan su descendencia

15. ROA, M. *Idem*.

16. ARSI, *Ibidem*, fol. 36v. Podemos observar la espiritualidad visionaria del célebre pintor portugués, ahora es posible comprender la extraordinaria biblioteca que poseía formada fundamentalmente por libros religiosos y espirituales. Vid. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pp. 43-53.

17. ROA, M. *Ibidem*, [207r.].

18. ARSI, *Ibidem*, fol. 37r.

19. ARSI, *Ibidem*, fol. 24r.

mística en la dirección de la Congregación: el sacerdote Hernando de Mata y el entonces estudiante Bernardo de Toro. Ambos llevan papeles y legajos autorizando con la letra escrita sus afirmaciones milenaristas, como si fuesen doctores de una nueva ley, de una nueva Iglesia reformada. Rodrigo Álvarez porta en su mano derecha un hacha encendida, la mitad vieja y la mitad nueva, con un claro significado de renovación de la Iglesia que pretende la Congregación de la Granada que él dirige y en la que, en ese momento, es el principal elegido, de ahí ese acompañamiento jerárquico, “todas las hierarchias”, que en la visión se describe: cardenales, obispos, prelados y gentes de todos los estados que aclaman a los defensores de la fe antigua ahora renovada tal como dice la voz que sale del cielo: “no es luz nueva, sino aquella luz antigua de la primitiva iglesia”. La segunda visión de Juan Bautista Vázquez también alude a esa idea de *renovatio*, de reforma pues el mismísimo Dios padre aparece renovando el bautismo de Rodrigo Álvarez que es visto como un nuevo Jesucristo, en lo que parece una especie de creación de una nueva iglesia que después será transmitida en absoluta legitimidad a sus discípulos que se acercan a tomar el agua reformadora. Se trata de una actitud de *reformatio ecclesiae* en la que es posible observar un entronque con las ideas reformistas y evangelistas que otro lebrijano de la misma escuela y amigo de Gómez Camacho: Rodrigo de Valer, había llevado algunos años antes a Sevilla cuando conectó y enseñó esa nueva religión al canónigo magistral Juan Gil “Egidio”, a Constantino Ponce de la Fuente y otros, en la que fueron acusados, juzgados y condenados por la Inquisición como luteranos<sup>20</sup>. Ante esta expresión de espiritualidad reformada no es de extrañar que el consultor dominico fray Juan de los Ángeles escribiera en 1623 al inquisidor de Sevilla Alonso de Hoces dándole cuenta del peligro de esta Congregación y rogándole: “que se ponga remedio y el principal que se deshaga esta Congregación que mientras durare será un perpetuo seminario de errores, abusos, supersticiones, embustes, engaños y infierno de almas”<sup>21</sup>.

Algunos años más tarde la esencia de esta visión de Juan Bautista Vázquez, transmitida por los congregados, va a ser legada a la posteridad mediante su expresión artística en al menos dos lienzos muy importantes. Uno de ellos es la *Inmaculada Concepción* realizada por Juan de Roelas en 1616 que representa a través de un complejo programa iconográfico el fruto de la acción directa de nuestros tres protagonistas: la famosa procesión masiva del pueblo de Sevilla que tuvo lugar, tal como reza la inscripción del lienzo, el 29 de junio de 1615 y en el que aparece la Virgen acompañada por la jerarquía celestial y por el pueblo de Sevilla

Fig. 2. Luigi Primo Gentile, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, 1633. Iglesia de Santa María de Monserrat de los Españoles de Roma.



20. Rodrigo de Valer fue acusado por la Inquisición de visionario y de proclamarse profeta enviado por Dios. Sobre este personaje y su misión evangélica en Sevilla vid. GONSALVIUS MONTANO, Reginaldo. *Artes aliquot...*, en la versión de CASTRILLO BENITO, Nicolás. *El “Reginaldo Montano”: primer libro polémico contra la Inquisición Española*. Madrid, 1991, especialmente pp. 258-70. Sobre la relación entre Gómez Camacho y Rodrigo de Valer vid. BOEGLIN, Michel, Valer, Camacho y los “cautivos de la Inquisición”. Sevilla 1540-1541. *Cuadernos de Historia Moderna*, 32 (2007), pp. 113-134.

21. A.H.N. Inquisición, leg. 2960.

en masa en el plano de tierra<sup>22</sup>. En 1633 esta visión, transmitida por los congregados y fijada en la memoria del *cabeza* de la Congregación Bernardo de Toro, va a ser nuevamente expresada en un lienzo que se conserva hoy en la Iglesia de Santa María de Monserrat de los Españoles de Roma, procedente del antiguo hospital de Santiago de los Españoles de la misma ciudad para el que se hizo y en el que Toro fue durante algunos años su administrador. Se trata del lienzo *Triunfo de la Inmaculada Concepción* (fig. 2) realizado en 1633 por Luigi Primo Gentile por encargo de Bernardo de Toro quien ideó su disposición iconográfica con claras alusiones a la visión de Vázquez el Viejo. La figura triunfante de Rodrigo Álvarez ha sido sustituida, transformada, por su expresión sincretizada y simbólica: la Inmaculada Concepción en su apoteosis triunfal, la nueva Eva como símbolo de esa nueva Iglesia reformada que con su triunfo debe dar comienzo bajo la égida de los miembros de la Congregación de la Granada. Allí aparece, tal como ocurría en el lienzo de Roelas, la Inmaculada con la luna a sus pies sobre una palmera y acompañada en el plano del cielo de toda la “hierarchia” celestial: la Trinidad y los Apóstoles, así como de la terrena en el plano de tierra: papas, cardenales, obispos y todas las órdenes religiosas incluida la orden de predicadores<sup>23</sup>. No cabe duda de que en la disposición iconográfica de ambos lienzos estuvo detrás Bernardo de Toro y la ideología religiosa basada en la *reformatio ecclesiae* de la Congregación de la Granada, cuya expresión iconográfica había sido transmitida por medio de una visión a Juan Bautista Vázquez el Viejo, quien a su vez la transmitió y depositó en la memoria de los congregados.

### El retrato de los *cabezas* de la Congregación de la Granada como memoria y representación virtual de sus virtudes extraordinarias.

Los miembros de la Congregación de la Granada fueron especialmente adeptos a la veneración de los retratos de sus *cabezas*, ya del fundador Gómez Camacho existió un retrato en el convento de la Inmaculada Concepción de Lebrija en el que se halla enterrado<sup>24</sup>. El primer dato a este respecto nos lo ofrece el mismo Francisco Pacheco, quien no cabe la menor duda que estuvo muy cerca de la Congregación de la Granada a juzgar por cómo habla de sus *cabezas* en el *Libro de descripción de verdaderos retratos*, en el que incluye los de Rodrigo Álvarez y Hernando de Mata (figs. 3 y 4), y en el que señala, como testigo, la habilidad de Álvarez para utilizar los lugares de la Escritura en la conversión de las almas “saliendo los ombres trocados i fuera de sí, de que doi fe, por averle sido muchas vezes, i aun de averle visto siempre que oía sermón puesto de rudillas i descubierta la cabeça en el último asiento

Fig. 3. Francisco Pacheco, *El Padre Rodrigo Álvarez*, 1608, Libro de descripción de verdaderos retratos. Museo Lázaro Galdiano de Madrid.



22. Actualmente se halla en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Para su descripción iconográfica vid. VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Roelas*. Sevilla, 1978, pp. 56-57.

23. “la concettione della madonna sopra una palma con li angelini et con li attributi atorno et una gloria di sopra a abasso certi chori da summi pontefici et cardinali, vescovi, et chori ancora de tutte le religione, religiosi, et pretticon la tutte il resto aggiunte que gia designata”. Vid. CACHO, Marta. Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633). COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid, 2003, pp. 415-426.

24. BELLIDO AHUMADA, José. *Op. cit.*, p. 291 afirma que “Una pintura, retrato suyo existía en el convento, pero fue vendida por los años 60 [del siglo XX]”.



Fig. 4. Francisco Pacheco, *El Licenciado Fernando de Mata*, 1608, Libro de descripción de verdaderos retratos. Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

del coro de la casa professa”<sup>25</sup>. Asimismo Pacheco afirma haber asistido a su entierro: “Acudí a su entierro, donde me hallé, innumerable gente con gran devoción”; e, incluso, de haber compuesto unos versos a su “retrato, que sacó en vida Vasco Pereira con licencia de sus superiores”, gesto que Pacheco afirma haberlo realizado “atendiendo más a la devoción que a la elegancia”. Es muy posible que el retrato de Pacheco sea una copia del que realizara Vasco Pereira<sup>26</sup>. En cuanto al retrato de Hernando de Mata, el mismo Pacheco afirma que este le pidió incluir en el mismo mediante escritura la famosa petición de Eliseo a Elías: *Pater mi, obsecro ut fiat in me duplex spiritus tuus*: “quiso que se pusiese en su retrato, de mi mano, mirando al padre Rodrigo Álvarez, el año de 1608”<sup>27</sup>.

No fue el único retrato que Pacheco pintó de Mata, el biógrafo del célebre clérigo afirma que “salió su retrato con tanta alma que parecía tenerla, de quien le vi quando murió sacar diuersas copias para templar el dolor de sus discípulos”. Incluso nos transmite la expresión de Mata al contemplarlo, así como la intención de este de incluir la petición de Eliseo: “Pusoselo delante, y su respuesta fue: *También pintar al demonio, y lo mismo es pintarme a mí*; si bien pidió le pusiese el letrado con que lo pintaron, y sale de su boca, que contiene la petición de Eliseo a Elías, dando en ella a entender la que continuamente hizo a su Maestro el Padre Rodrigo Álvarez”<sup>28</sup>. No solamente se debieron hacer estampas, también cuadros al oleo con el retrato del maestro: “desde su muerte se han hecho, no solo quadros, sino innumerables estampas, abiertas en buril, si bien no con rayos, ni otras insignias de Beatificado”. Sin embargo, la estampa más divulgada tras su fallecimiento fue la que se insertó en el propio libro de fray Pedro de Jesús María: “La estampa que deste V. Sacerdote salió en tiempo de su muerte, está estampada en este

25. Uno de los cuadros más comentados de la historia de la pintura española es sin duda el *Juicio Final* de Pacheco, firmado en 1611, en la que el pintor se autorretrata entre el grupo de los justos. En los comentarios que hace del mismo en su *Arte de la Pintura*, al que dedica nada menos que dos capítulos, afirma que “puse mi retrato frontero hasta el cuello (pues es cierto hallarme presente este día)”. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*, ed. de Bonaventura Bassagoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 2009, 3ª ed, p. 313. Pacheco asegura que estará presente el día del Juicio Final y para ello se autorretrata entre los justos, es una afirmación de un congregado granadista que cree que llegado el final del mundo si está vivo morirá mártir por su fe, mientras que si está muerto resucitaría para luchar contra el Anticristo, su rotundidad en la afirmación de la presencia en la segunda venida de Cristo y su soberbia y falta de escrúpulo moral al colocarse entre los justos parece que sólo puede ser entendida en medio de las creencias proféticas de la Congregación de la Granada. Su afirmación de que fue durante cuarenta años hijo espiritual del jesuita Gaspar de Zamora (†1621) no desmiente en absoluto su pertenencia a la Granada pues ya sabemos la relación de los miembros de la Compañía, incluido el célebre Juan de Pineda, con la Congregación. *Ibidem*, p. 326. Vid. HUERGA, Álvaro. *Op. cit.* pp. 194, n.4 y 220.

26. PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599, edición de PIÑERO, Pedro M.; REYES, Rogelio. Sevilla, 1985, pp. 380-81; los versos en pp. 381-82. Así lo piensa también Juan Miguel Serrera que fecha el de Pereira en 1587 año de la muerte de Álvarez, vid. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. *Op. cit.*, p. 213.

27. PACHECO, Francisco. *Op. cit.*, p. 385.

28. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA. *Vida, virtudes y dones soberanos del venerable y apostólico padre Hernando de Mata, con elogios de sus principales discípulos*. Por Fr. Pedro de Iesv maria, Monge de la Congregación Reformada, del Orden de san Basilio Magno, del Yermo del Tardon. Dedicado al Misterio de la Inmaculada Concepción de Maria Santísima Señora Nuestra. Málaga: Mateo Lopez Hidalgo, 1663, fol. 48r. Con esto también se nos demuestra que de los originales del famoso *Libro de Pacheco* circularon copias realizadas por el propio pintor.

libro, propia de su rostro y traje y este el letrado con que se dibujó y divulgó: Pater Ferdinandus de Mata, clericvs/Presbiter Theologvs, Virginitate, et /Pavpertime clarvs, in qvo mvlta alia /Dei dona micvervnt praecipve, in con-/silis, et plvrimorvm, spiritvalivm fi-/liorvm edvcatione. /Obiit 12 kalendas octobris, annos /cvn vixisset 58” (fig. 5)<sup>29</sup>.

A la muerte de Mata se intentó por parte de sus muchos seguidores iniciar un proceso de beatificación o, al menos, ante la exigencia del papado de una espera de cincuenta años para las nuevas causas de beatificados, se inició un proceso de culto similar al de un beato. Hernando de Mata fue enterrado en el convento de la Encarnación, cuya abadesa era María Vallejo, una de los *seis del particular espíritu*, en el que se le hizo, a instancias de su discípulo don Gaspar Juan de Saavedra, conde del Castellar, un retablo con su retrato ante la Concepción Inmaculada. Una de las primeras descripciones del mismo nos la ofrece en 1663 el propio fray Pedro de Jesús María: “dispusieron el Altar de la purísima Concepción de la Reyna del Cielo, que oy vemos frente de la puerta principal de esta Iglesia, en cuyo Retablo está la verdadera Imagen de este venerable varón, cuerpo entero hincado de rodillas a los pies de la Santísima Virgen, como quien tan deuotamente la seruíá, veneraua y honraua”<sup>30</sup>.

El lienzo, realizado por Juan de Roelas en 1612, inaugura una serie de retratos de personajes sevillanos que son homenajeados por sus seguidores en orden a su devoción y sus trabajos dedicados a la propagación y definición del dogma de la Inmaculada Concepción, todos ellos vinculados a la Congregación de la Granada (fig. 6)<sup>31</sup>.

El mismo sentimiento de permanencia en el tiempo que había tenido lugar tras la muerte de Mata, con ese deseo de sus discípulos de recordar al maestro y perpetuar su memoria a través de sus retratos, tuvo que verificarse tras la muerte de Rodrigo Álvarez. Así cuando fray Pedro de Jesús María transmite la pobreza en la que vivió Hernando de Mata y describe su habitación dirá: “la pieza de su humilde librería rodeauan vnos bancos para los que venían consultar y a aprender, y el adorno de sus libros era vna Imagen de Christo Señor Nuestro, otra de su Santísima Madre y vn retrato de su venerable P. M. Rodrigo Álvarez”<sup>32</sup>. Algo parecido ocurría con el descendiente de Mata en la dirección de la Congregación de la Granada, Bernardo de Toro. Fray Pedro se hace eco de esa intención de poseer un retrato por parte de sus discípulos, al parecer una de sus hijas espirituales le escribió a



Fig. 5. Diego de Obregón, *Hernando de Mata*. Estampa abierta en Madrid en 1658 seguramente copia de la que se repartió cuando murió en 1612, inserta en el libro biográfico de Mata de Fray Pedro de Jesús María.

29. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA, *op. cit.*, fol. 36v. La que se inserta en el libro se realizó en Madrid en 1658 por Diego de Obregón, obviamente serviría como modelo alguna de las que se hicieron tras la muerte de Mata.

30. *Ibidem*, fol. 35v.

31. En el centro del altar se colocó el cuerpo de Hernando de Mata, en el remate del retablo se ubicó una inscripción original de Alonso de la Serna, también miembro de la Congregación de la Granada, tal como lo testifica el propio Pacheco en su *Libro de verdaderos retratos*, la inscripción rezaba: *Fernandvs de Mata Hispalensis Sa-/cerdos vitae integritate mirabilis, /cvivs simulachrvm cernis, his sistvs est /templi hvivs D.D.Patroni viri sancti/tatem venerantes, altare ad monv/mentvm, qvov haeredes, non sequa-/tvr dedere, obiit Anno MDCXII/Aetatis svae LIIX.* El lienzo se halla hoy en la Gemäldegalerie Staatliche Museum de Berlín

32. *Ibidem*, fol. 50r.



Fig. 6. Juan de Roelas, *Inmaculada Concepción con el retrato de Hernando de Mata*, 1612. Staaliche Museen, Gemäldegalerie de Berlín.

Roma para que le enviase su retrato, Toro con “su profunda humildad” le envió una pequeña “cageta aforrada en terciopelo negro” pidiéndole que no la abriese hasta que no hubiese leído la carta que le adjuntaba “en la que le dezía, que hallaría en ella el verdadero retrato, en que auía bien qué ver y qué mirar y abriéndolo halló en ella la Imagen de Christo Crucificado”<sup>33</sup>, en un gesto que tiene una doble intención: la supuesta humildad de Toro y su identificación, en la tradición de la Congregación, con el mismísimo Jesucristo. Asimismo Serrano Ortega afirma, en un exceso de humildad retórica, que Toro jamás permitió que se le retratase “y deseando sus discípulos poseer alguna estampa de él, fue sorprendido varias veces por un pintor de Roma mientras celebraba el santo sacrificio de la Misa, y logró hacer su retrato, que juntamente con la imagen de la Concepción fue colocado en una lámina que se abrió en dicha ciudad, de donde se remitió a Sevilla”<sup>34</sup>. Parece que también Pacheco pintó un retrato suyo, “ya que no pudo escusarlo”, en el que Toro le pidió, igual que había hecho Mata en 1608, que llevase a manera de inscripción la famosa petición de Eliseo a Elías, ruego que al parecer en uno y otro tuvo su correspondiente éxito: “dieron bastantes indicios de auer conseguido ambos lo que pedían de la misma manera que Eliseo consiguió de Elías”<sup>35</sup>.

Fue tanto el poder de sugestión que tuvo Bernardo de Toro para con sus discípulos, sobre todo sus discípulas monjas en los conventos sevillanos, que fray Pedro de Jesús María afirma que éstas leyendo las cartas enviadas por Toro desde Roma conseguían un estado espiritual “no sólo quieta sino interiormente recogida y con particular disposición”; aunque, según el monje basilio, “No solo causauan estos efectos la memoria de sus palabras, y cartas, sino mirar su retrato tal vez bastaua”<sup>36</sup>. La fuerte adscripción devocional que tuvieron los miembros y afectos de la Congregación hacia los *cabezas* de la misma les llevaron a conceder a sus retratos un efecto muy especial no sólo de rememoración de la persona desaparecida sino, incluso, de renovación de las extraordinarias virtudes con las que supuestamente estaban dotados y, por ello, de los efectos psicossomáticos que provocaban en vida. En el caso de Bernardo de Toro esta circunstancia nos es transmitida por medio de una experiencia que en este sentido tuvieron una monja y una novicia del convento de San Leandro de Sevilla, quienes, estando ambas en el locutorio acompañadas de otra hija espiritual de Toro, “truxeron allí vn retrato suyo para consolarse por ser ya muerto, y mirándole todas tres con atención, las mouió interiormente con disposición de el Cielo a lágrimas y a mejorarse en la perfección, concurriendo otros sobrenaturales efectos”<sup>37</sup>.

33. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA. *Op. cit.*, fol. 119r.

34. SERRANO ORTEGA, Manuel, *op. cit.* pp. 582-583. Serrano afirma que por muchos esfuerzos que hizo por encontrar una no lo logró.

35. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA, *Op. cit.*, fol. 119r.

36. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA. *Op. cit.*, fol. 117v.

37. *Idem.*

## Los retratos de Francisco Pacheco de los protagonistas de la explosión Inmaculista

Los tres retratos a los que a continuación aludimos presentan unas características comunes, en cierta manera parecen derivar, simbólica e iconográficamente, del retrato realizado por Juan de Roelas de Hernando de Mata que presidía su sepultura en el convento de la Encarnación de Sevilla. Todos ellos presentan el retrato de un personaje con la Virgen Inmaculada. A mi juicio es incorrecto denominarlos *Inmaculada con donante*, puesto que la tradición sevillana suele presentar a los donantes en una actitud orante ante la imagen de su devoción, en muchas ocasiones con las manos juntas en esta actitud, dispuestos en el banco de los retablos o incluidos en el propio lienzo principal<sup>38</sup>. En este caso no se dan estas circunstancias, tanto en el de Roelas como en los tres de Pacheco la intención del comitente y del pintor es de homenaje al retratado, de significar su especialísima relación con la imagen devocional que le acompaña y en el caso de los tres de Pacheco de un hecho particular y singularísimo en la historia de Sevilla. Todos tres fueron realizados por Francisco Pacheco, probablemente miembro de la Congregación de la Granada, en los años en que Sevilla experimentó un periodo de dinámica exaltación inmaculista, sobre todo tras la recepción el 9 de octubre de 1617 del Breve de Paulo V por el que se prohibía la defensa pública, que encabezaban los dominicos, de las tesis maculistas en la concepción de la Virgen y que en Sevilla se atribuyó al éxito logrado en Roma por las gestiones del doctor Bernardo de Toro y el arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, *cabeza* y miembro respectivamente de la Congregación de la Granada. Al éxito de estos dos hay que sumarle el de la ciudad de Sevilla que se levantó en pleno para pedir la definición y que se puede simbolizar por la canción que la ciudad entonó al unísono durante meses, la famosa copla que compuso Miguel Cid, miembro también de la citada Congregación, a la que Bernardo de Toro puso música y Mateo Vázquez de Leca costeó su impresión en una tirada de cuatro mil ejemplares<sup>39</sup>. No cabe duda de que los miembros de la Congregación de la Granada cuya secreta intención, no lo olvidemos, acerca de esta definición inmaculista, presenta una intensa carga heterodoxa pues es la de señalar el comienzo de su propia reforma de la Iglesia universal, quisieron homenajear de alguna manera a quien tanto habían hecho por la Inmaculada Concepción con la que aparecerán retratados, encargando a Pacheco por una u otra vía los retratos de los tres protagonistas de aquella *gesta sevillana*: Miguel Cid, Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro.

38. Podíamos citar muchos, baste con el de Jan van Hemessen *Retratos de la Familia Alfaro*, 1530, de la parroquia de San Vicente; Francisco Pacheco, *Miguel Jerónimo y su hijo y esposa de Miguel Jerónimo y su hija*, 1612, Paradero desconocido; Francisco de Zurbarán, *Cristo en la cruz con donante*, hacia 1640, Museo del Prado; Bartolomé Esteban Murillo, *San Rafael y el obispo Francisco Domonte*, 1681, Museo Pusckin (Moscú).

39. Con esa noticia comienza Ortiz de Zúñiga en sus *Anales* el año 1615: "Uniéronse, pues, don Mateo Vázquez y Bernardo de Toro, y escribiendo Miguel Cid a su instancia los versos de *Todo el mundo en general*, el Arcediano los imprimió a su costa, y Bernardo de Toro los puso en música". ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y muy Leal ciudad de Sevilla*. Madrid, 1796, T.IV, p. 247.

## El retrato de Miguel Cid

Tras la muerte de Miguel Cid se produce una contradicción historiográfica respecto al destino de su difunto cuerpo. Por un lado, unos afirman que se enterró en la Iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, tal como él mismo pedía en su testamento; por otro, existen igualmente documentos que afirman que se enterró en el Patio de los Naranjos de la catedral de Sevilla, muy cerca del púlpito que, a su vez, se encontraba junto a la Capilla de la Granada, lugar en el que habían ejercido su oficio de predicador tanto Hernando de Mata como Bernardo de Toro y en el que asimismo se reunían con los miembros de la Congregación para impartir sus enseñanzas espirituales. Así, en su testamento, estudiado por S.B.Vranich, realizado el 4 de diciembre de 1615 —el día 11 ya había fallecido—, Cid ordena que cuando ocurriese el fallecimiento “a mi cuerpo se le designe sepultura en la Yglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de esta ciudad en la sepultura que allí me fuere dada”

<sup>40</sup>. En cambio, Serrano nos informa que a través de los famosos *Papeles del Conde del Águila* custodiados en el archivo municipal de Sevilla, había podido descubrir un destino muy diferente para el cuerpo difunto del célebre cantor immaculista: “Murió Miguel Cid y un tío suyo sacerdote tiene sepultura propia en frente de la Capilla de la Granada, quiso enterrarse en ella”.<sup>41</sup> Vranich alude a la redacción tardía de este documento y piensa que su “autor parece hablar más bien de oídas, en una época en que ya se había creado una leyenda en torno a la vida de nuestro poeta”; además, aprecia una clara contradicción pues en esta relación se afirma que Cid vestía el hábito franciscano mientras que en las cuentas realizadas en el inventario y partición de bienes tras su fallecimiento se pagaban cincuenta y dos reales por “un ávito de Nuestra Señora del Carmen”<sup>42</sup>. Por consiguiente, si Vranich se inclina por el entierro en la Casa Profesa, el profesor Bassegoda parece decantarse por la inhumación en la catedral, al creerlo más lógico y por seguir la relación del archivo municipal que asegura que allí tuvo lugar el solemne funeral<sup>43</sup>.

Las contradicciones efectuadas en torno a la localización del cuerpo difunto de Miguel Cid también se van a extender a su famoso retrato, *Inmaculada con el retrato de Miguel Cid*, esta vez en relación a la procedencia del mismo (fig. 7). Así, en las

Fig. 7. Francisco Pacheco, *Inmaculada con el retrato de Miguel Cid*. Santa Iglesia Catedral de Sevilla.



40. VRANICH, S.B. Miguel Cid (c. 1550-1615): un bosquejo biográfico. *Archivo Hispalense*, 1973 (171-173), p. 192. Para ello Miguel Cid había obtenido licencia del general de la Compañía con la que se muestra generoso pues ordena que se aparten de sus bienes cincuenta ducados para la Casa Profesa y cincuenta y seis reales para el Colegio de los Ingleses, amén de las misas rezadas y un novenario en la Casa Profesa. *Ibidem*, p. 193, n. 27.

41. SERRANO Y ORTEGA, Manuel. *op. cit.*, pp. 625-626. Serrano piensa que está redactado por Francisco Aldana y Tirado; S.B.Vranich, *op. cit.*, p. 195 y 196 n. 35; AMS. Papeles del Conde del Águila, Papeles Varios, I, n° 14. Vranich alude a la relación tardía de este documento y piensa que su “autor parece hablar más bien de oídas, en una época en que ya se había creado una leyenda en torno a la vida de nuestro poeta”.

42. VRANICH, S.B. *op. cit.*, p. 196, n. 34. El inventario de bienes se practicó el 11 de diciembre de 1615.

43. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1988, (31-32), pp. 154, n. 14.

*Memorias de Don José Maldonado Dávila*, tío del cronista Diego Ortiz de Zúñiga y que leen tanto Serrano como Vranich, se afirma que el autor de la famosa redondilla fue:

Miguel Cid natural de Sevilla, y cuio Retrato al pie de una imagen de pincel de la Purísima Concepción de Ntra. Señora en el qual el autor tiene las coplas en la mano, que tenía en su poder Joan de Ochoa de Basterra, al qual conocí, se puso a la puerta de la Iglesia que cae en la nave del Lagarto; que la devoción deste honrrado republicano, y Parrochiano, solicitó se pusiese allí, y en este año de 1697, (que es en el que se copian estas memorias) se conserva en este sitio junto al púlpito que sirve para predicar los Sermones los Domingos del año frente a la Capilla de Ntra. Señora de la Granada<sup>44</sup>.

Casi idéntica a esta relación es la de Diego Ignacio de Góngora quien afirma que el retrato se puso en la Puerta del Lagarto a solicitud de su poseedor Juan Ochoa de Basterra y que en 1687 aún permanecía junto al púlpito frente a la Capilla de la Granada<sup>45</sup>. En cambio, en la relación aludida del archivo municipal sevillano se atestigua que:

mandó el Cabildo, que sobre su sepultura se pusiese una pintura de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Concepción y al pie de la Imagen un verdadero retrato de Miguel Cid, con las coplas en las manos, como que la está cantando como solía por las calles con gran multitud de niños, y hombres la víspera y día con toda su octava de este purísimo misterio<sup>46</sup>.

Como podemos observar, en la primera relación no se asocia el retrato de Cid a la sepultura; además, se asegura que el lienzo lo tenía en su poder Juan Ochoa de Basterra a quien Maldonado Dávila afirma haber conocido, “al qual conocí”, y que por la “devoción” de este honrado republicano y parroquiano “solicitó se pusiese allí”, es decir, en la puerta junto “a la nave del Lagarto”, o sea, en el Patio de los Naranjos catedralicio; es más, en 1697, cuando Maldonado copia su relación, se seguía conservando allí junto al púlpito que está frente a la Capilla de la Virgen de la Granada. Por el contrario, la segunda relación sí asocia el retrato a la sepultura pues expone claramente que fue el cabildo catedral quien ordenó colocar “sobre su sepultura” el famoso lienzo de Pacheco con el retrato de Cid junto a la Inmaculada. Pese a ello, esta es, al parecer, la única fuente que relaciona el cuadro, que sin duda estaba allí junto al púlpito de la Granada, con la sepultura pues hay otras relaciones o noticias que nos hablan del retrato pero sin asociarlo a la inhumación. Así, Serrano alude al autor de la primera parte de las crónicas de la Provincia de San Diego de franciscanos descalzos, fray Francisco de Jesús María, quien en la citada obra, editada en Sevilla en 1724, afirma que Miguel Cid escribió las célebres redondillas dedicadas a la Virgen tal “como lo afirman muchos, y parece por su retrato, que tiene en la mano vn papel de los versos ofreciéndolos a vna

44. SERRANO Y ORTEGA, Manuel. *op. cit.* pp. 618-619. Las *Memorias* de Maldonado Dávila en BCC, mss. 84-7-19.

45. GÓNGORA, Diego Ignacio de. *Memoria de diferentes cosas sucedidas en esta ciudad de Sevilla, recogidas en 1689 por...* BCC, mss. 59-1-3, fol. 196. Lo cita también GESTOSO, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890, vol. II, p. 492.

46. SERRANO Y ORTEGA, Manuel. *op. cit.*, pp. 625-626. AMS. Papeles del Conde del Águila, Papeles Varios, I, n° 14.

Imagen de la Concepción de nuestra Señora, que está en la Santa Catedral de Sevilla, enfrente de la Capilla de la Granada, donde lo he visto muchas veces”.<sup>47</sup> En 1804 parece que el retrato de Cid aún seguía allí, pero nada se dice de la sepultura, pues Ceán Bermúdez al describir el Patio de los Naranjos afirma que “frente de la referida capilla, junto a la puerta del Lagarto, hay un buen quadro de Francisco Pacheco, pintor sevillano y sobrino del citado canónigo humanista, que representa a la Virgen de la Concepción, y el retrato de Miguel Cid, autor de las coplas, que en loor de este misterio se cantan todas las noches en los rosarios de esta ciudad”.<sup>48</sup> Pasados sesenta y tres años, en 1867, el cuadro, tras dos siglos y medio en ese lugar, había cambiado de sitio pues se hallaba en la sacristía de la Capilla de la Virgen de la Antigua<sup>49</sup>.

Pero también han existido contradicciones y tergiversaciones a la hora de fijar la cronología del retrato. Asencio afirmaba que fue pintado en 1621, tal vez por su similitud con *La Inmaculada con el retrato de Vázquez de Leca*, fechada en ese año, sin asegurar que el cuadro estuviese firmado y fechado<sup>50</sup>, un error que seguirán otros autores como P. E. Muller o R. Cómez<sup>51</sup> y que advertirá Pérez Sánchez para finalmente proceder a su corrección Valdivieso-Serrera<sup>52</sup> que la fechan estilísticamente en 1616<sup>53</sup>, fecha que es considerada como plausible por Bassegoda al atender al hecho de que la muerte de Cid tuvo lugar entre el 4 y el 11 de diciembre de 1615.<sup>54</sup> Finalmente, en la restauración del lienzo, previo a la exposición sobre *Velázquez y Sevilla* de 1999, apareció la firma en monograma de Pacheco así como la fecha de ejecución: 1619<sup>55</sup>. Para Bassegoda la pintura tiene un cariz claramente de homenaje, piensa que Cid se enterró en el patio de los Naranjos y que tal vez Juan Ochoa de Basterra sea el tío y dueño de la sepultura que la cede a su sobrino, así como que el cabildo catedral ordenó la colocación de la pintura en homenaje del coplero, de manera que de la relación del Conde del Águila gravita la donación de la sepultura por un tío de Cid, mientras que la de Góngora y la de Maldonado le sirven para apoyar la hipótesis de que Ochoa pueda ser ese tío y olvida que

47. FRAY FRANCISCO DE JESÚS MARÍA DE SAN JUAN DEL PUERTO. *Primera parte de las Chronicas de la provincia de S. Diego en Andalvcia de Religiosos descalzos de N.P.S. Francisco, escrita por el Padre Fr. Francisco de Jesus Maria de San Juan del Puerto, Missionero Apostolico de los Reynos de el Africa, Lector de Theologia, Calificador de el Santo Oficio, Chronista General de las Misiones de Marruecos, de Tierra Santa, y especial de sv Provincia, y definidor que ha sido en ella. Qvien la dedica a la muy noble, y fidelísima Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Convento de S. Diego, 1724, T. I, pp. 39-49. Citado por SERRANOY ORTEGA, Manuel. *op. cit.*, p. 255, n. 1.

48. CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla: viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804, pp. 12-13; vid. *Ibidem*, *Diccionario histórico...* vol. IV, p. 20.

49. ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco*. Sevilla, 1867, pp. 115-116.

50. ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*. Sevilla, 1886, p. 95. Citado por BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *op. cit.*, p. 153.

51. MULLER, Priscilla E. Francisco Pacheco as a Painter. *Marsyas*, 1981, (10), p. 44; CÓMEZ, Rafael. La Inmaculada y Miguel Cid de Pacheco. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1983 (52), pp. 69-84.

52. PÉREZ SANCHEZ, A. E. *La peinture espagnole du siècle d'Or. De Greco à Velázquez*, Catálogo de la Exposición. Paris, Avril-Juin 1976, Catálogo n.º. 38.

53. VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel. *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1985, p. 30. La ficha en p. 69, n.º 103. Ver también VALDIVIESO, Enrique. *Francisco Pacheco (1564-1644)*. Sevilla, 1990, pp. 27-28 “la pintura tuvo que realizarse hacia 1616 o a lo sumo 1617”.

54. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *op. cit.*, p. 154.

55. VALDIVIESO, Enrique. Inmaculada Concepción con Miguel del Cid. *Catálogo de la Exposición Velázquez y Sevilla*. Sevilla, 1999, p. 80.

allí se dice que este donó el cuadro, por lo que puede aventurar que “este segundo testimonio no contradice, en principio, nuestra hipótesis de una pintura encargada para decorar la sepultura de M. Cid”<sup>56</sup>.

### **El comitente del lienzo de Miguel Cid: el contador Juan Ochoa de Basterra**

En efecto, la pintura es muy posible que fuese encargada para homenajear a un hombre que había creado probablemente la copla más famosa del barroco sevillano. Durante mucho tiempo se creyó que Cid había muerto en 1617, el mismo Asensio lo asegura en 1867 pero también Valdivieso-Serrera en 1985<sup>57</sup>, así como que el cabildo catedral lo homenajearon con la colocación de su retrato con la Inmaculada sobre la sepultura cedida por su tío. Nosotros creemos que, en efecto, en 1619 se pintó por Pacheco el cuadro cuyo comitente fue Juan Ochoa de Basterra, miembro de la Congregación de la Granada, como también lo era Miguel Cid, aunque desde luego no era canónigo de la catedral de Sevilla<sup>58</sup>. Sabemos que nuestro comitente no pudo ser el tío de Miguel Cid ni, por supuesto, cederle su sepultura, tal como quiere Bassegoda. El contador de la Casa de la Contratación de Indias, juez y guarda mayor perpetuo de la Casa de la Moneda de la ciudad, Juan de Ochoa Basterra hizo testamento el 23 de septiembre de 1648 ante el escribano Miguel de Burgos, asegura que no tiene herederos forzosos y deja todos sus bienes a dos sobrinas: doña Ana y doña Laureana Ochoa de Basterra y, tras la muerte de estas, nombraba como heredera a la sobrina de su mujer: doña Ana de Cepeda, casada con el médico titular del Santo Oficio, el doctor Gonzalo Fernández de la Vega y Sotelo, que será quien finalmente herede al contador pues doña Ana de Cepeda murió en la peste de 1649<sup>59</sup>.

El encargo del retrato de Cid por Ochoa tuvo su origen, seguramente, en la reacción provocada en Sevilla, y en especial en los congregados, por el *Breve* de Paulo V de 1617, a la explosión de júbilo que su llegada produjo y como homenaje a quien había sido uno de los máximos impulsores de la *revolución popular sevillana* acerca del misterio de la Inmaculada Concepción. Juan de Ochoa, la Congregación de la Granada a la que pertenecía, quiso colocarlo en su lugar de reunión, en el sitio donde se formaba la Academia o Congregación espiritual que habían dirigido como maestros tanto Hernando de Mata como Bernardo de Toro, muy cerca del púlpito frente a la Capilla de la Granada, era allí el lugar en el que había surgido un movimiento a favor de la opinión pía, orquestado por *congregados granadistas*, que tendrá una repercusión universal y para los que la colocación del lienzo de Cid propiedad de Ochoa en ese

56. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *op. cit.*, pp. 154-155 y n. 15.

57. ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco*. Sevilla, 1867, pp. 115-116 “En el año 1617 murió el celebrado poeta Miguel Cid, [...]. Se le dio sepultura en el panteón propio de un tío suyo frente de la puerta llamada de las Virtudes en la Santa Iglesia Catedral. El cabildo dispuso que sobre su sepultura se colocase un cuadro de la Purísima Concepción, y al pie un retrato del poeta con sus célebres coplas en la mano. Pintó el cuadro Francisco Pacheco, y hoy se encuentra en la Sacristía de Ntra. Sra. de la Antigua”. VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel. *op. cit.*, p. 30.

58. VALDIVIESO, Enrique; SERRERA, Juan Miguel. *op. cit.* p. 69, n.º 103, afirman que esta pintura “fue donada a la catedral de Sevilla en el siglo XVII por el canónigo don Juan Ochoa de Basterra”.

59. AGI. Contratación, 969, N.4, R.5. Bienes de difuntos: Juan de Ochoa Basterra.

lugar de reunión significaba la publicitación de su triunfo. A la petición de estos, a través de Ochoa, accedió autorizándolo el cabildo catedral perfectamente sintonizado con la Congregación de la Granada a través del canónigo Diego Herber de Medrano, aunque también de otros y sobre todo del arzobispo Pedro de Castro<sup>60</sup>. El contador y juez de la Casa de la Moneda sevillana Juan Ochoa de Basterra con su donación del retrato para ubicarlo cerca de la catedralicia capilla de la Granada, lugar de encuentro de los congregados, homenaja a su doblemente compañero Cid, pues, por un lado, es compañero congregado y, por otro, tan mediano poeta como él mismo<sup>61</sup>. Sin embargo, aún hay un significativo dato más, nuestro comitente el contador Ochoa tiene su sepultura justo en ese lugar tan especial para todos los discípulos de Mata y Toro. En efecto, en su testamento de 1648 Ochoa ordena que “mi cuerpo sea sepultado en la sepultura que tengo mía propia en el Sagrario de la Santa Iglesia de esta dicha ciudad, frontero de la Capilla de Nuestra Señora de la Granada que la heredé del señor Gregorio Muñoz de Medrano, difunto, e la forma del entierro se haga al parecer de mis alvazeas e me digan la missa de cuerpo presente en la misma Capilla de Nuestra Señora de la Granada”<sup>62</sup>. Ochoa de Basterra había heredado esta sepultura de Gregorio Muñoz de Medrano, quien también fue congregado de la Granada, de alguna manera Ochoa y su difunta mujer lo habían heredado pues establecía que “puedo disponer de todos los bienes que tengo así míos como de la dicha muger e los que heredamos del licenciado Gregorio Muñoz de Medrano”<sup>63</sup>; además, Ochoa de

60. El canónigo Diego Herber de Medrano, hermano del excelente poeta y exjesuita Francisco de Medrano, formó parte de la junta que dirigió la Congregación tras la marcha de Toro y fue el receptor de las Instrucciones de gobierno de la misma que este envió desde Roma. Vid. HUERGA, Álvaro. *Op. cit.*, pp. 364-66. ALONSO, Dámaso. *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1948, T.I, pp. 17-21.

61. Juan Ochoa de Basterra es un poeta incluido en el *Encomio de los Ingenios sevillanos* de Juan Antonio de Ibarra quien, por cierto, también era contador en el consulado y lonja de Sevilla, al participar en la fiesta y certamen poético celebrado con motivo de la canonización de los santos jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco Javier. Ibarra asegura no conocer el soneto de Ochoa por su dueño “pero su poesía es tan levantada, que debe despreciar créditos conocidos, por tenerle consigo tan grande”. El soneto es el siguiente:

En carroça de amor, con abrasados  
círculos, giran ambiciosamente  
del de Europa Zodiaco, el de Oriente,  
por opuestas Eclípticas guiadas.  
Inacio, i Xavier, Soles alados,  
a cuyo deven ya rayo luziente,  
si ilustrado su cielo el Occidente,  
sus errores el Iudio fulminados.  
Ciega la noche con dudosas plantas,  
coge rebelde a nuevos resplandores,  
quantos le corrió al día negras velas.  
Confusa de que aun puedan luzes tantas  
con invidia esparcir de las mayores  
dos Planetas, dos Soles en dos cielos.

Vid. IBARRA, Juan Antonio de. *Encomio de los Ingenios Sevillanos. En la fiesta de los Santos Inacio de Loyola, i Francisco Xavier*. Sevilla: Francisco de Lyra, 1623, pp. 31v-32r.

62. AHPS. Protocolos Notariales, leg. 2636, ff. 413r-v.

63. *Ibidem*, fol. 414r. A Gregorio Muñoz de Medrano le fue enviada desde Roma por Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca una *Relación* sobre la manera de solicitar el hábito de la Orden Militar de la Inmaculada Concepción que fue impresa en Sevilla por Francisco de Lira en 1624. *Relación embiada de Roma por Don Mateo Vázquez de Leca, y [...]*

Basterra fue, junto con Francisco Farfán de Vera, su albacea para la fundación de una capellanía en su nombre en Belmez, obispado de Córdoba<sup>64</sup>. Asimismo Ochoa era patrono de una capellanía que había fundado en la parroquia de San Bernardo Juana Bautista, de la que era segundo patrono “Don Alvaro Bello sobrino del licenciado Alvaro Vello y no sé dónde está o si es muerto o vivo el dicho don Alvaro”, en lo que se establece una relación con otro miembro importante de la Congregación de la Granada como fue el licenciado y presbítero Álvaro Bello<sup>65</sup>. Tres meses más tarde de este codicilo, el 12 de enero de 1649, aparecían ante el escribano sus sobrinos, y herederos, Gonzalo Fernández de la Vega Sotelo y Juan Rebelo que declaraban entre los bienes de Ochoa Basterra veinte y seis cuadros de diferentes devociones: Cristo y su madre, María Magdalena, San Jerónimo, San Sebastián, San Pedro de Alcántara, Santa Teresa, San Juan Evangelista, El Nacimiento de Cristo, Santo Tomás, los cuatro doctores de la Iglesia, San Antonio de Padua, Santa Lucía, un crucifijo en cobre, láminas pequeñas. Destacan un lienzo de la madre Luisa de Carvajal, otro de la Virgen de Guadalupe y “Otro de la Conzepción de Nuestra Señora de la Consepción”<sup>66</sup>. Entre los libros sobresalen los religiosos, algunos de ellos espirituales: el *Carro de las Donas* de Francesc Eiximenis<sup>67</sup>; la tercera parte de las obras del padre Juan Dávila<sup>68</sup>; la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada; sobre “cómo se salvan los ricos”; “efectos del Santissimo Sacramento”; “Compendio de ejercicios”;<sup>69</sup> “Viba fee de que el pasto (o gusto) se sustenta”<sup>70</sup>; “Molina de la oración”; “las obras de la Madre Theresa”<sup>71</sup>; “Oración y meditación universal. Redención”; “Nuestra Señora de Guadalupe”<sup>72</sup>; “Gobierno político”; “Des-

---

Bernardo de Toro, a Gregorio Muñoz de Medrano, en que le dan cuenta de la forma en que se an de pretender los habitos de la nueva Religión militar de la Concepción, y de los potentados que en todo el mundo han de ser sus protectores. Sevilla: por Francisco de Lyra, 1624, 4 p. Folio.

64. Juan Ochoa de Basterra estuvo casado durante treinta y tres años con Marina Muñoz de Mesa quien murió en Belmez, villa en la que hizo testamento, dejando como usufructuario a su marido y como herederas a sus hermanas doña Ana y doña María Muñoz de Mesa así como a su sobrina doña Ana de Cepada mujer del doctor Gonzalo Fernández de la Vega. Es muy posible que la mujer de Ochoa fuese pariente de Muñoz de Medrano quien ordenó fundar una capellanía en Belmez posible lugar de nacimiento de ambos. *Ibidem*, ff. 413v-414r.

65. AHPs. Protocolos Notariales, leg. 2636, fol. 522r. Codicilo de última voluntad, 4-octubre-1648. El presbítero Álvaro Bello gobernó, junto con otros clérigos, la Congregación de la Granada cuando Bernardo de Toro marchó a Roma. Vid. HUERGA, Álvaro. *Op. cit.* pp. 366-68. Al mismo tiempo, no sabemos si la fundadora de esta capellanía tiene algo que ver con la citada Sor Juana Bautista hija de Juan Bautista Vázquez el Viejo.

66. AHPs. Protocolos Notariales, leg. 2637, ff. 479 y ss. Inventario de los bienes de Juan Ochoa de Basterra, 12 enero de 1649.

67. Francesc Eiximenis: *Este deuoto libro se llama carro de las donas, trata de la vida y muerte del hombre christiano*. Valladolid: Juan de Villaquirán, 1542.

68. Debe ser Juan de Roa Dávila: *De suprema Dei prouidentia & predestinatione libre tres*. Madriti: Petrum Madrigal, 1591.

69. Tal vez el de García de Cisneros (O.S.B.): *Compendio breue de ejercicios spirituales: sacados de vn libro llamado Exercitatorio de vida spiritual*, en cualquiera de sus ediciones, Salamanca, 1571, 1583; Valladolid, 1599; Barcelona, 1630.

70. Se trata de Tomás de Jesús (O.C.D.): *Practica de la viva fee de que el iusto viue y se sustenta*. Barcelona: Esteban Liberos, 1618.

71. Tal vez en la edición plantiniana de Amberes de 1630.

72. Tal vez la de Gabriel Talavera: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*.... Toledo: Thomas de Guzmán, 1597.

pertador del alma”<sup>73</sup>; “Zárate de pasiencia”<sup>74</sup>; “Vida de el Pathriarca don Juan de Riuera”<sup>75</sup>; “Dos cuerpos de Flos sanctorum quinta y sexta parte”<sup>76</sup>; “Coronicas franciscanas quatro libros”; “Animas de Purgatorio”; “San Ignacio”. Entre esta temática espiritual, tan cara a los congregados granadistas, Ochoa tenía además otros “Quarenta libritos pequeños espirituales”; y, como era de esperar, era propietario de algunos relativos al asunto concepcionista: “Preservación del pecado original”<sup>77</sup> y los “Sermones de la Concepción”<sup>78</sup>. En otra temática poseía una “Historia del Japón”, una “Historia de Salamanca”<sup>79</sup> y las “Epistolas de Gueuara”<sup>80</sup>. Pero Ochoa de Basterra era contador y juez así que disponía de libros que debían auxiliarlo en el desarrollo de estos oficios: la “Arismética de Moya”<sup>81</sup>, el “Examen de testigos”<sup>82</sup> y el “Tribunal de religiosos”<sup>83</sup>. El acta de la almoneda de los bienes de Juan Ochoa de Basterra se levantó el 27 de febrero de 1649, todos estos bienes se vendieron aunque nada se dice del lienzo de la Concepción que se había inventariado, quizás decidió conservarlo alguno de sus herederos.

Mientras tanto, el cuerpo difunto de su compañero en las lides espirituales y poéticas Miguel Cid seguía descansando en la Casa Profesa de la Compañía, tal como había dispuesto en su testamento.

73. Tal vez se trate de la obra anónima *Despertador del alma: en el qual se tracta por via de colloquio vna doctrina muy vtil, y prouechosa para despertar el alma q. está dormida en vicios y se muestra como deue biuir qualquier christiano*. Sevilla: s.n., 1544, aunque tuvo otras ediciones.

74. Fernando de Zárate (O.S.A.): *Primera y segunda parte de los discursos de la paciencia christiana: muy prouechosos para el consuelo de los afligidos en qualquiera aduersidad, y para los predicadores de la palabra de Dios*. Alcalá: Iuan Iñiguez de Lequerica, 1592. Hay ediciones de Madrid, 1597 y Valencia, 1602.

75. Francisco Escrivá (S.I.): *Vida del illustrissimo y excellentissimo señor don Iuan de Ribera, patriarca de Antiochia y arçobispo de Valencia*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1612.

76. Se trata del famoso Flos Sanctorum de Alonso de Villegas.

77. Silvestre de Saavedra (O. de M.): *Razón del pecado original y preservación del en la concepción purissima de la reyna de los angeles Maria. Discursos que entresacó el P. Presentado [...] de los libros del [...] Pedro de Oña, obispo de Gaeta [...] de la misma orden*. Sevilla: Clemente Hidalgo, 1615.

78. En los años de la explosión immaculista se editaron muchos sermones en folletos que fueron encuadernados por los interesados, aunque en este caso podría tratarse de los reunidos por Alonso Rodríguez Gamarra, en que se hallan autores como Gonzalo Sánchez Luzero, Manuel Sarmiento de Mendoza, Juan de Pineda, Alonso de Ayala y Guzmán, Hernando Muñoz y Michael Avellán: *Tomo primero de tratados y sermones de la limpia Concepción de Nuestra Señora*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1617.

79. Tal vez sea la de Gil González Dávila: *Historia de las Antiguedades de la ciudad de Salamanca: vidas de sus obispos y cosas sucedidas en su tiempo*. Salamanca: Artus Taberniel, 1606.

80. Antonio de Guevara: *Epistolas familiares*. La primera parte se imprimió en Valladolid, 1541, aunque existen otras ediciones.

81. Juan Pérez de Moya: *Aritmética, práctica y especulativa...* Madrid: viuda de Alonso Martín, 1631.

82. Tal vez el de Francisco González de Torneo: *Practica de escriuanos: que contiene la judicial, y orden de examinar testigos en causas ciuiles, y hidalguías, y causas criminales, y escrituras en estilo estenso, y quantas, y particiones de bienes, y execuciones de cartas executorias*. Madrid: Luis Sánchez, 1600.

83. José de Santa María (O.C.D.): *Tribunal de religiosos: en el qual principalmente se trata el modo de corregir los excessos y como se han de auer en la judicaturas y visitas assi los prelados como los súbditos*. Sevilla: Fernando Rey, 1617.

## El retrato de Mateo Vázquez de Leca

De sobra es conocida la popularidad adquirida por el arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, no solamente por sus gestiones en Roma sobre el asunto de la Inmaculada, sino también por los primeros movimientos del inmaculismo en Sevilla ocurridos en el segundo decenio del siglo XVII. En realidad, el talante de Vázquez de Leca se correspondía con la actitud que se podía esperar de un congregado de la Granada y de un buen hijo espiritual de Hernando de Mata. En efecto, cuando Fray Pedro de Jesús María comienza a enumerar aquellos prebendados y eclesiásticos que apreciaron la doctrina, virtudes y dones de Hernando de Mata establece que “Sea el primero D. Mateo Vázquez de Leca, su discípulo”<sup>84</sup>. Aunque este carácter de discípulo es matizado por el propio basilio, el arcediano no fue un discípulo al uso de los que acompañan en el corrillo al maestro espiritual, sino que esa relación de pupilaje tuvo que ser probablemente a través de la soledad del confesonario: “Si bien Don Mateo Vázquez de Leca fue comúnmente tenido por discípulo del P. Mata, por no auelo traydo (como a los demás) a su lado, fuelo muy querido y estimado por las grandes partes que vio en él para hazerlo santo”<sup>85</sup>. El propio confesor del arcediano, el doctor Jerónimo de Alfaro, narró directamente a fray Pedro la importancia que tuvo Hernando de Mata en la conversión de Leca “para reducirlo a vida tan santa”<sup>86</sup>. Para el basilio esto mismo se da a entender en una breve relación firmada por el arcediano en la que ofrece su propio parecer sobre Mata y que incluye en su libro. Fray Pedro también aporta la tradicional narración que se conocía en Sevilla respecto a esta conversión y su posterior modelación espiritual por parte de Mata. Vázquez de Leca recibió la canonjía sevillana muy joven y parece que demostró su bizarría y su dinero llevando una buena vida, la reprimenda del provisor de Sevilla en una procesión del Corpus, al parecer en torno a 1600, y la aparición de una misteriosa mujer, que el arcediano siguió con curiosidad por las calles de la ciudad, y que finalmente resultó ser un esqueleto humano, consiguieron esa transformación en el sobrino homónimo del famoso secretario de Felipe II; a partir de ahí, nos afirma Fray Pedro “se entregó a la dirección de N. gran Maestro acción en que obró marauillas”<sup>87</sup>. Esta dirección espiritual del arcediano por parte del *cabeza* de la Congregación de la Granada, tiene sin duda relación con su protagonismo en la génesis del inmaculismo sevillano, desde el primer momento estuvo en la organización del levantamiento masivo de la ciudad, fue él, al decir de Fray Pedro de Jesús María, quien le encargó a Miguel Cid la famosa canción, costeó su edición y se dedicó, junto con Bernardo de Toro, a enseñarla a los niños sevillanos y a propagarla por la ciudad.

Con la popularidad alcanzada no es de extrañar que fuese homenajeadado en aquellos años de júbilo inmaculista con el famoso retrato que es ahora objeto de nuestra atención: *Inmaculada con el retrato de Mateo Vázquez de Leca* (fig. 8). El primero que nos habla de este lienzo es Asensio que sabe que procede del convento del Valle y, más concretamente, de la capilla de la familia Herrera, de ahí que pretenda que el retratado sea el doctor Jerónimo de

84. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA. *Op. cit.*, fol. 96v.

85. *Ibidem*, ff. 126r-v.

86. *Ibidem*, f. 126v.

87. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA. *Op. cit.*, fol. 126v. Algunas variantes de esta conversión puede verse en HAZAÑAS Y LA RUA, Joaquín. *Vázquez de Leca, 1573-1649*. Sevilla, 1918, pp. 77-80.



Fig. 8. Francisco Pacheco, *Inmaculada con el retrato de Mateo Vázquez de Leca*. Colección del Marqués de la Reunión.

Herrera<sup>88</sup>. Pero tal y como advierte Hazañas, Herrera nunca fue prebendado de la catedral y lo que no cabía ninguna duda era de que el personaje inmortalizado por Pacheco lo era, para mayor abundamiento Herrera había muerto en 1590<sup>89</sup>. Según Mayer este lienzo también formaba parte de la colección de don Juan de Olivar, aunque añade que estaba fechado en 1618 y que el retratado era don Juan de Herrera<sup>90</sup>.

Será Serrano quien fije la identidad, prácticamente por todos aceptada, del personaje retratado<sup>91</sup>. Al visitar en 1904 la colección pictórica de don Juan B. Olivar Herrera, observa la firma en anagrama de Pacheco y el año de ejecución, 1621, pero impresionado por el retrato preguntó al dueño del lienzo quién podía ser, a lo que este le contestó que algún clérigo miembro de la familia Herrera, pues provenía de la capilla que esta familia poseía en el monasterio de Santa María del Valle<sup>92</sup>. Pero Serrano sospechó otra identidad, le llamó la atención la vestidura coral del retratado: se trataba del traje coral de los capitulares catedralicios sevillanos. En efecto, Vázquez de Leca viste la amplia capa de seda negra con capuz y una sobrepelliz blanca sin mangas que, al decir de Serrano, se solía usar desde el día de Todos los Santos hasta el Viernes Santo. El avisgado presbítero investigó en los papeles del convento conservados entonces en la delegación de Hacienda, allí encontró un inventario de bienes del mismo realizado por fray Juan de Córdoba, una de los ítems no dejaba lugar a dudas:

Iten mas un cuadro como de dos varas y media de alto por vara y media de ancho con la Concepción y el arcediano de Carmona Don Mateo Vázquez de Leca, procurador de su causa en Roma<sup>93</sup>.

Así es, en la parte inferior izquierda del lienzo se halla el arcediano de Carmona vestido con el traje coral de seda negra “cuya cola se ve reliada al brazo derecho, dibujándose claramente sobre el pecho la punta del capuz que cierra por delante, destacando sobre el fondo blanco de la sobrepelliz que se usaba”<sup>94</sup>. Hazañas puso algunas reticencias alegando que en 1621 el arcediano estaba en

88. ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias*. -----, pp. 73; 99. Desgraciadamente nada dice de este lienzo González de León en su descripción del convento del Valle, tan sólo advierte que en la capilla de San José “en lo alto hay una pintura de la Concepción, de la escuela sevillana” que estaba escoltada, a su vez, por sendos lienzos de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen. También existía una capilla, en la cabecera de la Epístola, dedicada a la Inmaculada Concepción con un lienzo de la Virgen de los Reyes; asimismo, en la capilla de la Virgen Sevillana se hallaba colgado “uno de la Concepción de Roelas”. León también afirma la existencia de capillas decoradas con retablos y objetos procedentes del Colegio jesuita de San Hermenegildo. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy Noble ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1973, reimp. (la primera edición es de 1844), pp. 477-78.

89. HAZAÑAS Y LA RUA, Joaquín. *Op. cit.*, p. 158.

90. MAYER, Augusto L. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942, p. 227.

91. SERRANO ORTEGA, Manuel. Dos joyas concepcionistas desconocidas de la pictórica sevillana. *BRAH*, T. LXIV, Febrero 1914, pp. 220-227.

92. Familia Herrera a la que debió pertenecer el propietario del cuadro, también de apellido Herrera.

93. *Ibidem*, p. 225. Serrano no da fecha de este inventario.

94. *Ibidem*, p. 226.

Roma; pese a ello, aceptó la identificación pues Pacheco pudo disponer de algún retrato anterior, incluso algún dibujo preparatorio para su inclusión en el *Libro de verdaderos retratos*. Quien no la acepta es el profesor Bassegoda, alega la fragilidad de los datos: referencia oral de Olivar sobre la procedencia conventual del lienzo; la estancia en 1621 en Roma de Leca; aunque no duda de Serrano, en relación a su lectura del inventario conventual, sí parece introducir en su contra el amor del presbítero por Leca y la Inmaculada; y, por último, la juventud del retratado “su radiante juventud cuando el arcediano tenía en 1621 cuarenta y ocho años”<sup>95</sup>. Unos argumentos no definitivos para sospechar que el retratado-homenajeado no sea Leca pues a mi juicio no tenemos razones para no creer en el inventario que transcribe Serrano y en la seguridad de la existencia de retratos anteriores del arcediano que servirían de modelo a Pacheco para realizar este. Sabemos, por ejemplo, que el retrato de Mata para el *Libro de verdaderos retratos* se realizó en 1608, si Pacheco hubiera tomado apuntes, o realizado el retrato del arcediano en ese mismo año, hubiera tenido treinta y cinco, edad que es la que parece tener el canónigo retratado; luego, en 1621, cuando Leca llevaba seis años fuera de Sevilla, Pacheco lo habría tomado como modelo para este retrato-homenaje. Al fin y al cabo esto ya lo había hecho con el retrato de Rodrigo Álvarez ejecutado por Vasco Pereira en 1587, fecha de la muerte del jesuita.

### El retrato de Bernardo de Toro

Esta obra la da a conocer el profesor Bonaventura Bassegoda en 1988 como procedente del comercio anticuario andaluz desde donde fue incorporada a una colección privada de Madrid (fig. 9).<sup>96</sup> La titula *Inmaculada Concepción con donante*, con unas medidas de 1'31 x 1'08 metros. Se presentaba entonces, y aún se encuentra así, con grandes pérdidas de capa pictórica en el tercio inferior del lienzo, afectando por tanto al *donante* y al paisaje; además, el lienzo se hallaba recortado por todos sus lados, aunque muy especialmente por la parte inferior, de tal manera que era imposible advertir cualquier tipo de inscripción tanto de firma, fecha o cualquier otra. La obra, que nosotros pretendemos titular *Inmaculada con el retrato de Bernardo de Toro*, es claramente de Pacheco, es más, tiene un notable parecido iconográfico y estilístico con la *Inmaculada con el retrato de Miguel Cid*, incluso tiene paralelismos con la *Inmaculada con el retrato de Vázquez de Leca*, aunque aún presenta más con la anterior por lo que podemos fecharla provisionalmente en 1619, mientras que la de Leca lo está en 1621.



Fig. 9. Francisco Pacheco, *Inmaculada con el retrato de Bernardo de Toro*. Colección de D. Miguel Granados Pérez de Madrid.

95. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *op. cit.*, p. 156.

96. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1988, 31-32, pp. 151-176. La obra se halla en la colección de Don Miguel Granados Pérez y fue expuesta recientemente en Córdoba y Sevilla, vid. *El esplendor del barroco andaluz. Colección Granados. Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas Cajasur, 30 de octubre a 2 de diciembre de 2007. Sevilla, Hospital de la Caridad, 15 de diciembre de 2007 a 20 de enero de 2008*. Córdoba: Fundación Cajasur, 2008.

Bassegoda intenta una aproximación a la identificación del personaje retratado. Para él se trata de un clérigo, incluso, apoyándose en su indumentaria, aunque sin especificar lo definitivo de ella, llega a afirmar que es un canónigo hispalense, se lamenta de no haber hallado su rostro en el *corpus* de obras de Pacheco ni de otros artistas coetáneos. Es ahora cuando cuestiona que sea Vázquez de Leca el retratado en el lienzo de 1621, no niega que en el convento de Santa María del Valle hubiera un cuadro con la Inmaculada, pero eso no significa, para Bassegoda, que tuviera que ser el de la colección del marqués de la Reunión, es más, para él “es altamente improbable que sea Vázquez de Leca el canónigo que figura a los pies de la Inmaculada en este cuadro de 1621”<sup>97</sup>. A partir de ahí, a Bassegoda le parece muy tentador plantear la hipótesis de que Vázquez de Leca sea realmente el personaje del retrato de la colección madrileña que él presenta “pero dada su actual indemostrabilidad preferimos no proponerla formalmente”<sup>98</sup>.

Este lienzo ha sido recientemente expuesto en Córdoba y Sevilla en la que tuvimos ocasión de observarlo. En el catálogo de la exposición también se ha realizado un intento de identificación del personaje retratado<sup>99</sup>. José María Palencia, uno de los comisarios, sí ha encontrado un rostro que se parece, según él, al pintado por Pacheco, se trata de uno de los personajes retratados por Zurbarán hacia 1630-35 en una obra de la serie sobre la vida de San Buenaventura para la Iglesia del colegio de su nombre en Sevilla, *Exposición del cuerpo de San Buenaventura*, que se conserva en el Museo del Louvre. Palencia destaca, entre los personajes que aparecen en el lienzo, “a uno de los tres canónigos o hidalgos” allí representados, dentro de un grupo de tres que miran al espectador y que, según el autor, pudieran ser los donantes o comitentes de la obra. Palencia no distingue entre canónigos e hidalgos, cuando sus vestidos son claramente diferentes, en este caso se trata de un clérigo, aunque es difícil asegurar que sea un canónigo y, a mi juicio, el parecido no va más allá de ir a la moda de la época con la barba y perilla.

A nuestro juicio el retratado aquí por Pacheco no puede ser otro que Bernardo de Toro. La similitud ya advertida con los otros lienzos es innegable; además, su disposición iconográfica parece corresponderse con el grabado que Serrano afirma haber llegado a Sevilla desde Roma en la que se “logró hacer su retrato, que juntamente con la imagen de la Concepción fue colocado en una lámina que se abrió en dicha ciudad, de donde se remitió a Sevilla”<sup>100</sup>. Por otro lado, sabemos por fray Pedro de Jesús María que Pacheco había retratado a Toro, aunque esto no signifique que se trate de este lienzo, más bien algún otro, quizás un dibujo para incluirlo en el *Libro de verdaderos*

97. *Ibidem*, p. 156.

98. Esta posibilidad ha llevado a Fernando Quiles a pensar que el personaje del lienzo de 1621 pudiera corresponder a Bernardo de Toro, algo de todo punto imposible pues este, como sabemos, jamás fue canónigo de la catedral sevillana. De cualquier manera con esta observación Quiles es el primero, que sepamos, en intuir la presencia en los lienzos de Pacheco de la trilogía de protagonistas directos, masivos los hemos denominado, de la génesis inmaculista sevillana. Vid. QUILES GARCÍA, Fernando. *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Madrid: Miño y Dávila, 2005, p. 43, n. 55.

99. PALENCIA, José María. Catalogación de Obras. *El esplendor del barroco andaluz. Colección Granados. Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas Cajasur, 30 de octubre a 2 de diciembre de 2007. Sevilla, Hospital de la Caridad, 15 de diciembre de 2007 a 20 de enero de 2008*. Córdoba: Fundación Cajasur, 2008, pp. 42-45.

100. SERRANO ORTEGA, Manuel. *Op. cit.*, pp. 582-83.

retratos tal como parece deducirse de sus palabras: “Hizo aquel gran Pintor Francisco Pacheco vn retrato suyo, y ya que no pudo escusarlo, quiso que le pusiese en él aquella petición de Eliseo a Elias: *Pater mi obsecro, vt fiat in me dúplex spiritus tuus*. A imitación de su venerable Maestro que pidió, que en el suyo pusiese la misma y así como él hazia esta petición a su Maestro el P. Rodrigo Áluarez, el P. Bernardo la hazia al Padre Hernando de Mata”.<sup>101</sup>

Tal como afirma Bassegoda el personaje del cuadro del marqués de la Reunión es un canónigo. Esto mismo ya lo había afirmado muy agudamente Serrano, viste la inconfundible vestidura coral compuesta de capa negra con capuz y sobrepelliz blanca sin mangas con la que, generalmente, gustan de retratarse los canónigos sevillanos<sup>102</sup>. Sin embargo, no sabemos en qué se basa para asegurar que el retratado en el lienzo madrileño sea un canónigo, al que quiere asociar con Vázquez de Leca; es, sin duda, un clérigo pero no parece que pueda ser un canónigo pues si lo fuera es muy posible que hubiese elegido la vestidura que le caracteriza. En el retrato realizado por Pacheco de Alonso de la Serna (fig. 10), autor del epitafio de Mata, predicador en sus honras fúnebres y miembro de la Congregación de la Granada, se observa una disposición muy parecida: vestido de eclesiástico secular compuesto por loba o sotana y manteo, giro de tres cuartos, bonete en la mano derecha y oculta la izquierda, no es un canónigo a pesar de que en su inscripción sepulcral en el hospital del Cardenal de Sevilla, del que fue administrador, así se exponga, fue nombrado canónigo al final de sus días y, al parecer, nunca llegó a tomar posesión de la prebenda, de ahí que no vistiera el famoso traje coral; en cambio, sí que fue durante mucho tiempo racionero catedralicio, como Toro fue predicador en la catedral por nombramiento de su cabildo, lo que en ambos casos no conllevaba el vestir el dicho traje<sup>103</sup>.

Fig. 10. Francisco Pacheco, *Don Alonso de la Serna*. Desaparecido. Foto Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.



101. FRAY PEDRO DE JESÚS MARÍA. *Op. cit.*, fol. 119r.

102. En efecto, en la mayoría de los retratos conservados de canónigos sevillanos lucen el distintivo traje coral: de Francisco Pacheco la *Inmaculada Concepción con Mateo Vázquez de Leca* de la colección del marqués de la Reunión de Sevilla; de Bartolomé Murillo, *Don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara*, de la colección de la duquesa de Alba en el Palacio de Liria de Madrid; de Francisco Zurbarán, *Don Rodrigo Fernández de Santaella*, del Palacio Arzobispal de Sevilla; de Juan de Valdés Leal, la *Inmaculada Concepción con dos donantes* de la National Gallery de Londres. Tal vez la excepción la constituya el complejo retrato de Murillo del canónigo *Don Justino de Neve*, de la National Gallery de Londres.

103. El retrato de Murillo del canónigo Juan Antonio de Miranda está realizado en 1680 un año después de tomar posesión de su canonjía, por lo que se advierte un claro interés de perpetuar tan dichoso, para él, acontecimiento, con el paso del tiempo el observador sabría que el retratado era canónigo sevillano con el solo hecho de apreciar su vestidura coral recibida, como explicita el lienzo, con tan solo veinticinco años de edad. Para la inscripción sepulcral de Alonso de la Serna vid. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Op. cit.*, p. 169. Fray Pedro de Jesús María, *op. cit.*, en su biografía de Mata, cita a Alonso de la Serna en varias ocasiones como “Prebendado y Maestro” (fol. 17r.); “Maestro Don Alonso de la Serna, Racionero de la S. Iglesia y Administrador del insigne Hospital de el Cardenal” (fol. 35r.); “Maestro Don Alonso de la Serna, Racionero de la Santa Iglesia” (fol. 99r.). Tan sólo en una ocasión lo denomina como canónigo: “Maestro Don Alonso de la Serna, Consultor del S. Oficio, Canónigo de la S. Iglesia y Administrador del Hospital del Cardenal” (fol. 106r). HAZAÑAS Y LA RUA, Joaquín, *op. cit.*, p. 460 afirma que solo fue Racionero.

La ubicación de Toro en el lienzo y su expresión supera incluso la intención de homenaje que se evidencia en la de sus compañeros. Cid sostiene en la mano la impresión de sus coplas mientras las canta mirando a la Virgen; Ochoa, el comitente, estaba orgulloso de que su colega congregado-poeta hubiera colaborado con su composición a semejante hazaña. Vázquez de Leca abre sus brazos ante la soberana aparición, en un gesto idéntico al que hacía su maestro Hernando de Mata en el retrato de Roelas; sin embargo, Toro está en un primer plano más cerca de la Virgen que ninguno mientras mira altivo al público sintiéndose, tal vez, el verdadero artífice del movimiento, el más cercano a la Inmaculada, con más derecho al homenaje popular, mientras que guarda celosamente artificiosos, misteriosos y heredados secretos proféticos en su mente.

La intención primigenia de mi trabajo no era otra que ensayar con el intento de poner un nombre al *donante* de esta obra del pintor Francisco Pacheco que Bonaventura Bassegoda diera a conocer en 1988. Se trataba por tanto de un trabajo de iconografía pues, en efecto, una variante de esta disciplina se ocupa de la identificación y el estudio de los retratos.<sup>104</sup> Sin embargo, el primer inconveniente que para ello se presenta es la falta de datos concluyentes, como puedan ser los provenientes de una inscripción, contrato o referencia documental directa, mediante los cuales podamos afirmar que este retrato pertenece a uno de los principales artífices del movimiento surgido en Sevilla alrededor del arzobispo don Pedro de Castro, con el impulso misterioso de la celeberrima Congregación de la Granada, para conseguir la definición del dogma de la Purísima Concepción. Sólo tenemos para arropar nuestra intención la historia, el desarrollo de los acontecimientos inmaculistas que tuvieron lugar en Sevilla durante el reinado de Felipe III, las singularidades afectivas de los miembros de la Congregación de la Granada, así como la lógica de la expresión iconográfica del conjunto de retratos conservados que, realizados por Francisco Pacheco, representan a la Inmaculada Concepción no con *donantes* sino con personajes expresamente destacados o singularizados, tanto por el artista como por el impulso del comitente, por su participación en el movimiento inmaculista sevillano, por lo que su génesis parece aludir a una intención devota pero también, y sobre todo, de recuerdo y homenaje. Sin embargo, nuestro lienzo es integrado en el grupo cuando adquiere su verdadera dimensión iconográfica; es, entonces, en su unión con los otros dos, cuando se reafirma la identidad del personaje retratado: el *cabeza* de la Congregación de la Granada Bernardo de Toro<sup>105</sup>.

104. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. Cuestiones de iconografía en el libro de retratos de Francisco Pacheco. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. T. IV, 7, 1991, p. 1.

105. No podemos terminar sin expresar el deseo de que algún día podamos disfrutar en Sevilla con la exposición conjunta no sólo de estos tres lienzos, sino también del retrato realizado por Juan de Roelas de Hernando de Mata que está en Berlín pues los cuatro, además de formar una unidad iconográfica, forman en su conjunto una parte no pequeña e importante de la historia de la ciudad.

## La imposibilidad de lo vernáculo. La arquitectura del INC

PABLO RABASCO POZUELO  
*Universidad de Córdoba. España*

**Resumen:** Los profundos cambios acontecidos en la interpretación y uso de la arquitectura vernácula en las primeras décadas del siglo XX, desde ámbitos tan distintos como las exposiciones universales, las obras de carácter totalitarista o nacionalista, modificaron los modos de construir y entender el habitar en el entorno urbano y rural. En la obra del Instituto Nacional de Colonización se reflejan las tensiones y la importancia de este proceso al amparo de la evolución de la arquitectura contemporánea en España.

**Palabras clave:** Arquitectura vernácula, colonización, vivienda rural, exposición internacional, autarquía, arte del franquismo.

**Abstract:** The profound changes in the interpretation and use of vernacular architecture taking place during the first decades of the 20<sup>th</sup> century – from spheres as different as the international exhibitions or the works of totalitarian or nationalist nature – modified the way in which the dwelling in urban and rural environments was built and understood. The work of the Instituto Nacional de Colonización shows the tensions and importance of this development in the evolution of contemporary architecture in Spain.

**Key words:** Vernacular architecture, colonization, rural housing, international exhibition, autarchy, art in the Franco years.

Es posible que las determinaciones geográficas, físicas, culturales o políticas nos impliquen de tal forma que terminen acotando espacios de pensamiento, y sin embargo, como si ese acotamiento se presentara mal constituido, termina ampliando significados más allá de lo que en un principio pudiésemos sospechar. La eliminación de lo vernáculo en el hecho arquitectónico no va separada de otro tipo de actitudes desprendidas hacia lo social o hacia el tiempo como estructura de lo tradicional.

El concepto de arquitectura vernácula va íntimamente relacionado con la decadencia y el final de su propio significado. Su expansión, a través de las visiones románticas y conservacionistas, dificulta ampliamente la necesidad de volver a una realidad tanto nominativa como existencial.

La aparición de este término, coincide en el tiempo con un hecho determinante para la historia de la arquitectura, la paulatina aparición de

conceptos urbanos y habitacionales en los que se separan los elementos básicos que determinaban la esencia de lo vernáculo: el habitar como un construir en presente. El hombre se ve retirado en el control concreto del proceso. Aquellos que deben ocupar el lugar dejan de intervenir en la construcción, no sólo de un forma real y efectiva, como fuerza de trabajo y planificación, sino también como aportación de unas estructuras que van desde lo cultural a lo tradicional, del entorno y los elementos heredados de intervención en él.

Lo cierto es que dentro de todo proceso se llega a un punto final de reflexión, a una situación tan obvia que nos hace replantearnos el propio significado de lo nombrado. En esta ocasión, la arquitectura vernácula, aquella ligada a lo cotidiano, a lo circundante y a la tradición, se ve reflejada en una extrema imagen de lo que no era.

Así, los procesos abiertos en España durante el período de autarquía, y en general durante el franquismo, jugaron un papel importantísimo en esta mutación del concepto, coincidiendo con un momento terminal de esta forma de entender la arquitectura.

Anteriormente, la búsqueda de unas identidades de carácter nacional con pretensiones muchas veces de destacar en lo internacional, o de hallar respuesta a través de conceptos amplios de carácter exclusivamente políticos, trazaron todo un mapa de discursos y propuestas que no hicieron sino potenciar el declive de lo vernáculo, de aplacar las necesidades del hombre de ocupar y construir un espacio.<sup>1</sup>

En el caso español, el debate se fue extendiendo en el tiempo. Desde posturas obvias y conservacionistas/exhibicionistas desarrolladas en las primeras décadas del siglo XX en ejemplos que posteriormente veremos, hasta encontrarnos de bruces con una situación política como la dictadura militar de Francisco Franco, que resolvía la problemática llevándola a una cota cero, a una búsqueda de la identidad de nuestra arquitectura a partir de modelos con una fuerte carga simbólica como podían ser las arquitecturas de Juan de Herrera o de Villanueva. A la vez se potenciaba lo rural a través de la imagen vernácula como un posicionamiento también político. En este sentido, las nuevas poblaciones llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Colonización pueden mostrarnos la tensión entre una apuesta política dirigida a buscar la esencia del mundo rural a través de la recreación de poblados en base a modelos comunes, y la labor de creatividad de los propios arquitectos, que en muchas ocasiones supieron fijar en la obra las verdaderas problemáticas de su esencia.

### **Problemáticas en el reconocimiento de lo vernáculo**

El hecho es que desde principios del siglo XX se venía experimentando con la construcción de espacios que recreaban la arquitectura vernácula. Los ejemplos son de todos conocidos, sobre todo aquellos que se desarrollaron en el ámbito internacional de las exposiciones universales. Los ejemplos de

1. Es interesante consultar, CALDUCH CERVERA, J.: *La arquitectura moderna nacional. De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo*. Arquitectura Publicaciones de la Universidad de Alicante, Salamanca, 2003.



Imagen 1. Pueblo Español.  
Ilustración de la Plaza  
Mayor. Barcelona, 1929.

Amberes, Bruselas o la apuesta por recrear espacios urbanos y rurales en la de París de 1890 con el “Pueblo Suizo” y el “Viejo París”, no son sino ejemplos que nos ayudan a entender el desarrollo de esta idea en la Exposición Universal de Barcelona de 1929 con el “Pueblo Español” (imag. 1)<sup>2</sup>.

La recreación de este pueblo, diseñado por Francesc Folguera y Ramón Reventós en 1926, no fue sino un registro de los ejemplos más destacados y peculiares de la arquitectura vernácula española, donde se visualizan no sólo conceptos urbanos y arquitectónicos de nuestros pueblos, sino que igualmente se saca de contexto lo vernáculo sin una relación clara con el proyecto urbano. Las viviendas aisladas tradicionales se insertan en espacios urbanos destinados a una interpretación y uso turístico, configurándose una trama confusa de significados. Igualmente, este concepto se tuvo en cuenta a la hora de realizar el Palacio de la Agricultura por Josep María Ribas y Manuel Magol, en un contexto similar.

¿Cuáles eran los planteamientos que nos llevaron a recrear la arquitectura tradicional de nuestros pueblos y ciudades? Sería complejo entrar en las razones esgrimidas en todos y cada uno de los ejemplos que se dieron en la Europa del XIX y del XX. Sin embargo, podemos observar cómo, si bien en un primer momento parece captarse un interés por reivindicar lo nacional y mostrar al resto de Europa las formas arquitectónicas que definen su propia idiosincrasia, enmarcando este discurso en un romanticismo politizado, el hecho de recrear esos espacios y mostrarlos en un ámbito reivindicativo nos habla igualmente de la necesidad de empezar a plantear su recuerdo, su final.

Cuando sentimos la necesidad de hacer perdurar este tipo de arquitectura y conjuntos urbanos, más allá del proyecto vital que las define, no hacemos sino lanzar un canto de cisne en el que nos reconocemos en nuestra relación con estos elementos. En todo caso, no se trata de una

2. Ver; BOHIGAS, O., CARANDELL, J. M<sup>a</sup>.; DOMENECH, J.: *El Poble Espanyol*, Lunwerg Editores, S.A., Barcelona, 1989. BOHIGAS, O.: Comentarios al “Pueblo Español” de Montjuich, en *Arquitectura*, n.º. 35, Noviembre de 1961, pp. 15-23.

acción/reacción. El hecho de las recreaciones arquitectónicas tomando como referente a las obras vernáculas en el ámbito de las exposiciones nacionales e internacionales no es sino un signo en el que detectamos el momento, el fin de un modo de hacer arquitectura que ha definido gran parte de nuestra cultura.

Así, el gran proyecto realizado por el Instituto Nacional de Colonización durante más de 30 años en nuestro país no hizo sino crear una mayor confusión a la hora de estudiar la pervivencia de lo vernáculo.

De una serie de posturas conservacionistas y nacionalistas nos vemos ahora envueltos en conceptos ligados a un tradicionalismo y a un paternalismo que asume también las formas arquitectónicas urbanas como elemento útil y necesario.

Para entender correctamente la relación heredada entre la ciudad y el campo en su tendencia social en España desde las primeras décadas del siglo XIX, han sido de gran ayuda las aportaciones que sobre este tema ha hecho Francisco J. Caspistegui Gorasurreta<sup>3</sup>. En sus estudios ya nos indica la complejidad y amplitud del término, “... *el tradicionalismo es un fenómeno multiforme, una trama de significados diversos entre los que puede incluirse una buena parte de la derecha española contemporánea.*”. No sólo estamos de acuerdo con estas afirmaciones sino que, aplicando las diversas tendencias e ideas tradicionalistas que se desarrollan en nuestra contemporaneidad, veremos cómo, en el caso de la visión obviamente tradicionalista del carácter urbano y arquitectónico de los poblados construidos por el Instituto Nacional de Colonización<sup>4</sup>, se torna especialmente complejo y contradictorio.

En primer lugar, y como afirma Caspistegui, el tradicionalismo no surge como una tendencia política o cultural, sino como una natural reacción al proceso de negación de nuestra propia identidad política y social que se produce con la revolución francesa. Igualmente, se potencia de forma destacada a partir del movimiento social que se despierta con el sentimiento antirrevolucionario desarrollado a través de la ocupación francesa de 1808 y los levantamientos, especialmente campesinos, dirigidos por el clero rural<sup>5</sup>.

De forma muy similar se produce aquí esta tendencia con la llegada del franquismo. El tradicionalismo que se desarrolla en estos momentos parte de un cambio político radical, hacia atrás y en negativo<sup>6</sup>, desde un sistema democrático como el republicano más ligado a las tendencias europeas. Parece como si el propio sistema político tratara de anclarse en el propio territorio, de evitar una fusión europea, de trabar el aperturismo ya propuesto. Se trata pues de una escapada hacia atrás, en contraposición al avance que suponía la exaltación de los valores tradicionales en las primeras décadas del XIX, y fuertemente enraizado en las tendencias de poder de la iglesia católica que jugaría un papel fundamental para la difusión de estas ideas tradicionalistas.

3. CASPISTEGUI GORASURRETA, F.J.: “Esa ciudad maldita, cuna del centralismo, la burocracia y el liberalismo: La ciudad como enemigo en el Tradicionalismo español”. AA.VV. en *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, T6 ediciones, Pamplona, 2002, pp. 71-86.

4. A partir de ahora INC.

5. HERMET, G.: *Los católicos en la España franquista. I. Los actores del juego político*, CIS, Madrid, 1985, pp. 82.

6. Entiéndase en el sentido de pasar de un sistema abierto, más ligado a las corrientes de los países más desarrollados, a uno anclado en tendencias arrastradas desde el Antiguo Régimen.

“Uno de los elementos centrales de esa novedad [se refiere al nuevo sentimiento despierto contra las propuesta de la Revolución francesa] era la pretensión de superar desde bases nuevas el Antiguo Régimen”<sup>7</sup>.

Como tendencia general, y teniendo de nuevo en cuenta la mutabilidad del concepto que manejamos, la ciudad era la imagen y el soporte antitradicionalista y republicano, en contraposición de las zonas rurales de tendencia monárquica<sup>8</sup>. La asimilación de una tendencia política de raíz fascista y unipersonal lleva a colocar a la figura de Franco en una tendencia tradicionalista que puede buscar numerosos apoyos en esas zonas rurales.

Pero centrándonos en lo planteado en las nuevas poblaciones, veremos cómo, si bien se potencia el desarrollo de estas zonas rurales, también se exagera desmesuradamente su negativa situación social y su estado moral cayendo en una clara contradicción. Franco va a plantear la existencia de un grave estado de decadencia en las zonas rurales, pero un estado decadente no sólo en su aspecto económico sino especialmente en el moral. En este sentido asume y hace suyos los daños espirituales causados por la situación de dejadez hacia estas zonas por parte del gobierno republicano. Incluso, en la Ley de 26 de Diciembre de 1939 de Bases para la Colonización de Grandes Zonas, se acentúa el sentido negativo de los planteamientos republicanos expresándose de la siguiente manera...

“...no sólo intereses legítimos y respetables del capitalismo rural, sino también otros bastardos, han dado lugar en los tiempos pasados, amparándose en el Estado liberal y parlamentario, a que la transformación más revolucionaria que pueda hacerse en el suelo, el riego, se dilate por decenios enteros, impidiéndose la obtención de inmensos beneficios económicos y sociales para la nación entera.”<sup>9</sup>

Llegará a plantear la existencia de un daño difícilmente recuperable para el cual se necesita toda una amplia y esforzada labor que en los poblados del INC ha de ser un ejemplo intachable.

La contradicción que aquí se plantea dentro del espíritu conservador y tradicionalista, es que la base de este sentir se apoya en la seguridad de que la ciudad es la cuna de todos los males de nuestra sociedad, un campo fértil para el desarrollo de una burguesía ligada a las ideas republicanas, mientras que en el campo la moralidad y el ejemplo se ve reforzado por la metáfora de elemento sustentador de la civilización a través de la agricultura especialmente.

Como afirma Francisco Daniel Hernández Mateo en su interesante estudio sobre el sentido y evolución de la modernidad en nuestra arquitectura...

“ Los elementos constitutivos esenciales de la utopía franquista de posguerra son, a nuestro entender: recomposición de la unidad de España a través de la tradición, rota por la vía de la moda extranjerista –el Cubismo y el Movimiento Moderno- y por la imitación servil de los historicismo; el retorno a la sencillez de una vida placentera, gravemente dañada por el régimen de corte urbano anterior; conferir mayor importancia a los intereses comunitarios que a los individuales; y espiritualismo –mundo agrícola- frente a materialidad –mundo industrial-. “<sup>10</sup>

7. CASPISTEGUI, F.J., op. cit., p. 72.

8. Ib., pp. 73.

9. Ley de 26 de Diciembre de 1939 de Bases para la colonización de grandes zonas.

10. HERNÁNDEZ MATEO, F.D.: *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958). Medio siglo de eclecticismo*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1997, p. 139.

Imagen 2. Barriada Arrese.  
Málaga, década de los 40.



Esta era la situación creada a través de un conflicto mal entendido, donde se entremezclan cuestiones políticas que parecen querer solucionarse a través de la imagen, del profundo significado de la imagen arquitectónica.

El debate arquitectónico es amplio y complejo. Como ya hemos planteado, desde el nuevo Gobierno se potencia la idea de la búsqueda de un estilo nacional que encontrará en la obra de Juan de Herrera su referente imperial, naciendo obras como la Universidad Laboral de Gijón de Luis Moya o el Edificio para el Ejército del Aire realizado por Gutiérrez Soto. Estos intentos, que en su raíz eran más amplios y pretenciosos, se quedaron en meros impulsos que al menos sí que valieron para conseguir un puñado de imágenes para publicitar esa Nueva España deseada. Por otro lado, y fuera de las grandes obras más representativas y escenográficas por todos conocidas, se buscó crear una arquitectura de tipo tradicional y bucólica aplicable en nuestro caso a los proyectos de las nuevas poblaciones llevadas a cabo por el INC, y a otras situaciones ligadas a la reconstrucción de algunos pueblos afectados por la contienda civil por parte de la Dirección General de Regiones Devastadas, la construcción de nuevas poblaciones ante la total destrucción de la población original como en el caso de Belchite, o de la construcción de barriadas de viviendas de tipo social que persisten en una imagen tradicional en muchas de nuestras ciudades durante la década de los 40 especialmente (imag. 2).

En el caso de los primeros poblados diseñados para el INC, se tomarán en cuenta ideas de carácter nacional, tradicional pero con un concepto demasiado amplio. Así, parece cómo si se buscara una tipología referencial basada en ideas preconcebidas y deformadas de los pueblos de Andalucía (tipología de la vivienda, fachadas encaladas, adornos florales, rejerías...) y de los pueblos manchegos (sobriedad, plaza mayor con iglesia, espacios más ordenados...). Con esto, se trata de poner en relación una cierta idea reconocible por todos de lo que sería un prototipo de pueblo español.

Pero el gran proyecto que terminó con la construcción de más de doscientas nuevas poblaciones en todo el territorio nacional fracasó en su intento de crear esos ejemplos emblemáticos. Se planteó como resuelta la problemática de la vivienda en el sentido que venimos reflexionando, tomando

como ejemplos la arquitectura tradicional de nuestros pueblos. Sin embargo, no estaba claro el modelo de ordenación territorial a seguir, y se propusieron modelos concretos de hábitat disperso que finalmente no llegaron a cuajar salvo en la zona de explotación gallega, donde se establecía una relación con el territorio bien distinta al resto de regiones.<sup>11</sup>

Tras la construcción de los primeros pueblos, y hasta mediados de la década de los 50, se siguieron en la mayoría de los casos unas tendencias comunes que respaldaron ese intento de crear un fórmula de carácter tradicionalista y propagandístico a la hora de diseñar los poblados.

El planteamiento de la estructura interna de las poblaciones presenta igualmente una serie de constantes que se resumen en los siguientes puntos<sup>12</sup>:

- Ruptura de las perspectivas.
- Establecimiento de una plaza en la que se concentran los equipamientos y el comercio.
- Agrupación de las edificaciones en orden a crear una impresión de masa continua.
- Búsqueda de separación del tránsito de peatones y del tránsito de peatones y el de carros y animales.
- Trazado de una calle principal que terminará con la perspectiva de la torre de la iglesia.
- Establecimiento de bosquetes que rodeaban el pueblo.
- Énfasis especial en las iglesias y en su torre como hito fundamental del pueblo.

Estas constantes lo son teniendo en cuenta que hablamos de más de 200 poblados realizados en tres décadas diferentes, con una gran diversidad de propuestas que nos indican igualmente la inexistencia de unas claves comunes para agruparlas. Estas claves, tal y como aparecen expuestas en el texto, lo son en tanto que acumulan datos a modo de estadística, y no como propuesta de una teoría común que albergue algún atisbo de tendencia urbanística a aplicar. Ni tan siquiera podríamos hablar de una tendencia o línea operativa aceptada que afecte a un número suficiente de poblados, ni de procederes de diferentes arquitectos como para establecer grupos diferenciados de aplicación urbana:

11. ZAS GÓMEZ, E.; "A Terra Chá de Lugo, un caso atípico de poblado del I.N.C.", AA.VV., *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, T6 ediciones, Pamplona, 2002, pp. 197-203. Aquí el autor afirma que "En la década de los 40, la opción por un modelo agrupado no estaba aún clara". Ver también, ZAS GÓMEZ, E.; "Los pueblos de colonización en Galicia durante el franquismo. Una propuesta de ordenación del disperso." en AA.VV., *Prexactas de I Simposio Nacional Pueblos de Colonización durante el franquismo. La arquitectura en la modernización de lo rural*. Sevilla, 2005, pp. 75-85. Inédito. En realidad, la posibilidad de optar por una solución dispersa ya había tenido sus precedentes en nuestro país desde 1868 con la Ley de Colonias Agrícolas, proceso legislado que venía a culminar otras disposiciones que desde 1849 venían potenciando con medidas fiscales la colonización de terrenos mediante un hábitat disperso. La Ley de 1868 inspirada en las aportaciones del geógrafo y político Fermín Caballero había tenido en cuenta la otra posibilidad, pero la orientación de esta política era únicamente economicista, basada en la explotación de alto rendimiento de las tierras y no presentaba los condicionantes sociales y políticas de los proyectos del INC.

12. LEAL MALDONADO, J., VILLANUEVA PAREDES, A.; *Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España. Vol. III, La Planificación del Regadío y los pueblos de colonización*, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Madrid, 1991, pp. 38-42.



Imagen 3. Perspectiva visual de viviendas en el poblado del I.N.C. La Montaña, Córdoba.

*“El plano de los poblados no tiene forma fija ni tampoco está determinado por una teoría urbanística aunque se haga el seguimiento de alguna. Como norma general, tras el análisis de los planos podemos indicar que tienen un núcleo central donde se ubican el Ayuntamiento, Iglesia, Centro de Sanidad, etc.; la existencia de una calle principal que desde la carretera se une a ésta con el conjunto urbano y, a veces, dos calles principales que se cruzan en este lugar.”<sup>13</sup>*

Como vemos, los puntos comunes hacen referencia a planteamientos urbanos básicos anclados en una tendencia tradicional. Tendencia que es la base necesaria para un correcto acoplamiento entre los colonos y el espacio urbano físico.

La orientación de las reflexiones se centra en las separaciones circulatorias y en el trazado racional de los diferentes itinerarios que por las características de cada población se pueden presentar. Se trata de un paso seguro en la evolución de problemáticas urbanas que habría que tener en cuenta por parte de los arquitectos que a lo largo de las siguientes décadas trabajarán para el INC.

Como es lógico, el paso del tiempo y la cristalización de algunos ejemplos más o menos brillantes en la concepción de algunos de estos poblados fueron creando *unas tendencias que pueden ser reconocidas*. Pero el impulso no dejó en ningún momento de ser personal y complejo, bajo unas constantes muy abiertas en el campo formal de lo urbano y de lo arquitectónico (imag. 3-4).

El primer intento serio de estudiar y fijar soluciones reales y prácticas en el ámbito de la vivienda rural *interpretada* será el *Concurso de proyectos de viviendas rurales*, convocado por el INV en 1940. El concurso se centrará en cada una de las grandes regiones españolas y dejando ver un tipo de aplicación diferenciador en cada una, marcadas éstas sobre todo, por el peso de la tradición y por las diferentes condiciones climáticas y de explotación de la tierra. En este contexto, los proyectos que aquí nos atañen de una manera más directa son los que afectaron a la zona sur de Andalucía y Extremadura, proyectos que fueron ganados por el arquitecto Aníbal Álvarez y Cantó en colaboración con el Ingeniero agrónomo Eladio Aranda Heredia.<sup>14</sup>

Este proyecto se basó en la identificación de la problemática de la vivienda rural de esos años, en las causas de las malas condiciones de éstas, de la baja calidad de vida y de la falta de una actividad económica complementaria que permita el normal y feliz desarrollo de la vida en el campo. Estas problemáticas llevan a un mal estado de conservación de las viviendas y finalmente a su abandono. Por tanto, las causas que se esgrimen residen únicamente en el capital, tratado por los autores como un ente abstracto incontrolado:

*“La casa del labriego, con ser tan pobre, no tiene la culpa de verse arruinada y abandonada. Su derrumbamiento económico hay que buscarlo en la insuficiencia de la empresa agrícola para sostener dignamente a sus obreros, en la falta de remuneración al capital y al trabajo que se emplea en el campo. Todo lo demás, empezando si queremos, por las detestables condiciones de las viviendas rurales, son consecuencias*

13. JUÁREZ SÁNCHEZ-RUBIO, C., CANALES MARTÍNEZ, G.; “Colonización agraria y modelos de hábitat (siglos XIX y XX)”, en *Agricultura y Sociedad*, 1988, n.º. 49, octubre-diciembre.

14. ARANDA HEREDIA, E.: “Viviendas Rurales”, en *Agricultura*, n.º 9, 1940, pp. 422-425.



Imagen 4. Plaza principal de Algallarín (Córdoba), Carlos Arniches, 1953.

*inevitables que no admiten remedios parciales. Haríamos una casa modelo para nuestros poblados rurales, hasta lujosas llegando el caso, y se derrumbarían nuevamente por falta de fundamento económico, con tanto más estrépito cuanto mayor fuera el contraste entre lo que la tierra puede dar y lo que debiera producir para sostener tales obras llenas de idealismo, pero faltas de realidad.”<sup>15</sup>*

Está claro que aquí no se entiende realmente lo que supone el concepto de vivienda rural y arquitectura popular, pues ésta se basa en la mayoría de ocasiones en viviendas que se determinan desde un sistema de economía autárquica, la misma que emprendía España en esa década. Su conformación es debida a esta naturaleza basada en frágiles economías externas, potenciando los recursos naturales que se invierten en el núcleo familiar y en la vivienda como parte de éste. Pero aquí el problema es que se trata de establecer una vivienda rural “rentable” no para el que la habite, sino para el Estado que la propone. Tiene que producirse un superávit difícilmente sostenible.

La cuestión es que la rentabilidad debía pasar igualmente por mantener contentos y medianamente cómodos a los habitantes de estas viviendas, evitando el abandono progresivo de la población que llevaría al fracaso económico de las zonas de riego con todo lo que esto supondría. En estas posturas divididas se sitúan las reflexiones de esta década de los 40. Unos años más tarde, esta problemática se trabajaría desde los ejemplos más cercanos y realistas de la arquitectura vernácula de la zona, y de las construcciones más precarias a través de un estudio que en la zona de Montijo fue llevada a cabo por los que posteriormente fueron los autores del Plan General de Colonización de esa zona: Manuel Domínguez y Manuel Rosado.<sup>16</sup> Este

15. *Ib.*, p. 422.

16. LEAL MALDONADO, J., VILLANUEVA PAREDES, A.: *Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España. Vol. III, La Planificación...* op. cit., pp. 155-156. (punto después de op).

tipo de estudios fue muy común y se basaba en registrar fotográficamente las construcciones de una zona determinada.

Los proyectos que se presentan para el *Concurso de proyectos de viviendas rurales* por parte del arquitecto Aníbal Álvarez tienen como enclave Jaraiz de la Vera (Cáceres) y Fornes (Granada). Se plantean como conjuntos binarios de casas con posibilidad de actuaciones encadenadas, trabajando la posibilidad de entrada de carro por la fachada principal y dando acceso al hogar a través de este zaguán en el caso de Fornes,<sup>17</sup> y de entrada de carro por la parte trasera de la casa y consiguiendo una mejor distribución de las estancias del hogar en Jaraiz de la Vera,<sup>18</sup> quedando mejor dispuestas al exterior de la calle. Se tiende igualmente a compartir el tejado que vuela sobre estos conjuntos binarios. Son proyectos de tanteo ante una nueva problemática que poco a poco se irá delimitando.

Otro caso planteado que afecta del mismo modo a este debate es el estudio llevado a cabo por A. Allanegui fijado para el caso concreto del campo aragonés.<sup>19</sup> Aunque el autor deja muy claro que sus reflexiones abarcan tan sólo este ámbito geográfico tan determinado, podemos ver algunas constantes en sus propuestas que marcan la dirección de los proyectos de los 40. En primer lugar es interesante la crítica que se efectúa al uso de las tipologías de viviendas obreras transportadas al campo o como vivienda rural, presentando problemáticas en la distribución del espacio, especialmente en lo que se refiere a usos agrícolas y de manejo de animales.<sup>20</sup> Igualmente, el autor apuesta de una forma decidida por los corrales con paso directo de carros, pudiendo situarse éste totalmente independiente a la fachada, o través de un zaguán que también de paso a la vivienda pero desde un distribuidor, nunca como espacio compartido de paso. El estudio se ve reforzado por toda una serie de medidas estándar de carros y de animales de labranza con su carga, estudiando así las posibilidades y anchuras de estas comunicaciones entre la calle, la casa rural y los diferentes pasos internos.

17. En el proyecto planteado para Fornes, Ramón Aníbal Álvarez opta por una distribución que gira entorno a un alargado patio. El equipamiento de usos consta de zaguán de ingreso, estancia-comedor, 3 dormitorios, y diversas estancias para animales y de almacenes: aperos, mulas, forrajes-tubérculos, vaca y ternero, gallinero, cabra y cochiguera. La estancia de aperos será el único punto de paso entre el hogar y el patio que distribuye todas estas estancias de usos agrícolas. La fachada de la casa queda muy simplificada, con dos ventanas al exterior y un tejado a dos aguas. Presenta un somero o desván a modo de secadero y regulador térmico. El proyecto está firmado en julio de 1948.

18. En Jaraiz de la Vega se consigue una mejor distribución del conjunto, utilizando un solar más cuadrado y compensado para los usos a los que se destina. Las estancias que se proponen son las mismas en número y uso a las del caso de Fornes pero algunas se realizan como anexos al patio. Igualmente, todas las habitaciones del hogar son exteriores y existen cuatro pasos diferentes al patio-corril. El cambio más significativo radica en la entrada posterior para el carro, sin tener que irrumpir por la fachada de la casa, elemento que a partir de estos momentos se tendrá muy en cuenta en este tipo de debate. El proyecto está firmado en julio de 1948.

19. ALLANEGUI, A.: "Divagaciones sobre arquitectura rural. La vivienda", en *Reconstrucción*, Marzo, n° 31, 1943.

20. *Ib.*, p. 31. "Para nuestro objeto, los locales de viviendas pueden agruparse en tres sectores: estancias, dormitorios y servicios sanitarios. Los locales de estancia son los que presentan mayor variedad de acoplamiento y distribución, desde la cocina-comedor-estancia hasta estas tres piezas completamente separadas, caso que muy rara vez se presenta en la vivienda rural normal."

En el caso del proyecto de Lachar (Granada) realizado por José Tamés,<sup>21</sup> se plantean dos tipologías de viviendas. Una primera basada directamente en la vivienda popular ya existente en el núcleo sobre el que se efectúa el proyecto,<sup>22</sup> cambiando algunos aspectos importantes para el arquitecto pero respetando la idea primigenia existente. Principalmente volvemos a ver un cambio en la entrada y en la fachada de la casa al suprimir el paso de carros desde ésta al corral, disponiéndose para este caso un hueco en la pared postrera. En este caso se respeta el pequeño zaguán que se presenta hacia el corral y no hacia la calle. Se plantea también una nueva tipología de planta a partir de solares más estrechos y con una sola altura por lo que la vivienda ocupa mayor espacio en planta quedando más reducido el espacio para el corral.

Sin embargo, todo este proceso fue controlado también en otros aspectos que afectaron más directamente a la vida de los colonos y sus relaciones que al diseño de las poblaciones.<sup>23</sup> El régimen franquista, y en este caso de un modo personalizado en la figura del propio Franco, demostró desde un primer momento una actitud paternalista y tradicionalista hacia todo el proceso, determinando toda una compleja maraña de actitudes que controlaban desde puntos iniciales de desprecio, cuestiones tan importantes como la educación, sanidad, cultura, relaciones de género, formación técnica...<sup>24</sup>

Igualmente, la labor desarrollada por la iglesia católica es esencial para entender la verdadera razón de estas poblaciones, así como su disposición urbana, e incluso en la elección de las diferentes tipologías arquitectónicas. Cuando hablamos de arquitectura vernácula hablamos no sólo de la obra real y construida, tratamos del mismo modo de establecer toda una red de significados que dan existencia al espacio, que lo constituyen. El hecho religioso, cultural, no deja de ser uno de los referentes trascendentales para explicar lo vernáculo.

En el caso de las nuevas poblaciones desarrolladas por el INC, el entramado religioso desborda no sólo a cuestiones puramente relacionadas con las viviendas, sino que determina notablemente el urbanismo y los movimientos cotidianos.

En muchas ocasiones, el arquitecto va a seguir un esquema muy tradicional, a través de una conformación ligada al urbanismo de los pueblos castellanos, donde el templo religioso se convierte en un hito, en un símbolo necesario para un espacio creado en un tiempo no asumible. En otras



Imagen 5. Iglesia del poblado Maruanas (Córdoba).

21. TAMÉS ALARCÓN, J., BEATO PÉREZ, F.: "Ordenación del pueblo de Lachar (Granada) por el Instituto Nacional de Colonización", en *Revista Nacional de Arquitectura*, Septiembre-Octubre, nº 21-22, 1943, pp. 322-327.

22. *Ib.*, p. 322. Cabe recordar que la intervención en esta finca por parte del INC no es a partir de un terreno sin construir sino de una población anterior a transformar. "...hasta finales del siglo XIX, en que uno de los propietarios, el Duque de S. Pedro de Galatino y Conde de Benalúa, verificó grandes mejoras en la finca, edificó un suntuoso palacio sobre los restos del primitivo caserío, construyendo nuevas viviendas en el pueblo y cedió terreno al censo para que se edificasen las viviendas necesarias para el personal a su servicio. En 1942 ha sido adquirida esta finca por el Instituto Nacional de Colonización, verificándose en la actualidad obras de transformación de los terrenos de regadío eventual en fijo, defensa de la margen del río Genil, saneamiento de algunas porciones de terreno y la parcelación correspondiente para su adjudicación a los colonos."

23. RABASCO POZUELO, P.: "INC, trasfondos y conductas de una arquitectura utilizada", en *PH*, (Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico), nº. 52, 2005, p. 66.

24. Ver: ESCARDÓ PEINADOR, G.: "El hombre, factor básico de la colonización.", en *Colonización*, 1949, nº. 9, pp. 17.

Imagen 6. Edificio de usos administrativos en Puebla de la Parrilla (Córdoba).



ocasiones, la iglesia será el lugar donde ensayar esquemas que se posicionan en la modernidad, en ejemplos donde se apuesta por la fusión y la sinergia entre propuestas arquitectónicas, pictóricas y escultóricas (imag. 5). Ejemplos como Algallarín (Córdoba, 1953), obra de Carlos Arniches,<sup>25</sup> o el conjunto de poblados realizados por Fernández del Amo, son sin duda algunos de los ejemplos más brillantes de la arquitectura de la década de los 50.<sup>26</sup> De todas formas, este hecho no deja de pasar desapercibido en el contexto habitacional, y no es sino una situación que puede en determinadas ocasiones forzar el sentimiento de extrañamiento, de alejamiento de lo vernáculo (imag. 6).

Pero en contadas ocasiones un arquitecto tiene la posibilidad de crear un diseño urbano completo y cerrado, donde no sólo se tengan en cuenta los parámetros formales, sino que se pueda trabajar desde el diseño de las casas en sus diferentes tipologías, los espacios civiles, religiosos, educativos y de ocio. El hecho de la posibilidad de trabajar en un ámbito tan creativo y amplio como el diseño de una ciudad, seguramente fue una de las razones más poderosas para que las directrices institucionales terminaran dando paso a un cierto aperturismo, hacia una arquitectura moderna y ligada a tendencias internacionales.

Finalmente, el sello personal de los arquitectos que participan en este proceso consigue imponerse a esa idea de rescatar la esencia de lo vernáculo a través de estas nuevas poblaciones. Según van pasando los años, los arquitectos consiguen codificar lo vernáculo y lo regionalista en creaciones acordes en la medida de lo posible con la arquitectura de su tiempo.

25. RABASCO POZUELO, P.: "Renovación, iglesia y colonización: el ejemplo de Algallarín, de Carlos Arniches", en AA.VV.: *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, pp. 383-404.

26. RIVERO SERRANO, J.: "Colonización: Figuración, Abstracción y Vacío", en *PH* (Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico), n.º 52, 2005. p. 78-87.

## El patronazgo artístico de Manuel Silvestre Pérez de Camino en la Rioja

RAFAEL MACÍAS Y JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ  
*Universidad de Sevilla. España*

**Resumen:** Manuel Silvestre Pérez de Camino fue un riojano que protagonizó una prolija carrera como funcionario del Estado en el Virreinato de Nueva España durante el reinado de Felipe V. Como fue habitual entre los indianos que lograron triunfar en América, remitió a su tierra natal distintos legados de plata labrada y pinturas que quedaron depositadas en una capilla erigida a su costa en su parroquia de bautismo. Este artículo sintetiza su labor de patronazgo artístico a través de la documentación conservada en el Archivo General de Indias.

**Palabras claves:** Indiano. Patronazgo artístico. Plata labrada. Comercio indiano.

**Abstract:** Manuel Silvestre Pérez de Camino, a native from la Rioja, made an extensive career in the Viceroyalty of New Spain as a State functionary during the reign of Philip V. As was usual among the “indianos”, he shipped to his native land some legacies of silverwork and paintings, which were placed in the chapel where he had been baptised. This paper examines his role as an art patron through the documents preserved in the General Archive of the Indies.

**Key words:** Artistic patronage – Silverwork – West Indies trade.

La figura del indiano se puede definir como un personaje que, en un intento de mejorar sus expectativas de vida, opta por renunciar a sus raíces sociales, familiares y culturales para buscar fortuna en otras tierras, en otra sociedad ajena a sus orígenes, con el consiguiente esfuerzo de adaptación y de aprendizaje.

En el siglo XVIII, el prototipo de indiano es el de un hombre piadoso e inteligente, con iniciativa personal y afán de superación, con cualidades como el sentido del trabajo y de la organización, y con una notable capacidad de adaptación, a veces, unida a una formación más o menos instruida.

Su éxito en ultramar, asociado a su calidad humana y religiosa, le llevan a convertirse en benefactor de distintas instituciones religiosas, al destinar una parte considerable de su capital acumulado a obras pías. Tales prácticas estuvieron motivadas por razones tanto de prestigio social como devocionales, pues enviando mandas a sus parroquias de bautismo exhibieron sus fortunas ante sus primeros paisanos, dejando constancia de su triunfo; pero al mismo tiempo agradecieron a la Divina Providencia la adquisición de sus riquezas.

En este artículo abordamos la figura de Manuel Silvestre Pérez de Camino, un riojano cuya existencia coincidió –grosso modo– con el reinado de Felipe V, protagonizando una impecable carrera profesional como funcionario del Estado en el virreinato de Nueva España.

Como paradigma del indiano, costeó la edificación de una capilla en la iglesia de la Virgen de la Natividad de Castañares de Rioja, su parroquia de bautismo, a la que también dotó de todo su ajuar litúrgico, además de realizar una importante manda de plata a la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

Sobre esta labor de patronazgo, hasta hoy, sólo se han publicado algunas noticias parciales, consistente básicamente en la identificación de algunos de los objetos de plata conservados junto con ciertas esculturas de marfil<sup>1</sup>. Con este artículo pretendemos dar una visión más exhaustiva sobre este personaje y describir pormenorizadamente todas las remesas de arte que remitió a la península basándonos en documentación inédita conservada en el Archivo General de Indias.

## 1. Datos biográficos.

Manuel Silvestre Pérez de Camino y Vélez de Vergara nació en el seno de una familia hidalga procedente de Casalarreina (La Rioja), población donde aún se conserva un caserón con el escudo familiar<sup>2</sup>, pero que pronto se traslada a la vecina población de Castañares de Rioja.

Fue el tercer hijo del matrimonio constituido entre Custodio Pérez de Camino y Bañares y Teresa Vélez de Vergara y Contreras. De su partida de bautismo, conservada en la iglesia parroquial de la Virgen de la Natividad de dicha villa, se colige que debió nacer el día 31 de diciembre del año 1697<sup>3</sup>.

Tuvo cinco hermanos: Magdalena, la promogénita; Bartolomé, nacido en 1693, que fue cura y beneficiado en la citada parroquia de Castañares; Francisca; Agustín, nacido en 1699, que fue Alcalde Mayor de la villa y que casó con doña Francisca Antonia Goiri e Ybarra, natural de Bilbao, con la que tuvo dieciséis hijos; y, por último, Josefa, la más pequeña<sup>4</sup>.

Manuel Silvestre desarrolló, durante su prolija vida, una larga carrera profesional al servicio de la Corona Española.

Su primer empleo conocido fue como Tesorero de la Casa de la Moneda de Madrid.

1. Véase M.B. URRÚE UGARTE: “Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mejicanas en Santo Domingo de la Calzada y en Alfaro”, *Artígrama* n° 3, pp.215-236, Zaragoza, 1989; J.M. CRUZ VALDOVINOS y A. ESCALERA: Platería Hispanoamericana en la Rioja, 1992 y M.T. SÁNCHEZ TRUJILLANO: “Los envíos de Indias. Arte colonial en la Rioja” en *Anales del Museo de América* n° 9, pp. 255-274, Madrid, 2001.

2. Lo conforman...dos cuarteles iguales, que en el primero está un castillo con un perro a la puerta, atado con una cadena y, en el segundo, un pino con una flor de lis encima; y de ambos con una banda blanca con un letrero que dice CAMINO y ambos orlados con ocho aspas que alternan con ocho conchas y tienen un morión por divisa (SÁINZ DE INCHAUSIEGUI, 1968: 95).

3. Fue bautizado el día 8 de enero de 1698 por Manuel de Vergara otorgándosele por su abogado protector a San Silvestre posiblemente en relación al día del feliz parto.

4. CADENASYVICENT, 1978: 256.

El 17 de febrero de 1719 el Rey Felipe V, en atención a los servicios prestados, le nombra corregidor de Chietla en Nueva España por un periodo de cinco años y con un sueldo de 200 pesos anuales<sup>5</sup>.

Dos años después, el 8 de marzo de 1721, el marqués de Valero, Virrey de Nueva España, le nombra Alcalde Mayor del partido de Ixmiquilpan por tiempo de 3 años<sup>6</sup>.

Posteriormente, entre 1734 y 1743, aparece como Tesorero de la Real Casa de la Moneda de la ciudad de México, con el encargo de *sanear* dicha Casa hasta entonces gestionadas por los poseedores de las minas de plata que, a su vez, capitalizaban el comercio entre México y España<sup>7</sup>.

Establecido en México casó con doña Josefa Paula García Argüelles Miranda Sánchez Tagle, matrimonio del que no tuvo hijos y con el que entró a formar parte de la alta sociedad indiana, al ser su mujer biznieta del I Marqués de Altamira.

En el año 1740 fue alcalde de la Santa Hermandad por el estado noble y, cuatro años después, en 1744, el virrey de Nueva España, Pedro de Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, en reconocimiento a los méritos contraídos al servicio del Estado, le concede, en nombre del Rey, el hábito de la Orden de Santiago.

Durante el resto de su vida usará el título de Contador de Cuentas del Tribunal y Audiencia de México, cargo que se le concedería de forma honorífica<sup>8</sup>.

Desconocemos el año exacto de su muerte, pero debió producirse hacia 1760<sup>9</sup>.

## Los envíos.

La labor de patronazgo de Manuel Silvestre se inició en el año 1737 cuando en las bodegas del navío Nuestra Señora del Rosario y San José, su maestre José de Sierra, remitió a la iglesia de Castañares de Rioja: *un cajón, con la del margen, que incluye una lámpara de plata con peso de cincuenta y un marcos, cinco onzas*<sup>10</sup>.

El cajón fue registrado en el puerto de Veracruz por el mercader Antonio de Estrimiana quien también se embarcó de pasajero en dicha flota pues, el 10 de enero de 1738, tras una travesía sin incidentes, lo recogió de

5. Traslado de la Real Cédula con el nombramiento y su "Licencia de embarque" se conservan en el Archivo General de Indias (en adelante A.G.I.), Contratación, 5470, N.1, R.79.

6. Así consta por una *Relación de servicios* prestados a la Corona fechado en México en 12 de noviembre de 1736 (A.G.I. Indiferente, 152, N.12.)

7. A.G.I. Contaduría, 810. N. 1, R. 3.

8. De su notoriedad en la sociedad novohispana de la 1ª mitad del siglo XVIII es testimonio la dedicación que se le hace del libro "*Vida de la esclarecida Virgen y Mártir Santa Bárbara*", escrito por el médico poblano Miguel Robledo en 1755 (Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo CXL. Madrid, 1957. Pág. 244).

9. De 1761 se conserva en el Archivo General de la Nación de México su memoria testamentaria e inventario de bienes -Ramo de Tierras.Vol. 895. Exp. 1. Fol. 24. (Boletín del Archivo General de la Nación.Vol. 7. Año 1936. Pág. 306).

10. En la partida de registro aparece también nombrada una pileta de plata, aunque tachada, quizás por un simple error del escribano o, quizás, por un cambio de idea del cargador a última hora que prefirió aplazar su envío (Archivo General de Indias. Contratación, 2008. Partida nº 60. Año 1737. Fol. 33v/34r.)

los almacenes reales de la Casa de Contratación de Cádiz, iniciando los consiguientes trámites para conducirlo a su destino final.

Esta primera remesa, respondiendo al prototipo de patronazgo indiano de la primera mitad del siglo XVIII, tuvo como destino la parroquia de bautismo del comitente y consistió en una lámpara de plata para la cofradía del Santísimo Sacramento, pieza voluminosa y muy lucida –de algo más de 11,5 Kg–, para ser colocada en el presbiterio *ad maiorem Dei gloria*, y a la vista de todos sus vecinos, actuando, por tanto, como símbolo permanente del prestigio de su donante.

Cinco años después, en 1742 Manuel Silvestre protagonizó un segundo envío a la parroquia de su pueblo natal. En la bodegas del navío francés nombrado San José, alias El Aventurero, el cargador Gaspar Sáenz Rico registró: *un cajoncito de cedro cabeceado con cuero y rotulado “A DON BARTOLOMÉ PÉREZ DE CAMINO, BENEFICIADO DE LA IGLESIA DE CASTAÑARES EN LA RIOJA”, en el que van diferentes alhajas de plata labrada quintada para el uso del culto divino de dicha iglesia, que todas pesan treinta y dos marcos y cinco onzas*<sup>11</sup>.

El envío fue recogido el 13 de enero de 1743 por el mercader gaditano Francisco de San Ginés quien, tras pagar los correspondientes derechos, dispuso lo necesario para ponerlo en manos de su hermano Bartolomé, presbítero beneficiado de citada parroquia de Castañares.

Al año siguiente, en 1743, este envío se completó con la remesa de un nuevo cajón, *cabeceado con cuero y marcado como al margen a tinta, que contiene dos blandoncillos y dos candeleros de plata quintada que todo pesa veintidós marcos* que, en esta ocasión cargó Gaspar Sáenz Rico en la fragata El Santi Espíritu, para entregar a Francisco de San Ginés, para que *ejecute con él la orden que le diere don Manuel Silvestre Pérez de Camino, vecino de México, de cuya cuenta va y lo remite de limosna para el culto divino*<sup>12</sup> (Figura nº 1).

No terminó aquí el agasajo de Manuel Silvestre con su pueblo natal, pues en 1749 realizó un nuevo envío, aunque, en esta ocasión, repartido entre dos barcos de la flota, para así disminuir el riesgo de la travesía. El primero, en el navío San Miguel, alias El Salomón, donde Pedro Manjón, en su nombre, registró: *trescientos pesos en plata doble y un cajón, marcado y numerado como al margen, que contiene varias piezas de plata labrada e imágenes con sus marcos también de plata, con peso todo de cuarenta y un marcos, una onza, nueve adarnes y bruto cinco arrobas, veinte libras*<sup>13</sup>; el segundo, en el navío San Luis, alias El Tigre, donde Pedro Gómez de Gayangos registró: *un cajoncito liado con cuero, numerado y marcado como al margen, que contiene veintisiete marcos y seis onzas de plata labrada en distintas piezas*<sup>14</sup>.

El primer barco arribó en Lisboa a finales del citado año, mientras el segundo lo hacía en El Ferrol, puerto de Graña, siendo recogidos ambos cajones por el citado factor Francisco de San Ginés a quien iban dirigidos en primera instancia. El primer cajón salió hacia Castañares, vía Bilbao, el 2 de abril de 1750, mientras el otro lo hacía el 18 de noviembre de 1749.

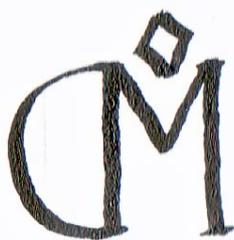


Fig. 1. Marca de Manuel Silvestre Pérez del Camino reproducida en la partida de registro y sobre el cajón de plata labrada cargado en las bodegas de la fragata Santi Espíritu en 1743.

11. A.G.I. Contratación, 2499. Partida nº 29. año 1742. Fol. 37r/v.

12. A.G.I. Contratación, 2500. Partida nº 103. Año 1743. Fol. s/n.

13. A.G.I. Contratación, 2520. Año 1749. Partida nº 86. Fol. 47v/ 48r.

14. A.G.I. Contratación, 2021A–23A. Año 1749. Partida nº 18. Fol. 15v/r.

Algunos años después, en la flota de 1752, de nuevo realizaba dos remesas a su parroquia de bautismo. En el navío Nuestra Señora del Carmen, alias El Neptuno, el factor Pedro Manjón registraba: **noventa pesos en plata doble y un cajoncito, marcado como al margen que contiene treinta y ocho marcos, tres onzas de plata labrada en varias piezas**<sup>15</sup>; y en el navío nombrado Nuestra Señora de las Angustias, alias el Jasón, embarcaba: **sesenta pesos en plata doble y un cajón, cabeceado de cuero, marcado y numerado como al margen, el cual contiene una lámpara de plata con veinte y ocho marcos y varias piezas de loza de China, de cuenta y riesgo de la iglesia de la villa de Castañares de Rioja**<sup>16</sup>. Como en los casos anteriores, los envíos fueron recogidos por Francisco de San Ginés, quien se encargaría de tramitarlos a su destino.

En todos estos casos, tanto las partidas de registro como las correspondientes papeletas de entrega no fueron muy explícitas respecto al contenido de los cajones, limitándose como hemos visto, en la mayoría de los casos, a expresar escuetamente que contenían *plata labrada*, indicándose, en el momento de pagar los impuestos al Rey, ser para el *culto divino*, para así poder obtener las exenciones fiscales previstas para este tipo de piezas.

No obstante, hoy conocemos con precisión el contenido de estas remesas por una relación conservada en el archivo parroquial de Castañares del año 1753. Al detalle, las piezas llegadas a la parroquia fueron:

- 1 lámpara de plata de 700 onzas para el Santísimo Sacramento,
- 2 arañas de plata y 12 candeleros, para uso y servicio de la parroquia
- otra lámpara de plata del peso y valor de 100 doblones de oro,
- una cruz y cuatro candeleros también de plata,
- un recado de decir misa de plata sobredorada que se compone de cáliz, patena, vinajeras, platillo, campanilla y las palabras de la consagración,
- seis santos de marfil de a tercia de largo,
- más un lienzo que también ha enviado de Nuestra Señora de Guadalupe con sus cuatro apariciones de pintura muy fina y
- un relicario con una partícula del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo colocado entre dos viriles de cristal a modo de una custodia de plata, todo para una capilla advocada a Nuestra Señora de Guadalupe<sup>17</sup>.

Ciertamente, era intención de Manuel Silvestre fundar una capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe en dicha parroquia de Castañares, *movido por el amor y devoción que siempre le ha tenido y tiene*, donde instituir una capellanía de misas por la eterna salvación de su alma. En este sentido, pretendía con tales muestras no sólo agasajar a los patronos de la parroquia, ganando sus favores, sino también demostrarles su poderío económico, circunstancia ésta última imprescindible para obtener el permiso para dicha fundación.

Los trámites de la institución se iniciaron a finales de 1752 cuando Lorenzo López Aguado, en nombre de Bartolomé y Agustín Pérez de Camino, comunicaba al señor Provisor y gobernador general del obispado de Calahorra y la Calzada la intención de Manuel Silvestre de erigir una *capilla*

15. A.G.I. Contratación 2528. Año 1752. Partida nº 104. Fol. 105v.

16. A.G.I. Contratación 2529AB. Año: 1752. Partida nº 176. Fol. 119r/120r.

17. Archivo Parroquial de Castañares de Rioja. Papeles sueltos nº 76. Año 1753-59.

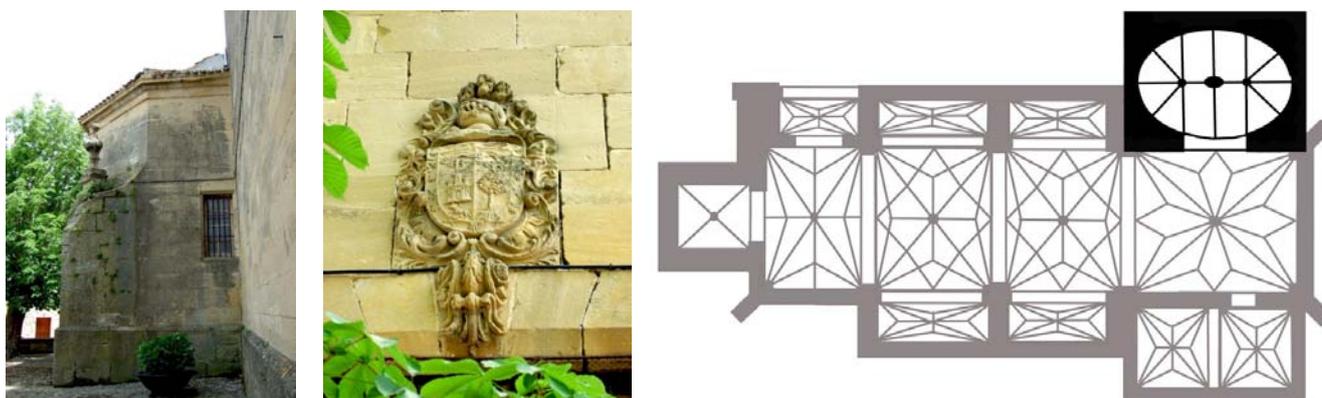


Fig. 2. Planta original y detalle del alzado exterior de Capilla de la Virgen de Guadalupe en la iglesia parroquial de Castañares de Rioja, levantada a expensas de Manuel Silvestre Pérez de Camino entre 1753 y 1757.

Fig. 3. Hornacina labrada en el muro testero de la capilla de la Virgen de Guadalupe para las andas de Jesús Nazareno.



*muy decente a Nuestra Señora de Guadalupe, haciéndole su retablo correspondiente y dotándola... con diferentes alhajas para el mayor adorno y decencia; por lo cual solicitaba el correspondiente permiso para su construcción.*

Como dotación económica para las obras, su patrono había previsto la cantidad de hasta 1.000 pesos fuertes, ya en manos de sus administradores, y como lugar el sitio de la sacristía vieja, frontera al presbiterio por su flanco izquierdo, un amplio espacio de *20 pies de largo y el ancho correspondiente* que, por estar sin uso, era empleado como simple almacén. Al mismo tiempo, solicitaba el derecho de patronato a favor de Manuel Silvestre, de sus hijos y herederos.

En 30 de enero de 1753 el provisor pidió información al cabildo eclesiástico, mayordomo y patronos de la iglesia de Castañares quienes, reunidos en su sacristía a 5 de febrero del citado año acordaron que *...consienten el que, bajo de las circunstancias y en el sitio que expresa dicho despacho, se haga la obra y fábrica de la capilla que se intenta para la colocación de Nuestra Señora de Guadalupe, atendiéndose en dicha obra a la mejor hermosura y uniformidad que corresponda.* No obstante, impusieron dos condiciones: Primero, que la parroquia se reservaba el derecho de poder utilizar, siempre que lo estimara conveniente, la totalidad del magnífico ajuar de plata remitido por Manuel Silvestre para uso de la citada capilla y, segundo, que en dicha capilla se labrasen unos nichos u hornacinas para colocar en ellos ciertas andas procesionales de la parroquia, debiéndose ser su puerta de ingreso lo suficientemente amplia para que estos pasos pudieran entrar y salir *sin embarazo.*

El mismo día, el Concejo municipal y vecinos de la villa también se manifestaron a favor de la ejecución de la obra, otorgando su consentimiento ante el notario José Ochoa.

El provisor, atendiendo a lo manifestado por ambos Cabildos, exigió a los apoderados la formalización de las fianzas correspondientes<sup>18</sup> y, una vez constituidas, el 10 de febrero de 1753 otorgó la correspondiente licencia, indicando que era obligación de dicho patrono *el darla perfectamente concluida a su costa y reparar cualesquiera defectos que en hacerla se sigan a la fábrica material de dicha iglesia...*

Las obras debieron comenzar de inmediato.

18. Se establecieron por documento notarial de fecha del 7 de febrero de 1753, *obligándose con sus personas y bienes, muebles y raíces, espirituales y temporales, habidos y por haber...* y, para mayor abundamiento, nombraron por sus fiadores *al licenciado don Gabriel de Bañares y Montejo, presbítero beneficiado en la iglesia parroquial de dicha villa, y a don José Sáenz de Cosca, presbítero capellán en ella, quienes estando presentes se constituyeron por tales y juntos de mancomún.*

Desconocemos el autor de las trazas, así como toda información relativa a su proceso constructivo salvo que, iniciadas las obras, pareció pequeño el espacio señalado por lo que, con consentimiento de dichos patronos, se extendió hasta lo que ocupaba el granero en que se recogía el trigo de la Arca de Misericordia, ampliándose la nueva capilla hasta alcanzar treinta y seis pies de largo por veinte y cinco de ancho<sup>19</sup>.

La capilla, de líneas muy sobrias y estilo próximo al nuevo clasicismo, se construyó de buena sillería y presenta planta elíptica cubierta con bóveda. Totalmente desornamentada, al exterior son muy llamativos sus dos potentes estribos angulares coronados por perillones de piedra sobre basamento jónico; mientras en su interior su única decoración consiste en unas semipilastras dóricas que recorren sus paredes y que, a modo de nervería, se prolongan por la bóveda convergiendo en sus dos centros laterales. Incluye amplios ventanales rectangulares con suave derrame interior (Figura nº 2).

Atendiendo a la imposición del cabildo eclesiástico, en su testero, flanqueando el retablo mayor, se dispusieron dos profundas hornacinas con embocaduras de arcos de medio punto destinadas a guardar las andas procesionales de una imagen de Jesús Nazareno y otra de la Virgen de los Dolores, ambas de vestir del siglo XVII (Figura nº 3).

Su acceso desde el presbiterio se resolvió mediante un gran arco de medio punto, bien moldurado, cerrado con reja de forja y escudo heráldico del comitente (Figura nº 4).

Entre tanto se iba levantando la capilla, Manuel Silvestre realizaba nuevas remesas de plata.

En la flota de 1754, en las bodegas del navío San Pedro, alias La Juana, remitía a Miguel Izquierdo *tres cajones, marcados como al margen, los dos contienen láminas y lienzos de pinturas y el tercero veinticinco marcos de plata labrada*<sup>20</sup>; mientras en el navío nombrado El Dragón remitía igualmente a dicho Izquierdo *un cajón, marcado y liado con cuero, marcado como al margen y rotulado "A DON AGUSTÍN PÉREZ DEL CAMINO", beneficiado en el lugar de Castañares, jurisdicción de la Rioja, con peso bruto de dos arrobas seis libras neto, contiene varias alhajas de plata para aquella iglesia con peso de veintidós marcos y también incluye otras menudencias de pocillos y tazas de China*<sup>21</sup>.

Al año siguiente, en la flota de 1755, de nuevo realizaba dos envíos. En el navío El Corazón de Jesús, alias El Conde, registraba José de Iturriaga *dos cajoncitos de pinturas, cabecados y liados con cuero y marcados como al margen con peso bruto de cinco arrobas cinco libras, de cuenta y riesgo de don Manuel Silvestre Pérez del Camino, vecino de México, para entregar a don Miguel Izquierdo, vecino de Cádiz*<sup>22</sup>, concretándose en la entrega que eran todas imágenes de devoción;



Fig. 4. Interior de la capilla y reja de acceso con escudo heráldico de su patrono Manuel Silvestre Pérez de Camino.

19. En compensación dicho don Agustín se comprometió a erigir a sus expensas otro depósito para el Arca de Misericordia *aún más espacioso que la que antes había*.

20. En la papeleta de entrega se especificó algo más el contenido: *Un cajón incluye veinte y cinco marcos de plata labrada, otro dicho lienzos de pinturas y el tercero restante seis laminas de pintura sobre cobre. Cádiz y julio 1 de 1754 (A.G.I. Contratación, 2541. Año: 1754. Partida nº 83. Fol. 68v.*

21. A.G.I. Contratación 2542AB. Año: 1754. Partida nº 424. Fol. 327r/v.

22. A.G.I. Contratación, 2547AB. Año: 1755. Partida nº 116. Fol. 81v/82r.



Fig. 5. Retablo Mayor presidido por lienzo de la Virgen de Guadalupe firmado por Miguel Cabrera en 1754.

y en la fragata El Júpiter, un cajoncito forrado en cuero y marcado como al margen, con peso bruto de tres arrobas, diez libras y neto, que **contiene varios lienzos de pintura**, advirtiendo el oficial real que lo inspeccionó en Cádiz que **el cajoncito pesa tres arrobas en bruto e incluye imágenes de devoción de marfil con peso de una arroba y con tres marcos y tres onzas de plata labrada y dos libras de loza de China**<sup>23</sup>.

Tales envíos parecen vinculados a la obligación que adquirió el patrono de dotar al nuevo espacio sacro de todo su ajuar litúrgico, del que formarían parte, sin duda, estas *pinturas de devoción*, entre otras, el gran lienzo de la Virgen de Guadalupe que habría de presidir el nuevo retablo mayor.

El retablo, de estilo rococó, debió tallarse hacia 1757 y se compone de banco, un cuerpo compartimentado en tres calles por estípites y flanqueado por columnas retalladas y un desarrollado ático constituido por una hornacina de medio punto doblemente enmarcada por columnas retalladas y estípites. Tras una potente cornisa, remata el conjunto un penacho con corona imperial. Todo el retablo esta dorado y estofado con vivos colores y profusamente decorado con rocallas, racimos de frutas y carnosas hojas (Figura n° 5).

Preside su cuerpo central un gran lienzo de la Virgen de Guadalupe, firmado por Miguel Cabrera en el año 1754, que incluye en la base la

siguiente inscripción: VERDADERO RETRATO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE, SACADO SEGÚN LOS COLORES, TAMAÑOS Y MEDIDAS DEL ORIGINAL QUE SE APARECIÓ MILAGROSAMENTE EL DÍA 12 DE DICIEMBRE DE 1531 EN LA CAPA O TILMA DEL DICHOSO INDIJO JUAN DIEGO, A QUIEN LA SOBERANA SEÑORA DIJO FUESE AL SEÑOR OBISPO Y LE EXPRESASE SER SU VOLUNTAD SE LE EDIFICARA UN TEMPLO EN EL LUGAR DONDE HOY SE VENERA, EXTRAMUROS DE MÉXICO; CUYA COPIA ESTÁ TOCADA A DICHO SU ORIGINAL Y POR SU AFECTO LO DEDICA A LA CAPILLA QUE A SU DEVOCIÓN SE ERIGE EN LA VILLA DE CASTAÑARES DE RIOJA CON ESTE TÍTULO DON MANUEL SILVESTRE PÉREZ DE CAMINO Y VERGARA, CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, CONTADOR MAYOR DEL TRIBUNAL Y REAL AUDIENCIA DE CUENTAS Y TESORERO QUE FUE DE LA REAL CASA DE LA MONEDA DE MÉXICO, NATURAL DE DICHA VILLA.

Completan el programa iconográfico del retablo, las esculturas de Santa Ana y San Joaquín, la genealogía temporal de la Virgen María, flanqueando el lienzo central; y la de San José con el Niño, su castísimo esposo, en el ático; todas de madera dorada y estofada y coetáneas al retablo; disponiéndose

23. A.G.I. Contratación, 2034-35AB. Año: 1755. Partida n° 11. Fol. 12v a 13r.

en el banco el Sagrario y cuatro hornacinas planas con remate avenerado donde originalmente estuvieron colocadas cuatro de las seis imágenes de marfil hispano-filipinas *de a tercia de largo* remitidas por el comitente desde México.

En 1757, ya inaugurada y bendecida la nueva capilla, Manuel Silvestre Pérez de Camino decidió instituir en ella una capellanía de misas para lo cual, el 4 de julio de dicho año, compareció ante Juan Antonio de Arroyo, notario real de la ciudad de México, para redactar el documento de constitución<sup>24</sup>.

La capellanía fue dotada con 5.300 pesos fuertes que se habrían de aplicar en la compra de diferentes bienes raíces de cuyas rentas se mantendrían un capellán y un sacristán para el cuidado de la citada capilla e imagen de la Virgen de Guadalupe.

Sería obligación del capellán decir una misa en dicha capilla todos los sábados del año, además de en las nueve festividades de la Virgen María y en los días 12 de diciembre –celebración de la aparición de la Virgen de Guadalupe–, 19 de marzo –festividad de San José–, el día de los difuntos, el día de San Vitores y una última el día de Santo Domingo de la Calzada; todas *en sufragio y beneficio de las almas del señor instituyente, de la dicha señora su esposa... y las de los señores sus respectivos padres y demás de su intención*.

Las obligaciones del sacristán serían cuidar del aseo, adorno y culto de dicha capilla, abriéndola y cerrándola a las horas establecidas, así como de custodiar las alhajas pertenecientes a la santísima imagen de la Virgen.

Como primer patrón fue nombrado su hermano Agustín, poseedor del mayorazgo de los Pérez de Camino, estableciéndose el orden de sucesión en aquellos miembros de la familia que obtuviesen dicho mayorazgo; y como primer capellán a Agustín Pérez de Camino, su hijo primogénito.

A finales de 1759 se plantearon *diferentes dudas* en relación al patronazgo de Manuel Silvestre sobre la capilla y, en especial, sobre su derecho de enterramiento, así como del uso de su ajuar de plata por parte de la parroquia.

Previendo la *amenaza de largos pleitos y recursos*, Manuel Fernández de Briones, por entonces mayordomo de la parroquia, propuso a Agustín Pérez de Camino, su primer patrono, un acuerdo consistente en *...que dándose por el mencionado don Agustín a esta referida iglesia 100 ducados de vellón por una vez y dos ciriales de plata de peso de 14 libras, con poca diferencia, que se hallan en su poder remitidos por dicho don Manuel Silvestre Pérez de Camino, para que sean propios de la referida iglesia ...han de quedar las alhajas de dicha capilla libres del encargo de haberlas de dar al cabildo para las funciones de la iglesia, sino que ha de ser voluntario en dicho don Agustín y sus sucesores el darlas si le fueren pedidas; y*



Fig. 6. Cáliz de plata sobredorada de procedencia Mexicana remitido por Manuel Silvestre Pérez de Camino para su capilla de la Virgen de Guadalupe.

24. Archivo Parroquial de Castañares de Rioja. Papeles sueltos nº 76. Año 1754. Fol. s/n.



Fig. 7. Portapaz de plata con la imagen de la Virgen de Guadalupe y el escudo de armas de Manuel Silvestre Pérez de Camino.

la referida capilla ha de quedar como queda por propia y privativa de dicho don Agustín y sus sucesores y en ella se han de poder enterrar los poseedores y patronos que al presente son y en adelante fueren<sup>25</sup>. Igualmente, se convino en el uso perpetuo de la capilla para colocar el Monumento del Jueves Santo, al ser un espacio reservado y posiblemente el más adecuado del templo para este fin<sup>26</sup> y se recordó la obligación adquirida por dicho don Agustín de *rematar* las nuevas dependencias que se habían edificado para el Arca de la Misericordia

Quedaron así zanjadas todas las cuestiones entre el cabildo de la parroquia y los patronos de la nueva capilla, previéndose una convivencia larga y pacífica.

Hoy, en el tesoro parroquial de la iglesia de Castañares de Rioja, del legado remitido por Manuel Silvestre Pérez de Camino sólo se conservan un cáliz de plata sobredorada y un portapaz.

El cáliz presenta basa circular de doble moldura, nudo en forma de pera y copa con la mitad inferior ligeramente bulbosa y la mitad superior lisa y abierta hacia el labio. Su decoración incluye palmas y carnosas hojas cinceladas. Lleva los punzones de la ciudad de México, del ensayador Diego González de la Cueva y el del Quinto real<sup>27</sup> (Figura n° 6).

El portapaz, de plata en su color, presenta perfil mixtilíneo coronado con una pequeña cruz de brazos lisos terminados en perillones. Incluye la imagen de la Virgen de Guadalupe en el centro, rodeada por una profusa decoración repujada conformada por tallos, carnosas hojas y piñas de frutos. Se corona con una venera y en la base aparece el escudo heráldico del comitente junto a la inscripción: SOY DE LA CAPILLA DE NUESTRA SRA DE GUADALUPE DE / ESTAYGLECIA Y VILLA

25. Pensamos que tal acuerdo no fue duradero y que todo el legado de plata remitido por Manuel Silvestre, incluso aquellas piezas destinadas expresamente para la capilla de la Virgen de Guadalupe, siguiendo lo impuesto inicialmente por el cabildo eclesiástico, pasaron a poder de la parroquia. De ello da fe el inventario de los bienes de la capilla realizado el 24 de enero de 1765 por Agustín Pérez de Camino, su primer patrono: *Primeramente, una casulla blanca, espolín de seda; 2 albas con sus soles; 2 amitos; 1 cíngulo; 2 pares de corporales; 1 frontal de la misma tela de dicha casulla; otro cíngulo usado; 1 frontal de terciopelo negro usado; otro frontal de guadamecí dorado; 1 misal y 2 candeleros de metal. Que son los únicos ornamentos que han corrido a mi cargo y obrado en custodia mía correspondientes a la capellanía* (Archivo Diocesano de Calahorra-La Calzada. Libro de visitas de 1765).

26. *...teniendo presente no hay paraje más decente que el Sagrario de de dicha capilla para reservar el Santísimo Sacramento en los días de Jueves Santo, y que por esta razón se ha puesto en él en los años anteriores, se han convenido en que en lo sucesivo se ha de hacer dicha reserva en el citado Sagrario, sin que por dicho don Agustín ni sus sucesores se pueda impedir ni negar su llave para dichos días, y de cuenta de dicha iglesia ha de ser la luminaria que en ellos se ha de poner en la capilla y no de los poseedores de ella* (Archivo Parroquial de Castañares de Rioja. Año 1753-59. Papeles sueltos n° 76. Fol. s/n).

27. SÁNCHEZ TRUJILLANO, 2001: 263.

DE CASTAÑARES DE RIOJA POR DE/VO-  
CION DE SV PRIMERO PATRONO EL SR.  
DON. MANUEL/ SILVESTRE PEREZ DEL  
CAMINO CAVALLERO DEL ORD/EN DE  
SN.TIAGO,CONTADOR MAYOR DEL REAL  
T/RIBUNAL Y AVDIENCIA DE CVENTAS  
DE MEXI/CO.AÑO DE 1755. Lleva los punzo-  
nes del platero Diego González de la Cueva y el  
del Quinto real (Figura nº 7).

Por otra parte, en el Museo Diocesano de Calahorra se conserva el relicario con la *partícula del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo*<sup>28</sup>.

El resto del legado, al parecer, fue vendido a finales del siglo XVIII. Así lo expresó el 1 de marzo de 1828, Manuel de Duso, vecino de Castañares, cuando declaró: *Sabe por tenerlo oído que a la referida capellanía correspondía en su primitiva institución una numerosa cantidad de plata, que tenía y ha tenido hasta a más de treinta años en que don Celestino de Otáñez, padre de don Dionisio, la vendió en cantidad que pasaba de diecisiete mil reales y que por este respecto ascendían sus valores algunas sumas muchos más considerables que las que actualmente pueden tener los enseres pertenecientes a dichas capellanía*<sup>29</sup>.

También han llegado hasta nuestros días algunas de las figuras de marfil hispano-filipinas mandadas por Manuel Silvestre para el banco del retablo de la Virgen de Guadalupe. El lote completo estuvo formado por una Sagrada Familia, un San Juan Bautista, un San Fernando, un San Miguel y una Virgen de Rosario.

De todas ellas, la Virgen de Rosario, el San Miguel y el San José y la Virgen del grupo de la Sagrada Familia fueron vendidas hacia 1947 por el párroco, sin duda, en relación con posibles aprietos económicos del templo, aunque el sacerdote se excusó en su mal estado de conservación y porque *eran de marfil colonial trabajado bastante mal en México a mediados del siglo XVIII*<sup>30</sup>.

Sí se conservan en el Museo Diocesano de Calahorra las de San Juan Bautista, San Fernando y el Niño Jesús, todas de rasgos bastante arcaicos y rostros estereotipados, aunque con cierto naturalismo en sus actitudes (Figura nº 8).

Concluidos todos los trámites burocráticos encaminados a la constitución de su capellanía, quiso Manuel Silvestre agradecer al deán y cabildo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada sus muchas atenciones y facilidades dadas para su fundación; para lo cual les remitió en el navío nombrado El Castilla, capitana de la flota de 1763, *...dos cajones, cabeceados con cuero, marcados y numerados como al margen, rotulados "AL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON ANDRÉS DE PORRAS, OBISPO DE CALAHORRA Y LA CALZADA Y, EN SU FALTA, AL QUE ESTUVIERE; Y, EN SEDE*



Fig. 8. Reconstrucción del banco del retablo de la Virgen de Guadalupe con una de las figuras de marfil hispano-filipinas remitidas desde México por Manuel Silvestre, hoy depositada en el Museo Diocesano de Calahorra.

28. SÁNCHEZ TRUJILLANO, 2001: 261.

29. Archivo Diocesano de Calahorra - La Calzada. Documento nº 16/532/8.

30. SÁNCHEZ TRUJILLANO, 2001: 273.

Fig. 9. Frontal de plata del templete tardogótico sobre la tumba de Santo Domingo de la Calzada, remitido por Manuel Silvestre Pérez de Camino en el navío El Castilla en 1763.



*VACANTE, AL ILUSTRÍSIMO DEÁNY CABILDO DE DICHA IGLESIA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA”, con un frontal de varias piezas, formado en cedro, de plata quintada, con ciento veinticinco marcos, seis onzas*<sup>31</sup>. El envío fue recogido en Cádiz, a primeros de agosto de 1763, por Miguel Izquierdo.

Este frontal cubre, en la actualidad, la embocadura de una de las caras del templete de alabastro tardogótico, diseñado por Vigarny y realizado por Juan de Rasines en 1513, que se localiza sobre el sepulcro de Santo Domingo en el brazo sur del transepto<sup>32</sup>.

Consiste en un arco y sus correspondientes jambas de plata en su color, con el extradós conopial y el intradós ligeramente rebajado, decorado con cabezas de querubines y motivos vegetales repujados y cincelados. Tras él se ubica una escultura del Santo sobre peana ochavada también de plata (Figura n° 9)

Se advierte que la estructura se adapta perfectamente a la luz del arco del templete, de lo cual se deduce que se debió mandar a México una plantilla con las medidas exactas para su fabricación.

Con este generoso envío concluyeron las mandas que Manuel Silvestre de Camino, realizó a distintas instituciones religiosas peninsulares. Hombre ilustrado, cruce entre la razón y la fe, aspiró tanto a la fama terrenal como a la salvación eterna y, en ambos propósitos, empeñó gran parte de su vida y hacienda. Hoy, que sepamos, al menos uno de ellos lo consiguió.

31. En esta ocasión actuó como cargador Matías Fernández de Bobadilla (A.G.I. Contratación, 2055-56-57. Partida n° 29. Año 1763. Fol. 65v/66v).

32. Protegido por una gran reja barroca de hierro forjado realizada en 1708 por Sebastián de Medina.

## Apéndice documental

8-I-1698.

### **Partida de bautismo de Manuel Silvestre Pérez de Camino.**

Archivo Parroquial de Castañares de Rioja. Libros de Bautismo. Año 1698.  
Fol. s/n

*En la villa de Castañares de Rioja, a ocho días del mes de enero de mil seiscientos y noventa y ocho años, don Manuel de Vergara, presbítero beneficiado en la villa de Casalarreina, con licencia que yo Gregorio Pérez de Camino, cura y beneficiado en dicha villa de Castañares, di a dicho don Manuel, bautizó a Manuel Silvestre, hijo legítimo de Custodio Pérez de Camino y de Teresa Vélez de Vergara, nacido en dicha villa. Sus abuelos paternos Pedro Pérez de Camino y Catalina de Bañares, vecinos de dicha villa, maternos Francisco Vélez de Vergara y María Concepción de Contreras, vecinos de la de Casalarreina. Fue su padrino el licenciado Francisco Vélez de Vergara beneficiado en Casalarreina, diósele por abogado a San Silvestre. Y por la verdad lo firmé en dicha villa de Castañares, fecha ut supra. Gregorio Pérez de Camino [rúbrica]*

Flota de 1737.

### **Registro del navío nombrado Nuestra Señora del Rosario y San José, maestre José de Sierra, que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2008. Partida nº 60. Año 1737. Fol. 33v/34r.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don Antonio de Estrimiana un cajón con la del margen que incluye una lámpara y una pileta [tachado] de plata con peso de cincuenta y un marcos, cinco onzas, de cuenta de don Manuel Silvestre de Camino, a entregar al dicho cargador, ausente a don Tomás de Yribarren y, por la de ambos, a don Pedro Ustáriz.*

Entrega. Sr. Contador Principal don Esteban José de Abaría.

*En 10 de enero para el lugar de Castañares en la Rioja.*

*Sírvase V.M. mandar se de despacho a don Antonio de Estrimiana para que de los almacenes donde se depositó la carga del navío nombrado Nuestra Señora del Rosario y Señor San José, del que soy maestre, pueda sacar un cajón que contiene una lámpara y una pileta de plata con peso de cincuenta y un marcos y cinco onzas que cargó en Veracruz él mismo. Cádiz 6 de septiembre de 1737. José de Sierra [rúbrica].*

*Conviene con el registro.*

*Se deben contribuir a S.M. 75 pesos de a diez reales de plata efectivos, 4 reales y 2 maravedís de la misma especie por el indulto de los cincuenta y un marcos y cinco onzas de plata labrada.*

*Ítem, 4 reales y 4 maravedís por derechos del Almirantazgo General de España.*

*No contribuye al Consulado por ser obra pía.*

Flota de 1742.

### **Registro del navío francés nombrado San José, alias El Aventurero, su maestre Antonio Íñiguez Valdoserá, que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2499. Año: 1742. Partida nº 29. Fol. 37r/v.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don Gaspar Sáenz Rico las partidas siguientes:  
- ítem, un cajoncito de cedro cabeceado con cuero y rotulado "A DON BARTOLOMÉ PÉREZ DE CAMINO, BENEFICIADO DE LA IGLESIA DE CASTAÑARES EN LA RIOJA", en el que van diferentes alhajas de plata labrada quintada para el uso del culto divino de dicha iglesia, que todas pesan treinta y dos marcos y cinco onzas, a entregar a don Francisco de San Ginés, ausente a su poder, a quien los remite don Manuel Silvestre Pérez de Camino, vecino de México.*

Entrega: Sr. Contador don Carlos Valenciano.

En 20 de noviembre despacho para Castañares en la Rioja.

Sírvase V.M. mandar dar despacho a don Francisco San Ginés para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío francés nombrado Señor San José, alias El Aventurero, del que soy maestro, pueda sacar un cajoncito de cedro, cabeceado y liado con cuero, con diferentes piezas de plata labrada para el culto divino de la iglesia parroquial de la villa de Castañares, que a su consignación embarcó don Gaspar Sáenz Rico. Cádiz y enero 13 de 1743. Clemente Hernaiz [rúbrica].

Conviene con el registro.

Se deben contribuir a S.M. 23 pesos escudos de a diez reales de plata efectivos, 4 reales y 30 maravedís de la misma por derechos y guardacostas de los treinta y dos marcos y cinco onzas de plata labrada arriba dichos.

Ítem, 2 reales y 20 maravedís de la misma que corresponden al Almirantazgo General de España.

No contribuye al consulado, Santa Iglesia, ni vigo por ser pertenecientes al culto divino. No contribuye derechos a rentas generales.

Flota de 1743.

**Registro de la fragata francesa nombrada el Santi Spiritu, su maestro Pedro Maseru, que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2500. Año de 1743. Partida nº 103. Fol. s/n.

Registró dicho maestro que ha recibido de don Gaspar Sáenz Rico las partidas siguientes:

- Ítem, un cajoncito, cabeceado con cuero y marcado como al margen a tinta, que contiene dos blandonillos y dos candeleros de plata quintada que todo pesa veintidós marcos, a entregar a don Francisco de San Ginés, vecino de Cádiz, ausente a su poder, para que el que los recibiere ejecute con él la orden que le diere don Manuel Silvestre Pérez de Camino, vecino de México, de cuya cuenta va y lo remite de limosna para el culto divino.

Entrega: (No se conserva)

Flota de 1749.

**Registro del navío San Miguel, alias El Salomón, maestro Miguel de Ychaso que salió del puerto de la Veracruz y arribó en el puerto de Lisboa.**

A.G.I. Contratación, 2520. Año 1749. Partida nº 86. Fol. 47v/ 48r.

Registró dicho maestro que ha recibido de don Pedro Manjón trescientos pesos en plata doble y un cajón, marcado y numerado como al margen, que contiene varias piezas de plata labrada e imágenes con sus marcos también de plata, con peso todo de cuarenta y un marcos, una onza, nueve adarmes y bruto cinco arrobas, veinte libras; de cuenta de don Manuel Silvestre Pérez de Camino, vecino de México, para entregar a don Francisco de San Ginés, ausente a su poder.

Entrega: Sr. Contador General don Carlos Valenciano.

En 2 de abril para Bilbao.

Sírvase V.M. de mandar dar despacho a don Francisco de San Ginés para que saque de los almacenes en que se depositó la carga del navío San Miguel (alias El Salomón), que llegó últimamente a Lisboa, su maestro don Miguel de Ychaso y apoderado don Isidro Rodríguez Báez, por cuyas ausencias doy éste como apoderado de don José del Duque, su dueño y habilitación del señor presidente, un cajón de plata labrada con cuarenta y un marcos, una onza y nueve adarmes que cargó en Veracruz don Pedro Manjón a su consignación. Cádiz y febrero 6 de 1750. Dionisio del Duque [rúbrica].

Conviene con el registro y se ha de pesar para la paga de derechos.

*Se deben contribuir a S.M. 29 pesos escudos de a diez reales de plata antigua, 5 reales y 6 maravedíes de la misma por derechos y donativos para guardacostas de los cuarenta y un marcos de plata labrada.*

*Ítem, 3 reales y 9 maravedíes de dicha especie corresponden al Almirantazgo.*

*Pagó al consulado por el 1%, 3 reales y 3 maravedíes.*

*Prestamistas a 0,5% de a 16 reales de vellón, 1 real y 5 maravedíes.*

*Vigo y consortes un cuarto de ídem, 6 maravedíes.*

*A la Santa Iglesia no paga.*

Flota de 1749.

**Registro del navío nombrado San Luis, alias El Tigre, maestre Pedro Tomás Roldán que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2021A-23A. Año 1749. Partida nº 18. Fol. 15v/r.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don Pedro Gómez de Gayangos un cajoncito liado con cuero, numerado y marcado como al margen, que contiene veintisiete marcos y seis onzas de plata labrada en distintas piezas, lo cual embarca de orden de don Manuel Silvestre Pérez del Camino, vecino de México, de su cuenta, destinado al culto y servicio de la iglesia parroquial de la villa de Castañares, provincia de la Rioja, a entregar en Cádiz a don Francisco de San Ginés, ausente a don Pablo Toril.*

Entrega: Sr. Intendente General de Marina.

*Dese en 18 de noviembre.*

*Sírvase V.S. mandar se de despacho a don Francisco de San Ginés para que pueda sacar de los almacenes donde está depositada la carga del navío de guerra nombrado El Tigre, un cajoncito que contiene veintisiete marcos, seis onzas de plata labrada para el culto divino de la iglesia de la villa de Castañares en la Rioja, que cargó don Pedro Gómez Gayangos de cuenta de la misma iglesia. Graña y agosto 15 de 1749. Pedro Tomás Roldán [rúbrica].*

*Conviene con el registro.*

*Se deben contribuir a S.M. por derechos del Real Proyecto, donativo de guardacostas y flete de los veintisiete marcos, seis onzas de plata labrada que se expresan 26 pesos dobles, 6 reales y 14 maravedíes de plata efectivos.*

*Recibí los derechos contenidos en el reglamento antecedente. Ut supra.*

*Corresponden a S.M. por derechos de Real Almirantazgo 2 reales y 11 maravedíes de plata efectivos.*

*Recibí los derechos del antecedente reglamento. Ut supra.*

*No contribuye donativo gracioso, consulado, prestamistas, ni Santa Iglesia.*

Flota de 1752.

**Registro del navío nombrado Nuestra Señora del Carmen, alias El Neptuno, su maestre Bernardo de Zamorátegui, que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación 2528. Año 1752. Partida nº 104. Fol. 105v.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don Pedro Manjón noventa pesos en plata doble y un cajoncito, marcado como al margen que contiene treinta y ocho marcos, tres onzas de plata labrada en varias piezas, todo de orden, cuenta y riesgo de don Manuel Silvestre Pérez de Carmín, vecino de México, para entregar en Cádiz a don Francisco de san Ginés, ausente a su poder.*

Entrega: Señor Contador Principal don Carlos Valenciano.

*En 16 de noviembre despacho para la villa de Castañares en la Rioja.*

*Sírvase v. m. mandar dar despacho a don Francisco de san Ginés, para que de los almacenes en donde se halla depositada la carga del navío Nuestra Señora del Carmen, alias El Neptuno, que últimamente ha llegado del puerto de Veracruz con registro de*

*plata y frutos del que soy maestre. Un cajoncito con la marca y número del margen, que contiene treinta y ocho marcos tres onzas de plata labrada, el que cargó en dicho puerto don Pedro Manjón, de cuenta y orden de don Manuel Silvestre Páez del Camino, vecino de México. Cádiz y septiembre 19 de 1752. Firmado Bernardo de Zamorátegui [rúbrica]*

*CONVIENE CON EL REGISTRO y se ha de pesar.*

*El cajoncito incluye treinta y ocho marcos, tres onzas de plata labrada. Cádiz, 15 de noviembre de 1752.*

*Se deben contribuir a S. M. 27 pesos fuertes 6 reales 10 maravedíes de plata efectiva por derechos y guardacostas de los treinta y ocho marcos tres onzas de plata labrada.*

*Ítem 3 reales, 2 maravedíes dichos corresponden al Almirantazgo.*

*Cádiz 15 de noviembre de 1752*

*Recibí en 15 dichos.*

*Pagó al Consulado 1 %, 3 reales.*

*Prestamistas ½ % de 16 reales de vellón 1 real, 4 maravedíes.*

*Santa iglesia 0.*

Flota de 1752.

**Registro del navío nombrado Nuestra Señora de las Angustias, alias El Jasón, su maestre José de Sierra, que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación 2529AB. Año: 1752. Partida nº 176. Fol. 119r/120r.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don Pedro Manjón las partidas siguientes:*

*- Ítem sesenta pesos en plata doble y un cajón, cabeceado de cuero, marcado y numerado como al margen, el cual contiene una lámpara de plata con veinte y ocho marcos y varias piezas de loza de China, de cuenta y riesgo de la iglesia de la villa de Castañares de Rioja, para entregar en Cádiz a don Francisco de San Ginés, ausente a su poder, cuyo embarque hace el cargador de orden de don Manuel Silvestre Pérez de Camín, vecino de México.*

*Entrega: Señor Contador Principal don Carlos Valenciano.*

*En 10 de agosto para Castañares.*

*Sírvase vuestra merced mandar dar despacho a don Francisco de San Ginés para que pueda sacar de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado Jasón, del que soy maestre un cajón con las del margen que contiene veinte y ocho marcos y una onza de plata labrada y diez y siete piezas de loza de China con distintas figuras y sesenta pesos en plata doble, que registró en Veracruz don Pedro Manjón, por cuenta de la Santa iglesia de la villa de Castañares y a entregar al dicho San Ginés. Cádiz 20 de junio de 1752. Firmado José de Sierra [rúbrica]*

*CONVIENE CON EL REGISTRO y se han de reconocer y pesar la plata labrada y loza de China.*

*Incluye el cajón veinte y ocho marcos y una onza de plata labrada y once libras netas de loza de China. Cádiz, 9 de agosto de 1752.*

*Se deben contribuir a S. M. 26 pesos de a diez reales de plata efectiva, 5 reales y 10 maravedíes de la misma por derechos y donativos para guardacostas de los sesenta pesos dobles, once libras de regalos de loza de China y veinte y ocho marcos y una onza de plata labrada.*

*Ítem 2 reales y 32 maravedíes dichos corresponden al Almirantazgo. Cádiz 9 de agosto de 1752*

*Recibí en 9 dichos.*

*Pagó al Consulado 1 % 2 reales 8 maravedíes.*

*Prestamistas ½ % de 16 reales de vellón 1 real 4 maravedí.*

*Vigo y Consortes ¼ % 6 maravedíes.*

*Santa iglesia no paga.*

**Licencia para edificar una capilla de Nuestra Señora de Guadalupe en la iglesia parroquial de Castañares de Rioja a cargo de don Manuel Silvestre Pérez de Camino. Año 1753-59.**

Archivo Parroquial de Castañares de Rioja. Papeles sueltos n° 76. Año 1753-59. Fol. s/n.

*En la villa de Castañares de Rioja en veinte y cuatro de octubre de mil setecientos cincuenta y nueve años, ante mí el infrascrito notario y testigos parecieron presentes, de la una parte, el licenciado don Gabriel de Bañares y Montejo, arcediano titular dignidad de la santa iglesia catedral de la ciudad de Santo Domingo de la Calzada, presidente del cabildo de la parroquial de esta villa; don Antonio de Bañares y Cárcamo y don Manuel de Cárcamo, éste cura y todos beneficiados de ella y los mismos de que se compone dicho cabildo, Francisco de Castriciones y Manuel López Ávalos, vecinos de esta dicha villa, por sí y en virtud de poder del Ayuntamiento y Concejo de ella, otorgado en su favor en veinte y uno de este presente mes ante José Bruno Ruiz de Ael, notario apostólico y escribano de hechos de esta villa, que han presentado para lo que abajo se expresará, y Manuel Fernández de Briones, mayordomo de la fábrica de dicha iglesia; y de la otra don Agustín Pérez de Camino, vecino de esta villa y don José Pérez de Camino, su hijo primogénito, y dijeron que por el expresado don Agustín y don Bartolomé Pérez de Camino, su hermano cura y beneficiado que fue de dicha iglesia, se compareció en el tribunal eclesiástico de este obispado en treinta de enero del año pasado de mil setecientos y cincuenta y tres haciendo relación de que don Manuel Silvestre Pérez de Camino, su hermano, caballero del orden de Santiago, Contador Mayor del Real Tribunal y Audiencia de Cuentas del reino de Nueva España, movido de la especial devoción que siempre había tenido a Nuestra Señora de Guadalupe, había resuelto erigirle una capilla muy decente donde colocarla en dicha iglesia, haciéndole su retablo correspondiente dorado, dando plena facultad para ello a dichos don Agustín y don Bartolomé y remitiéndoles para el efecto hasta en cantidad de 1000 pesos con diferentes alhajas para el adorno y decencia de dicha capilla como son una lámpara de plata del peso y valor de 100 doblones de oro, una cruz y cuatro candeleros también de plata, un recado de decir misa de la misma especie sobredorado a saber cáliz, patena, vinajeras, platillo, campanilla y las palabras de la consagración y seis efigies de santos de marfil y a más del lienzo que también había enviado de Nuestra Señora de Guadalupe con sus cuatro apariciones de pintura muy fina remitió también un relicario a modo de custodia de plata y en él una partícula del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo y, en consideración de ello, y que los administradores de dicha iglesia agradecidos de las demostraciones afectuosas que había manifestado dicho don Manuel Silvestre, habiéndoles remitido una lámpara de plata de 700 onzas para la luminaria del Santísimo y dos arañas también plata con doce candeleros, habían convenido en alargarles el sitio que llamaban la sacristía vieja que antiguamente hubo en dicha iglesia, que constaba de 20 pies de largo y el ancho correspondiente, por no hacer falta a dicha iglesia, para que en él fabricasen dicha capilla, con la que quedaría más decente y hermosa; y en atención a lo referido pidieron se les concediese licencia para que pudieran poner en ejecución todo lo referido, declarando a su favor de sus hijos y herederos el derecho de patronato de dicha capilla como fundador de ella; y con vista de dicha relación por auto proveído en el mismo día se mandó que el vicario de este partido con citación del cabildo, mayordomos de fábrica y patronos de dicha iglesia, informase sobre lo referido, si consentían en lo que por dicho pedimento se pedía y si de ello se le podía seguir utilidad y beneficio, por los que hacía el bienhechor en conceder la licencia que se pretendía para la fábrica de dicha capilla y su patronato, precediendo obligación y fianza de darla perfectamente construida a su costa y de reparar cualesquiera defectos que en hacerla se siguiesen en la fábrica material de dicha iglesia, para lo que se despachó comisión en forma y habiéndola aceptado don Juan Antonio Vicente y Serrano,*

canónigo de dicha santa iglesia, vicario en ella y su partido, en que es comprendida esta villa en seis de febrero del mismo año, por medio de José Ochoa, su notario, se hizo saber todo lo referido a los mencionados don Gabriel de Bañares y don Antonio Bañares como tales beneficiados y la mayor y más sana parte de dicho cabildo quienes dijeron que siendo como era cierto el contenido de dicho pedimento, como el que la fábrica de dicha iglesia había recibido por favor y gracia del bienhechor las alhajas que mencionaba, desde luego por lo que a su comunidad tocaba consentían en que, bajo de estas circunstancias y en el sitio que expresaba dicho despacho, se hiciese la obra y fábrica dicha capilla para la colocación de Nuestra Señora de Guadalupe, atendiendo en ella a la mejor hermosura y uniformidad que correspondiese y con tal de que se tuviese presente que, en el todo de dichas alhajas remitidas para el adorno de dicha capilla, había de quedar la facultad al cabildo de la referida iglesia para el uso de ellas en las funciones eclesiásticas que se les pudiesen ofrecer en lo sucesivo y asimismo que en la citada capilla y parte correspondiente de ella se hubiesen de hacer los arcos necesarios para poner los santos pasos cuya facultad había de quedar propia para entrarlos y sacarlos en dicha capilla al referido cabildo; en cuyo nombre a dichos beneficiados no se les ofrecía otra cosa que exponer; y habiéndose citado a Antonio Rodríguez, mayordomo de dicha fábrica, consintió en la de la citada capilla como en el dicho pedimento se expresaba, con las circunstancias que en él se relacionan y de que a la citada iglesia se le seguía conocida utilidad; y asimismo en el día expresado se citó al Concejo y vecinos de esta dicha villa, quienes dijeron que, antes de entonces tenían tratado sobre lo referido acerca de la ejecución de la obra de dicha capilla, y prestado su consentimiento y en la misma respuesta también lo dieron y prestaron, adhiriéndose a lo mismo que en dicho particular tuviese expuesto el cabildo eclesiástico de dicha iglesia; y, en siete del mismo mes de febrero, el expresado vicario recibió la obligación que hicieron los mencionados don Bartolomé y don Agustín Pérez de Camino y fianza hecha por don Gabriel de Bañares, en ejecución de lo mandado por la mencionada comisión y con informe que se le pidió a dicho vicario, en que expuso no hallaba embarazo en la concesión de la licencia mediante el mayor adorno de dicha iglesia y utilidad que en lo sucesivo podía esperar, lo remitió a dicho tribunal por quien en vista de todo en diez del mismo mes y año se les concedió licencia para la ejecución de dicha capilla a los expresados don Bartolomé y don Agustín, en nombre de don Manuel Silvestre Pérez de Camino, su hermano, cuya obra había de ser de cuenta y riesgo de los susodichos según y con las calidades que estaban convenidas con los patronos y que constaban de dichas diligencias, reservando en sí y en sus hijos el patronato de dicha capilla, en cuya virtud y de dicha licencia se fabricó y puso con la decencia relacionada y por haber parecido corto dicho sitio, de consentimiento de dichos patronos, se extendió hasta lo que ocupaba el granero en que se recogía el trigo de la Arca de Misericordia, que en todo ocupa dicha capilla treinta y seis pies de largo y veinte y cinco de ancho; y después de haberla bendecido, con licencia ordinaria, y fabricado a sus expensas dicho don Agustín otra Arca de Misericordia aún más espaciosa que la que antes había; y entrado en posesión de dicha capilla, en virtud de cesión que se le hizo por el referido don Manuel Silvestre su hermano, han ocurrido diferentes dudas que amenazan largos pleitos y recursos, y porque estos acarrear las malas consecuencias que se dejan ver y sus determinaciones son dudosas, los expresados beneficiados en nombre de su cabildo los citados capitulares en representación de dicho Ayuntamiento, Concejo y vecinos, en virtud de dicho poder, y Manuel Fernández de Briones como tal mayordomo de fábrica, se han convenido y ajustado en que dándose por el mencionado don Agustín a esta referida iglesia 100 ducados de vellón por una vez y dos ciriales de plata de peso de 14 libras con poca diferencia que se hallan en su poder, remitidos por dicho don Manuel Silvestre Pérez de Camino para que sean propios de la referida iglesia sin que por ninguna persona se pueda disponer de ellos, sin expresa licencia del Ilmo. señor obispo de este obispado

o su provisor, han de quedar las alhajas de dicha capilla libres del encargo de haberlas de dar al cabildo para las funciones de la iglesia, sino que ha de ser voluntario en dicho don Agustín y sus sucesores el darlas si le fueren pedidas; y la referida capilla ha de quedar como queda por propia y privativa de dicho don Agustín y sus sucesores y en ella se han de poder enterrar los poseedores y patronos que al presente son y en adelante fueren, sus mujeres, hijos y descendientes hasta el tercero grado inclusive, sin que por razón de rompimiento de sepultura paguen maravedíes algunos a dicha iglesia y, en el caso de que por dichos patronos se permita que otros se entierren en los sepulcros de la citada capilla, han de contribuir los herederos de los que en ella se enterraren a dicha fábrica con los derechos de rompimiento según práctica de dicha iglesia. Y en atención a que dicho don Agustín utilizó de los materiales de la sacristía y Arca de Misericordia antiguas, teniendo presente haber fabricado a sus expensas el susodicho el sitio donde se recoge el trigo de dicha Arca, a excepción de la reja de hierro, vidriera y red que volvió, convinieron en que haya de quitar dicho don Agustín todo el escombro que está pegante a sus paredes, cerrar los agujeros que hay en ellas bajo del tejado, calafetear con tejas bien asentadas el vacío que hay entre éste y la pared de la iglesia para evitar el que se introduzcan las aguas y pájaros a dicho granero y poner dos cortinas de seda con sus cenefas decentes delante de los pasos de Cristo Nuestro Señor con la Cruz a cuestras y la Soledad, todo por esta vez y no más, con que se dan por satisfechas las partes interesadas por lo respectivo a dichos materiales de sacristía y granero; y se declara que éste ha de quedar en propiedad para dicha Arca de Misericordia, y de cuenta de ésta los reparos que en lo sucesivo ocurrieran. Y teniendo presente no hay paraje más decente que el Sagrario de dicha capilla para reservar el Santísimo Sacramento en los días de Jueves Santo, y que por esta razón se ha puesto en él en los años anteriores, se han convenido en que en lo sucesivo se ha de hacer dicha reserva en el citado Sagrario, sin que por dicho don Agustín ni sus sucesores se pueda impedir ni negar su llave para dichos días, y de cuenta de dicha iglesia ha de ser la luminaria que en ellos se ha de poner en la capilla y no de los poseedores de ella. Y en atención a que ésta no se halla hasta ahora dotada, ha de ser de cuenta de dicho don Agustín y demás que le sucedieren en la posesión y patronato de dicha capilla la manutención de ésta y reparos que necesitare, sin que ninguna cosa se pueda cargar en tiempo alguno a dicha iglesia y para ello han de poder ser apremiados por todo rigor de derecho; todo lo cual unas y otras partes por sí y en representación de sus respectivas comunidades e iglesia se obligaron a observar, cumplir y ejecutar sin contravenir en cosa alguna; y el expresado don José Pérez de Camino como inmediato sucesor lo aceptó en todo y por todo, quien y el expresado don Agustín su padre, por sí y demás que les sucedieren se obligaron con sus personas y bienes a la observancia de todo lo referido y a que luego que esta escritura merezca aprobación del Ilmo. Señor obispo de este obispado mi parte, entregarán los expresados 100 ducados y dos ciriales de plata y las demás partes a estar y pasar por lo que va estipulado y pactado sin ir ni contravenir a lo que se obligan y a dicha iglesia y comunidades con los bienes y rentas a ellas pertenecientes y lo reciben como si fuese sentencia definitiva de juez competente, consentida y no apelada, y juran que para el otorgamiento de esta escritura no ha intervenido dolo, fraude ni otro defecto alguno y que estarán y pasarán por ella, y que no pedirán absolucíon ni relajación de dicho juramento porque la hacen con todas las fuerzas, requisitos y firmezas necesarias, con todas las renunciaciones de leyes, fueros y derechos competentes y la general en forma, como si fuesen expresados; y piden y suplican a dicho ilmo. Señor obispo de este obispado se sirva aprobar y confirmar esta escritura, interponiendo a ella su autoridad y judicial decreto en forma. Y lo otorgaron así, siendo testigos don Simón de Lumbreras subdiácono beneficiado de Casalarreina, don José Rodríguez de Losada tonsurado familiar de dicho ilmo. Obispo y Juan Manuel de Exenarro notario de la visita personal de este obispado, y los otorgantes, a quienes doy fe conozco, lo firmaron. [rúbricas]

*En veinticuatro de octubre de mil setecientos cincuenta y nueve años don Andrés de Porras y Temes, obispo de Calahorra y La Calzada dijo aprobaba y aprobó la dicha escritura.*

Flota de 1754.

**Registro del navío San Pedro, alias La Juana, su maestre José Moscoso, que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2541. Año: 1754. Partida nº 83. Fol. 68v.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don José de Iturriaga tres cajones, marcados como al margen, los dos contienen láminas y lienzos de pinturas y el tercero veinte y cinco marcos de plata labrada de cuenta de don Manuel Silvestre Pérez del Camino, para entregar a don Miguel Izquierdo, ausente a su poder.*

Entrega. Contador principal de la Real Casa de Contratación.

*En 11 de julio para Castilla la Vieja.*

*Sírvase V. S. mandar se forme despacho a D. Miguel Izquierdo para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado San Pedro de que soy maestre y que llegó últimamente de el puerto de la Veracruz pueda sacar y conducir a donde le convenga dos cajones con lienzos de pinturas y un cajón con veinte y cinco marcos de plata labrada que cargó en dicho puerto D. José de Iturriaga de cuenta y riesgo de Manuel Silvestre Pérez del Camino Cádiz 18 de junio 1754.*

*Firmado José Moscoso [rúbrica]*

*CONVIENE CON EL REGISTRO, y se han de reconocer los cajones con las láminas y pesar los marcos de plata.*

*Un cajón incluye veinte y cinco marcos de plata labrada, otro dicho lienzos de pinturas y el tercero restante seis laminitas de pintura sobre cobre. Cádiz y julio 1 de 1754.*

*No contribuyen las pinturas ni láminas.*

*Se deben contribuir a S. M. 18 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, \_ reales y \_ maravedís de la misma especie por derechos reglados en conformidad del Real proyecto de la cantidad que líquidamente resulta de esta partida.*

*Ítem al Almirantazgo General 2 reales de la propia moneda. Cádiz, 9 de julio de 1754*

*Recibí en 11 de dichos de 1754.*

*Pagó al Consulado por el uno p % 2 reales.*

*Préstamos a medio % de a 16 reales de vellón 1 real.*

*A la obra de la santa iglesia 0.*

Flota de 1754.

**Registro del navío nombrado El Dragón, su maestre don Clemente Hernáiz de Rivas, que regresó del puerto de la Veracruz en 1754.**

A.G.I. Contratación 2542AB. Año: 1754. Partida nº 424. Fol. 327r/v.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don José de Iturriaga un cajón marcado y liado con cuero, marcado como al margen y rotulado "A DON AGUSTÍN PÉREZ DEL CAMINO", beneficiado en el lugar de Castañares, jurisdicción de la Rioja, con peso bruto de dos arrobas seis libras y neto contiene varias alhajas de plata para aquella iglesia con peso de veinte y dos marcos y también incluye otras menudencias de pocillos y tazas de China y se remiten de regalo al citado licenciado don Agustín Pérez del Camino de cuenta y riesgo de don Manuel Silvestre Pérez del Camino, vecino de México, para entregar en Cádiz a don Miguel Izquierdo, ausente a su poder.*

Entrega. Señor Contador Mayor D. Carlos Valenciano.

En 7 de mayo para Cádiz.

Sírvase vuestra merced mandar se forme despacho a D. Miguel Izquierdo para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío de guerra nombrado El Dragón, su Capitán Don Francisco Cumplido, de que soy maestre, y llegó últimamente de los puertos de la Vera-Cruz, y Havana, pueda sacar, y conducir a donde le convenga un cajón con veinte y dos marcos de plata labrada y otras menudencias de loza de China que cargó en el citado puerto de Veracruz don José de Iturriaga de cuenta, y riesgo de don Manuel Silvestre Pérez del Camino. Cádiz 2 de abril 1754. Firmado: por indisposición de don Clemente Hernáiz Rivas Manuel Marino [rúbrica]

CONVIENE CON EL REGISTRO, el que expresa ser plata para iglesia siendo el peso del cajón en bruto dos arrobas y seis libras y se ha de pesar y reconocer.

Incluye el cajón veinte y dos marcos de plata labrada, cinco libras de cascarilla y seis dichas de loza de China, todo en neto, y pesa en bruto dos arrobas seis libras. Cádiz y mayo 6 de 1754.

Nota: que del peso bruto de este cajón sólo se carga una arroba la flete, por cuanto que otra y seis libras toca a la plata labrada de cuyo valor se exige un tres por ciento, como en moneda.

Se deben contribuir a S. M. 22 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 8 reales de la misma especie, por Derechos, y Fletes reglados en conformidad del Real Proyecto, y últimas Reales disposiciones, de la cantidad contenida en esta Póliza.

Ítem a el Almirantazgo General 1 reales 29 maravedíes de la propia moneda. Cádiz, 6 de mayo de 1754. Recibí en 6 de dichos de 1754.

Pagó al Consulado por el uno p % de solo la cascarilla 1 maravedíes.

Préstamos a medio % de a 16 reales de vellón 1 maravedíes.

A la Obra de la Santa Iglesia, la mitad de arriba 0.

Flota de 1755.

**Registro del navío nombrado El Corazón de Jesús, alias El Conde, su maestre n Antonio de Vicuña y Goenaga, que llegó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2547AB. Año: 1755. Partida n° 116. Fol. 81v/82r.

Registró dicho maestre que ha recibido de don José de Iturriaga las partidas siguientes:  
- Ítem dos cajoncitos de pinturas, cabeceados y liados con cuero y marcados como al margen con peso bruto de cinco arrobas cinco libras, de cuenta y riesgo de don Manuel Silvestre Pérez del Camino, vecino de México, para entregar a don Miguel Izquierdo, vecino de Cádiz, ausente a su poder.

Entrega.

Contador principal de la Real Casa de Contratación.

En 10 de septiembre para Cádiz.

Sírvase vuestra merced mandar se forme despacho a D. Miguel Izquierdo para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado El Conde de que soy maestre y que llegó últimamente de el puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde le convenga dos cajones de pinturas con peso bruto de cinco arrobas cinco libras que cargó en dicho puerto D. José de Iturriaga de cuenta y riesgo del dicho don Manuel Silvestre Pérez Cádiz 24 de julio 1755. Firmado Antonio de Vicuña y Goenaga [rúbrica]

CONVIENE CON EL REGISTRO, y se ha de reconocer y pesar.

Los dos cajoncitos incluyen imágenes en lienzo. Cádiz y septiembre 6 de 1755. Y son las imágenes de devoción.

En caso de que las imágenes sean de devoción no pagan derechos según estilo.

Flota de 1755.

**Registro de la fragata de su majestad nombrada El Júpiter, maestre don José Moyano que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2034-35AB. Año: 1755. Partida nº 11. Fol. 12 a 13.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don José de Iturriaga las tres partidas siguientes:*

*- Primeramente, de cuenta de la provincia del Santo Rosario de Filipinas y para entregar al M.R.P. don Francisco Serrano del orden de predicadores, procurador general en la corte de Madrid, ausente a su poder, dos cajoncitos forrados y rotulados con peso bruto de cinco arrobas y neto, contienen varios regalos de china.*

*- ítem, de cuenta de Juan María de Padilla, vecino de México, para entregar en Cádiz a don Juan José de Arrambide, ausente a su poder, dos cajoncitos forrados, rotulados, y el uno cabeceado con cuero, con peso bruto de tres arrobas ambos y neto, con tienen varios papales.*

*- ítem, de cuenta de don Silvestre Pérez del Camino para entregar en Cádiz a don Miguel Izquierdo, ausente a su poder, un cajoncito forrado en cuero y marcado como al margen, con peso bruto de tres arrobas, diez libras y neto, que contiene varios lienzos de pintura.*

Entrega: *En 15 de septiembre para Castañares de Rioja.*

*Señor Contador Principal de la Real Casa de la Contratación.*

*Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don Miguel Izquierdo, ausente a su poder, para que de los almacenes en que se depositó la carga de la fragata del Rey nombrada El Júpiter de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajoncito con peso bruto de tres arrobas, diez libras y contiene lienzos de pintura que cargó en dicho puerto don José de Iturriaga de cuenta y riesgo de don Manuel Silvestre Pérez. Cádiz a 1 de julio de 1755. Firmado José Moyano [rúbrica].*

*Conviene con el registro.*

*El cajoncito pesa tres arrobas en bruto e incluye imágenes de devoción de marfil con peso de una arroba y con tres marcos y tres onzas de plata labrada y dos libras de loza de China. Cádiz y septiembre trece de 1755.*

*Debe contribuir a S.M. cinco pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, cinco reales y diez maravedís de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.*

*Ítem, al Almirantazgo General nueve maravedís de la propia moneda.*

*Pagó al Consulado el 1%, tres maravedís.*

*Prestamistas a medio % de a 16 reales de vellón, 1 maravedís.*

*Para la obra de la Santa Iglesia, [-].*

Flota de 1757.

**Registro del navío de su majestad nombrado La Europa, maestre Bernardo de Goicoa que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2037-38. Año: 1757. Partida nº 149. Fol. 134r/ 141r.

*Registró dicho maestre que ha recibido de don Gaspar Sáenz Rico, Hijo y Compañía las partidas siguientes:*

*Primeramente, seis mil y setecientos pesos en plata doble circular y un cajón, arpillado y marcado como al margen, que contiene diferentes piezas de plata labrada quintada, con peso de ciento ochenta y seis marcos y dos onzas y tres ochavas; y dos imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe, para entregar a don Miguel Izquierdo, del comercio de Cádiz, ausente a su poder; por cuenta de don Manuel Silvestre Pérez de Camino, vecino de México.*

Entrega: *En 16 de febrero para Burgos.*

Señor Contador Principal de la Real Casa de Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don Miguel Izquierdo para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado La Europa de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga un cajón arpillado, marcado como al margen, con varias piezas de plata quintada con peso de ciento ochenta y seis marcos, dos onzas y tres ochavas y dos imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe que cargó en dicho puerto don Gaspar Sáenz Rico y Compañía de cuenta y riesgo de Manuel Silvestre Pérez del Camino. Cádiz a 10 de febrero de 1758. Firmado Bernardo de Goicoa [rúbrica].

CONVIENE CON EL REGISTRO y se ha de reconocer y pesar.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 162 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 5 reales y 27 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General 1 peso, 4 reales y 26 maravedíes de la propia moneda.

Pagó al Consulado el 1%, 14 reales y 7 maravedíes.

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

Flota de 1763.

**Registro del navío nombrado La Castilla, capitana de la flota, su capitán don Francisco María Espínola que regresó del puerto de la Veracruz.**

A.G.I. Contratación, 2055, 2056, 2057. Año: 1763. Partida nº 29. Fol. 65v/66v.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Matías Fernández de Bobadilla dos cajones, cabeceados con cuero, marcados y numerados como al margen, rotulados "AL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON ANDRÉS DE PORRAS, OBISPO DE CALAHORRA Y LA CALZADA Y, EN SU FALTA, AL QUE ESTUVIERE Y, EN SEDE VACANTE, AL ILUSTRÍSIMO DEÁNY CABILDO DE DICHA IGLESIA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA", con un frontal de varias piezas, formado en cedro, de plata quintada, con ciento veinticinco marcos, seis onzas, para entregar en Cádiz a don Miguel Izquierdo, de orden y cuenta de don Manuel Silvestre Pérez del Camino, del orden de Santiago, vecino de México, por limosna que hace a dicha catedral de Santo Domingo de la Calzada.

Entrega: En 21 de septiembre para Santo Domingo de la Calzada.

Señor Contador Principal de la Real Casa de Contratación.

Sírvase V.S. mandar se forme despacho a don Miguel Izquierdo para que de los almacenes en que se depositó la carga del navío nombrado La Castilla, de que soy maestre, y llegó últimamente del puerto de Veracruz pueda sacar y conducir a donde convenga dos cajones, marca y números del margen, con ciento veinticinco marcos, seis onzas de plata labrada que cargó en dicho puerto don Matías Fernández Bobadilla de cuenta y riesgo de don Manuel Silvestre Pérez del Camino. Cádiz a 2 de agosto de 1763. Firmado Julián Fuertes [rúbrica].

CONVIENE CON EL REGISTRO y se ha de reconocer y pesar.

Debe contribuir a S.M. incluso el flete 20 pesos de a diez reales de plata provincial efectivos, 1 real y 6 maravedíes de la misma especie, por derechos reglados en conformidad del real proyecto, que líquidamente resulta de esta partida.

Ítem, al Almirantazgo General [-] maravedíes de la propia moneda.

Cádiz 21 de octubre de 1763.

Recibí en dicho de dicho de 1763.

Pagó al Consulado el 1%, [-].

Para la obra de la Santa Iglesia, [-].

Para los Toribios de Sevilla, [-].

## Bibliografía

- CADENAS Y VICENT, V. de  
(1978): *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*. Tomo III. Ediciones Hidalguía. Instituto Salazar y Castro (CSIC). Madrid.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. y ESCALERA, A.:  
(1993): *La platería en la catedral de Santo Domingo*. Santo Domingo.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. y SÁNCHEZ TRUJILLANO, M<sup>a</sup>.T.:  
(1992): *Platería hispanoamericana en la Rioja*. Logroño, Gobierno de la Rioja.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M<sup>a</sup>.T.  
(1998): *El Arte Hispano-filipino En La Rioja*. Los Marfiles. Museo De La Rioja. Trabajos Del Museo, 15  
(2001): “Los envíos de Indias. Arte colonial en la Rioja” en *Anales del Museo de América*, n° 9. Madrid. Págs. 255-274.
- SÁINZ DE INCHAUSIEGUI, Í:  
(1968): “La Villa de Castañares de Rioja” en *Berceo*, n° 78, págs. 87-96.
- URRÚE UGARTE, M.B.  
(1981): *La platería logroñesa*. Servicio de Cultura de la Diputación Provincial de Logroño.  
(1986): “Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mejicanas en Santo Domingo de la Calzada y en Alfaro” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*; n° 3; pp. 215-236.  
(1989): “Platería mejicana en la catedral de Santo Domingo de la Calzada” en *VI Congreso Español de Historia del Arte*. Tomo II. Santiago de Compostela. Págs. 449-464.  
(1993): *Platería riojana (1500-1665)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. 2 v.

## Novedades sobre la vida y la creación artística de Pedro de Zubieta

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ  
*Universidad de Sevilla. España*

**Resumen:** En este artículo se estudia la vida y la obra de Pedro de Zubieta, una de las figuras más sobresalientes de la platería sevillana del último cuarto del siglo XVI. Se profundiza en su biografía, a través de nuevas aportaciones documentales extraídas de los fondos de protocolos notariales hispalenses, además de dar a conocer su producción artística, totalmente novedosa hasta el momento.

**Palabras clave:** platería, Sevilla, manierismo, gremio, Pedro de Zubieta.

**Abstract:** This article explores the life and work of Pedro de Zubieta, one of the outstanding figures of the silver in Seville in the last quarter of the sixteenth century. We penetrate into his biography, across new documentary contributions extracted from the funds of notarial Sevillian protocols, in addition to present his artistic production, totally new so far.

**Key words:** silverwork, Seville, mannerism, guild, Pedro de Zubieta.

Pedro de Zubieta pertenece a una de las generaciones de artistas plateros más sobresalientes de la historia de la ciudad de Sevilla. Compañero y amigo de los Ballesteros, conocedor de la creatividad de Francisco de Alfaro, Juan de Arfe y Francisco Merino, con los que sin duda entabló cierta amistad, y con una posición privilegiada dentro de la hermandad gremial de San Eloy, hacen de él una de las figuras más destacadas e interesantes de cuantas tuvo la platería sevillana del último tercio del siglo XVI. No obstante, existen al día de hoy muchas lagunas sobre su vida y sobre todo ciertas dudas en lo que concierne a su producción artística, a pesar de que ya hace bastantes años que su biografía fue abordada en varios trabajos monográficos<sup>1</sup>. En estos estudios se exponían los escasos datos que se tenían de su persona, además de incluir como obras suyas un par de piezas que presentaban su punzón, algo que puede ser muy

---

1. GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla durante los siglos XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1900, t. II, pp. 358-360; SANZ, M.J.: "El platero sevillano Pedro de Zubieta", Homenaje al Dr. Muro Orejón, volumen I, Sevilla, 1979, pp. 65-69; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 385-386; ILLÁN, M., VALDIVIESO, E.: *Noticias de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla, 2006, pp. 226-228.

discutible y que, en parte, fue una de las razones que nos llevaron a investigar quién fue realmente este platero y qué papel jugó en el devenir histórico y artístico de la platería de finales del Quinientos en la ciudad del Guadalquivir. Por ello, a través de una exhaustiva búsqueda documental en los fondos de protocolos notariales sevillanos y con otras aportaciones bibliográficas más recientes, hemos podido reconstruir de una manera bastante profunda la vida de Pedro de Zubieta y esclarecer cual fue su verdadera creatividad, novedades todas ellas que pasaremos a exponer a continuación.

### Su biografía

Realmente no tenemos muchas noticias de sus orígenes, aunque sí estamos en condiciones de aclarar cual fue su lugar de nacimiento, y de enumerar con más o menos concreción los diferentes miembros de su familia. Se dijo en su momento que, por su apellido alusivo a la población guipuzcoana de Zubieta, podría tener un origen vasco, una cuestión que él mismo aclara en un poder de 1581, en el que declara ser natural de la ciudad granadina de Loja, hijo de Cristóbal de Zubieta y de Beatriz de Aragón, difuntos ya para esos años<sup>2</sup>. También sabemos que tenía tres hermanos, Cristóbal de Zubieta, vecindado en la ciudad de Sevilla, Juan de Rutia y Andrés Díaz de Ojeda, ambos vecinos de Loja. No obstante, pensamos que, si bien nuestro protagonista era natural de Loja, sus padres sí pudieron ser oriundos del norte peninsular, venidos al sur en el proceso de repoblación vivido en el Reino de Granada tras su conquista en 1492. Con respecto a su nacimiento, pudo acontecer a mediados del Quinientos, y, desconociendo la posibilidad de su formación en su lugar de origen y de la tradición familiar en el oficio, lo cierto es que, al igual que muchos de sus iguales, ávido de prosperidad y fortuna, se establecerá en Sevilla, el Puerto y Puerta de Indias, a principios de la década de 1570<sup>3</sup>, momento en el que se desposará con la sevillana Beatriz Muñoz, y de cuyo matrimonio al menos nacerán tres hijos: Juan de Zubieta que emigrará a Nueva España, Andrea de Rutia que contraerá matrimonio con el platero Pedro González y Beatriz Muñoz de Albornoz<sup>4</sup>.

Como platero de mazonería y asentado en la collación de la Magdalena, aparece en el primer documento que hace referencia a su persona, fechado el 11 de noviembre de 1573, momento en el que arrienda a Cristóbal Hidalgo unas casas en la collación de San Vicente, por un año y por 40 ducados<sup>5</sup>. Al año siguiente, las noticias se multiplican en relación a la curaduría que escritura el 19 de marzo de 1574, de la persona Ana de Albornoz, su sobrina política y natural de Cantillana, lugar del que posiblemente también era originaria su mujer<sup>6</sup>. Un documento muy ilustrativo ya que para establecer la mencionada curaduría se hacen una serie de interrogatorios

2. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11594, oficio 18, libro 2º 1581, ff. 1353 vuelto-1354 recto

3. Algo similar sucede con Hernando de Ballesteros el Viejo, Antonio de Arfe o el propio Diego de Alfaro con su hijo Francisco de Alfaro.

4. La constancia de la descendencia del platero la tenemos gracias al expediente abierto para dar licencia de paso a México al platero Pedro González y al resto de su familia en 1607. Archivo General de Indias: Indiferente, legajo 2072, n. 123.

5. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7376, oficio 12, libro de 1573, ff. 670 recto-vuelto.

6. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7377, oficio 12, Libro 1574, ff. 778 recto-781 vuelto

informativos sobre la persona y la economía de Pedro de Zubieta. Todos los que comparecen lo consideran persona hábil y suficiente, rico gracias a su trabajo, así como por las propiedades que poseía entre las que destacaban la huerta de frutería en San Juan de Aznalfarache, tenuta de la dote de su mujer, y una serie de títulos de bienes de raíz en Loja, según unas escrituras fechadas en 1572, año probable del casamiento con Beatriz Muñoz y de su establecimiento definitivo en Sevilla. Y con el poder recibido de su sobrina, el 22 de abril apoderaba a Pedro de Obregón vecino de Cantillana para que vendiese la heredad de la misma, unas viñas en dicha población sevillana<sup>7</sup>. El 4 de junio, en nombre de Francisco de Cuellar, por un poder tenido del mismo y fechado el 7 de diciembre de 1573, Zubieta otorgaba una carta de pago a Juan de Salazar por valor de 4.000 maravedíes que le debía al mencionado en nombre de Juan Bautista de Guadalupe<sup>8</sup>.

A partir de finales de 1574, abre su tienda en la collación de Santa María, lugar donde se ubicaban las principales platerías de la ciudad. Ello se desprende del arrendamiento de la tienda de platero que hace a Hernando de Ballesteros el Viejo el 14 de diciembre<sup>9</sup>. Este contrato de arrendamiento anual lo va a renovar el 3 de diciembre de 1575 por la misma cuantía económica, 12.000 maravedíes<sup>10</sup>. Una vinculación y cercanía con el platero catedralicio, que probablemente le abrió las puertas del gremio, en cuyas filas ya aparece en 1576<sup>11</sup>. Al menos eso es lo que entendemos cuando encabeza la petición de doce plateros al cabildo de la ciudad, fechada el 30 de enero de dicho año, para solicitar que se confirmase el nombramiento de veedor de plata hecho por el veinticuatro Gonzalo de Saavedra en la persona de Juan Tello, afirmando que era hábil y suficiente y que había ejercido años atrás, en contra de la normativa de 1568 que determinaba que éste surgiera de la terna designada por la Hermandad<sup>12</sup>. El 26 de enero de 1577, lo encontramos junto a Rodrigo Alonso apreciando las herramientas que compraba el platero Antonio de Laynez a Beatriz de Urrutico, viuda del platero Diego Hernández de Vargas<sup>13</sup>. Y a final de esta década le llegará el primero de los cargos que ocupará en la Hermandad y Gremio de San Eloy, el de escribano de la corporación en 1579, un nombramiento que claramente reconocía su inteligencia y habilidad administrativa, y que le permitirá acceder a puestos más destacados en los próximos años<sup>14</sup>. Mientras tanto, al igual que muchos de sus iguales, se adentraba en el negocio del mercado inmobiliario y en el de la venta de esclavos, tal y como se desprende de varias escrituras que iremos desglosando. La primera que alude a estas actividades mercantiles se fecha el 27 de enero de 1579, cuando, junto a su esposa, vendían al ollero Miguel de Reina, unas casas, con tres puertas y tres cuerpos, ubicada en el barrio de Triana por 180 ducados, y que a su

7. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7377, oficio 12, Libro 1574, ff. 713 vuelto-714recto

8. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7377, oficio 12, Libro 1574, f. 178 vuelto.

9. SANTOS, A.J.: *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, p. 86

10. AHPSe. SPNSe.: Legajo 5998, oficio 10, libro 5º 1575, ff. 973 recto-vuelto.

11. CRUZ VALOVINOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 385

12. Ibidem.

13. AHPSe. SPNSe.: Legajo 6004, oficio 10, libro 1º 1577, ff. 848 recto-vuelto.

14. GESTOSO, J.: *Ensayo...*, ob.cit., t. II, p. 359.

vez ellos habían adquirido el 14 de junio del año anterior<sup>15</sup>. El primer dato alusivo a su actividad como platero la encontramos en este mismo año, cuando, ante el escribano Pedro de Villalta, y a pedimento del también escribano de la Justicia, Rodrigo Sánchez de Águila, tasaba un jarro de plata dorada con gallones, el cual iba a ser fundido y pesaba 2 marcos y 7 onzas y 5 ochavas, que valían 191 reales y medio<sup>16</sup>. Con respecto al mercado de esclavos del que se obtenían importantes beneficios, el 3 de octubre de 1579 vendía a Luis Hernández, mercader de la Casa de la Moneda, una esclava berberisca blanca llamada Luisa de 30 años por 100 ducados<sup>17</sup>. El 21 de este mismo mes, firmaba otra carta de pago a Miguel de Reina por valor de 7.680 maravedíes que eran del resto de las casas de Triana que le había vendido<sup>18</sup>. Igualmente poseía propiedades para arrendar, como las casas de la collación de San Vicente frente al monasterio de la Merced, que el 17 de noviembre alquilaba al escribano Francisco de Meneses por dos años y 95.750 maravedíes cada tres meses<sup>19</sup>.

A partir de 1580 tomó junto a su esposa de por vida unas casas pertenecientes al cabildo catedralicio ubicadas en la calle Génova, donde trasladó su taller y su tienda, hasta ese momento en la casa de Ballesteros el Viejo<sup>20</sup>. Su traslado desde la collación de la Magdalena, claramente se debe a su cada vez mayor importancia entre los orfebres de la ciudad, algo que podemos comprobar por los encargos que le llegarán a partir de este momento. Por ejemplo, el 12 de marzo de 1580, el notario Juan Maraver dejaba a deberle 309 reales de plata que valían un jarro, una taza y un salero que Zubieta le había labrado y que pesaron 7 marcos, 4 onzas y 6 ochavas a pagar en 3 meses, poniendo como fianza una serie de joyas que entregaba al platero<sup>21</sup>. Pago que se efectuó el 6 de junio. Asimismo, el 25 de octubre, Ana de Ricardo pagaba al platero 646 reales por un jarro de plata dorado de 6 marcos<sup>22</sup>. Este mismo día, comparecía junto a Hernando de Ballesteros el Mozo, Juan García Bejarano, Alonso Bueno, Alonso de Ribera, Alonso López, Francisco Ruiz, Cristóbal López, y Francisco Martín, plateros, batihojas y herreros, para apoderar al herrero Luis Pérez, con la finalidad de que les defendiera ante los abusos que se estaban cometiendo por los arrendadores de las alcabalas del carbón<sup>23</sup>. En este sentido, el 9 de noviembre, otra vez junto a los plateros Hernando de Ballesteros el Mozo, Juan Macías, Rodrigo Alonso, Juan de Arfe, Alonso Rodríguez Farfán, Andrés Maldonado y Juan Maldonado, además de otros sombrereros, batihojas y calceteros, apoderaban al herrero Rodrigo de Segovia, para que les representasen en el mismo pleito del carbón<sup>24</sup>. A finales de este año, concretamente el 17 de noviembre, tasó en 948 reales un Cristo, dos sortijas y cuatro brazaletes de oro<sup>25</sup>.

15. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11590, oficio 18, libro 1º 1579, ff. 237 recto-238 recto.

16. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11591, oficio 18, libro 2º 1579, f. 752 recto.

17. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11591, oficio 18, libro 2º 1579, ff. 647 recto-vuelto.

18. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11591, oficio 18, libro 2º 1579, f. 752 vuelto.

19. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11591, oficio 18, Libro 2º 1579, ff. 1116 recto-1117 recto.

20. GESTOSO, J.: *Ensayo...*, ob.cit., t. II, p. 360

21. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11592, oficio 18, libro 2º 1580, ff. 443 recto-445 recto.

22. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11592, oficio 18, libro 1º 1580, ff. 776 recto-778 recto.

23. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11592, oficio 18, libro 1º 1580, ff. 811 recto-812 recto.

24. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11592, oficio 18, libro 1º 1580, ff. 898 recto-vuelto.

25. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11592, oficio 18, libro 1º 1580, ff. 1243 vuelto.

En 1581 vuelve a aparecer junto a los mismos plateros, además de batihojas y especieros en una petición enviada al Consejo Real, quejándose de los excesos que cometían contra estos colectivos el licenciado Arriaga de Alarcón, su escribano, sus alguaciles y sus oficiales<sup>26</sup>. Además, nuevamente aparece en una escritura vinculada con los Ballesteros, concretamente en el testamento de Hernando de Ballesteros el Mozo, fechado el 30 de marzo de dicho año, en el que lo nombraba su albacea, algo que se volverá a repetir en otra carta similar de 1593<sup>27</sup>. El 6 de diciembre apoderaba a su hermano Juan de Rutía, vecino de su ciudad natal, para que en su nombre cobrase los maravedíes que le correspondían por la herencia legítima de sus padres<sup>28</sup>. El 17 de ese mismo mes, arrendaba a doña María de Vera la casa de la collación de San Vicente por 8 ducados cada dos meses y por el tiempo de un año<sup>29</sup>.

Al año siguiente, el 22 de marzo de 1582, en nombre de Alonso de Albornoz, probablemente pariente de su mujer y capellán de la capellanía del clérigo Gonzalo de Herrera en Santa Ana de Triana, apoderaba a Andrés de Acula, presbítero de la dicha iglesia, para cobrar la renta de dicha capellanía<sup>30</sup>. Dos días más tarde, arrendaba la casa de la collación de Santa María, en la calle Génova, que lindaba con el platero Andrés Maldonado y el librero Alonso Montero, a Luis Hernández, mercader de la casa de la Moneda por un año y por 27.572 maravedíes<sup>31</sup>. Realmente se trataba de un trueque por otra vivienda a la que se trasladará a partir de ahora, en la calle de las Gradadas, junto al escribano Pedro de Villalta, ya que se la alquilaba el mismo mercader por dos años y 100 ducados el mismo día<sup>32</sup>. Meses más tarde, el 5 de agosto, ingresaba en la cofradía sacramental del Sagrario, una hermandad a la que pertenecían la mayor parte de los plateros de la collación de Santa María<sup>33</sup>. En esta ocasión, los cofrades le impusieron como requisito para su entrada la hechura de dos varas, que les entregó el 19 de agosto, y por las que cobró 1.450 reales. Pero el hecho más relevante de su vida en este año, le llega al ser nombrado padre mayor de la cofradía de San Eloy, prácticamente a los diez años de su llegada a la ciudad, como se desprende del poder que, el 29 de agosto, otorgaba al tesorero de la hermandad Juan de Herrera Barragán<sup>34</sup>. Finalmente, el 24 de diciembre, arrendaba las casas de San Vicente a Diego de Osorio, mercader de la Carrera de Indias, por tres años y 40 ducados cada anualidad<sup>35</sup>.

No volvemos a tener noticias suyas hasta el 4 de septiembre de 1584, cuando arrendaba a Dionisio de Arias, mercader de imaginería, un cuarto de las casas de su morada durante 10 meses<sup>36</sup>. El 24 de este mismo mes, vendía a Francisco de Salamanca una morisca blanca llamada María y de 24 años por 80 ducados<sup>37</sup>. De nuevo será al año siguiente cuando volvamos a conocer más

26. GESTOSO, J.: *Ensayo...*, ob.cit. t. II, p. 360.

27. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7381, oficio 18, libro de 1581, ff. 224 recto-228 vuelto. Este dato no fue incluido en nuestro estudio sobre la familia de los Ballesteros.

28. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11594, oficio 18, libro 1º 1580, ff. 1353 vuelto-1354 recto.

29. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11594, oficio 18, libro 1º 1580, ff. 1560 recto-vuelto.

30. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11596, oficio 18, libro 1º 1582, ff. 773 recto-774 recto.

31. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11596, oficio 18, libro 1º 1582, ff. 721 recto-vuelto.

32. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11596, oficio 18, libro 1º 1582, ff. 722 recto-722 vuelto.

33. ILLÁN, M., VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería...*, ob.cit., p. 226.

34. GESTOSO, J.: *Ensayo...*, ob.cit., t. II, p. 360.

35. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11596, oficio 18, libro 1º 1582, sin foliar.

36. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11600, oficio 18, libro 1584, ff. 499 recto-500 vuelto.

37. AHPSe. SPNSe.: Legajo 3514, oficio 5, libro 4º de 1584, ff. 501 recto-vuelto.

datos de su vida. Y de hecho, no será hasta el 6 de septiembre de 1585 cuando lo volvamos a encontrar en una escritura pública, fecha en la cual arrendaba al platero Jerónimo Juberto, unas casas de morada en Triana por un año y por 40 ducados<sup>38</sup>. El 5 de noviembre, junto a Hernando de Ballesteros, Andrés Maldonado, Juan de Alfaro, Rodrigo Alonso, Cristóbal Pérez, Juan de Herrera Barragán y Francisco de Espinosa, todos plateros, apoderaban a Rodrigo de Ávila, procurador de la Real Hacienda para que los representasen en los pleitos y agravios que eran seguidos en la Corte contra sus intereses<sup>39</sup>. El 4 de diciembre volvía a arrendar las casas de San Vicente, en esta ocasión a Gabriel Batista por un año y por 16 ducados<sup>40</sup>. El mismo día, otra vez todos los referidos plateros otorgaban un poder a Juan Martínez Nieva, procurador de las causas de la Real Audiencia para que les representase<sup>41</sup>. Y también, el 12 de diciembre, los mismos orfebres junto a nuestro protagonista, otorgaban otro poder a Juan Rodríguez Babia, platero de la villa de Madrid, con la misma finalidad que los anteriores<sup>42</sup>.

Al año siguiente, lo hallamos en dos escrituras públicas. El 12 de febrero de 1586, Pedro se comprometía a pagar a la viuda Mariana de Heredia 100 ducados por razón que no especifica y que hace efectivo el 14 de mayo<sup>43</sup>. Y el 28 de este mismo mes, como representante de Pedro de Carvajal, vecino de Jaén, según un poder otorgado por el mismo el 9 de diciembre de 1585, ponía a aprender el oficio al hijo de éste llamado Cristóbal, de 15 años, con su amigo Hernando de Ballesteros el Mozo<sup>44</sup>.

Un año más tarde, en concreto el 19 de octubre de 1587, como veedor de plata, realizó una visita a la Feria donde retiró pesas y pesos de baja ley de plateros e intrusos<sup>45</sup>. El 9 de marzo de 1588 volvía a alquilar las casas fronterizas al monasterio de la Merced, ahora lo hacía a doña Beatriz Arrega por un año y por 4 ducados mensuales<sup>46</sup>. El 20 de junio de este mismo año, nuevamente aparece como padre mayor de la cofradía cuando otorgaba un poder general a Antonio de Valderas para que les represente en los pleitos y causas que tuvieran<sup>47</sup>.

Del último año de esta década tenemos más noticias biográficas. La primera de ellas, fechada el 30 de enero de 1589, se corresponde con el arrendamiento a Amancio de Gumiel de las casas de la collación de San Vicente por un año y 50 ducados<sup>48</sup>. El 6 de junio, Pedro y su esposa cedían la casa tenida de por vida en la calle Génova a Beatriz de Rutía, viuda de Diego Hernández de Vargas y tía paterna de nuestro protagonista, a la que le tenían mucho aprecio y querían beneficiarla hasta el final de sus días con la renta anual de 21 ducados impuesta sobre dicho inmueble<sup>49</sup>. Este mismo día, la tía le cedía a Pedro el juro de 300 ducados que poseía sobre unas propiedades en Triana

38. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11601, oficio 18, libro 1º 1585, ff. 889 recto-890 recto.

39. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11602, oficio 18, libro 3º 1585, ff. 388 vuelto-389 recto.

40. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11602, oficio 18, libro 3º 1585, ff. 787 recto-vuelto.

41. SANTOS, A. J.: *Los Ballesteros...*, ob.cit., p. 131

42. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11602, oficio 18, libro 3º 1585, ff. 987 recto-988 vuelto.

43. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7389, oficio 12, libro 1º 1586, ff. 640 recto-vuelto.

44. AHPSe. SPNSe.: Legajo 11603, oficio 18, libro 1º 1586, ff. 1129 vuelto-1131 vuelto. Dato igualmente inédito hasta el momento.

45. SANZ, M. J.: *El gremio de plateros sevillanos, 1344-1867*. Sevilla, 1991, p. 52

46. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9925, oficio 16, libro 1º 1588, ff. 630 recto-vuelto.

47. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7392, oficio 12, libro 1º 1588, sin foliar.

48. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9928, oficio 16, libro 1º 1589, ff. 224 recto-225 recto.

49. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7396, oficio 12, libro 3º 1589, ff. 260 recto-266 recto.

como herencia cuando falleciera<sup>50</sup>. El 6 de octubre, cambia de nuevo de cargo en la hermandad de San Eloy, ya que pasa a ser tesorero con un nombramiento válido para tres años<sup>51</sup>. Por ello, el 9 de octubre de 1589, se compromete con el gremio, junto a su hermano Cristóbal, veedor de la Casa de la Moneda y como su fiador, a llevar las cuentas y dineros de la cofradía con honestidad<sup>52</sup>. El 22 de diciembre, en voz de esta misma hermandad y en sus funciones de tesorero, recibía de Diego Hernández de Busto, como tesorero anterior de la cofradía, 38.130 maravedíes de lo recaudado de las rentas durante los años 1586 y 1588, según las cuentas que habían sido tomadas por la comisión formada para tal efecto el 1 de agosto por el padre mayor Hernando de Morales, y los veedores Hernando de Ocaña y Hernando de Ballesteros el Mozo<sup>53</sup>. El 27 de diciembre fue elegido con catorce votos junto a Pedro de Quijada para la terna de veedores, aunque por su cargo de tesorero creemos que no fue refrendado por el cabildo ciudadano<sup>54</sup>. Y de hecho, ese mismo día, como tal, mandaba vestir a dos plateros Damián de Jerez y Antonio Gumiel a costa de la hermandad con gasto de 15 o 16 ducados<sup>55</sup>.

El 13 de enero de 1590, manteniéndose en el puesto de tesorero de la hermandad, Pedro de Zubieta recibía 18.750 maravedíes de manos de Luis del Alcázar, receptor general de las rentas del Almojarifazgo Mayor de Indias, correspondientes al año anterior del juro que tenía la hermandad cedido por Florentina Vázquez y valorado en 66.974 maravedíes<sup>56</sup>. El 29 de marzo hizo un requerimiento al padre mayor Hernando de Ballesteros, para que mandara pagar los 26.932 maravedíes del alcance que había hecho Lázaro Castellanos, mayordomo saliente<sup>57</sup>. El 5 de mayo Pedro de Zubieta, en nombre del vicario eclesiástico de Loja, recibió de Fernando de Medina Campo 1.478 reales, los cuales se los entregaba en nombre de Cristóbal de Aguilar de Campo, residente en la villa de Valladolid, a razón del cumplimiento de los 2.640 reales que éste obtuvo a su vez de Juan Porras por unas rentas tenidas en el Perú<sup>58</sup>. El 22 de mayo, Ballesteros le mandaba pagar a favor de Gonzalo Rodríguez, vecino de Madrid, 52 reales por los gastos del pleito seguido con los batihojas<sup>59</sup>.

Al año siguiente, en concreto el 11 de enero de 1591, Pedro nuevamente como tesorero de la cofradía expedía una carta de pago a Andrés de Solórzano por los 18.750 maravedíes correspondientes al juro tenido en las rentas del Almojarifazgo Mayor de Indias<sup>60</sup>. Tres días más tarde, Hernando de Ballesteros el Mozo le otorgaba un poder general, junto a la esposa de aquel y a Pedro Gómez de la Hermosa<sup>61</sup>. El 30 de abril vendía una esclava a Francisco de Paz, la cual se llamaba Esperanza, tenía 26 años y valía 133 ducados<sup>62</sup>.

50. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7396, oficio 12, libro 3º 1589, ff. 260 recto-266 recto

51. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7397, oficio 12, libro 4º 1589, ff. 364 recto-365 vuelto.

52. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7397, oficio 12, libro 4º 1589, ff. 366 recto-vuelto.

53. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7397, oficio 12, libro 4º 1589, ff. 1222 recto-vuelto.

54. SANZ, M.J.: *El gremio de plateros...*, ob.cit., p. 226-227, documento 9

55. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 385.

56. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7398, oficio 12, libro 1º 1590, ff. 137 recto-vuelto.

57. CRUZ VALDOVIENOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 385.

58. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7399, oficio 12, libro 2º 1590, ff. 1056 recto-vuelto.

59. SANZ, M.J.: *El gremio de plateros sevillano...*, ob.cit., p. 54

60. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9940, oficio 12, libro 1º 1591, ff. 75 recto-vuelto.

61. SANTOS, A.J.: *Los Ballesteros...*, ob.cit., p. 136

62. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7401, oficio 12, libro 1º 1591, ff. 191 recto-vuelto.

En el año 1592 se traslada a Jaén para tasar las andas de plata que había labrado Francisco Merino para su Catedral y por lo que cobró 26.180 maravedíes<sup>63</sup>. Y hay que esperar al 22 de enero de 1593 para volverlo a encontrar en Sevilla recibiendo del mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia del Sagrario 38 reales por el dorado de la cruz del guión<sup>64</sup>. El 23 de marzo vuelve a aparecer como tesorero de la hermandad de San Eloy en el libramiento que debía efectuarse al mayordomo de la corporación Cristóbal Pérez<sup>65</sup>. El 9 de noviembre fue nuevamente elegido por su amigo Hernando de Ballesteros como su albacea testamentario ante su inminente marcha a las Indias<sup>66</sup>.

Del año 1594 tenemos varias noticias sobre su quehacer artístico. En primer lugar conocemos el poder que Zubieta otorgaba el 29 de julio de 1594 a nombre del mulato Antón de Vueldes, para que llevase a la parroquia de Rota un acetre de plata con su hisopo, un cáliz con su patena y una naveta para el incienso con su cuchara, pesando todo ello 22 marcos y cobrando del mayordomo de la fábrica 2.281 reales de la dicha plata y hechura<sup>67</sup>. En este mismo año, para la iglesia de Paradas, ayuda parroquia de la iglesia mayor de Marchena, labró un cáliz nuevo y reparó la cruz procesional<sup>68</sup>. El 27 de noviembre aún no había recibido el montante de dicha obra, por lo que apoderaba a Alonso Ramírez, presbítero de Paradas, para que pudiera cobrar de la fábrica de San Juan de Marchena los 306 reales que le debían por la mencionada plata<sup>69</sup>.

Una vez extinguido el contrato de tesorero que había firmado tiempo atrás con la hermandad gremial, en 1595 obtenía un nuevo nombramiento, en esta ocasión alcalde veedor de plata<sup>70</sup>. Sin embargo, mantenía su actividad como orfebre, ya que el 2 de julio de dicho año el mayordomo de la Sacramental del Sagrario ordenaba que se entregasen a nuestro protagonista 3.407 reales, los cuales eran por la plata, el oro y la hechura de la custodia en forma de relicario y el nuevo guión. Estas obras fueron tasadas el 15 de julio por los plateros Pedro Rodríguez y Diego Pérez, que valoraron su trabajo en 3.497 reales, determinando Pedro entregar como limosna a la cofradía los 90 reales de más con respecto al precio inicial<sup>71</sup>. Además, continúa arrendando sus inmuebles, y así, el 21 de octubre de 1595, hace lo propio con un cuarto de sus casas de la collación de Santa María que alquilaba a Francisco Pérez de Porras por tres años y 3 ducados anuales<sup>72</sup>. El 9 de diciembre recibía del jurado Cristóbal de Torres 344 reales por la venta de las casas de su hermano Cristóbal ubicadas en la ciudad de Écija<sup>73</sup>.

63. RUIZ CALVENTE, M.: "El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén", *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, 2005, pp. 521-533

64. ILLÁN, M., VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería...*, ob.cit., p. 227

65. GESTOSO, J.: *Ensayo...*, ob.cit., t. II, p. 360.

66. SANTOS, A.J.: *Los Ballesteros...*, ob.cit., pp. 138-139

67. AHPSe. SPNSe.: Legajo 10837, oficio 17, libro 3º 1594, ff. 744 vuelto-745 vuelto.

68. RAVÉ, J.L.: *Arte Religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, p. 43

69. AHPSe. SPNSe.: Legajo 10837, oficio 17, libro 3º 1594, ff. 1223 vuelto

70. GESTOSO, J.: *Ensayo...*, ob.cit., t. II, p. 360.

71. ILLÁN, M., VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería...*, ob.cit., p. 227

72. AHPSe. SPNSe.: Legajo 10839, oficio 17, libro 1º 1595, ff. 1167 recto-vuelto.

73. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9288, oficio 15, libro 5º 1595, ff. 750 vuelto-751 recto.

El 10 de febrero de 1596 Zubieta apoderaba a Rodrigo Suárez, procurador del Consejo Real y residente en Madrid, para que solicitase al ensayador mayor Francisco Bautista Veintín el título de marcador de plata de Sevilla<sup>74</sup>. Título que le fue entregado el 28 de febrero<sup>75</sup>. Además, en estos años va a iniciar una intensa actividad de renovación del ajuar de plata de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana. La primera de las obras que labrará para este templo, y que además afortunadamente se conserva, serán unas crismeras de plata, mandadas hacer por el visitador el 23 de febrero de 1595, y que el 25 de junio de 1596 las entregaba por 1.170 reales, más 255 reales en plata de las crismeras viejas<sup>76</sup>.

El 8 de febrero de 1597, Pedro y Hernando de Ocaña como marcador y veedores del gremio de plateros apoderaron a Jerónimo Rodríguez Bermúdez y Gaspar Alonso, plateros de oro de Madrid, para que defendieran sus intereses en el pleito llevado en la Real Audiencia de Sevilla contra Juan Bautista Veintín en nombre del marcador mayor Juan Beltrán de Benavides<sup>77</sup>. Igualmente el 31 de mayo otorgaba una carta de pago a Cristóbal de Torres, jurado y vecino de Écija, por valor de 1.580 reales a cuenta de unas casas que su hermano Cristóbal había vendido en esta localidad sevillana<sup>78</sup>. El 2 de junio el mayordomo de la parroquia de Cazalla de la Sierra, Diego Yáñez del Castillo, le hacía entrega de 1.733 reales por una custodia portátil nueva, 1226 reales por un incensario, una naveta y una cucharilla, y 77 reales por el aderezo del pie de la cruz parroquial<sup>79</sup>. El 28 de julio de 1597 se le abonaron 8.976 maravedís para la plata y la hechura de unas vinajeras, naveta, cáliz para comulgar y patena que debía entregar a la parroquia de Castilblanco de los Arroyos<sup>80</sup>.

Al año siguiente, los nuevos veedores del gremio Juan del Salto y Miguel Sánchez, en el pleito contra el marcador mayor, afirmaban que sus antecesores, Pedro de Zubieta y Hernando de Ocaña, habían sido privados del marco original que les había entregado la ciudad<sup>81</sup>. El 8 de octubre de 1598, Zubieta recibía de Pedro de Ocaña, mayordomo de la cofradía sacramental del Sagrario, 500 reales por la nueva cruz del guión y el Cristo de plata para la mesa de cabildos<sup>82</sup>. El 2 de noviembre concretaba el matrimonio de su hija Andrea de Rutia con su discípulo Pedro González<sup>83</sup>. Y así lo creemos por la dote que recibe el joven platero, la cual es ilustrativa de su emancipación definitiva, ya que está compuesta de piezas de plata y un buen número de herramientas. Una vinculación familiar que también será laboral, pues trabajarán conjuntamente y se apoyarán en el oficio en numerosas ocasiones como tendremos ocasión de comprobar. Para este momento su esposa Beatriz Muñoz ya había fallecido.

74. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9290, oficio 15, libro 2º 1596, ff. 243 recto-vuelto

75. CRUZ VALDOVIENOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 385.

76. AHPSe. SPNSe.: Legajo 8546, oficio 14, libro 3º 1596, f. 391 vuelto

77. AHPSe. SPNSe.: Legajo 7410, oficio 12, libro 1º 1597, ff. 639 recto-vuelto.

78. AHPSe. SPNSe.: Legajo 10847, oficio 17, libro 4º 1597, f. 282 recto.

79. AHPSe. SPNSe.: Legajo 3297, oficio 15, libro 3º de 1597, f. 323 recto.

80. HERNÁNDEZ, J., SANCHO CORBACHO, A., COLLANTES DE TERÁN, A.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943, t. III, p. 350

81. CRUZ VALDOVIENOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 385.

82. ILLÁN, M., VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería...*, ob.cit., p. 228

83. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9304, oficio 15, libro 5º 1598, ff. 165 recto-168 vuelto.

En 1599 era nuevamente padre mayor de la hermandad, y así lo refrenda el poder fechado el 10 de enero en el que como tal apoderaba a su hermano Cristóbal de Zubieta, residente en Madrid, para que ante su Majestad y los Reales Consejos defendiera los privilegios de los plateros sevillanos<sup>84</sup>. En este año volvía a contraer matrimonio. Concretamente el 2 de abril recibía la dote de la también viuda doña Luisa de Castro, valorada en 8621 reales entre dinero y bienes que se relacionaron en esta escritura<sup>85</sup>. El 20 de abril le llega un nuevo concierto de platería. En esta ocasión lo firmaba con Juan de Castro, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio de la iglesia de Santa Ana para la hechura de una vara para el guión de la cofradía de 9 palmos de altura y 2 dedos mas o menos de grueso, de 8 marcos de plata a 3 ducados y medio la hechura, y con cañones relevados y una urnita con el anagrama de la cofradía en su cúspide, teniéndola que terminar para las carnestolendas de 1600<sup>86</sup>. En este mismo año entregó a la parroquia de Santa Ana una cruz procesional tasada por su yerno Pedro González en 37 marcos, 4 onzas y 2 ochavas. La cruz, en la que se emplearon tres lámparas y la antigua cruz parroquial, era cincelada y lisa, con un crucifijo en medio, diez historias de relieve y ocho figuras en la manzana con sus cartelas<sup>87</sup>. El 15 de septiembre recibía del licenciado Gaspar de Riquelme 300 reales que le pagaba por una letra de Diego López de Valladolid, vecino de Granada, que a su vez se los había entregado su hermano Andrés Díaz de Ojeda, vecino de Loja, para que Zubieta se los diese a su cuñada, doña María de Morejón<sup>88</sup>.

Del año 1601 tenemos varias noticias bastante ilustrativas de su actividad como platero y tasador de platería. Una Real Cedula de Felipe III de este mismo año donde se mandaba el recuento de la plata labrada existente en sus reinos, hizo que Zubieta y su yerno actuaran como tasadores en los inventarios de plata de varios personajes, como el que elabora nuestro protagonista el 4 de mayo para el sayalero Rafael Romero<sup>89</sup>. No obstante, el que más nos interesa es el que él mismo hace de su tienda este mismo día<sup>90</sup>. En primer lugar anotaba los ciriales que estaba labrando para el convento de la Victoria de Triana de 53 marcos y en los que había empleado 30 marcos de unas lámparas viejas del cenobio. Además hacía relación de la plata que era suya y que estaba a la venta: un pito de piloto de plata blanca, una taza blanca con pie alto, un platillo con tres óvalos y borde dorado, un salerillo, una lamparilla chica con tres óvalos y seis gallones, un frasco con dos mascarones, un barquillo con asas, una papelina, unas tijeras, un platillo, un azucarero, un perfumador, un cáliz liso con ocho gallones en la peana, otros dos cálices similares, cuatro jarros lisos y uno pequeño dorado, cuatro tazas, una polcelania de pie alto lisa y dorada, dos papelinas doradas, un plato viejo, una lámpara con cadenas y tres cubiletes viejos. También enumeraba las piezas vendidas como un vaso de óleos de la iglesia de Rota, una lámpara con el letrero que dice “dio Luis Ortiz a Ntra. Sra. de la Victoria”, un salero

84. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9309, oficio 15, libro 5º 1599, ff. 711 recto-vuelto.

85. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9306, oficio 15, libro 2º 1599, ff. 11 recto-13 vuelto.

86. AHPSe. SPNSe.: Legajo 10846, oficio 17, libro 3º 1597, sin foliar.

87. GESTOSO, J.: *Ensayo...*, ob.cit. t. II, p. 360.

88. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9308, oficio 15, libro 4º 1599, ff. 248 vuelto-249 recto

89. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9317, oficio 15, libro 3º 1601, f. 80 recto.

90. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9317, oficio 15, libro 3º 1601, ff. 130 recto-131 vuelto.

cuadrado dorado con óvalos esmaltados y mascaritas en las esquinas del pie, una tacita, y un cáliz dorado con doce esmaltes azules, ocho óvalos y cuatro artesónicos. Finalmente, el inventario terminaba con dos piezas que pertenecían a Ana de Illescas, esposa de Hernando de Ballesteros que las tenía él al haberse marcado éste a Indias, concretamente una lámpara mandada hacer por los testamentarios de Mateo Vázquez para la capilla de la Antigua de la catedral, y una crucecita dorada. Sin lugar a dudas, estas descripciones permiten reconocer un lenguaje decorativo bastante avanzado, y que se ajusta con bastante exactitud a su producción que analizaremos más adelante. En relación a este inventario, dará testimonio el 6 de junio ante el escribano y para conocimiento del doctor de la Cueva, delegado real para el seguimiento de la referida orden, exponiendo que la porcelania de pie alto fue vendida a doña Jerónima Martín de Aguirre<sup>91</sup>. Además en relación a estas disposiciones de control de la plata labrada que se estaban llevando a cabo, el 22 de mayo, nuestro protagonista junto a Miguel Sánchez, Cristóbal Pérez, Juan López de Velasco, Francisco Ortiz, Francisco de Alfaro y Oña, Juan de Ledesma, Juan Ortiz y Francisco Muñoz, todos igualmente plateros de mazonería, ante el perjuicio causado por el Marqués de Montes Claros, asistente de la ciudad, que les había prohibido ejercer su oficio, otorgaban un poder a Juan María de Milán, regidor de Valladolid, y a Felipe de Mantienzo procurador de los Reales Consejos, para que protestasen en la Corte ante esta medida tan perjudicial para la platería sevillana<sup>92</sup>.

Las últimas noticias sobre su existencia nos llegan de la parroquia de Santa Ana, que a fines de 1601 le pagaban a él y a su yerno los 2.200 maravedís para los nuevos ciriales, y los 34 reales que se anotaron en 1602 como pago al aderezo de una cruz<sup>93</sup>. Y de hecho, debió fallecer en el mes de noviembre de este mismo año, y aunque no hemos localizado su testamento, sí tenemos un par de escrituras que son el resultado de sus últimas voluntades, donde queda anotado su óbito y en las que su yerno Pedro González será el encargado de llevarlas a cabo. En primer lugar se escribía el 18 de noviembre de 1602 el nombramiento de Pedro González como curador ad litem de su cuñada e hija menor de Pedro de Zubieta, Beatriz Muñoz de Albornoz<sup>94</sup>. Y en segundo lugar, el mismo día, los albaceas testamentarios de Pedro de Zubieta, Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Hervás y el platero Miguel Sánchez, entregaban a Pedro González, las piezas de plata del taller de su suegro<sup>95</sup>. Para ello se hizo un inventario muy ilustrativo tanto de las piezas de nueva hechura como de aquellas que poseía para aderezarlas. Entre las primeras se encontraban por finalizar un portaviático, dos incensarios, dos candeleros de altar, cuatro candelabros de mesa, dos vinajeras, un cáliz, dos jarros pequeños, dos piezas de agua, una taza dorada, y un cubilete, además de restos de plata

91. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9317, oficio 15, libro 3º 1601, ff. 615 vuelto

92. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9317, oficio 15, libro 3º 1601, ff. 95 recto-96 recto. El primero de los apoderados, Juan María de Milán, estaba casado con María de Alfaro, hija de Francisco de Alfaro, en estos momentos Tesorero del Cardenal Sandoval y Rojas en Toledo, y por lo tanto primo de los que eran plateros catedralicios en este momento Francisco de Alfaro y Oña y Juan de Ledesma Merino.

93. ILLÁN, M., VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de platería...*, ob.cit., p. 228

94. AHPSe. SPNSe.: Legajo 1127, oficio 2, libro 4º de 1602, ff. 500 recto-501 recto.

95. AHPSe. SPNSe.: Legajo 1127, oficio 2, libro 4º de 1602, ff. 660 recto-662 vuelto.

que pesaban 14 marcos y 1 onza. Entre las piezas que tenía en su poder para aderezar se enumeraban una cruz de la parroquia de la Magdalena, un relicario de la iglesia de San Francisco de Cazalla de la Sierra, una cruz de altar antigua dorada, unas vinajeras blancas de la iglesia de Santa Ana de Triana, un jarro antiguo blanco, un vaso de crisma acabado blanco, un cáliz blanco que quedó por bienes del difunto, otro cáliz con su patena blanco, un perfumador, una chapa de plata cincelada, cinco cucharas y dos tenedores, una lámpara pequeña que mandó hacer el señor provisor, una lámpara vieja chica, cuatro cucharas, una tembladera, y los dos ciriales grandes ya acabados pertenecientes a la parroquia de Santa Ana, que aún no habían sido entregados. Todas estas obras, además de una tembladera blanca que debía labrar para la cofradía del Santísimo Sacramento del Sargrario, debían ser acabadas y entregadas por Pedro González, que a partir de este momento se convierte en el cabeza de familia y su continuador artístico, haciéndose cargo del taller de Zubieta y ocupando puestos destacados en la hermandad gremial hasta bien entrado el siglo XVII como lo había hecho su suegro<sup>96</sup>.



Fig. 1. Pedro de Zubieta. Cáliz de la parroquia de Rota. 1594.

### Sus obras

Tradicionalmente se le han adjudicado como creaciones de su taller una serie de piezas que presentaban el punzón ÇUBIETA, en concreto dos jarros de pico conservadas en la parroquia de San Juan de Marchena y en el Museo Victoria y Alberto de Londres<sup>97</sup>. Sin embargo, opinamos que más bien se trata de una marca correspondiente a su faceta como veedor y marcador de plata, ya que, además de constatarse documentalmente la ocupación de dicho cargo en varias ocasiones, la aparición de la marca junto al punzón de la ciudad, la Giralda, hace bastante verosímil nuestra afirmación. A esto habría que añadir que, prácticamente desde la década de 1570, no existen en la platería sevillana marcas de autor, quedando sólo los punzones de contraste y ciudad, para desaparecer definitivamente a comienzos del Seiscientos<sup>98</sup>. Por lo tanto estamos convencidos de que ambas piezas no pertenecen a la creatividad artística de nuestro protagonista, y esto a pesar de haber localizado, entre la documentación antes expuesta, varios jarros labrados en su obrador, posiblemente parecidos a estos, aunque no creemos que se correspondan con los dos ejemplares de Marchena y Londres.

96. Sabemos que en 1613 y 1617 era veedor del gremio y padre mayor en 1622, compareciendo en numerosas escrituras del gremio hasta 1630 momento en el que fallece. GESTOSO, J., *Ensayo...* ob.cit., t. II, p. 215; SANZ, M.J.: *El gremio de plateros...*, ob.cit., pp. 230, 238-239

97. SANZ, M.J.: "El platero sevillano Pedro de Zubieta", ob. cit., pp. 65-69; RAVÉ, J.L.: *Arte Religioso en Marchena...*, ob. cit. p. 43; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería...*, ob. cit. pp. 385-386.

98. De hecho, de Hernando de Ballesteros el Mozo, Francisco de Alfaro, Francisco de Valderrama, Francisco de Avanza, entre otros orfebres importantes del momento, no existen marcas nominativas de su creatividad a partir de la década de 1570.

De lo que no tenemos duda son de las obras que hemos documentado y que hasta el momento guardaban el más absoluto anonimato. Se trata del conjunto de acetre, naveta y cáliz custodiado en la parroquia de Ntra Sra. de la O de Rota y de las crismas de la iglesia de Santa Ana de Triana, todas ellas sin rastro de punzón y coetáneas en el tiempo a las piezas anteriormente comentadas<sup>99</sup>. Las más antiguas son las de Rota, obras que habían sido atribuidas hasta el momento a un anónimo taller sevillano y que hoy sabemos que fueron encargadas a nuestro platero y entregadas a la fábrica de esta parroquial en 1594. La pieza más destacada sin duda es el cáliz (fig. 1), el cual se venía encuadrando en el segundo cuarto del siglo XVII por su marcado estilo manierista, pero hoy estamos en condiciones de reconocer en él la labor de Zubietta. De hecho, si tenemos en cuenta las descripciones que se recogen en los inventarios de plata antes analizados, vemos como uno de sus cálices mostraba esmaltes azules, óvalos, gallones y artesoncillos, elementos que serán representativos de la estética de este momento y que casan perfectamente con este cáliz roteño. Su estructura a base de una peana circular con gollete rehundido, el astil con tambor, nudo en forma de jarrón con toro y cuello alargado y torneado, y su copa cónica con base semiesférica remarcada, igualmente no son extraños en los trabajos sevillanos de finales de siglo, especialmente en los de Francisco de Alfaro o cálices anónimos como los del convento de Clarisas de Alcalá de Guadaíra o el del monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla, e incluso hay dibujos de la época que vienen a ratificar su asiduidad<sup>100</sup>.

Con respecto a la naveta (fig. 2), asimismo sigue el prototipo característico del inicio del Manierismo sevillano. Manteniendo el formato de casco de barco, sus líneas se vuelven más puras y geométricas, sin ese mimetismo exhaustivo con las naos de la Carrera de Indias que se ven en ejemplares más antiguos, como los de la Catedral de Sevilla de Ballesteros el Viejo o de Santa María de Carmona de Diego de Alfaro<sup>101</sup>. Así, los característicos tablazones que solían cubrir el casco de estas navetas son reemplazados por un ornato severo y meramente decorativo a base de recortes de cuero y hojas estilizadas incisas, muy propio de la depuración ornamental que se vive en la época y que tiene como seña de identidad la cartela ovalada, que en este caso aparece en la cubierta de la proa. Una pieza muy semejante y posiblemente de este mismo periodo cronológico, es el ejemplar conservado en el convento de las Teresas de Sevilla<sup>102</sup>. La



Fig. 2. Pedro de Zubietta. Naveta de la parroquia de Rota. 1594.



Fig. 3. Pedro de Zubietta. Acetre de la parroquia de Rota. 1594.

99. Las piezas de Rota han sido estudiadas por NIEVA SOTO, P.: *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Chiclana (Cádiz), 1995, pp. 45-46, 52-53, 57-59; SANZ, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1978, t. II., pp. 110

100. Nos referimos concretamente a los dibujos de platería que están insertos en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz SANZ, M. J.: "Dibujos de Platería", en *Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, Estudios*. Sevilla, 1998, pp. 259-265

101. SANTOS, A.J.: *Los Ballesteros...*, ob.cit., pp. 114-115; MEJÍAS, M. J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona*. Siglos XV-XIX. Carmona, 2000, pp. 243-244

102. SANZ, M.J.: *La orfebrería sevillana...*, ob.cit., t. I., p. 356, fig. 48.

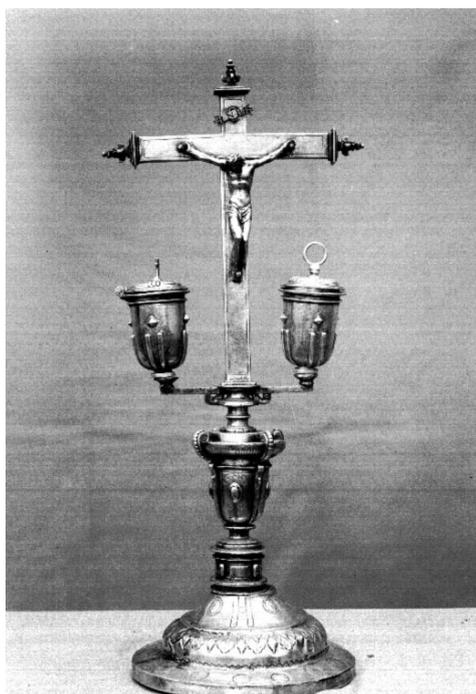


Fig. 4. Pedro de Zubieta.  
Crismeras de la parroquia de  
Santa Ana de Sevilla. 1596.

cuchara compañera de esta naveta, igualmente labrada por Zubieta, se mantiene dentro del tipo simple y geométrico, muy generalizado tanto para el servicio de la mesa como para tomar el incienso de la naveta<sup>103</sup>. Igual de sencillo es el acetre (fig. 3), en forma de caldereta lisa casi cilíndrica, con borde moldurado, y asentado sobre una peana circular y plana con cuello trococónico. En esta ocasión, no posee ningún elemento ornamental y el asa es un añadido de 1701, aunque el tipo de ces enfrentadas y de traza triangular no se apartaría mucho del original<sup>104</sup>.

Con respecto a su labor en la parroquia de Santa Ana de Triana, quedan aún las crismeras que entregó en 1596 y otras piezas que creemos pueden pertenecer a su taller. Las crismeras, que siguen muy de cerca la estética manierista del cáliz roteño, (fig. 4) reproduce un tipo utilizado también por Francisco de Alfaro en sus ejemplares labrados para la iglesia de San Marcos de Jerez de la Frontera y la parroquia de Cumbres Mayores, piezas coetáneas prácticamente a ésta de Santa Ana y que serán todas ellas modelos para la primera mitad del siglo XVII<sup>105</sup>. Desgraciadamente la peana es un añadido barroco, pero el resto corresponde, sin duda, al quehacer artístico de Zubieta. Así, el astil se inicia con un tambor entre molduras que soporta, sobre una estrecha escocia, un nudo en forma de jarrón con toro, fusionados por costillas enroscadas, y se remata con un cuello torneado y segmentado por arandelas que sirve de base para los brazos laterales y la cruz central. Aquí los brazos eliminan el tradicional aspecto foliáceo o de cornucopia y se transforman en salientes rectos que sirven de asiento a las dos bellas jarritas de base semiesférica y cuerpo torneado, con tapadera plana y moldurada, coronadas por las iniciales de su contenido caladas. El crucifijo es de brazos rectos y lisos, terminados por pirindolas y el Cristo sigue el tipo miguelangelesco tan habitual en la época. El ornamento de la pieza nuevamente es a base de óvalos, puntas de diamante y gallones planos, todos ellos en relieve, más recortes de cuero y motivos geométricos incisos, dentro ya del más puro repertorio decorativo purista.



Fig. 5. Pedro de Zubieta. Vinajeras  
de la parroquia de Santa Ana. 1602.

Finalmente, para concluir el estudio de su obra conservada, creemos reconocer en dos jarritas de este mismo templo sevillano que hoy día se usan para los Santos Óleos, las primitivas vinajeras que tenía inconclusas en su taller en el momento de su muerte y que probablemente terminaría su yerno Pedro González (Fig. 5). Y lo sospechamos, pues el tipo empleado será el habitual en estos recipientes, recreando el jarro de pico manierista, con gallones en la base, asa recta, pico saliente y un ornato totalmente sobrio, muy parecido al analizado en la pieza anterior.

103. CRUZVALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de la platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, p. 128.

104. NIEVA SOTO, P.: *La platería en la iglesia roteña...*, ob.cit., pp. 45-46.

105. HEREDIA, M. C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t.I, fig. 122, II, p. 103; SOTO NIEVA, P., "Noticias sobre obras realizadas por el platero Francisco de Alfaro en San Marcos de Jerez", *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, pp. 371-384.

## El imaginario americano en Écija: el caso de la capilla de los Montero en la Iglesia de Santiago<sup>1</sup>

MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE  
*The University of Western Ontario (Canadá)*

¿Qué misterioso instinto indujo al indio a poner sobre su cabeza una lucida pluma de ave? Sin duda, el instinto de llamar la atención, de marcar su diferencia y superioridad sobre los demás.

Ortega y Gasset, *Meditación del Marco*.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo mostrar algunas de las transferencias culturales y artísticas del mundo americano a la Península Ibérica durante el período barroco tomando como ejemplo la ciudad de Écija. El intercambio comercial y social de la época generó la creación de un nuevo imaginario de formas como se demuestra en la Capilla de los Montero, en la Iglesia de Santiago de dicha ciudad. En este mismo espacio religioso se funden distintas representaciones del mundo mesoamericano, con imágenes y relatos de la visión concepcionista que empezaba a gestarse. Esta combinación evidencia el profundo mestizaje cultural que se iniciaba en el entorno andaluz de aquellos siglos.

**Palabras clave:** Capilla de los Montero, Iglesia de Santiago, Écija, Siglo XVII, Juan Martínez Montero, Quetzalcóatl, Nuevo Mundo, Sincretismo Cultural.

**Abstract:** The aim of this article is to show some of the cultural and artistic transfers from the American world to the Iberian Peninsula during the Baroque period taking Écija's city as an example. The commercial and social exchange of the epoch generated the creation of new imaginary forms such as the one demonstrated in the indigenous Chapel of Montero, in the Church of Santiago. Located at the same religious site, there are different representations of the Indo-American world, with images and statements surrounding the vision of the Immaculate Conception that began to develop in the XVII century. This combination of indigenous and Catholic images demonstrates the deep cultural fusions that were emerging within Andalusia at that time.

**Key words:** The Montero Chapel, Church of Santiago, Écija, XVII Century, Juan Martínez Montero, Quetzalcóatl, New World, Cultural Syncretism.

1. Esta investigación forma parte del Hispanic Baroque Project, de la University of Western Ontario, y ha sido financiado gracia a una beca MCRI (2007-2013) del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Estos resultados se presentaron por primera vez en el Simposio *The Hispanic Baroque: "Identities and Baroque Constitution in the Hispano-Transatlantic World"*, el 26 de septiembre de 2008 en McGill University.



Fig. 1. Capilla de los Montero, Iglesia de Santiago, Écija.

El presente estudio tiene como objetivo fundamental mostrar las transferencias culturales y artísticas que se dan en el siglo XVII desde el Nuevo Mundo hacia un determinado contexto hispánico: el territorio de Andalucía. Para ello, se analizará el caso concreto de la ciudad de Écija, por ubicarse allí una de las primeras obras artísticas en fuerte relación con el continente americano. La Capilla de Juan Martínez Montero, conocida como de los Montero (Fig. 1), ubicada en la Iglesia de Santiago, evidencia el sincretismo artístico – y por tanto cultural – que tuvo lugar en la campiña sevillana tras el descubrimiento de América.

En este artículo se mostrará la fusión que se estableció entre las formas simbólicas “americanas” e “hispanas”, explicando de qué manera el imaginario del Nuevo Mundo se insertaba en el contexto astigitano de la época. En paralelo, el interés del trabajo reside en promover la investigación de este campo, para ampliar los límites de la historiografía en materia de transferencias culturales provenientes de América.

Como es conocido, el Nuevo Mundo ofreció sueños, esperanzas y oportunidades a quienes viajaron hacia él, pero estos sentimientos también afectaron a los que permanecieron en el espacio metropolitano, anhelando las riquezas que llegaban de ultramar y manifestando una importante avidez cultural y estética por lo nuevo. El comercio con América, centrado en el puerto de la capital hispalense, facilitó el “sueño de las Indias” a los peninsulares, ilusiones que se acrecentaban cuando retornaban los españoles de América con el poder y la información de lo que acontecía al otro lado del Atlántico. Sin embargo, no sólo se conoció el Nuevo Mundo a través de las historias de los europeos que iban y venían, sino también por los propios americanos que llegaron a España<sup>2</sup>.

2. Hasta el momento no se ha investigado sobre los americanos que vivieron en esta ciudad de la campiña sevillana durante los siglos XVI y XVII. El investigador Juan Aranda Doncel plantea la posibilidad de que existieran grupos de indios en la ciudad de Écija, entre otros centros urbanos importantes. Véase: “La esclavitud en Córdoba durante

Frente a este intercambio, los investigadores mantienen de forma recurrente la hipótesis de que los modelos artísticos europeos y, más concretamente, los españoles se exportaron al Nuevo Mundo, imponiendo una nueva estética y, como consecuencia, una nueva experiencia artística en los territorios americanos. Por este motivo, los estudios tienden a una visión “centro-periferia”, como si todo hubiera viajado, de manera unidireccional, desde la Península hacia América.

Sin embargo, no sólo es posible registrar influencias que van desde el Viejo al Nuevo Mundo, sino también a la inversa. Así, algunos estudios que reconocen la idea de transición entre la producción de ambos contextos culturales, han abierto marcos específicos de investigación orientados a profundizar en las relaciones entre España y América en general<sup>3</sup>, y en el ámbito andaluz en particular<sup>4</sup>, sobre todo por ser éste el territorio receptor y emisor más comprometido con la experiencia transatlántica.

Aparte de la identificación y ubicación de pinturas y esculturas<sup>5</sup> de los virreinos americanos en diversos sitios de Andalucía, es necesario analizar la asimilación artística transatlántica en el contexto hispánico. Es, precisamente en Andalucía, donde esas posibles transferencias parecen más claras y evidentes, lo que la convierte en terreno fértil para demostrar sus variantes, ya sea la absorción de la iconografía de raíz indígena, o bien los mestizajes más complejos que surgen de la hibridación con lo ibérico.

### Écija: mirando a América

Tras la capital hispalense, la Ciudad del Sol – Écija fue uno de los centros urbanos más importantes de Andalucía, tanto por su posición estratégica entre las provincias de Córdoba y Sevilla, como por el intercambio económico que vivió durante los siglos XVII y XVIII. Asimismo, se caracterizó por tener una población en cierta medida multicultural, rasgo que permitió que ciudadanos peninsulares y del resto de Europa –e incluso americanos– compartieran un mismo espacio de intercambio social. En este período, la ciudad destacó por la producción de lana a manos de flamencos, muchos de

---

los siglos XVI y XVII”, *Córdoba, apuntes para su historia*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1981, pág. 159. Tenemos noticias de dos americanos que vivieron en Écija, respectivamente, en 1755, Antonio Cruz, natural de Zacatecas y, en 1787, Estanislao, natural de Montevideo. Véase: CASTILLA ROMERO, N. y GARÓFANO ESTUDILLO, A., “La emigración de Écija a América. Siglo XVIII”, *Écija y el Nuevo Mundo. Actas del IV Congreso de Historia*, Écija, Sevilla, Ayuntamiento de Écija y Diputación de Sevilla, 2002, págs. 156, 160. Respecto a los americanos que llegaron a España son importantes las investigaciones de Esteban Mira Caballos, Juana Gil-Bermejo García, Alfonso Franco Silva y Juan Gil.

3. Respecto a la llegada de obras procedentes de América a la Península hay numerosos estudios, Cristina Esteras, Concepción García Sáiz, María Paz Aguiló Alonso, María Jesús Sanz Serrano, Salvador Andrés Ordax, Antonio Casaseca Casaseca son sólo algunos de los investigadores que han tratado el tema.

4. QUILES GARCÍA, F., *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*, Sevilla, Bosque de Palabras, 2009.

5. En cuanto a la catalogación de pinturas americanas en Andalucía, concretamente de la Virgen de Guadalupe, son relevantes los estudios de Joaquín González Moreno y Patricia Barea Azcón, entre otros investigadores. Respecto a las esculturas de caña de maíz que llegaron a España son importantes los trabajos de Pablo Amador Marrero.

ellos afincados en Sevilla y dedicados de lleno al comercio con América. Por la investigación de Enriqueta Vila y Antonio Vidal se sabe de la importancia que tuvo Écija como conectora entre el comercio europeo y el americano.<sup>6</sup> La posición privilegiada de Écija en este intercambio también lo reflejó en 1629 el jesuita Martín de Roa, quien en su obra *Écija, sus santos, su antigüedad eclesiástica y seglar* expuso:

*Que reino, que nación ai conocida en Europa, a quien no aya hecho rica la nuestra? El oro, la plata, los finos metales, que en siglos passados dieron las ricas venas de nuestra tierra, Romanos, Griegos, Fenices, i otras muchas otras gentes nos lo robaron; los que ahora descubrimos, i ganamos en los nuevos mundos, nuestros enemigos los gozan, i nos hacen guerra con nuestras armas. No digo bien, nosotros se las ponemos en las manos, les conbidamos con ellas, i mal asi, como otro Diomedes, i Glauco, las de oro, las de plata trocamos por cobre.*<sup>7</sup>

En otros pasajes de la obra, Martín de Roa establece varias relaciones entre la ciudad de los astigitanos y los virreinos americanos. En este sentido, vincula el nombre de Écija -Ciudad del Sol- con el de Cuzco, ambas en relación con dicho astro, además de exponer el parecido entre los interiores de los templos incaicos y los altares de las iglesias católicas:

*En el nuevo mundo del Occidente la imperial Ciudad del Cuzco Corte de los famosos Reyes Incas consagrada era por casa del sol. Este solo Idolo veneravan en su Real templo fabricado de oro fino en tan enorme grandeza, que llenava todo el lienzo del testero, donde en los nuestros se pone el Altar mayor. Riqueza, que sola basto por parte de los increíbles despojos, que se hallaron en aquel Reino, a uno de los Capitanes que mas sirvieron en su conquista.*<sup>8</sup>

A través de descripciones como ésta y de algunas obras artísticas -como el Tibor mexicano del siglo XVII conservado en la Iglesia de Santa Cruz- es posible inferir que en la ciudad de Écija se dio un ambiente proclive a la transmisión de información e influencias, en particular sobre lo que estaba ocurriendo al otro lado del Atlántico, tanto por las noticias que llegaban del nuevo continente como por la propia presencia de americanos en la Península. Según el investigador Alfonso Franco Silva, fueron los aristócratas y los clérigos quienes acapararon un mayor número de indios; mientras que Esteban Mira Caballos extiende este hecho a los grupos de mercaderes, artesanos e incluso a algún agricultor.<sup>9</sup> Este patronazgo podría indicar la posibilidad de que algunos americanos trabajaran en el sector de la construcción, tema que planteamos pese a que no se tenga una respuesta definitiva, por el momento.

6. VILA VILAR, E. y VIDAL ORTEGA, A., "El comercio lanero y el comercio trasatlántico: Écija en la encrucijada", *Écija y el Nuevo Mundo. Actas del VI Congreso de Historia*, Écija, Sevilla, Ayuntamiento de Écija y Diputación de Sevilla, 2002, pág. 58.

7. ROA, M. de., *Écija, sus santos, su antigüedad eclesiástica y seglar*, Sevilla, por Manuel de Sande, 1629, pág. 30 recto.

8. *Ibidem*, pág. 57 verso.

9. MIRA CABALLOS, E., *Indios y mestizos americanos en la España del siglo XVI*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pág. 75.

## Capilla de los Montero: entre el Viejo y el Nuevo Mundo

Una muestra directa de las relaciones entre ambos espacios geo-culturales se localiza en la Iglesia de Santiago, concretamente en la Capilla de los Montero. Esta iglesia se situaba fuera de la antigua muralla, circunstancia por la que podríamos pensar que se trataba de una parroquia secundaria dentro de la ciudad; sin embargo y lejos de ello, fue una de las más concurridas durante los siglos XVII y XVIII.<sup>10</sup> Este dato es relevante puesto que fueron muchos los fieles que conocieron y visualizaron la mencionada capilla, la cual contenía una iconografía nueva como reflejo de una identidad cultural en proceso de cambio. En este sentido, el arte barroco, además de la fusión de todas las artes en tanto cuerpos pertenecientes a distintos gremios que aúnan esfuerzos para un producto común, admite también –y hasta promueve– la mezcla cultural que se vive desde 1492.<sup>11</sup>

La capilla fue patrocinada por el clérigo Juan Martínez Montero en 1630 –según reza sobre la cornisa superior interna–, fecha temprana, ya que el resto de las obras localizadas en Andalucía con iconografía americana datan de finales del siglo XVII o principios del XVIII, como son las máscaras y figuras con rasgos de indígenas de la Iglesia de la Magdalena de Sevilla, la imagen de un indio con el escudo de los Franciscanos en una de las pechinas de la cúpula de la Iglesia de San Pedro en Priego de Córdoba, o el amplio repertorio interior de la Iglesia de San Agustín de Marchena del siglo XVIII. Por tanto, la Capilla de los Montero, conocida por los astigitanos como “capilla indiana”<sup>12</sup>, puede ser una de las primeras obras –al menos de las conservadas– que reflejen el mestizaje artístico entre el Nuevo y el Viejo Mundo. No obstante, es importante ser cauteloso en el manejo de esta fecha, en particular por lo que tiene que ver con el trabajo de yesería y la iconografía incorporada a él.

El investigador Álvaro Recio se refirió a esta capilla como el posible antecedente a la yesería barroca que se desarrollaría en las iglesias sevillanas de mediados del siglo XVII.<sup>13</sup> Sin embargo, la iconografía de la capilla no ha sido objeto de estudio pormenorizado, pese a lo novedoso de su lenguaje, tan “hispano” como “americano”.

De este modo, los estudios se centran en el análisis descriptivo de las esculturas y los retablos que se contienen en la misma, sin interpretaciones o asociaciones con el Nuevo Mundo. Respecto a las yeserías (Fig. 2), el investigador Mariano Reina expuso:

10. CANDAU CHACÓN, M.L., *Iglesia y sociedad sevillana: la vicaría de Écija (1697-1723)*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1986, pág. 94.

11. SUÁREZ, J.L., “Complejidad y barroco,” *Revista de Occidente*, 323, 2008, págs. 58-73.

12. En uno de los catálogos de la provincia de Sevilla se refiere a la Capilla de la Virgen de Gracia, aunque especificando que realmente es conocida como “de los Montero”. Véase: AA.VV., *Guía artística de Sevilla y su provincia*. II, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2004, pág. 193.

13. RECIO MIR, Á., “Génesis del ornato barroco sevillano: causas y significación”, *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pág. 792.



Fig. 2. Yeserías de la capilla de los Montero.

*Lo verdaderamente interesante de la capilla es su exuberante decoración en yeserías, con una sensibilidad profusa [...] La bóveda elíptica se manifiesta compartimentada, jerarquizada si se quiere, en dieciséis espacios a través de nervaduras, espacios destinados a motivos marianos, angelitos, figuras antropomorfas, motivos florales, tallos vegetales y cintas, todo ello con una gran variedad figurativa.<sup>14</sup>*

Por otro lado, el investigador Alfredo Morales plantea:

*Se trata de una estructura de gran simplicidad, cuyos valores son producto de un acertado tratamiento de las superficies murarias y de la cubierta, mediante espléndidas labores de yeso [...] Se ignora quién pudo ser el maestro escultor autor de los yesos, pero está claro que trabajó con más acierto los motivos geométricos que los naturalistas. Por otro parte, cabe señalar el carácter acrítico de su selección de motivos, pues ha mezclado repertorios de diferente cronología y estética. De hecho, junto a los ornamentos que encajan perfectamente con la fecha de realización de la capilla, hay otros que están anticuados, respondiendo a gustos y modas de tiempos pretéritos<sup>15</sup>*

Ésta es casi toda la información que se encuentra respecto de la cúpula de la capilla. Sin embargo, consideramos que lejos de lo anticuado, es una obra compleja por la relación que se establece entre formas iconográficas de distinto origen. De esta manera, en este espacio parroquial y bajo el rito cristiano, se funden la cosmovisión prehispánica y la católica para crear, posiblemente, una concepción nueva y alternativa a los discursos tradicionales.

14. REINAVALLE, M., "Arquitectura religiosa en la época de Vélez de Guevara," *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija*, Sevilla, Fundación el Monte y Ayuntamiento de Écija, 1996, págs. 416-417.

15. MORALES, A., "Estructura y ornato en la arquitectura barroca. Algunos ejemplos ecijanos," *Écija, ciudad barroca: ciclo de conferencias (II)*, Écija, Sevilla, Ayuntamiento de Écija, 2006, págs. 119, 123.



Fig. 3. Trinidad en el centro de la bóveda de la capilla de los Montero.

### El discurso concepcionista

La planta de la capilla responde a una forma rectangular, pero la resolución de su cubierta como una cúpula de base elíptica construida interiormente en yeso, genera en el espectador la percepción de estar frente a un espacio centralizado. La disposición de las pinturas en base a la lógica del número cuatro (Padres de la Iglesia y Evangelistas) y el sentido que adquiere la Trinidad (Fig. 3) en el centro de esa cúpula subrayan, aún más, el poder del centro. Creemos importante esta consideración, en función del fuerte vínculo que surgirá a lo largo de los siglos XVII y XVIII –y tanto en América como en España– entre este tipo de planta y la devoción mariana, particularmente la de carácter concepcionista.

Asimismo, resulta evidente que la capilla manifiesta, a través de sus textos incorporados a la yesería<sup>16</sup> y de la presencia de la imagen de la Virgen en el eje central de la misma, la defensa de la concepción inmaculada de María. Como sabemos, fue en el año 1615 –apenas 15 años antes de la fecha indicada de construcción de esta capilla– que se celebró la famosa procesión que proclamó en Sevilla a la Inmaculada Concepción. Estamos entonces en el epicentro espacial y temporal de esa discusión, y en ese sentido la Capilla de los Montero adquiere un atractivo valor histórico e iconológico.

Pero ¿cómo se estructura ese discurso desde el manejo de las imágenes? En principio es posible descubrir la tradición del discurso contrarreformista, haciendo uso de organizaciones casi tipológicas:

16. Es de destacar que la referencia a la Virgen también se establece en dos inscripciones todavía existentes. Una de ellas se ubica en el interior de la capilla: *Ave gratia plena Dominus tecum de qua natus est Iesus qui vocatur Christus ergo Mariam nunquam tegit peccatum primum. Anno Domini 1630*. La otra, en cambio, se ubica sobre el pórtico de la misma: *Confectum opus in laudem almae matris Mariae de Gratia Joannes Martinez Montero clericus dicavit et obtulit*.

- Los padres de la Iglesia Latina se ubican en el nivel más bajo. Se identifican claramente San Agustín y San Gregorio a la izquierda del ingreso, mientras que a la derecha del mismo se encuentran San Jerónimo y San Ambrosio<sup>17</sup>.
- Los evangelistas, en cambio, se ubican en las pechinas, más próximos a la Santísima Trinidad, la que ocupa el punto más elevado de la cúpula. Entre un sinnúmero de imágenes de clara referencia americana, se destacan también los anagramas de María y Jesús.
- La Inmaculada se ubica en el eje de entrada, encima de un importante nicho central que porta una imagen de Cristo como *Ecce Hommo*. Se trata de una imagen de María que no escapa a la influencia de la Virgen de Guadalupe, particularmente en lo que hace a su resplandor de fondo y al tratamiento general de la figura.
  - La presencia de Santiago, bajo la condición de Matamoros, se ubica en una pintura elevada sobre el muro superior oriental y procura vincular a esta capilla con el conjunto de la Iglesia, sin olvidar las importantes relaciones que implica a su vez la figura de este santo con la madre de Jesús.



Fig. 4. Ángel con rasgos indígenas en la capilla de los Montero.

Todas estas pinturas adquieren más destaque en el presente que en el momento de la creación de la capilla, en función del fondo blanco y uniforme de la yesería actual. Pero se sabe, de acuerdo a un registro que permanece como testigo<sup>18</sup>, que la capilla contaba con una importante carga de color, que se perdió en algún momento<sup>19</sup>, por acciones correspondientes a un cambio en los gustos dominantes. Si a esto agregamos el particular ingreso de luz lateral a través de una controlada abertura ubicada en el muro occidental - única fuente lumínica- parece evidente que la capilla debió presentar una atmósfera extremadamente barroca, promoviendo el fomento de los misterios, tan propios del discurso artístico contrarreformista.

17. Estos dos últimos se deducen aunque no hay elementos que permitan su clara identificación. La pintura que está más próxima al ingreso no parece pertenecer a la serie y haber sido incorporada posteriormente.

18. Detrás del retablo de la Trinidad que se ubica en el muro occidental, es posible verificar hoy la permanencia de decoración cromática, la cual formaba parte del resto de la yesería.

19. El astigitano José Molleja Espinosa escribió sobre el blanqueamiento que se hizo a la capilla, a lo cual expuso:

“A través del tiempo he escrito artículos ponderativos de la riqueza artística astigitana en diarios y revistas, y me he preocupado de defender de los muchos desafueros cometidos por la ignorancia y la indiferencia en nuestro tesoro. Allá por el año 21 ó 22, en el templo más bello, los Descalzos, rascaron la interesantísima decoración de los pilares para imitarlos a mármol, pintura burda hecha por un blanqueador. Hice gestiones eficaces y pude evitar continuara tan absurdo disparate. También me quejé de la «faena blanqueatoria» de la Capilla de los Monteros de Espinosa, del templo de Santiago el Mayor, que ostentaba una decoración pictórica excelente. Inicie en octubre de 1926 al señor Saavedra, alcalde a la sazón, de la conveniencia y necesidad de declarar monumento nacional a Écija y preparar al turismo de nuestra ciudad para la entonces próxima a celebrarse en Sevilla de la Exposición Iberoamericana. Esto lo propuse treinta y nueve años antes de que fuese declarada Écija Conjunto Histórico Artístico Nacional, gracias al director general de Arquitectura, que reconoció el interés de las torres ecijanas...” ABC (Edición Andalucía), el 3 de abril de 1970, pág. 43.

Finalmente, importa destacar la organización de su pórtico hacia el interior del templo que, como ya hemos referido, apela también a la Inmaculada Concepción de María con la presencia de un texto bien explícito sobre la cornisa.<sup>20</sup> El conjunto de este pórtico o frente hacia el interior de la nave acude a la tradición clásica para insertar elementos afines al manierismo, particularmente en lo que refiere a la materia iconográfica. Un gran arco permite ver desde el templo la imagen de la Inmaculada, así como todo el resto del interior de la capilla. En torno a él se organizan otras imágenes de carácter híbrido, resultando un ejemplo bien particular las máscaras de animales que se ubican como remate superior de las pilastras laterales al mismo, a la manera de los salvajes-protectores, tan propios del manierismo. Pero mucho más sugerente del mestizaje que denota este pórtico resultan todavía las máscaras que alternan con las ménsulas del entablamento, a partir de un aura aún mucho más americana.

### La iconografía del mundo indígena

Resulta interesante la observación integral de la cúpula como conjunto iconográfico. Ésta nos dará como resultado una lectura más completa de los símbolos que se representaron, no sin antes reparar en la variedad de componentes icónicos y de formas geométricas vinculantes. Toda la cubierta muestra una diferenciación extrema de formas, al punto que ninguna de esas imágenes se repite nunca, de manera bien análoga a la tradición decorativa indígena-americana. Una suerte de horror al vacío también está presente en su imagen de conjunto.

La iconografía, por sí misma, deja particular evidencia de los modelos americanos a través de máscaras, ángeles con rasgos indígenas (Fig.4) semejantes a los que se localizan en la Capilla del Rosario de Puebla de los Ángeles o en la Iglesia de Santa María Tonantzintla, entre otras, así como dos representaciones de un dios del panteón mesoamericano, al que referiremos.

En la cúpula se esculpieron soles con rostros que nos recuerdan claramente a los americanos; una máscara con penacho (Fig.5), como las que se reflejan en los códices o las que se manifestaron en las pinturas de los templos prehispánicos, parece ser la imagen que corresponde a la que se tenía del indio en los territorios europeos. También se observan caras con rasgos indígenas y elementos simulando piedras preciosas en sus frentes, iconografía ésta desconocida en los modelos europeos antes del descubrimiento de América. Los ángeles se reparten por toda la capilla y, en algunos casos, se tratan como simples cabezas aladas, imagen también muy frecuente en el territorio colonial americano.

Otras figuras llamativas son las que rodean a los cuatro evangelistas, es decir, ángeles-indios (Fig. 6) que así se identifican por sus rasgos faciales; también plantas como el maíz (Fig. 7),<sup>21</sup> producto originario de América, el cual era trascendente en la cosmovisión divina prehispánica. En este sentido nos importa valorar su importancia en relación con el reinado de Quetzalcóatl, a partir de las referencias del franciscano Bernardino de Sahagún:

20. Ver el mismo en nota 16.

21. La representación del maíz también se localiza en obras tan significativas como en una de la portadas de la Iglesia de la Magdalena, antiguo Convento de San Pablo, y en la del Palacio Arzobispal, ambas en Sevilla.



Fig. 5. Máscara con penacho en la cúpula de la capilla de los Montero.

Fig. 6. Ángel por debajo de una de las pechinas de la capilla de los Montero.





Fig. 7. Maíz en la bóveda de la capilla de los Montero.

*Y más dicen que era muy rico y que tenía todo cuanto era menester y necesario de comer y beber, y que el maíz (bajo su reinado) era abundadísimo, y las calabazas muy gordas, de una braza en redondo, y las mazorcas de maíz eran tan largas que se llevaban abrazadas; y las cañas de bledos eran muy largas y gordas y que subían por ellas como por árboles.<sup>22</sup>*

Este tipo de iconografía también se extiende a uno de los muros, donde se sitúa una pintura con la imagen de la Inmaculada. Esta pintura está rodeada por dos figuras (Fig. 8) en yesería, que se destacan sobre el muro, y cuya iconografía parece establecer una evidente relación con la serpiente emplumada. Si bien la imagen de Quetzalcóatl es muy compleja por su variedad compositiva, se reconoce su representación con el rostro humano y la cabeza de serpiente (Fig. 9), tal y como se observa en la decoración en yeso de la Capilla de los Montero.

Como era usual en México, esta divinidad se representa aquí con un penacho de plumas sobre la cabeza, pero en vez de tener un rostro mitad humano y mitad animal, como resulta ser en algunos códices, aparece con un rostro exclusivamente humano, posiblemente en relación con el pasaje de la máscara. En el *Códice Chimalpopoca* se describe así la máscara de Quetzalcóatl:

*Coyotlináhual, oficial de pluma. Hizo primero la insignia de pluma (apanecayotl) de Quetzalcóatl. En seguida le hizo su máscara verde; tomó color rojo, con que le puso bermejós los labios; tomó amarillo, para hacerle la portada; y le hizo los colmillos; a continuación le hizo su barba de plumas, de xiuhtótotl y de tlauhquéchol, que apretó hacia atrás, y después que aparejó de esta manera el atavío de Quetzalcóatl, le dio el espejo.<sup>23</sup>*

Fig. 8. Inmaculada y Quetzalcóatl en la capilla de los Montero.



Este fragmento es muy interesante porque relata el aspecto de la máscara emplumada, imagen que localizamos en varios templos, es decir, en la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán o en la de Xochicalco en Morelos. Sin embargo, en la Capilla de los Montero parece plasmarse el momento de transición ya que el dios aparece con el rostro humano, el cual se une a la máscara a través de un cordón (Fig. 10).

Ésta era la imagen que los cronistas y los viajeros tenían del dios-sacerdote, divinidad que residía en un templo que se describe así: “le puso columnas de forma de culebra [...] había esteras de piedras preciosas, de plumas de *quetzalli* y de plata”.<sup>24</sup>

Curiosamente, por encima de una de estas posibles figuras de Quetzalcóatl se encuentran dos serpientes, animal al que se le asocia constantemente. Asimismo, hay multitud de plumas como en el descrito templo

22. SAHAGÚN, B., *Historia General de las Cosas de Nueva España*. I, México, Porrúa, 1981, pág. 279.

23. *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*, ed. Primo Feliciano Velázquez, México, Universidad Autónoma de México, 1945, pág. 9.

24. *Ibidem*, pág. 8.



Fig. 9. Quetzalcóatl en la capilla de los Montero.

del dios-sacerdote, e incluso es posible que en la capilla existieran piedras preciosas en los pequeños huecos que se extienden por todo el recinto. Para algunos investigadores, este dios constituía la divinidad principal del panteón mesoamericano, venerado por diferentes culturas como el “ser supremo”, pero también entendido por los cronistas como el sumo sacerdote.<sup>25</sup>

Bernardino de Sahagún en su *Historia General de las Cosas de Nueva España*, recogió la tradición oral de sus alumnos indígenas. En la obra describe el atuendo de Quetzalcóatl: “...los atavíos con que le aderezan eran los siguientes: Una mitra en la cabeza, con un penacho de plumas que se llama quetzalli; la mitra era manchada como cuero de tigre; la cara tenía teñida de negro, y todo el cuerpo [...] Era este el gran sacerdote del templo”.<sup>26</sup>

Ahora, bien ¿por qué podría relacionarse la imagen del dios Quetzalcóatl o serpiente emplumada a esta capilla? ¿Cuál es la razón que lo vincula con Juan Martínez Montero o con un espacio sagrado, vinculado a la devoción de la Inmaculada? ¿El rol de capilla asociada a la muerte y al enterramiento podría ser una de las llaves para resolver estas incógnitas?

En principio debemos recordar algunos posibles factores de veneración del dios mesoamericano, en particular respecto a su condición de deidad fundamental del panteón azteca. Este pueblo veneró a



Fig. 10. Quetzalcóatl con la máscara emplumada en la capilla de los Montero.

25. FLORESCANO, E., *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2004, pág. 206.

26. SAHAGÚN, B., Op. Cit., pág. 45.

Quetzalcóatl como patrón de los sacerdotes, como inventor del calendario y como protector de los artesanos. Allí tenemos dos razones que podrían ser claramente vinculantes: por un lado, la dimensión sacerdotal del mecenas y, por otro, su relación con la yesería artesanal en la que se le representa al dios. Ambas razones ganarían un mayor sustento aún si fuera posible confirmar la participación de indígenas en aquellas tareas artesanales. No obstante, y aunque posible, ésta es una información que exige una mayor y más profunda investigación.

La otra línea de relación sería con la muerte. Dado el rol de espacio para el enterramiento que tuvieron las iglesias hasta el siglo XIX, así como la vocación de recuerdo y homenaje a la figura de Juan Martínez Montero que tiene esta capilla, parece importante recordar ciertas líneas míticas asociadas a Quetzalcóatl. Como se sabe, una de las variantes legendarias plantea que este dios realiza un viaje al golfo de México, auto-inmolándose en una pira y renaciendo luego. De esa pira surgieron aves en llamas. Esta última imagen nos habla de dos aspectos a los que, evidentemente, estaría vinculado Quetzalcóatl y que lo relacionan a su vez, con la figura de Cristo: muerte y resurrección.

### Sincretismo

Por tanto, en la Capilla de los Montero –o capilla indiana para los astigitanos– estamos ante una de las presencias más importantes de la religiosidad precolombina mexicana, pero también ante un espectro de imágenes–máscaras que, acompañando una profusa decoración, puedan referir a una visión más amplia y compleja de la tradición indígena americana. Es necesario, por tanto, reconocer hibridaciones múltiples, incluso dentro del propio proceso artístico hispano, como es el caso ya citado de la imagen de la Inmaculada, manifestación inocultable de una mestización cultural. Es necesario entender esta capilla como expresión de un interesante sincretismo cultural, el mismo que se estaba operando en el contexto de una ciudad abierta a diferentes grupos migratorios, como era el caso de Écija, en el siglo XVII.

A través de los individuos que llegaron del Nuevo Mundo –en este caso del Virreinato de la Nueva España– es muy posible que se conocieran las leyendas de los dioses prehispánicos. Añadimos ahora su presencia iconográfica en tierras andaluzas.

Así pues, creemos que la iconografía de esta capilla evidencia que las influencias no sólo fueron de España hacia América sino que también existieron en sentido inverso. Falta entonces empezar a recorrer este nuevo vector que, con seguridad, permitirá conocer mejor el sentido del intercambio cultural entre el viejo y el nuevo continente en tiempos del barroco.<sup>27</sup>

27. *Agradezco el apoyo y los consejos del Dr. Juan Luis Suárez y del Dr. William Rey Ashfield, así como el valioso aporte de información brindado por el P. Luis Reboló González, Párroco de la Iglesia de Santiago.*

## Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. España*

**Resumen:** En los jardines del palacio del Buen Retiro, que había sido construido por el conde-duque de Olivares para Felipe IV, se encontraban diseminadas siete ermitas. La presencia de estos edificios está justificada por tratarse de un lugar tradicional de retiro. Esta manifestación del arte cortesano se pone en relación con los antecedentes eremíticos.

**Palabras-clave:** Palacio del Buen Retiro, ermita, desierto, arquitectura cortesana, Felipe IV, arte barroco, Velázquez.

**Abstract:** In the gardens at El Buen Retiro, commissioned by Conde Duque de Olivares for Felipe IV, seven hermit constructions were to be found. These buildings served the purpose of religious worship in solitude. Of interest about these constructions is their mixed nature as religious and courtly works of art.

**Key words:** Palacio del Buen Retiro, hermit, desert, courtly architecture, Felipe IV, Baroque, Velasquez.

El lienzo de Diego Velázquez *Encuentro de San Antonio Abad con San Pablo, primer ermitaño*, fue pintado para una de las ermitas del parque del palacio del Buen Retiro, concretamente para la dedicada al referido San Pablo, dentro de un contexto que voy a examinar con la debida atención antes de pasar al comentario del cuadro. En efecto, no deja de llamar la atención que en los jardines de un palacio, ordenado edificar por el conde-duque de Olivares para el solaz, recreo y ociosidad de Felipe IV, los jardines del parque estuvieran sembrados nada menos que de siete ermitas: a saber las de San Juan y Santa María Magdalena al norte, no lejos de la puerta de Alcalá; la de San Isidro, la más cercana al edificio del palacio, casi lindando con el Coliseo de las Comedias; las de San Jerónimo y San Bruno, entre el estanque llamado ochavado” y el estanque grande al otro extremo del jardín; la mencionada de San Pablo al sur, casi en línea con los apartamentos reales del palacio; y, finalmente, la de mayor tamaño, la dedicada a San Antonio de Padua o de los Portugueses, aislada y casi fuera del perímetro del parque<sup>1</sup>.

1. BROWN, Jonathan, ELLIOT, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2ª edición revisada y ampliada, 2003.



Jusepe Leonardo: Vista del Palacio y Jardines del Buen Retiro.

Si embargo para explicarse semejante extrañeza debe de tenerse en cuenta que el nuevo palacio del Retiro, iniciado en 1629, fue en realidad la ampliación a lo grande de un pequeño cuarto, adosado a uno de los lados de la iglesia del convento de San Jerónimo, fundado por Enrique IV y continuado por los Reyes Católicos, donde, como escribe el P. José de Sigüenza “se recogen las personas reales algunas veces a oír los divinos oficios”<sup>2</sup>. Se sabe que a este cuarto o aposento real se retiraron el emperador Carlos V y su hijo Felipe II, cuando eventualmente residieron en Madrid, para celebrar la Semana Santa y guardar los lutos consiguientes al fallecimiento de algún miembro de sus familia, prosiguiendo de esta manera una costumbre establecida desde mucho antes por la monarquía española. Esta circunstancia hizo que el nuevo, amplio y cómodo palacio que prolongó el viejo “cuarto real” anexo a la iglesia y monasterio de los Jerónimos se denominase justamente “Palacio del Retiro”.

Comenta el conde Lorenzo de Magalotti, cronista del viaje del gran duque de Toscana, Cosme III de Médicis, a Madrid en 1668, a propósito de la vista al palacio del Retiro, que “las ermitas son casitas de ladrillo y de piedra con una capillita, que eran habitadas por un fraile de San Jerónimo que tienen la iglesia y el monasterio por debajo del Retiro”<sup>3</sup>. Es esta una noticia tardía que no he podido confirmar, pues ni el P. Sigüenza, en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, hace alusión a las tales ermitas habitadas por frailes del monasterio madrileño y los planos más antiguos de Madrid, como el de Antonio Marcelli editado por Jerónimo de Witt hacia 1630, aunque ofrece la imagen del monasterio rodeado por una amplia huerta, no permiten ver en ella las tales ermitas. El verdadero precedente que suele señalarse de la inclusión de ermitas en un jardín profano, fue el de la huerta y del parque del duque de Lerma, plantados junto al río Arlanza, por debajo de su palacio ducal, en la villa de Lerma, a comienzos del siglo XVII. Había allí cinco ermitas, todas ellas en el parque, entre alamedas por las que discurrían senderos que

2. SIGÜENZA, José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Salamanca, Junta de Castilla y León, I, 2000, libro 3º, cap. XX, p.442.

3. SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Viaje de Cosme III por España y Portugal (1668-1669). Madrid y su Provincia*, Madrid, Imprenta Municipal, 1927, p. 29

conducían a ellas<sup>4</sup>. No sabemos, sin embargo, si estaban dedicadas como las del Retiro, a santos fundamentalmente ermitaños, pues la única que se conserva lleva el nombre de la Vera Cruz, cuadrada y toda ella edificada de piedra de sillería. En todo caso ya en el soto de Lerma se produjo esa mezcla de recorrido devoto por las ermitas y recreo profano en los cenadores, fuentes, pesquerías y paseos fluviales en barca por el Arlanza, algo que constituiría un componente específico de la mixtificada religiosidad de la corte española.

Con todo parece que las ermitas del Retiro tuvieron su genuino origen en las que rodeaban el monasterio de Montserrat, que visitó Felipe IV a la vuelta de Barcelona en 1626, pues ordenó la construcción de trece, siguiendo aquel modelo, en los jardines de Aranjuez. Montserrat efectivamente contaba con trece ermitas, situadas en sitios arriscados y solitarios de aquella montaña imponente, unas a mediodía, otras a tramontana, que describe morosamente fray Antonio de Yepes en la *Crónica General de la Orden de San Benito*. Estaban dedicadas a San Jerónimo, San Antonio, Santa María Magdalena, San Onofre, San Juan, Santa Catalina, San Miguel, San Benito, Santa Ana San Gregorio, la Trinidad, San Salvador y la Santa Cruz. “Gozan las ermitas – escribe Yepes – de hermosas y alegres vistas, unas más que otras, y hay en todas capillas pequeñas con su altar. Tienen sus cisternas labradas las más de ellas en las peñas, donde cogen el agua de las lluvias; tienen sus vergelitos o huertos donde crían los ermitaños algunas hortalizas para su sustento”<sup>5</sup>. Moraban en ella alternativamente, haciendo vida solitaria, entre 18 y 20 religiosos benedictinos que anhelaban aquel tipo de vida, que fue codificada por el abad fray García de Cisneros una vez que el monasterio catalán pasó a depender en 1492 de la reformada Congregación de San Benito de Valladolid.

Sin embargo el retorno a la vida anacorética o retirada, que en los siglos IV y V habían practicado los primeros monjes como San Pablo, San Antonio, el abad San Pacomio, San Jerónimo, etc., para dedicarse a solas a la oración y al trato con Dios en los desiertos de Egipto, de Palestina, de Siria y otros lugares de Oriente Medio, fue anhelo común de las órdenes religiosas reformadas desde finales del siglo XV. Así fray Pedro de Villacreces (+1422), reformador de la orden franciscana en España, se había retirado a una cueva del monte Celia, junto al monasterio que fundó en La Salceda, en la provincia de Guadalajara, para rezar y hacer áspera penitencia, en lo que le imitó también San Diego de Alcalá. Lo mismo hizo fray Francisco Jiménez de Cisneros, que prosiguió la reducción a la primitiva observancia de los monasterios franciscanos, y era tío del mencionado abad de Montserrat, fray García de Cisneros<sup>6</sup>. En recuerdo de aquellos esclarecidos varones fray Pedro Gonzalez de Mendoza, hijo de los príncipes de Éboli y duques de Pastrana, mientras fue prior del monasterio de Nuestra Señora de La Salceda, decidió convertir el anejo monte Celia en una mezcla entre “Eremitorio” y “Sacromonte”, sistematizando en él 15 ermitas, a las que se ascendía gradualmente por sinuosos senderos abiertos entre olivos, encinas y cipreses,

4. CERVERA VERA, Luis, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 503-513; ID., *Lerma. Síntesis histórico-monumental*, Lerma, Excmo. Ayuntamiento, 1982, pp.24-27.

5. YEPES, Antonio de, *Crónica General de la Orden de San Benito*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1960. tomo 124, II, pp.187-191..

6. MARIAS FRANCO, Fernando, “Don Pedro González de Mendoza, vescovo di Sigüenza, e il Monte Celia de la Salceda (Guadalajara), en *Sacri Monti: Arte e cultura della Controriforma*, Milan, Jaca Book, 1992, pp.421-433

hasta la más alta de todas, colocada en la cima del monte. La subida comenzaba por las ermitas adonde se retiraron Villacreces, San Diego de Alcalá y el cardenal Cisneros, que estaban en lo bajo, y continuaba en la pendiente por otras consagradas a santos anacoretas como San Juan Bautista, Santa María Magdalena, San Antonio y el mismo San Francisco de Asís. A continuación las ermitas siguientes rememoraban las estaciones del Vía Crucis, conteniendo en su interior retablos con grupos de esculturas, que las escenificaban a la manera de los “Sacromontes” italianos, como el famoso de Varallo en la Lombardía española. Fray Pedro González de Mendoza publicó en 1616, cuando era arzobispo de Granada, una descripción minuciosa del monte y sus ermitas que tituló *La peregrinación del alma por el monte Celia. Descripción de las cuevas, ermitas y casa de Nuestra Señora de La Salceda*, ilustrado con un grabado de Hermann Straesser, libro que fue conocido sin duda en la corte de Felipe III y de su hijo Felipe IV<sup>7</sup>.

Sin ir tan lejos, en Madrid mismo las Clarisas Franciscanas Descalzas, que no podían, por causa de la rigurosa clausura endurecida por el concilio de Trento, salir para hacer vida retirada en montes y desiertos, tuvieron en la huerta y jardín del monasterio unas llamadas “casitas” o reducidas celdas donde se retiraban por turno a la oración en soledad. Sin duda para estimularse a ello encargaron una serie de 35 cuadros de santos ermitaños, que distribuyeron por los tránsitos y lugares de paso del convento. Estos lienzos, de autor anónimo, que aún se conservan, se inspiraron en una colección de grabados de santos ermitaños efectuada por Jean y Raphael Sadeler según dibujo del pintor, también flamenco, Maerten de Vos, que, con el significativo título de *Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticarum*, se conservan encuadernados en un volumen en la biblioteca del monasterio<sup>8</sup>.

Otra orden religiosa reformada en el XVI, la de los Carmelitas Descalzos, también aspiró al regreso al anacoretismo practicado por el monacato primitivo. Este deseo impregnaba el ambiente después de instaurada la reforma católica universal por el concilio de Trento. Así no puede resultar extraño que Santa Teresa de Jesús, cuando era aún niña jugase, con su hermano Rodrigo a ser ermitaños. La santa reformadora persiguió ese ideal en los conventos que fundó en vida y ella misma se retiraba a temporadas a una choza de la huerta del convento de San José de Avila para hacer vida eremítica, como lo relata en el libro de *Las Fundaciones*. Su compañero San Juan de la Cruz en su *Subida al monte Carmelo*, distinguiendo entre varios lugares devotos para alcanzar la unión con Dios, describía el primero así: “La primera diferencia es algunas disposiciones de tierras y sitios que con la agradable apariencia de sus diferencias, ahora en disposición de tierra, ahora de árboles, ahora de solitaria quietud, naturalmente despiertan la devoción... Por tanto estando en tal lugar, olvidados de él, han de procurar los religioso estar en su interior con Dios. Así lo hacían los anacoretas y otros santos ermitaños que en los anchísimos y graciosísimos desiertos escogían el menor lugar que les podía bastar, edificando estrechísimas cuevas y encerrándose allí...”<sup>9</sup>.

7. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, Excma. Diputación Provincial, 1987, pp. 387-408.

8. GARCÍA SANZ, Ana y MARTINEZ CUESTA, Juan, “La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 291-304.

9. DE LA CRUZ, San Juan, *Obra completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, I, p.219.

Los frailes carmelitas materializaron este tipo de lugar en los llamados “Desiertos”, donde se apartaban por algún tiempo de los conventos urbanos para dedicarse a la oración y ejercicios piadosos. Estaban enclavados por lo general en lugares apartados, pero no exentos de amenidad, generalmente en un valle rodeado de riscos y peñascos, donde había diferentes especies de árboles y arbustos y donde no faltaba el agua. El edificio central, plantado en el fondo del valle, consistía en una capilla rodeada de celdas individuales, pero también de un refectorio y otros aposentos donde hacer vida común o cenobítica. Pero en los alrededores más agrestes de rocas y peñascos había cuevas y ermitas con altares, unas más simples llamadas oratorios, donde los religiosos pasaban el día en solitario haciendo sus oraciones, otras más complejas o viviendas, provistas de dormitorio, cocina y un huertecillo en que habitaban permanentemente algunos de los carmelitas como anacoretas. Todo el conjunto estaba rodeado de una alta cerca para evitar la intromisión de personas que pudiesen perturbar esta suerte de vida totalmente contemplativa<sup>10</sup>. Estos “Desiertos” carmelitanos, que se extendieron por Europa y la América española, en su disposición, guardaban una gran semejanza, por su combinación de vida cenobítica y anacorética, con la Camaldula, fundada por San Romualdo en el siglo X en una zona montañosa cerca de Arezzo (Italia), tal como la representa el cuadro de El Greco del Instituto Valencia de don Juan (Madrid). El primero de los “Desiertos” españoles fue el de Nuestra Señora del Carmen en Bolarque, Guadalajara, al lado del río Tajo, que fue inaugurado en su integridad en 1598 y llegó a contar 32 ermitas y oratorios. Otro muy célebre fue el de San José del Monte de las Batuecas, situado en un amplio terreno que el III duque de Alba cedió al sur de la provincia de Salamanca, pues tenía seis kilómetros de cerca, y fue inaugurado en 1602. Tenía 16 ermitas exteriores, todas ellas provistas de fuentes entre cipreses, emplazadas en los abruptos y pintorescos alrededores del maravilloso valle<sup>11</sup>.

No sólo los religiosos de las órdenes reformadas, sino también algunos seglares optaron durante los siglos XVI y XVII por el modelo de vida retirada, que parece haberse puesto de moda en los Siglos de Oro. Y no me refiero exclusivamente a los denominados Beaterios femeninos de pueblos y ciudades, donde viudas y otras mujeres piadosas se encerraban y, a veces, materialmente se emparedaban. La literatura de la época nos muestra continuamente ejemplos de eremitismo laico. Cervantes escribe que uno de los personajes de su novela póstuma, *Persiles y Segismunda*, llamado Rutilio, escoge la vida eremítica y comenta, no sin gracia: “Y todos le abrazaron y los más de ellos lloraron de ver la santa resolución del nuevo ermitaño, que aunque la nuestra no se enmiende, siempre da gusto ver enmendar la ajena vida”<sup>12</sup>. Tirso de Molina, en la primera escena de su comedia *El condenado por desconfiado*, presenta al



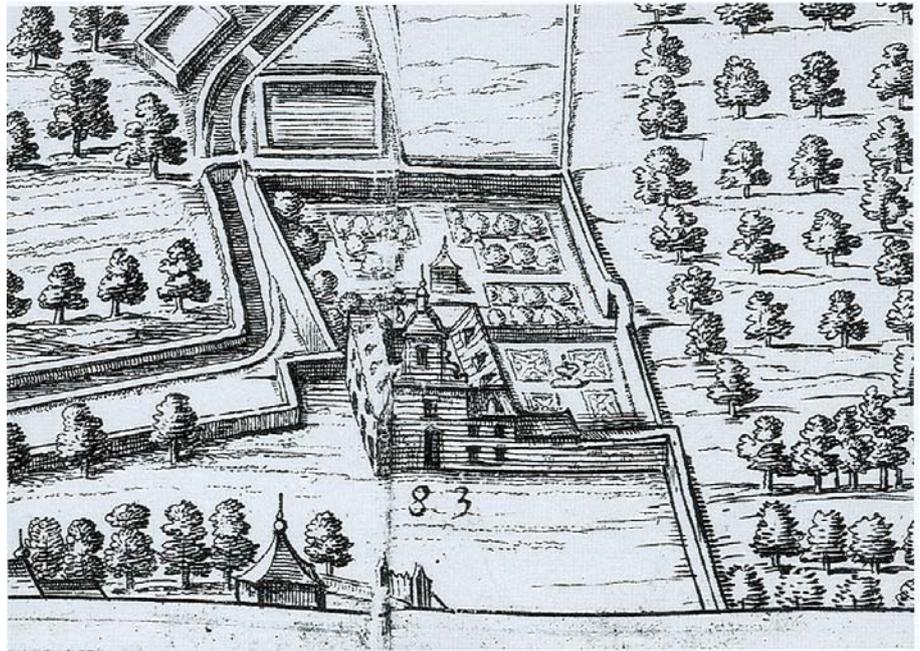
Domenico Greco: Alegoría de la Camaldula.

10. STURM, Saverio, *L'Eremo di Montevirginio e la tipologia di Santo Deserto. L'architettura del Carmelitani Scalzii n età baroca*, Roma, Gangemi Editore, 2002.

11. MUÑOZ JIMÉNEZ; José Miguel, *La arquitectura Carmelitana*, Avila, Excma. Diputación Provincial, 1990, pp. 343-371.

12. CERVANTES, Miguel de, *Persiles y Segismunda*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1, 1943, cap.18, p.655. Véase al respecto SAINT-SAËNS, Alain, “Apología y denigración del cuerpo del ermitaño en el Siglo de Oro”, *Hispania Sacra*, 85, 1990, pp.

Pedro de Texeira: Vista de la Ermita de San Juan.



protagonista, Paulo, junto con su criado Pedrisco, llevando vida de ermitaños en sendas grutas que se elevan entre agudos peñascos a las afueras de la ciudad de Nápoles. Y el capitán Alonso de Contreras cuenta en el libro *Discurso de mi vida* que, huyendo de la persecución de los sicarios de don Rodrigo Calderón, se escondió en una cueva del Moncayo haciéndose pasar unas temporada por ermitaño, para lo que adquirió —escribe— los instrumentos de tal: “cilicio, disciplinas, y sayal de que hacer un saco, un reloj de arena, una calavera, simientes y un hazadoncillo”<sup>13</sup>.

Después de este largo preámbulo vuelvo a las ermitas del Buen Retiro. En el contexto histórico e ideológico hasta ahora expuesto se explica mejor el deseo, que probablemente procedió del conde-duque de Olivares, de sembrar de ermitas el parque y los jardines del palacio. Se sabe que él mismo, persona que raramente asistía a las comedias y diversiones organizadas en el recinto del palacio y sus aledaños, se retiraba con frecuencia a la ermita de San Juan, no sólo porque era la residencia del alcaide de aquel Real Sitio, cargo que ostentaba, sino porque deseaba estudiar y meditar allí aislado de la corte,

para lo cual había hecho disponer a un lado de la capilla un amplio aposento con biblioteca. Hay que considerar además otro factor. Las seis ermitas que con sus altares, pinturas y esculturas estaban consagradas a santos que fundamentalmente habían ejercitado la vida anacorética, se hallaban terminadas en su totalidad en 1636, ya que la construcción de la última y más amplia de



J. Muperton: Dibujo de la Ermita de San Antonio.

13. CONTRERAS, Alonso de *Discurso de mi vida*. Edición de H. Ettinhausen, Madrid, Castalia, 1988, p.161.

todas, la de San Antonio, fue contratada en con Alonso Carbonel en julio de 1635<sup>14</sup>. Pues bien, con posterioridad, entre 1639 y 1640, Felipe IV encargó a su embajador entonces en Roma, don Manuel de Moura, marqués de Castel Rodrigo, la adquisición de una numerosa serie de paisajes, la mayor parte con ermitaños, que pasó a decorar la planta principal del ala occidental del palacio y que, por eso, fue denominada “Galería de los Paisajes”. Las pinturas fueron encomendadas de orden del marqués de Castel Rodrigo, don Manuel de Moura Cortereal, a los más prestigiosos pintores nórdicos del género que había en Roma, como Nicolas Poussin, Claudio de Lorena, Gaspar Dughet, Jean Lemaire, Herman van Swanevelt y Jan Both, a cuyas pinturas se añadirían algunas de paisajistas españoles, como Martínez del Mazo, Agüero y Collantes<sup>15</sup>. Esta pinturas de ermitaños fueron una suerte de complemento de las que consta que había en las propias ermitas del parque, como la de Diego Velázquez en la de San Pablo, y son también, de alguna manera, clave para interpretar el sentido peculiar de las mismas ermitas del parque.

Los anacoretas pintados para El Retiro se encuentran todos inmersos en paisajes, idílicos unas veces, sembrados de ruinas antiguas otros. Por ejemplo el desierto en que Poussin pinta a San Jerónimo penitente, semidesnudo y golpeándose el pecho con una piedra, no se corresponde con la imagen tradicional que tenemos del desierto donde hizo penitencia, sino que es un bellissimo escenario sembrado, eso sí, de algunas rocas, pero repleto de retamas y de añosos árboles, a través de cuyas ramas se filtra una luz serena y apacible. ¡Qué lejos se encuentra –repito– del desierto de Calcis, entre Siria y Mesopotamia, adonde se retiró el santo en 482 y que describe en la célebre carta a su discípula Eustoquia como inhóspito, yermo, pedregoso y lleno de serpientes, alacranes y escorpiones!<sup>16</sup>. Con mayor razón se puede decir lo mismo del desierto pintado por Claudio de Lorena para situar en él a Santa María Magdalena (o acaso la monja mercedaria Santa María de Cervelló); es un paisaje artificial de la campiña romana, en cuyo fondo luminoso es dado percibir al ganado pastando y un río atravesado por un puente. El concepto de desierto fue transformado en un lugar idílico por influjo de la poesía bucólica antigua y la moderna, que resurgió en el Renacimiento, y por una nueva sensibilidad hacia la naturaleza. Es la misma sensibilidad que impulsó a los



Nicolas Poussin: San Jerónimo en el desierto.

14. BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel 81583-1660), arquitecto del rey y del conde duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp.340-357.

15. BROWN, Jonathan y ELLIOT, John, “The Marquis of Castelrodrigo and the Landscape Painting in the Buen Retiro”, *The Burlington Magazine* 129, 1987, pp.104-107; LUNA, Juan José, *Claudio Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1984; CAPITELLI, Giovanna, “Los paisajes en el Buen Retiro”, *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 241-266.

16. San Jerónimo describía estos pavorosos desiertos en su carta a Santa Eustoquia, Cfr *Cartas de San Jerónimo*, (edición bilingüe a cargo de Daniel Bueno), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972, I, pp. 162-163.

humanistas a revivir el ocio campestre en villas parecidas a las que descritas por Plinio, Varrón y Columela o en los pequeños casinos urbanos enclavados en los “viridaria” o jardines familiares de los patricios de Roma<sup>17</sup>. Y fue esta nueva sensibilidad la que, en el fondo, inspiró igualmente a don Gaspar de Guzmán a la hora de hacer construir el palacio del Buen Retiro rodeado de huertas y jardines. El propio San Juan de la Cruz se contagió de esta nueva mentalidad pues, como vimos, describía los desiertos de los primitivos anacoretas como “anchísimos y graciosísimos”, de suerte que el ermitaño había de renunciar a los deleites sensibles a que sus arboledas invitaban, para concentrarse exclusivamente en la contemplación divina. Por otra parte la escenas con anacoretas que pintó al fresco el flamenco Paul Brill en los muros de la basílica romana de Santa Cecilia in Transtévere hacia 1599, que pudieron servir de modelo a los pintores nórdicos a quienes el marqués de Castel Rodrigo encargó las pinturas para la “Galería de Paisajes” del Retiro, ya envolvían a los ermitaños en un bucólico paisaje. Y las series antes mencionadas de grabados de anacoretas hechas por los hermanos Sadeler según dibujo de Maerten de Vos, que también debieron servir de guía a muchos pintores de ermitaños, los ofrecían igualmente inmersos en pintorescos y escalonados paisajes a la manera de Patinir.

Por todo lo dicho las ermitas del parque del Retiro no funcionaban en puridad como sitios destinados al retiro y penitencia, sino como las ermitas de santos populares ubicadas a las salidas de pueblos y ciudades, donde se celebraban actos piadosos, pero también romerías, meriendas y bailes. al aire libre. Desgraciadamente no tenemos demasiadas noticias de las celebraciones religiosas en las ermitas del Retiro, pero como todas estaban provistas de capilla con uno a varios altares, es de suponer que la familia real y los cortesanos peregrinarían a ellas en las fiestas de sus santos titulares, cuando se encontraban de jornada en el Buen Retiro. Según cálculos, Felipe IV habitaba allí unos 40 días cada año, trasladándose a comienzos del carnaval y la cuaresma, durante las fiestas de la Ascensión y las de San Juan Bautista<sup>18</sup>. Consta que la víspera de esta festividad popular de San Juan se festejaba profanamente con hogueras, bailes y pantomimas en los jardines y prados que rodeaban esta ermita y que, al día siguiente, se oía misa en su capilla. Pero los cronistas madrileños León Pinelo, Jerónimo de Barrionuevo y Juan Pellericer y Tovar, o los embajadores extranjeros, como el del ducado de Toscana Bernardo Monanni, estuvieron más atentos a narrar los sucesos alegres y profanos que acontecían en torno a las ermitas. que los religiosos y devotos. Así con motivo de la visita de la princesa de Carignano a la corte en 1637, en febrero el rey, la reina y la princesa fueron agasajados en la ermita de San Bruno con danzas, una boda campesina a la gallega, una comedia y una merienda de 50 platos. Otra de las fiestas tuvo como escenario la ermita de San Isidro, a la que el rey, la reina y sus acompañantes se trasladaron en góndola hasta el estanque que se encontraba a sus espaldas. Poco antes de la caída del conde-duque de Olivares en 1643 tuvo lugar, en los aposentos que rodeaban la ermita de San Antonio de Padua, una suculenta merienda de infinidad de

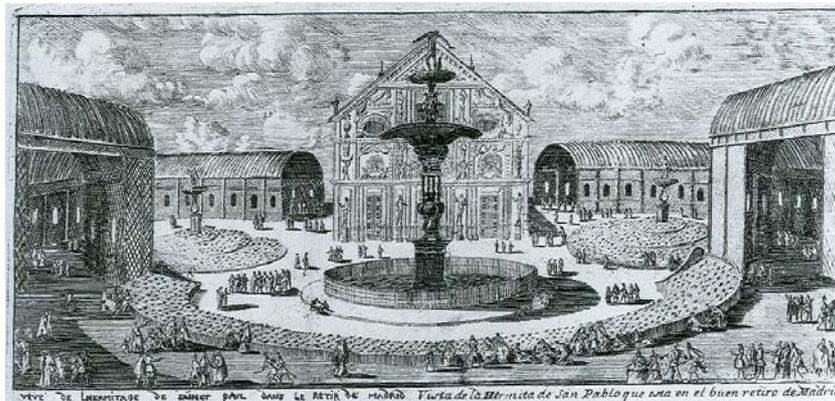
17. BONET CORREA, Antonio, “La Casa de Campo o Casa de Placer y sus jardines en el siglo XVI en España”, en *A introdução da arte do Renascimento. Actas do Simposio Internacional*, Coimbra, Espartur, 1981, pp. 135-146; TOVAR MARTIN, Virginia, “La Casa de Campo cortesna española”, *Reales Sitios*, 67, 1981, pp. 37-44.

18. BROWN J. y ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey. Felipe IV y la corte del Buen Retiro*, edición citada, pp.209-213.

platos y vinos de todas las marcas, ofrecida por el valido a 50 generales del ejército, entre ellos bastantes que eran extranjeros, la cual terminó con un paseo en barca por el estanque grande del parque.

Por eso no es de admirar que esta sofisticada combinación de sacro y profano se proyectase incluso en la decoración de algunas de las ermitas. En la ermita de Santa María Magdalena se colgaron cuatro paisajes pintados en 1637 por Juan de Solís, a quien también se pagó por la pintura de un Baco. Opina José María de Azcárate, quien dio a conocer esta noticia y otras muchas sacadas del Archivo de Simancas, que quizás el pagador confundió una pintura de la Magdalena semidesnuda con Baco<sup>19</sup>. Pero no estoy seguro de su interpretación, toda vez que para la de San Jerónimo se habían pagado el año anterior 240.000 maravedíes al escultor Antonio de Herrera por cinco figuras de alabastro, tres de los Reyes Magos y otras dos de Venus y Adonis. Pienso en este caso que las figuras de los Reyes Magos se colocarían dentro de la capilla de la ermita, mientras las de Venus y Adonis lo serían en alguna de las grutas que artificialmente se construyeron en el jardincillo que estaba a espaldas de ella. El caso más notable fue, sin embargo, la profanación de la ermita de San Pablo ermitaño para transformarla en un espacio totalmente lúdico y profano.

El hecho sucedió, sin embargo, tardíamente entre 1659 y 1667, cuando a la primitiva y sencilla capilla se le añadió un amplio vestíbulo-salón y una fachada nueva completamente diferente de la anterior, que tendremos ocasión de visualizar más adelante. El salón y la fachada fueron pintados al fresco por los cuadraturistas boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, traídos a España por mediación de Diego Velázquez durante su segundo viaje a Italia, quienes simulon arquitecturas fingidas, entreveradas con temas mitológicos de la fábula de Céfalo y Aurora<sup>20</sup>. La nueva estructura fue concebida para que desde ella Felipe IV y su nueva esposa, Mariana de Austria, pudieran contemplar representaciones teatrales al aire libre, en las que tomaban parte, como decorado, las pérgolas enramadas y los parterres de la plaza abierta delante de ella, según lo percibimos en la estampa de Louis Meunier para el libro *Les Delices d'Espagne*. En su centro se colocó, en 1656, una fuente coronada por la estatua de Narciso con los brazos abiertos, reflejándose en las aguas



Louis M. Meiner: Estampa de la Ermita de San Pablo.

19. ÁZCARATE, José María de, "Anales de la construcción del Buen Retiro", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1, 1969, p. 109-110.

20. GARCIA CUETO, David, *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 148-177; ATERIDO, Ángel, "Il Salone dell'Eremo di San Paolo nel Buen Retiro", en FANETI, Fauzia y LENZI, Deanna, (coordinadoras y editoras), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadarturismo e grande decorazioni nella pittura di età barocca. Atti del Convegno*, Florencia, Alinea editrice, 2006, pp. 29-41; ID., "Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV", en *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artística y culturales*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006, pp. 197-213.



Diego Velázquez: San Pablo Ermitaño.

del último pilón de los que constaba.. Esta escultura fue fundida en bronce a partir del Narciso de la colección Borghese, cuyo vaciado en escayola había adquirido Velázquez durante el citado viaje a Italia. Efectivamente la estatua de mármol del Narciso de este tipo, copia romana de un original griego, estuvo en la villa romana del cardenal Scipione Borghese, después de haber sido encontrada y restaurada en 1616 por Guillaume Berthelot, y ahora se localiza en el museo del Louvre. Incluso la fuente del Retiro fue una imitación de la realizada por el propio Berthelot para colocar sobre ella una copia en bronce del original restaurado, fuente que estuvo en la parte trasera de la Villa Borghese mirando a los jardines, como se puede observar en el grabado del libro "*Fontane di Roma*" editado por Domenico de' Rossi, en el XVII<sup>21</sup>..

Pero volvamos ya al lienzo que realizó Velázquez para el altar de la ermita primitiva de San Pablo, primer ermitaño. Se edificó rápidamente entre 1632 y 1633 por Juan de Aguilar, que estaba a las órdenes del maestro mayor Alonso de Carbonel. Era de planta cuadrada y tejado de pizarra a cuatro vertientes, coronado en su centro por un chapitel, tal como la podemos ver esquemáticamente en la *Topografía de Madrid*, de Pedro de Texeira, de 1656, poco antes de ser transformada por Mitelli y Colonna. En su parte trasera había un pequeño jardín

rectangular cerrado por altas tapias. En marzo de 1633 se acabaron de pagar al escultor milanés Juan Antonio Ceroni 700 reales por una estatua de piedra del San Pablo ermitaño, que debía colocarse en la fachada de la ermita, y este mismo artista fue también el encargado de fabricar el retablo para el altar de la capilla, que fue dorado por Miguel de Viveros. Debió ser por estas fechas cuando se encargó al pintor de cámara, Diego Velázquez, la factura del lienzo del altar. No se ha encontrado hasta ahora documento que lo acredite, pero tanto Antonio Ponz como Ceán Bermúdez aseguran que el artista sevillano pintó al cuadro para la ermita de San Pablo, si bien es verdad que la primera alusión documental que de él se tiene es la del inventario del Retiro, de 1701, que lo sitúa en la ermita de San Antonio de Padua, adonde debió ser trasladado cuando la desacralización de la de San Pablo. La misma forma del lienzo, que originalmente terminaba en un medio punto, indica claramente que se hizo para un retablo.

Resulta lógico que se consagrara una de las ermitas del parque del Retiro a San Pablo, quien, según la tradición, fue el primer ermitaño que se retiró al desierto del alto Egipto, y, por consiguiente, fue el iniciador y padre de la vida anacorética. Indudablemente Velázquez, asesorado por algún erudito en historia del monaquismo primitivo, que bien pudo ser el bibliotecario real

21. Velázquez. *Esculturas para el Alcázar*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008, n° 88, pp.509-513.

y amigo del sevillano desde su juventud, Francisco de Rioja, escogió un momento preciso de la vida de San Pablo, el de su encuentro con San Antonio quien, a su vez, según la misma tradición, había sido quien institucionalizó los grupos de anacoretas dispersos por el desierto de la Tebaida, colocándolos bajo su dirección, por lo que pudo recibir el nombre de primer abad de las comunidades eremíticas<sup>22</sup>. Las vidas de ambos patriarcas fueron escritas por padres de la Iglesia tan ilustres como San Atanasio, la de San Antonio en el año 357, y San Jerónimo, la de San Pablo en el año 374<sup>23</sup>. Por cierto que San Atanasio no introdujo en su pintoresca biografía de San Antonio el episodio de su encuentro con San Pablo, pero sí, San Jerónimo en la suya de San Pablo, describiéndola con morosidad y toda clase de detalles. Naturalmente que Velázquez no conoció directamente estas fuentes primitivas, sino que se guió por la *Leyenda Dorada*, llamada también *Historia Lombarda*, compuesta por Jacopo da Varazze en el siglo XIII, que compendió aquellas vidas, libro muy asequible, que obtuvo infinidad de lectores en la Edad Media, durante la cual se hicieron múltiples copias y adiciones, libro que pondría en sus manos su amigo Rioja, acaso en la traducción castellana editada en 1569 por el impresor sevillano Juan Gutiérrez<sup>24</sup>.

Bien es verdad que Velázquez, quien a la erudición libresca, dedicó anteponer la cultura visual, que era la propia de los pintores, utilizó para imaginarse y componer la historia del encuentro entre los santos ermitaños, una xilografía de Alberto Durero realizada en 1504<sup>25</sup>. Existen entre ambas obras demasiadas semejanzas que lo delatan, pero también fundamentales diferencias. Las coincidencias estriban principalmente en los dos personajes del primer término, que parecen estar dialogando entre sí, en el momento en que el coloquio es interrumpido por un cuervo que desciende volando desde el cielo y trae sujeto con el pico el panecillo que servía de comida diaria a San Pablo; entonces éste levanta la mirada al cielo y junta las manos en actitud de acción de gracias, mientras su compañero queda absorto ante el milagro, al tiempo que continúa gesticulando con los brazos. Durero escenifica el



Alberto Durero: Estampa de San Pablo y San Antonio Ermitaños.

22. COLOMBÁS, García M., *El monacato primitivo, Hechos, hombres, costumbres, instituciones*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974, I, pp. 45-115; MASOLIVER, Alejandro, *Historia del monacato cristiano*, Madrid, Encuentros, 1984, I, pp.33.53.

23. *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae*, en MIGNE, J.P., *Patrologia Latina*, tomo 33, Paris 1896, pp.12-27. Hay una buena traducción de este texto de San Jerónimo en MOYA, Jesús, *Las máscaras del santo. Subir a los altares antes de Trento*, Madrid, Espasa Forum, 2000, pp. 262-270.

24. Hay traducción castellana reciente a cargo de MACÍAS, José Manuel, *La Leyenda Dorada. Santiago de la Voragine*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1989. La vida de San Pablo está basada por Voragine compendiando las que escribieron San Atanasio y San Jerónimo.

25. *Dürer, l'oeuvre du maître. Peintres, cuivres et bois en 473 reproductions*, Classiques de l'art, Paris, Hachette, 1908, n°198.



Joaquín Patinir: San Jerónimo ermitaño.

episodio en un espeso bosque de árboles, atravesado por un riachuelo que corre a los pies de los dos ermitaños, y al fondo se transparenta un paisaje de suaves colinas sobre las que emerge un elevado monte. Ya este “Desierto” dureriano nada tiene que ver con el árido de la Tebaida, en Egipto, donde se suponía que transcurrió la escena.

Velázquez hace aún más idílico y pintoresco el marco en que se desarrolla la historia, realizando uno de los mejores y más variados paisajes de su carrera artística en consonancia con los espléndidos jardines del Retiro, donde estaba ubicada la ermita en su zona más densa de arbolado. Además aprovecha la amplitud y los accidentes geológicos de ese paisaje para documentar la historia completa del encuentro de San Antonio con San Pablo, que narra minuciosamente San Jerónimo, cuya culminación es el coloquio de los ermitaños ante la cueva que servía de vivienda a San Pablo. En efecto San Antonio emprendió un viaje a través del desierto para comprobar si era cierta la existencia de un anacoreta más antiguo que él, haciendo el camino durante tres jornadas, en cada una de las cuales se va encontrando con un personaje diferente. En la primera con un hipocentauro, habitante mitológico de los desiertos, en la segunda con un fauno y la tercera con una loba. El encuentro con el hipocentauro, quien le señala a Antonio el camino hacia la cueva que sirve de morada

a Pablo, lo sitúa Velázquez al fondo de un hermoso valle, surcado por un río, al que sirve de cierre una elevada montaña, no distinta de la del Guadarrama, que tantas veces retrató el artista sevillano. En la segunda jornada Antonio se encuentra con un sátiro, que Jacoppo da Varazze confunde con un fauno, y este encuentro lo coloca el pintor a la salida del valle, formada por una garganta de rocas, en una de cuyas laderas está Antonio interrogando al fauno, y digo fauno porque Velázquez parece trasladar al lienzo la descripción que de él hace la *Leyenda Dorada*: “un hombrecillo nada grande, nariz ganchuda, frente aramada de cuernos y la extremidad inferior del cuerpo rematada en pies caprinos”<sup>26</sup>. El artista prescindió de la tercera jornada de camino en que Antonio se encuentra con una loba, y se enfrenta ya con la cueva donde habitaba su compañero de vida eremítica.

Esta cueva no es descrita por Jacoppo da Varazze, pero sí detalladamente por San Jerónimo: “Un monte peñasco a cuyo pie había una cueva no muy grande cerrada con una piedra. Nuestro hombre (San Antonio) hubo de quitarla y, explorando, descubrió en ella una vestíbulo a cielo abierto que una añosa palmera cubría con sus tendidas ramas, dejando ver una fuente limpidísima. Prolongábase ésta en un riachuelo que por un largo trecho salía de la cueva...”<sup>27</sup> La cueva que pintó Velázquez tiene bastantes puntos de contacto con la descrita por San Jerónimo. Desde luego no pudo verla en la xilografía de Durero, pues no la incluye. Si se aguza la vista, se percibe que efectivamente, detrás del arco excavado en la roca delante de la que conversan los dos ermitaños, se abre un espacio al aire libre y que al fondo de él San Antonio está llamando a la puerta de la cueva propiamente dicha, en que habita San Pablo; la puerta no es una piedra tal como dice San Jerónimo, sino que está hecha de un enrejado de tablas. Frente al peñasco no hay tampoco una palmera, sino un alto álamo, a cuyo tronco se enrolla la hiedra.

En el cuadro de Velázquez San Pablo está vestido con una suerte de túnica blanca, amplia pero sin mangas, hecha de un tejido de lino basto, y ceñida a la cintura con una cuerda. Curiosamente la posterior regla de San Pacomio ordenaba que los monjes del desierto tuviesen dos de estas túnicas de lino blanco y sin mangas, llamadas “levitonario”, una para dormir y otra para trabajar. San Antonio lleva, por el contrario, una túnica parda y encima un manto de viaje de color negro provisto de cogulla. El artista sevillano lo esfigió con el hábito de los Hospitalarios de San Antonio de su tiempo, para cuya iglesia de Sevilla debe recordarse aquí que había pintado en su juventud el cuadro de la *Imposición de la casulla por la Virgen a San Ildefonso*<sup>28</sup>. A diferencia de de San Pablo, que está descalzo y que, a causa de su ancianidad, pues murió a los 105 años, tiene un báculo apoyado sobre el muslo izquierdo, San Antonio está calzado con botas de viaje. Finalmente la absoluta fidelidad de



Diego Velázquez: Detalle de la pintura de San Pablo Ermitaño.



Diego Velázquez: Detalle de la pintura de San Pablo Ermitaño.

26. *La Leyenda Dorada*, op.cit., I, p.98.

27. MOYA, Jesús, op.cit., p.264.

28. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, pp. 76-81.

Velázquez a las fuentes escritas le lleva a escenificar, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, el entierro de San Antonio, que según la *Leyenda Dorada*, copiando a San Jerónimo, sucedió mientras lo visitó San Antonio. Éste deposita el cadáver de Pablo en tierra, junto a la rivera del río, y, arrodillado junto a él, reza piadosamente por su alma, mientras dos leones están cavando la fosa en que va a recibir sepultura.

No parece caber duda de que el escenario de paisaje es quizás la parte más bella y original del cuadro velazqueño, que no desmerece sino incluso supera a los que los pintores nórdicos antes expresados hicieron posteriormente para la “Galería de paisajes con ermitaños” del palacio del Retiro. Sin duda el pintor de Felipe IV pudo tomar como modelo el de Joachin Patinir, *Paisaje con San Jerónimo*, que perteneció a la colección real y ahora

está en el museo del Prado, sobre todo para el pormenor de la peña horadada por un arco, arrimada a la cual está la choza del santo, que se encuentra en ella acariciando al león amansado, león que, según la leyenda hagiográfica, le servía de asnillo de carga. Incluso la gradación y escalonamiento de los términos del paisaje velazqueño, y la presencia de un río serpenteante, pueden evocar, aunque vagamente, el de su supuesto modelo<sup>29</sup>. Pero el paisaje de Velázquez es mucho más unificado que el disperso y fragmentado del pintor flamenco y desde luego, infinitamente más verosímil y natural que el artificioso de Patinir. No creo que Velázquez, después del primer viaje a Italia entre 1629 y 1631, donde había podido observar el nacimiento de un nuevo tipo de paisaje clasicista de manos de Annibale Carracci y sus epígonos de la escuela boloñesa, como Domenichino, Reni, Guercino y Lanfranco, se sintiese atraído por los de la caduca escuela flamenca. Pienso que el paisaje velazqueño del cuadro de San Pablo y San Antonio ermitaño empalma mejor con el de los italianos, como, por poner un ejemplo, el de *La Asunción de Santa María Magdalena*, lienzo pintado por Giovanni Lanfranco en 1618. El cuadro, que ahora está en el museo napolitano de Capodimonte, fue realizado para el Camerino degli Eremiti, un recinto que se encontraba entre el palacio Farnesio y la iglesia de Santa Maria dell’Orazione e Morte en Roma, por lo que incluso pudo verlo allí Velázquez du-

rante el primer viaje italiano.<sup>30</sup> La santa ermitaña, que se había retirado a hacer penitencia en las montañas de la Provenza francesa, es transportada por dos ángeles al cielo dejando abajo un espléndido paisaje de peñascos, monte bajo, matorrales, y una bahía de aguas azules a cuyos bordes se asoma una cadena de montañas.

Giovanni Lanfranco: Asunción de la Magdalena.



29. ÍÑIGUEZ ALMECH, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Istmo, 1999, pp.58-62. Pienso que debe ser rechazada la hipótesis de que Velázquez se inspiró en la morfología rocosa de la llamada “ciudad encantada” de los alrededores de Cuenca, cfr. CAMPO FRANCÉS, Ángel del, “La hipótesis conquense de los ermitaños de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 224, 1983, pp. 387-397.

30. SCHLEIER, Erich, *Giovanni Lanfranco. Un pittore tra Parma, Roma e Napoli*, Milán, Electa, 2001, n° 37, pp.172-175.p.

## La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español

ARSENIO MORENO MENDOZA  
*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*

**Resumen:** El Diablo estuvo presente en la vida cotidiana de nuestros antepasados. de su existencia nadie dudaba. Con él aprendieron a convivir entre el temor ancestral y la burla los hombres y mujeres de nuestro Siglo de Oro, convirtiéndose en fuente de inspiración creativa en todos los ámbitos del arte y la literatura, pero –de un modo muy particular y específico– en la pintura y el teatro. En ambas manifestaciones surgirá una iconografía específica, trasgresora las más de las veces en la comedia, ortodoxa y canónica en la pintura.

**Palabras clave:** Diablo, Siglo de Oro, pintura, teatro.

**Abstract:** The Devil was ever present in our forefathers' lives. No doubts were cast on its existence. At the Siglo de Oro, men and women were allured and scared by the evil figure. In art and literature and even more so in painting and drama, it was a very inspirational theme. A particular iconography of the devil was carved in these fine arts: in comedy being a burlesque figure and orthodox and canonical in painting.

**Key words:** The devil, Golden Age, painting, theatre.

En la Edad Moderna el demonio formaba parte de la realidad. Era un elemento indisociable a la vida cotidiana y con él nuestros antepasados aprendieron a convivir entre el temor y la naturalidad. El Diablo formaba parte de sus vidas, de su vecindad más contumaz.

La figura del diablo era algo constatado y atestiguado por todo tipo de documentación jurada. Su existencia era incuestionable, pues de ella había pruebas irrefutables.

“El diablo y lo demoníaco –nos dice Tausiet y Amelang– desempeñaron un papel de primer orden dentro de las religiones y las culturas del pasado. Durante la Edad Media y Moderna, en concreto, pocas figuras disfrutaron de un grado tal de reconocimiento. Desde las pinturas que cubrían los muros de las iglesias, hasta los cuentos populares o las invocaciones y blasfemias del habla cotidiana, el diablo y sus secuaces (extraídos de un amplio catálogo de duendes y otros seres demoníacos) constituían una realidad terrorífica pero

sumamente familiar para nuestros antepasados. Apenas nadie cuestionó su existencia, e incluso muchos sospecharon que dada la innata maldad de los hombres y de los tiempos, su capacidad para incitar al ser humano a obrar mal era más poderosa que la atracción hacia la santidad ejercida por las fuerzas divinas”.<sup>1</sup>

El demonio, la encarnación del mal, era un ser terrorífico, contra el cual el hombre sólo disponía del auxilio divino, de la intercesión celestial, para neutralizar sus efectos. Pero también el hombre estaba en posesión del exorcismo profano del humor, del conjuro socarrón e irónico. La burla, la hilaridad, a la postre, eran remedio contra el miedo. Es entonces cuando la realidad ultraterrena se humaniza hasta el extremo de quedar ridiculizada. Pero pocas realidades han sido tan poliédricas, tan polifacéticas desde un punto de vista semiótico, y tan fascinantes como este Príncipe de las Tinieblas. Desde su interpretación folklórica, hasta su representación clerical y ortodoxa, el demonio nos ofrece diversas caras. Y algunas de ellas resultan ser de una iconografía ambigua, pues, a fin de cuentas, “los demonios –como diría Francisco Pacheco– no piden determinada forma y traje”.<sup>2</sup> O al menos, añadimos nosotros, no disponen siempre de una apariencia específica.

En el cuento folklórico –nos comenta Fernández Sanz– vemos al diablo “como caballero; en un caso, incluso, como un caballero muy guapo, y en otro, como un señor muy aseñorado”.<sup>3</sup>

En *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, en su acotación se nos advierte como el diablo aparece en escena en hábito de galán.<sup>4</sup> “Sale el Demonio vestido de galán”: esta es, nuevamente, la acotación que nos brinda Mira de Amescua en *El esclavo del demonio* para describirnos el aspecto físico de Angelío, que no es otro personaje que el diablo.<sup>5</sup>

¿Presenta el demonio, en estos casos, algún distintivo? Parece ser que no. Sin embargo, Gil, el personaje de Mira de Amescua, admite ante la presencia del enigmático galán lo siguiente:

Después que a este hombre he mirado,  
Siento perdidos los bríos,  
Los huesos y labios fríos,  
Barba y cabello erizado.  
(Aparte.) Temor extraño he sentido.  
Alma, ¿quién hay que te asombre?  
¿Cómo temes tanto a un hombre  
si al mismo Dios no has temido?<sup>6</sup>

1. TAUSIET, M y AMELANG, J.S. (eds): *El Diablo en la Edad Moderna*. Marcial Pons Historia, Madrid, 2004, pp. 15-16.

2. PACHECO, F: *Arte de la Pintura*. Ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, p. 570.

3. GONZÁLEZ SANZ, C: “El diablo en el cuento folklórico”, en *El diablo en la Edad Moderna*, Op. Cit, p. 141

4. CALDERON DE LA BARCA, P: *El mágico prodigioso*. Edición de Wardropper, B.W. Madrod, Cátebra, 1985, p. 66.

5. MIRA DE AMESCUA, A: *Teatro I*, ed. Valbuena Prat, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, p. 68.

6. Ibid.

Pero ello sólo queda explicitado por la palabra, pues la visión de Angelío, o sea del diablo, para el público nunca podría inducir terror, ni explicitarse de un modo contundente. Es él personaje central, en su soliloquio, quien expresa su miedo; no la imagen del demonio, personificada por un actor de aspecto circunspecto y rostro grave, severo.

L. González Fernández ha analizado como el demonio, cuando aparece en escena en solitario, suele presentarse a sí mismo a través del recurso verbal del soliloquio, en lo que viene a ser –al margen de cualquier hábito o traje identitario– una autopresentación.<sup>7</sup>

Sin embargo, en la mentalidad colectiva, el diablo, el Anticristo, no es otro que la Bestia, aquel animal salvaje, o aquella mezcla monstruosa entre hombre y animal, cuya ferocidad causa pánico.<sup>8</sup> El demonio, en el imaginario de la época, es la plasmación de la fealdad.

Para la misma Santa Teresa, el diablo es un “espantoso dragón”, de “abominable figura”, una sucia bestia de “de boca espantable”. Otras veces admite que éste aparece “tomando forma y muchas sin ninguna forma”, cuya presencia es advertida, no obstante, por su hediondo olor a azufre.<sup>9</sup>

Tan solo una vez, para la santa de Ávila, éste fue advertido como “un negrillo muy abominable regañando como desesperado”. “Yo cuando le vi –añade–, reíme, y no huve miedo...”<sup>10</sup>.

Ese mismo olor a “piedra azufre” es el que percibe, de un modo humorístico, Clarín, el criado de Cipriano, protagonista de *El mágico prodigioso*, cuando infiere:

El pobre caballero  
Debe tener sarna, y ase untado  
Con ugüento de azufre.<sup>11</sup>

En toda la hagiografía el diablo aparece como figura horripilante, un híbrido de sierpe, perro rabioso, león, que fustiga de un modo inmisericorde la paz y la tranquilidad de nuestros santos, el sosiego espiritual de sus retiros. pues la tentación adquiere formas agresivas, furibundas y siempre hostiles.

A santa Magdalena de Pazzi dice el padre Ribadeneira que “muchas veces se le aparecía (el diablo) en horribles figuras de monstruos, leones, perros rabiosos, que arremetían para despedazarla; y era azotada de ellos, arrastrada, echada por las escaleras, y atormentada corporalmente de diversas formas”.<sup>12</sup>

7. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L: “Yo soy, pues saberlo quieres...” la tarjeta de presentación del demonio en el Códice de autos viejos y en la comedia nueva”. *Criticón*, 83, 2001, p. 106.

8. TAUSIET, M: “Avatares del mal. El diablo en la brujas”, en *El diablo en la Edad Moderna*. Op. Cit, p. 51.

9. EGIDO, T: “Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa”, en T. EGIDO MARTÍNEZ, V. GARCÍA DE LA CONCHA y O. GONZÁLEZ DE CARDENAL (eds). *Congreso Internacional Teresiano*, 4-7 Octubre, 1982, I, Salamanca, 1983, p. 207.

10. TERESA DE JESÚS. *Libro de la Vida*. Cap. 31. P. 137. *Obras completas*. Ed. Efrén de la Madre de Dios O.C.D y Otger Steggink O. Carm. Madrid, BAC, 1967.

11. CALDERÓN DE LA BARCA. *El mágico prodigioso*. Op. Cit. p. 112.

12. RIBADENEIRA, P. DE: *Flos Sanctorum*, Madrid, 1761, vol. II, p. 160.

Pero en la comedia esta realidad abominable se diluye. En el ya referido Mágico prodigioso, solo al final, en una acotación sale “el Demonio en alto, sobre una sierpe”, mientras que Floro exclama:

Della  
un disforme monstruo horrendo  
en las escamadas conchas  
de una sierpe sale, y, puesto  
sobre el cadalso, parece  
que nos llama a su silencio.<sup>13</sup>

Lope de Vega, en uno de los pasajes de *El peregrino en su patria*, hace salir al diablo “en figura de marinero, todo vestido de tela de oro negro bordado en llamas”.<sup>14</sup>

Todo parece indicar que en la mayoría de las representaciones teatrales de nuestro Siglo de Oro, la figura del diablo debería estar suficientemente codificada, pues su percepción por el público se habría de producir de un modo fácil. Y para ello qué duda cabe que contribuiría de manera eficaz todo el aparato de alcabucería y truenos que conllevaba su particular epifanía. “Vuélvese una tramoya –nos apunta Mira de Amescua en una de sus acotaciones–, y aparece una figura de demonio, y dispara cohetes y alcabuces”.<sup>15</sup>

Su presencia en los tablados siempre fue un elemento recurrente.

Pensemos que sólo en el Códice de autos viejos el demonio aparece en una veintena de obras, en tanto que en la Comedia Nueva su presencia es efectiva en unas 120 comedias.<sup>16</sup>

En los 39 autos de Lope de Vega, por continuar dando cifras, el demonio es protagonista principal o secundario en 22.<sup>17</sup>

En los inventarios de hatos de las compañías teatrales apenas se hace alusión a la existencia de uno o varios “vestidos de demonio”, sin mayor especificación.<sup>18</sup> Y ello, junto a otros alivios indumentarios como “bonetes de moro”, pellicos de pastor, o “vestidos de momio”.

En una acotación de *Las cortes de la muerte*, auto sacramental de Lope, el autor nos dice: “Se coloca la Locura una tunicela por la cabeza, con cuernos para denotar que es el Diablo”.<sup>19</sup> Así de sencillo: un vestido de demonio, al parecer, podía ser una simple túnica con llamas pintadas, la popular “ropa de llamas”, tan parecida a los sambenitos inquisitoriales, o no, siempre que no faltara el cornúpeto ornamento sobre las diabólicas sienas.

Excepcionalmente, en *Las batuecas del duque de Alba*, también de Lope de Vega, advertimos la siguiente acotación:

13. *Ibidem*. p. 170.

14. LOPE DE VEGA: *El peregrino en su patria*. Ed. de Gonald McGray, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, p. 463.

15. MIRA DE AMESCUA. *Op. Cit.*, p. 133.

16. GONZÁLEZ LÓPEZ. *Ibidem*.

17. LISÓN TOLOSANA, C: *Demonios y exorcismos en los Siglos de oro*. La España mental I, Madrid, 1990, p. 81

18. MORENO MENDOZA, A: “En hábito de comediante. El vestido en la pintura y el teatro en el Siglo de Oro español”, en *Visiones de la pintura barroca sevillana*, Ed. Bosque de Palabras, Sevilla, 2008, p. 72.

19. PORTÚS, J: “Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna”. En *El Diablo en la Edad Moderna*. *Op. Cit.* p.261

“Sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hacia la boca, con cuernos hasta la cintura, un desnudillo de cuero blanco y de la cintura a los pies, de piel, a la hechura de cabrón, como le pintan”.<sup>20</sup>

Este caso, insisto, ofrece un carácter excepcional. De hecho, L. González Fernández, que lo ha analizado, destaca como en más de un centenar de comedias de diferentes autores, todas ellas escritas entre 1594 y 1672, se hace un caso omiso a esta figura diabólica de sátiro, de claro ascendente zoomórfico.<sup>21</sup>

El propio Lope, en sus veintitrés comedias donde se sirve de la figura del demonio, éste suele tener aspecto antropomórfico, ofreciendo diablos zoomorfos en tan sólo tres.<sup>22</sup>

Sin embargo, la representación física de diablos monstruosos, a veces cornudos, otras rabilargos, en otros casos alados –como ya ha apreciado Teresa Ferrer–, hundía sus raíces en el teatro religiosos del siglo XVI, el cual, lógicamente, bebía de la tradición dramática medieval.<sup>23</sup>

### ¿Personaje grotesco o figura aterradora?

En nuestra literatura y, de un modo muy particular, en nuestro teatro, la figura del diablo adquiriría caracteres cómicos, cuando no simplemente ridículos. Es muy difícil imaginarse la presencia contrahecha de este personaje en los escenarios sin apelar a la risa, a la mofa grotesca.

Su naturaleza humorística debía formar parte de su ambigua representación.

El componente popular de esta interpretación quedaba avalada por la propia tradición, aquella que se remontaba a la lejana y misteriosa Edad Media, fenómeno éste abordado por autores como Caro Baroja<sup>24</sup> y M. Chevalier.<sup>25</sup>

“No hay cosa tan amedrentadora para el cristiano –nos dice Caro Baroja– como la imagen del Demonio; pero, a veces, nada hay tampoco más ridículo y grotesco”.<sup>26</sup>

En el entremés cervantino *La cueva de Salamanca*, Cristina, una de sus protagonistas, dice como colofón a la burla de los fingidos diablos:

"¡Ay señores! Quédense acá los pobres diablos, pues han traído la cena; que sería poca cortesía dejarlos ir muertos de hambre, y parecen diablos muy honrados y muy hombres de bien".<sup>27</sup>

20. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L: “Como le pintan: la figura del demonio en *Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega”. *Anuario de Lope de Vega* 4, 1998, p. 115.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. FERRER VALLS, T: “Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español”, en M. Chiabo y F. Doglio ed. *Convengo di Studi Diaboli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*. Roma, Centro di Studi sull Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1098, pp. 303-324.

24. CARO BAROJA, J. “Infierno y humorismo (Reflexión sobre el arte gótico y floklore religioso). *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 22: ½ (1966), pp. 26-40.

25. CHEVALIER, M: “¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro”, en su *Cuento tradicional, cultura, literatura, siglos XVI-XIX*, Salamanca, 1999, pp. 81-88.

26. CARO BAROJA. *Ibid.*, p. 26.

27. MIGUEL DE CERVANTES. *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1982, p. 252.

El diablo cojuelo –por poner otro ejemplo–, inmortalizado entre otros por Vélez de Guevara, resulta ser un personaje simpático, casi tierno. Un perdedor fácilmente redimible que diríamos hoy día. Un ser paradójico que tan pronto sirve para amedrentar a niños, como para acompañar servilmente a los mayores en sus empresas. Sus raíces folklóricas, su popularidad, han sido estudiadas, entre otros, por Fañçois Delpech.<sup>28</sup>

Del terror medieval se ha pasado al espantajo caricaturesco; del temor ancestral, a la burla satírica. El esfuerzo eclesiástico por mantener las creencias sobre el diablo dentro de los límites de la ortodoxia habían fracasado en el imaginario colectivo, en la visión folklórica y popular de este ser de naturaleza sobrenatural.

### El diablo en la pintura.

Mas, si esto fue una realidad en la narrativa y el teatro, en la literatura de cordel y en el cuento popular, no fue del todo así en otros medios expresivos donde el control eclesiástico, a todas luces, era más efectivo y eficaz.

Aquí la heterodoxia vuelve a triunfar.

Si analizamos el aspecto físico del diablo por los textos –nos comenta Chevalier<sup>29</sup>– vemos que al diablo se le conoce por los pies, tal como lo refleja la comedia y la novela. El demonio es patituerto, tiene patas deformes. Su piel está tostada, o mejor tiznada. El diablo sufre tiña; pero su peor defecto es ser desbarbado, o lo que es igual, capón.

Lázaro de Tormes, en la segunda parte de su biografía, confiesa que tras ser rapado cabello, barbas, cejas y pestañas, por unas ramerías, fue confundida su figura por unos clérigos que cantaban misa por “el diablo que pintan a los pies de San Miguel”.<sup>30</sup>

Por lo demás la tratadística de la iconografía sagrada española de la época es bastante ambigua y, en consecuencia, poco precisa.

Ya hemos visto como, para Pacheco, “los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto. Sueléense y debéense pintar en forma de bestias y animales crueles y sangrientos, impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos, nombres que les da Bruno. También en figura de leones, nombre que les da San Pedro. I Epístola, cap. 5; en figura de ranas, Apoc. 19, 13.”<sup>31</sup>

No más explícito es Interián de Ayala en su Pintor cristiano y erudito, cuando, al referirse al infierno, nos comenta que “siendo aquel un lugar de penas y de castigos, sea muy fértil en estas cosas horribles y espantosas”.<sup>32</sup> En una palabra, la iconografía está abierta a la fertilidad creativa del autor.

28. DELPECH, F: “En torno al diablo cojuelo: demografía y folklore”. En *El diablo en la Edad Morena*. Op. Cit. pp. 99-131.

29. Op. Cit.

30. DE LUNA, JUAN: Segunda parte del Lazarillo. Ed de Pedro Piñero., Madrid, Cátedra, 1999, pp. 386-387.

31. PACHECO. Ibid. Pp. 570-571.

32. NTERIAN DE AYALA, J: *El pintor cristiano y erudito*, Madrid, 1782, T I, pp. 167 y ss.

Carducho, sin referirse en su tratado a la plasmación iconográfica del demonio, nos ha dejado, en cambio, una de sus representaciones más sobrecogedoras y espeluznantes. Me refiero a la Aparición de la Virgen a un hermano cartujo, pintado hacia 1632 para la cartuja de El Paular, hoy en el Museo del Prado, del que se conserva un espectacular dibujo preparatorio: un inquietante cuerpo humano, dotado de rabo, pezuñas, poderosas manos acabadas en garras y feroz cabeza zoomórfica de grandes fauces abiertas. Un ser ciertamente terrorífico y alucinante.

Pero en el siglo XVII corrían malos tiempos para la iconografía extravagante. El control ideológico para procurar la no introducción de imágenes en nuestra pintura de contenidos ajenos a la ortodoxia eclesiástica fue eficaz.

“Tal y como recoge cualquiera de los manuales de demonología contemporáneos del cuadros –nos dice Felipe Pereda–, la característica esencial del diablo es precisamente su poder de transmutación o metamorfosis, su capacidad para adquirir las más diversas formas. La fantasía desbordada de las representaciones del diablo desde el siglo VIII –recordemos que en las ilustraciones de los Beatos le era reservado un papel protagonista– hasta el siglo XV –época en que pintó el Bosco, pero también muchos otros pintores de los que daremos algunos ejemplos– declinó en el momento en que había adquirido sus más extraordinarias dimensiones. Cualquier manual de iconografía cristiana de los utilizados habitualmente por los historiadores del arte (los de Louis Réau, Gertrud Schiller, o el *Lexicon der Allgemeine Iconographie*), en el capítulo dedicado al diablo, señalan el empobrecimiento de la iconografía demoníaca en la Edad Moderna. En opinión de algunos autores los diablos se “banalizan”, Louis Réau habla decepcionado de su “humanización”.<sup>33</sup>

La figura del diablo se hace trivial, porque –en términos generales– se humaniza de un modo contundente en nuestra pintura, abandonando paulatinamente sus raíces iconográficas zoomórficas. El diablo pierde su versatilidad icónica, su carácter sincrético de formas aberrantes. Y solo, en muchos casos, queda el hombre como expresión de la maldad absoluta.

Zoomórficas son las representaciones del diablo en la pintura de dos de los más grandes maestros sevillanos: Zurbarán y Valdés Leal.

Las tentaciones de fray Diego de Ordaz, cuadro pintado por el primero para el Monasterio de Guadalupe, nos muestra al fraile jerónimo defendiéndose, vergajo en mano, de sendos leones y osos, junto a una figura masculina que saca la lengua en señal de burla. Por cierto, lo único diabólico de este personaje son sus largas uñas en forma de garras, pues su aspecto parece bastante inofensivo.

Valdés Leal, en cambio, recurre a la imagen fantasmagórica y legendaria del dragón que, a modo de tarasca, es amordazado por fray Juan de Ledesma. En esta obra, pintada para el convento de San Jerónimo de Sevilla, hoy perteneciente a las colecciones del Museo de Bellas Artes de esta ciudad, el demonio es un ser monstruoso e híbrido, en cuya figura se tipifican todos los ingredientes iconográficos de la bestia fabulosa medieval.

Dragón, un pequeño dragón, es lo que expulsa por la boca el poseso curado por San Ignacio de Loyola, también pintado por Juan de Valdés Leal para el ciclo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, pintura



33. PEREDA, F y DE CARLOS, M.C: “Desalmados. Imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla”. En *El diablo en la Edad Moderna*. Op. Cit. pp. 236-237.



que actualmente se conserva en la pinacoteca sevillana: alas membranosas, cuerpo de batracio, larga cola, cabeza de extraña ave... Por cierto, que este prototipo de diablo en forma de sierpe monstruosa aún será empleado por Lucas Valdés, ya a principios del XVIII, en lienzos de gran empeño como su Triunfo de la Eucaristía, de la sevillana iglesia de San Isidoro.

Sin embargo, Francisco Varela en su San Miguel (Sevilla, Colección particular), nos enseña un demonio antropomorfo, un hombre maduro, de complexión corpulenta, fuerte, que, de no ser por sus cuernos de cabra, sus pezuñas y sus largas orejas de equino, solo nos parecería un ser humano abatido en el vacío bajo el pie del arcángel que se posa sobre su rostro.

Humano, demasiado humano, es también el demonio del San Miguel Arcángel, llevado a cabo a mediados del XVII por un discípulo de Zurbarán, Ignacio de Ries (Nueva York, The Metropolitan Museum).

Su cuerpo es atlético, casi hercúleo; y hasta sus alas son hermosas. Pero su rostro, en la penumbra del claroscuro, es enigmático, inexpresivo y hasta un punto triste, de una fealdad inquietante y sombría, nada grotesco; muy alejado, por tanto, de aquel diablo pintado por el mismo maestro en su Alegoría del Árbol de la Vida (Catedral de Segovia). Este es un hombre, viril, fuerte, corpulento en su desnudez, que aún conserva sus alas por atributos. Mas su rostro es bestial, casi cómico debido a sus rasgos simiescos: nariz roma, barbas de chivo, cuernos caprinos, orejas de babuino, grandes y peludas, cráneo prominente y hundido, naturalmente calvo, aunque dotado de un vigoroso mechón en su frente.

El diablo se ha hecho hombre para habitar entre nosotros. Para conjurar su otra apariencia burlesca ¿Quién ha podido nunca causar más espanto que el ser humano hombre?

## Martín González y Blas Moreno, dos ejemplos de coleccionismo en los Capitanes de la Flota de Indias durante la segunda mitad del siglo XVII

RAFAEL RODRÍGUEZ-VARO ROALES  
*Universidad Pablo de Olavide. Sevilla*

*“El Archivo de protocolos encierra infinidad de documentos...  
...No es tarea de un solo hombre agotar esta cantera”*

Antonio Domínguez Ortiz<sup>1</sup>

**Resumen:** La revisión de los inventarios de los capitanes, Martín González y Blas Moreno, nos acercarán a la relación de dos capitanes de la Flota de Indias con el arte. La búsqueda de estos hombres de una “nobleza por honor”, les hará utilizar el arte y los acercará a los gustos del coleccionismo oficial del siglo XVII.

**Palabras Clave:** Sevilla, Siglo XVII, Capitán de la Flota de Indias, Coleccionismo, Martín González, Blas Moreno.

**Abstract:** The review of the inventories of the captains, Martin Gonzalez and Blas Moreno, will bring us over to the relation of two captains of the Flota de Indias with the art. The search of these men of a “nobility for honour’s sake”, it will make them use the art and will bring them over to the tastes of the official collecting of the 17<sup>th</sup> century.

**Key Words:** Sevilla, 17<sup>th</sup> century, Captain of the Flota de Indias, Art collecting, Martín González, Blas Moreno.

### Introducción

Este trabajo que ahora presentamos se basa en la investigación realizada en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla<sup>2</sup>, en busca de inventarios de bienes y testamentos de Capitanes de la Flota de Indias, que esperamos concluir con un trabajo de mayor profundidad. Pretendemos introducir a un

---

1. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *Orto y Ocaso de Sevilla*, Sevilla, (1946), Cuarta edición, p. 24

2. En adelante AHPSe.

grupo profesional, que si bien ha sido ya analizado por algunos historiadores, nos invitan a continuar “dándolos a conocer”<sup>3</sup>.

En nuestro trabajo se analizarán los bienes de varios capitanes que vivieron en la ciudad en Sevilla, durante la segunda mitad del siglo XVII, con el recuerdo de la Peste Negra de 1649, que provocó la pérdida de, aproximadamente, un 50% de la población de la ciudad y aceleró una crisis que *a posteriori* conduciría a la revuelta por la carestía del precio de la hogaza de pan de 1652 y los continuos problemas de la depreciación de la moneda que comentaremos posteriormente.

## I. El Capitán de la Flota de Indias



Un capitán de la Flota de Indias era el dirigente máximo de una nave (bien comercial, bien de guerra) que participaba en una (o más) expediciones hacia los puertos de Nueva España y Tierra Firme. Este continuo viajar hizo que no fuera mero “transportista” de la mercancía, por lo que solía reservarse espacio dentro de sus galeones para sus propias transacciones, con la consiguiente sobrecarga de las naves. Ello le reportaba tan grandes beneficios económicos como sociales, por lo que no es de extrañar que hicieran exhibición de su rango<sup>4</sup>.

Investigaciones previas<sup>5</sup> han demostrado las relaciones, incluso de consanguinidad, de los capitanes de la Flota de Indias con el Cabildo Catedralicio. Por supuesto es ya más que conocido el papel que este grupo tuvo en obras piadosas y representaciones de fe que han llegado hasta nuestros días, como es el hecho de la instauración de la celebración de la festividad de la Inmaculada Concepción por el Capitán Gonzalo Núñez de Sepúlveda en el año de 1655<sup>6</sup>, o las donaciones realizadas por el Almirante Pedro Corbert al Hospital de los Venerables en la segunda mitad del siglo, entre otras muchas obras que no es quizás éste el lugar para ser analizadas.

En un examen realizado en la Casa de Contratación se obtenía el rango de Piloto Mayor, luego una Real Cé-

3. Así nos lo hace ver Fernando Serrano Mangas, titulando un artículo “Una historia por hacer: Generales y Almirantes vascos de la Carrera de Indias”. *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, nº 5, San Sebastian, 2006, pp. 187-192.

4. Las ansias de notoriedad y equiparación con la nobleza son las mismas que las de cualquier otro burgués, al fin y al cabo en muchos casos y en el que posteriormente analizaremos, la capacidad económica hará que estos capitanes, estos hombres de mar, puedan codearse con los más altos rangos de las instituciones sevillanas, bien sea el cabildo catedralicio como los caballeros veinticuatro.

5. QUILES, F., *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, Sevilla, Diputación Provincial-Universidad Pablo de Olavide, 2007, pp. 290-298.

6. RESPETO MARTÍN, E., “El Capitán Núñez de Sepúlveda y la Inmaculada Concepción”, *El Correo de Andalucía*, 10794, Sevilla, 10 de diciembre de 1930, Pag. 1

dula confería el título de Capitán. Serrano Mangas<sup>7</sup> nos muestra otras posibilidades de ascenso, ya en la segunda mitad del siglo XVII, como es la que “consistió en la construcción de galeones a cambio de la merced del puesto de Capitán de Mar y Guerra. Este sistema consistía en que el ofertante fabricaba un vaso a cambio de la licencia para realizar dos viajes consecutivos con él, comandándolos, para lo cual previamente, había recibido la merced de la jurisdicción sobre marinería e infantería”<sup>8</sup>.

Esta merced debió ser muy bien recibida por los armadores, de hecho el Rey al poco tiempo tuvo una lista de espera de galeones dispuesto a partir hacía las Indias, de los que “sólo” tenía que abonar la carena y la artillería.

El Rey nombraba a los Capitanes de la flota tras el juramento que prestaban en el que se obligaban a no rendirse jamás y si fuera necesario perder la vida por la nave, algo que en muchas ocasiones quedaban en papel mojado. Los hombres que optaron al cargo eran viejos pilotos que habían destacado su pericia en el mar y era un cargo que si bien, siempre se intento que fuera otorgado a navegantes españoles, la ausencia de estos hombres experimentados hizo que muchos extranjeros juraran el cargo, algo que poco a poco fue cambiando<sup>9</sup>.

Destacaremos también sus principales funciones, que iban más allá del mantenimiento de la disciplina y la verificación de las provisiones, aparejos, anclas arboladura, velas, etc. Cuando había batalla, se aseguraban de que los artilleros disponían de munición para ser lanzada y ordenar el ataque a otras naves. Además de encargarse de hacer confesar y comulgar a todos los marineros, antes de zarpar.

El hecho de que los armadores estuvieran tan interesados en la construcción de naves a cambio sólo de dos viajes, evidencia el potencial de negocio de los mismos para los capitanes.

Este será el punto en que esperamos arrojar algo de luz y presentar a los hombres de mar, también como amantes de las artes. Pero hay que poner en cuarentena la idea de que fueran coleccionistas, ya que su intencionalidad acumulativa podría deberse a muchas otras cuestiones nada relacionados con la erudición. La primera que podemos mencionar es la búsqueda del prestigio social<sup>10</sup>, una actitud que no es exclusiva de la nobleza. Está más que demostrado que familias de comerciantes como los Corzo, los Mañara o los Almonte<sup>11</sup>, siguen una línea de crecimiento casi paralelo, una vez con-

7. MANGAS SERRANO, F., *Los galeones de la Carrera de Indias, 1650-1700*, Sevilla, EEHA, 1986, pp. 139-143.

8. Si bien no tenemos conocimiento de cual fuera el método de obtención del título de Capitán de la Flota, queremos mencionar el hecho de que al menos, si estaba en posesión de una nao en el momento de su defunción. AHPSe 18631, 278r “...Una nao que esta surta en el rio de esta ciu<sup>d</sup> en el paraje de la horcada nombrada nuestra s<sup>ca</sup> de la cumcepcion de porte de trescientas toneladas poco mas u menos con todos los pertrechos y aparejos y diez presas de artillería de fierro de sesay dos libras de bala y la dha nao con sus arboles y bergas anclas y los demas pertrechos necesarios (...) qual dha nao el dho mar<sup>t</sup> goncalez dixo tener de parte la mitad y en dis pertrechos...”

9. THOMAZI, A., *Las flotas del oro. Historia de los galeones de España*, Madrid, Editorial Swan, 1985, Pag. 65

10. QUILES GARCÍA, F. “La clientela de los pintores sevillanos en la primera mitad del siglo XVIII”, CEHA, 551-556. “El ansia de lujo y ostentación y su consiguiente inversión en bienes suntuarios, supone, para la nobleza, el aparentar como inexcusable actitud social, en la que el hábito si hace al monje”.

11. Para más información sobre estas familias de comerciantes vease de Guillermo LOHAMNN VILLENA y Enriqueta VILA VILAR “Familia, linaje y negocio entre Sevilla y las Indias. Los Almonte” y de esta última “Los Corzo y los Mañara: Tipo y arquetipos del mercader con Indias”

seguida su estabilidad económica, inician la ascensión hacia las cumbres de la nobleza por medio de la obtención de cargos intermedios en la Casa de la Contratación, las Veinticuatrias de la ciudad y entroncando con la Iglesia por medio del posicionamiento de sus parientes dentro del cabildo de la Catedral, hasta alcanzar la consideración nobiliaria de sus linajes.

El comercio de Indias tenía una doble cara, ruina y opulencia se daban la mano en cada partida de la flota hacia el nuevo continente. Con la partida de la Flota, todo aquél que tenía la opción de participar en el negocio, empeñaba, vendía o solicitaba préstamos a la espera de medrar al otro lado del Atlántico. Y tras la partida, la ciudad vivía en una constante tensión aguardando las noticias sobre la flota, ya que en las bodegas de los galeones no solo se transportaban mercancías, sino que la continuidad de la metrópoli dependía del regreso de las naves. Se estaba con la respiración contenida hasta que llegaban las noticias desde Sanlúcar de Barrameda, cuando se anunciaba la llegada de la Flota, lo que se confirmaba con el maravilloso espectáculo producido por el ascenso de aquellos gigantes por el río Guadalquivir. Con el regreso de cada expedición, la ciudad se recomponía, volvía la plata que fluía de mano en mano, y los pactos y futuras oportunidades de comercio quedaban asentados para la próxima partida con una premura muy superior a la de la burocracia y los intereses de la Casa de la Contratación, cosecheros de Sevilla y el Colegio de Cargadores a Indias. Y al igual que los días de gloria, se vivían los desastres de la Flota, la pérdida de un galeón, o los imponderables de la maquinaria estatal con sus cada vez más comunes incauciones, cuyos pagos se hacían en juros que convertían a los mercaderes en rentistas del Estado, lo cual no resultaba provechoso. Todos estos riesgos al que los inversores se enfrentaban eran muy altos, como alto era el precio del fracaso y alto el beneficio obtenido.

## II. Arte y coleccionismo

Fernando Serrano Mangas<sup>12</sup> nos adelantaba cómo se produce a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII un proceso ennoblecimiento paulatino de altos mandos de las Armadas y Flotas de Indias. Hasta llegar a entroncar con la nobleza los Capitanes y Almirantes de la flota supieron jugar, al igual que otros comerciantes enriquecidos, las bazas que en el negocio de América tenían, por ello conjugaron sus ansias de prosperidad y las enfocaron en dos puntos concretos, la ostentación del poderío económico y del rango. Con el primero se abrían las puertas de las élites sociales. Con el rango se obtenía ese prestigio social extra que el dinero nunca podía otorgar, prestigio basado en la capacidad individual, en el valor del caballero, la nobleza de carácter y la pureza de espíritu que se suponían a los grandes hombres, es quizás por eso que la marina trató de adoptar unos roles ya asumidos y aceptados para las órdenes militares. Así se lo hace ver Francisco Galán y Galán a don Francisco de Amolaz el 30 de abril de 1686 “...*Ya que vamos a perder las vidas en servicio de Su Magestad, tengamos la honra de esta graduación...*”<sup>13</sup>

12. Op. Cit.

13. SERRANO MANGAS, F. “Una historia por hacer: Generales y Almirantes vascos en la Carrera de Indias”, *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 5, 2006, 187-192, tomado de la nota nº 14, AGI Indiferente 2581.



Teniendo en cuenta lo que podríamos considerar “movimientos de impregnación social”, la nobleza sevillana asumiría los gustos implantados por el rey. Y en este proceso de permeabilización cultural las élites locales aceptarían el arte y la colección de objetos artísticos como un hecho propio. Aunque no necesariamente se reproduce el patrón coleccionista, sino más bien un afán acumulativo. Por lo que esta idea que estamos manejando, es sin duda un proceso lento, y en muchos casos vamos a ver como las fechas que hasta ahora son consideradas clave para el coleccionismo cortesano, no significan prácticamente nada dentro de este ámbito.

Por todo lo expuesto anteriormente, hemos de considerar que el hecho de que los capitanes tengan en sus casas colecciones pictóricas, a nivel general solo puede entenderse como fruto de un proceso acumulativo, en la búsqueda del mimetismo con las clases poderosas.

Nuestro trabajo no pretende redescubrir los modelos coleccionistas, que ya han sido tratados por otros investigadores, sólo acercarnos a un tipo que queda alejado hasta ahora del análisis tradicional. Individuos que, en muchos casos, fueron terratenientes, como el capitán Blas de Otero<sup>14</sup>, propietario de dos haciendas de campo denominadas el *Castillo de la Zerreuela*, con viñas, olivares y molinos de yeso, y una segunda, *La Motilla*, ambas situadas en el término municipal de Dos Hermanas.

De entre estos capitanes, he seleccionado dos personajes representativos, Martín González de Aguilar y Blas Moreno.

14. AHPSe, 3721 fol. 914-985. 1671.

Del primero recabamos la información aportada por el poder para testar otorgado el 16 de septiembre de 1653<sup>15</sup>. En él nombra por sus albaceas al capitán Manuel González de Aguilar, su hermano, y al licenciado Francisco de Ariño, al que llama compadre, presbítero de la ciudad.

Por este documento sabemos que era viudo. Su difunta esposa era doña María de Roxas, pariente, quizás, de otro capitán de la flota de Indias, Felipe de Rojas<sup>16</sup>. Con ella tuvo tres hijos. Laureana fue monja profesa del Convento de Santa Clara de Carmona, en el que también profesaron tres hermanas del capitán, Doña Beatriz, Doña Antonia y Doña Josefa de Aguilar. A la primera le dejó cien ducados anuales hasta su fallecimiento y a las otras tres la misma cantidad a repartir. También en este poder nombra por tutor y curador de sus hijos a su hermano, el capitán Manuel González de Aguilar, solicitando la no solicitud de fianzas.<sup>17</sup>

Del capitán Blas Moreno nuestro conocimiento es más pobre, limitándose a lo que nos aporta el inventario de sus bienes, entre otras cosas que, por las tierras que compró pagaba una tasa a Doña Catalina Bárbola Dávila<sup>18</sup>.

Ambos individuos acumularon numerosas obras de arte, sobre todo pinturas. Entre ellas abundantes piezas de temática religiosa. Como el cuadro grande<sup>19</sup> de Nuestra Señora del Cetro, que poseyó Moreno y que debe ser la advocación de la Virgen del Cetro Real, próxima a la corona. En poder del mismo individuo, y sin nominalizar de modo concreto, pero sí destacando su procedencia, había otros diez cuadros grandes de “*debocion y otras cosas*” que no nos permite descubrir su temática, pero define el gusto de este capitán por la pintura flamenca<sup>20</sup>.

Tema habitual en la pintura sevillana de este tiempo es el de la “*Inmaculada Concepción elevada*”<sup>21</sup> que también presenta ese mismo inventario. Sevilla en este tiempo vivía peleando en varios frentes, su subsistencia a nivel vital tras el desastre de 1649, su persistencia a nivel estatal como metrópolis del mundo y a nivel devocional peleaba en pos en la consecución del dogma de la Inmaculada Concepción a la que tantísimo esfuerzo dedicaron pintores y notables de la ciudad en este periodo.

Añadamos dos imágenes devocionales de Cristo Crucificado<sup>22</sup>. Y ocho cuadros más de devociones no indicadas de un tamaño importante, y dos que

15. AHPSe, 18631, fol. 191-193

16. Se aportará más información sobre este personaje en el trabajo de investigación que se está realizando.

17. AHPSe 18631, fol. 192v “...por la mucha satisfacción que tengo de su persona de que pondra todo cuidado en la buena administracion de la hacienda de los dhs mis herederos y en su educacion y buen gobierno...”

18. Difunta mujer que fue de Don Luis Davila, Caballero de la orden de Santiago.

19. AHPSe 18631, fol. 271r “... de poco mas de dos baras de alto...”

20. AHPSe 18631, fol. 272r “Diez quadros grandes de a dos baras poco mas o menos = por lo ancho pintura de flandes de diferentes pinturas de debocion y otras cosas en bastidores sin guarniciones”

21. AHPSe 18631, fol. 272r “Un quadro grande de nuestra señora de la limpia concepcion elevada”

22. AHPSe 18631, fol. 272r “Una hechura de un santo crucifixo de pintura en una cruz” y AHPSe 18631, fol. 276r “...Un quadro de un santo crucifixo algo mas grande que los otros”... (algo mas de una vara y media de altura)

destaca de este mismo tamaño de la Virgen de Populo y de la Magdalena<sup>23</sup>. También tres cuadros “a lo ancho”<sup>24</sup> del Tránsito de San José, del tránsito de Nuestra Señora y de la Natividad.

Asimismo encontramos dos cuadros de pequeño formato<sup>25</sup>, uno de Nuestra Señora y otro de una Verónica. Y otro grande de San Francisco Capuchino<sup>26</sup>, que se refiere a San Francisco de Asís, cubierto con la capucha de su hábito, santo que por aquel tiempo recibía la devoción de la ciudad y muestra de ello han quedado los lienzos que se encargaran a Valdés Leal o a Murillo.

Temática recurrente es la del Apostolado<sup>27</sup>. Menos habitual es la historia de Jacob, compuesta por siete cuadros<sup>28</sup>.

El capitán Blas Moreno tenía en su colección un país grande con el castigo de Sodoma y otros cuatro con santos penitentes, todos ellos apreciados en un total de 700 reales<sup>29</sup>.

Dentro de las composiciones puramente devocionales encontramos tres cuadros grandes con las temáticas del martirio de San Lorenzo, una Inmaculada Concepción y San Servando, con precios entre los 500 reales del primero y 100 del último<sup>30</sup>.

Sin definir tamaños, pero utilizando las apreciaciones del documento, hablaremos de cuadros de inferior calidad, al referir a otra Inmaculada Concepción (60 reales), una representación del Santo sudario (50 reales), Santa María Magdalena (60 reales), y por último una imagen de Jesús con la cruz a cuestas (8 reales, y otra de Nuestra Señora de la O, con un valor de 12 reales<sup>31</sup>.

Por último queremos destacar tres cuadros cuya apreciación llega y supera los seiscientos reales, comenzaremos por una representación de Santa Rosa, del que destaca además de la obra su moldura ancha y dorada, tasado en 600 reales. También una Sagrada Familia, apreciada en 1000 reales y, por

23. AHPSe 18631, fol. 276r “...Ocho quadros de diferentes debociones con sus molduras doradas de a bara y media poco mas o menos de alto = mas otros dos quadros de nuestra señora del popuilo y la magdalena algo mas pequeños”

24. AHPSe 18631, fol. 276r “...Tres quadros a lo ancho del tránsito de San Josph= y otro del transito de nuestra señora y otro del nacimiento...”

25. AHPSe 18631, fol. 276r “... Un quadro de a bara y quarta de alto usado y dos quadros pequeños el uno de la santa beronica y el otro de nuestra señora...”

26. AHPSe 18631, fol. 277r “...Un quadro de san francisco capuchino grande de a mas de dos baras en bastidor...”

27. AHPSe 18631, fol. 278v “... Un apostolado medios cuerpos en que ay catorze quadros de a bara y m<sup>a</sup> de alto en sus bastidores...”

28. AHPSe 18631, fol. 278v “...quatro quadros de la historia de hacob y en ellos dos de a tres baras por lo ancho en sus bastidores...”, “...mas otros tres quadros de la ystoria de Jacob en sus bastidores de diferentes tamaños...”

29. AHPSe 3721, fol. 15r “...ytt vn pais grande con el castigo de Sodoma apreçiado en trezoz Rs... Ytt quattro paises con santtos penitentes apreçidos a cient Rs cada vno...”

30. AHPSe 3721, fol. 15v “...Ytt vn quadro grande con el martirio de san lorenzo apreçiado en quineitnso Rs...”, AHPSe 3721, fol. 15v “...Ytt vn quadro grande con nuestra señora de la consepcion con vna moldura Angosta...”, AHPSe 3721, fol. 16r “...Ytt vn quadro grande con vn san Seu<sup>m</sup> apreçiado en zient Rs...”

31. AHPSe 3721, fol. 16r “...Ytt vn quadro de nra s<sup>a</sup> de la consepz<sup>m</sup> apreçaido en sesenta Rs...”, AHPSe 3721, fol. 16r “Ytt vn quadro de vna bara con el s<sup>o</sup> Sudario apreçiado en cinquenta Rs...”, fol. 16v “Ytt vn quadro con santa m<sup>a</sup> Magna apreçaido en sesentta Rs...”, AHPSe 3721, fol. 17r “Ytt vn quadro pequeño de Nra Señora de la o apreçiado en doze Rs...”, AHPSe 3721, fol. 16r “Ytt vn quadro con nor sor con la cruz en los hombros apreçiado en ocho Rs...”

último, un cuadro de Nuestra Señora de los Ángeles, con una moldura descrita del mismo modo que la primera, en 1100 reales<sup>32</sup>

En cuanto a las pinturas de temática profana hay que decir que nuestro primer capitán tuvo un gran número de países, hasta 36. Por desgracia el escribano público no da noticias sobre procedencia<sup>33</sup>. Otro elemento a tener en cuenta dentro de esta colección debido a su cantidad son los ramilleteros<sup>34</sup>.

Por si solos destacan los cuatro retratos de los reyes y de las princesas<sup>35</sup>. Desde el punto de vista social, la imagen de los Reyes en la casa de este capitán debía considerarse como el gran espaldarazo a esta burguesía adinerada que procuraba labrarse un hueco en la élite sevillana.

Dentro de la colección de nuestro segundo protagonista encontramos doce países pequeños cuya temática es de navíos<sup>36</sup>, que podrían asemejarse a los que realizara en el norte de Europa por esas fechas maestros flamencos como los Van de Velde. (Insertar imagen 2) También con temáticas fabuladas encontramos otros ocho países de los que tres están pensados como sobrepuertas. Sólo uno de ellos aparece identificado, como la fábula de Narciso<sup>37</sup>. Finalmente, hay otros diecisiete países sin más especificación que el hecho de ser de diversos tamaños<sup>38</sup>.

Es la pintura de países un tema recurrente en el coleccionismo de nuestros capitanes, aunque no es temática única, así destacamos la aparición de temática mitológica con una serie de 12 cuadros con la aparición de 12 sibilas de cuerpo entero<sup>39</sup>

32. AHPSe 3721, fol. 16r “...Ytt vn quadro de nra s<sup>ta</sup> san Joseph y el niño Jesus en la cuna apreziado en mill Rs...”, fol. 16v “...Ytt vn quadro con nra s<sup>ta</sup> de los Angeles con vna moldura Ancha y dorada apreziado en mill y cient Rs...”, fol. 16v “Ytt vn quadro con santta Rossa con vna moldura Ancha y dorada apreziado en seiscientos Rs...”

33. AHPSe 18631, fol. 277r. “...doce paysitos pequeños...”, “...Tres payses medianos...”, AHPSe 18631, fol. 278r “...Un país de mas de abara por lo ancho y en el un san pedro...”, “...dos payses por lo largo el uno de a dos baras y media y el otro mas pequeño en bastidores...” “...Tres países de a mas de la bara /278v/ en bastidores...” “otro país algo mas pequeño...”, AHPSe 18631, fol. 278v. “...siete payses grandes de a siete quartas por lo ancho en bastidores...” “...siete payses grandes los sinco en bastidores y los dos con molduras...” “...siete payses pequeños con sus moldiras ordinarias...”, AHPSe 18631, fol. 279r “...Un país de a una bara de ancho con su moldura...”

34. AHPSe 18631, fol. 278v. “...Dos ramilleteros de pintura con sus molduras ordinarias de a bara de alto...” “...Otros quatro ramilleteros de pintura con sus molduras ordinarias de a bara de alto...” “...cinco fruteros y rramilleteros pequeños...”

35. AHPSe 18631, fol. 277r “...Quatro quadros de retratos de los reyes y princesas pequeños...”

36. AHPSe 3721, fol. 15r “ytt doze países pequeños de nauios con molduras de negro apreziados cada vno a ttreinta y tres Rs...”

37. AHPSe 3721, fol. 15r “ytt çinco países grandes de diferentes fabulas apreziadas a doçientos y veinte reales cada vno...”, AHPSe 3721, fol. 16r “Ytt tres países para sobrepuertas con diferentes fabulas apreziado cada vno a ochenta y ocho Rs...”, AHPSe 3721, fol. 16v, “Ytt vn país de poco mas de vara en quadro con la fabula de narçiso apreziado en sesenta Rs...”

38. AHPSe 3721, fol. 16r “Ytt tres países de vara de Ancho para entre puertas apreziados en nouenta Rs...”, AHPSe 3721, fol. 16r “Ytt quatro paisillos pequeños apreziados todos en veyntte Rs...”, AHPSe 3721, fol. 16v “Ytt vn paisillo de vna terçia de ancho apreziado en veintte Rs...”, AHPSe 3721, fol. 16v “...Ytt seis países de vara y m<sup>a</sup> de largo apreziados a ttreinta y tres Rs. Cada vno...”, AHPSe 3721, fol. 16r, “...Ytt dos países de vara y media de largo ttodo de zelajes apreziados a ochentta y ocho Rs cada vno...”, AHPSe 3721, fol. 17r “Ytt quatro países pequeños de sombras apreziados cada vno a ttreintta Rs...”

39. AHPSe 3721, fol. 15v “...Ytt doze quadros de doze seuilas de cuerpo enttero apreziados a sesenta y seis Rs de vellon cada vno...”

En el inventario el capitán Martín González encontramos un total de cuarenta y cuatro láminas<sup>40</sup> de distinto contenido, algunas flamencas, entre las que destacan países y batallas, de poco más de una vara de ancho, y dos crucificados, una imagen del Divino Salvador y una Virgen del Rosario. Por su parte el capitán Blas Moreno tiene doce láminas de la historia de la historia de David manteniendo el gusto religioso que ya habíamos intuido anteriormente, junto a una lámina de la Natividad y otra de un *Ecce Homo*<sup>41</sup>.

Toda la escultura que encontramos en ambos inventarios es de tipología religiosa, que es lo más común en la época. Aparecen registrados en la documentación un San Miguel Arcángel<sup>42</sup>, un Niño Jesús con su túnica de gasa<sup>43</sup>, tres Crucificados, dos de marfil<sup>44</sup>, uno de dos varas y perteneciente a González, y el otro con la cruz de ébano<sup>45</sup>, temática recurrente, propia bien del oratorio o bien del dormitorio de una clase adinerada que tras la contrarreforma “siente la necesidad” de introducir imágenes en su casa, como símbolo del buen cristiano, por lo que junto a esta imagen encontramos para un posible oratorio una imagen de la Inmaculada Concepción, una imagen de San Antonio, otra del Arcángel San Miguel, una imagen de “un niño Jesús” y dos angelitos de barro<sup>46</sup>.

Entre los elementos más significativos de los objetos suntuarios que poseían estos individuos hay que resaltar la custodia de plata con su peana de más de una vara de alto, que el capitán González donó a la cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia de la Señora Santa Ana de Triana<sup>47</sup>.

40. AHPSe 18631, fol. 272r “...catorce laminas en cobre con sus molduras de ebano de pintura de flandes de batallas y países de a poco mas de vara con la moldura por lo ancho...” “... Otras cinco laminas en cobre de pintura de flandes con molduras de ebano las quatro de ellas de a media vara de alto poco mas o menos y la otra de a tres quartas por lo ancho de un santo crucifixo con la cruz a cuestras...” “Veinte y dos laminas pequeñas con sus molduras contrahechas de ebano de países y otras cosas...” AHPSe 18631, fol. 278r. “Una lamina de cobre y en ella pintada una Ymagen de nuestra s<sup>a</sup> del rosario con su marco de evano y guarnicion de p<sup>a</sup>...” AHPSe 18631, fol. 278v “...dos laminas con sus marcos de ebano de a media vara de alto la una de un S<sup>o</sup> Cristo y otro el salvador...”

41. AHPSe 3721, fol. 15r “ytt doze laminas de cobre con la historia de dauid de mas de cinco quarttas de largo con molduras anchas de evano apreçiadadas cada vna en mill Rs de von...” AHPSe 3721, fol. 17r, “Ytt vna laminita pequeña con el Santto Nazimientto con vna moldura de evano apreciada en veintte Rs...” AHPSe 3721, fol. 15v “Ytt vna lamina con vn exse omo con moldura de evano apreçiado en treçientos Rs...”

42. AHPSe 18631, fol. 272r “...Una echura de San miguel dorado y estofado con su peana dorada...”

43. AHPSe 18631, fol. 272r “... Un niño jesus baciado encarnado con su pe<sup>a</sup>na dorada y una tunica de gasa con sus puntas...”

44. AHPSe 18631, fol. 272r “... Una hechura de un s<sup>o</sup> Cristo de escultura de margil de dos tercias en una cruz...” “Un tabernaculo pequeño y en el un s<sup>o</sup> Cristo de una tercia de alto...”

45. AHPSe 3721, fol. 16r “...vna echura de vn cristo de marfil en vna cruz de evano apreçiado en dozientos Rs...”

46. AHPSe 3721, fol. 17r “...Ytt vna echura de nra s<sup>a</sup> de la consepzi<sup>on</sup> de madera con su peaña dorada apreçiada en ttreçientos y ttreinta Rs...” “...Ytt vna echura de san Ant<sup>o</sup> de escolttura apreçiada en ttreçientos y ttreintta Rs con su peaña dorada...” “...Ytt vna echura de vn niño Jesus de esculttura con su peaña dorada apreçiada en ttreçientos y ttr<sup>a</sup> Rs...” “...Ytt vna echura de sn Migl de esculttura con su peaña dorada apreçiada en trez<sup>os</sup> y ttr<sup>a</sup> Rs...” AHPSe 3721, fol. 17v “Ytt dos Angelittos de varro dados de varnis y dorado apreçiados en çientto y cinquenta Rs...”

47. AHPSe 18631, fol. 279r “...Una custodia de plata con su peana de mas de una vara de alto que dixo el dho manuel gonçalez se de a la cofradia del s<sup>mo</sup> sacramento de la yglesia de s<sup>a</sup> s<sup>a</sup> ana de triana...”

A modo de conclusión, me atrevería a considerar a la élite de los capitanes de la flota como algo más que simples consumidores de un arte casi oficial, a todas luces dirigido por los gustos de los estamentos superiores, como en todo proceso evolutivo encontramos distintos estadios de evolución, y es normal que alguno de los capitanes pueden ser considerados coleccionistas, como podría ser el caso de los dos que se han presentado, pero hablar a niveles generales de un grupo tan heterogéneo como es el que estamos analizando, sería del todo punto precipitado.

Analizando ambas colecciones, vemos como aparece un modelo común en las piezas de nuestros protagonistas. A nivel religioso se repiten los modelos de la Inmaculada Concepción, así como dos Imagen de la Magdalena, así como el hecho de que la escultura tenga una función meramente devocional.

La procedencia de las obras es desconocida, por lo que no podemos valorar mucho más allá de las aportaciones flamencas que hemos encontrado en ambos testamentos, pero también hemos encontrado piezas que pueden haber sido importadas de otras partes del orbe. Como es el hecho de que encontremos una imagen de Santa Rosa, temática indiana aunque desconozcamos la procedencia y además de esta pieza una devoción de marcado carácter italiano como es el de la Virgen del Pópulo.

Estas imágenes nos hablan del carácter que se les supone a los capitanes de la flota de Indias, como a cualquier otro miembro del sistema comercial sevillano, del que forman parte no solo como navegantes, sino también como prestamistas. El comercio de esta ciudad permitía fácil acceso a obras de todas partes, incluso más allá de las colonias transoceánicas.

## Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950

PATRICIA S. MÉNDEZ  
*Cedodal-Conicet*

**Resumen:** Los conocimientos sobre la Fotografía como medio de investigación refuerzan cada vez más la narrativa gráfica a modo de vehículo entre el pasado y el presente, y como componente de una memoria visual arquitectónica sirve como herramienta para la construcción de un imaginario de ciudad.

Por ello, esta propuesta entiende que la fotografía de arquitectura puede ser revisada en tanto texto documental a través de su análisis en las ediciones de tres de las revistas de arquitectura editadas en Buenos Aires entre 1930 y 1950. Así se analizan las vertientes arquitectónicas expresadas a través de imágenes en las páginas de *CACYA*, en las de la *Revista de Arquitectura* y en las de *Nuestra Arquitectura* y son consideradas las producciones de los Hermanos Forero, de Roberto Baldiserotto y de Manuel Gómez Piñeyro, quienes a través de sus fotografías tendieron a consolidar el imaginario de modernidad local.

**Palabras clave:** fotografía, revistas de arquitectura, Movimiento Moderno, Buenos Aires.

**Abstract:** The knowledge about Photography as an instrument of research strengthens more and more the graphic narrative as a link between past and present, and in order to its important dimension of the architectural visual memory it works as a tool for the construction of an imaginary of the city.

Therefore, this proposal seeks to revise the architectural photography as a documentary text in the editions of three architectural journals published in Buenos Aires between 1930 and 1950. The architectural aspects expressed in the images of *CACYA*, *Revista de Arquitectura* and *Nuestra Arquitectura* are analyzed; and also in the Brothers Forero, Roberto Baldiserotto and Manuel Gómez Piñeyro productions, who through their photographs tended to consolidate the imaginary of the local modernity.

**Key words:** Photography, architectural journals, Modern Movement, Buenos Aires.

### 1. La imagen y la arquitectura

Álbumes urbanos, tarjetas postales, recuerdos de viaje, estampas o publicaciones con imágenes, el valor que adquieren las fotografías de las ciudades en distintos formatos gráficos nos permite, desde el hoy, indagar en la historia y recrear en la memoria colectiva no sólo determinados paisajes y personajes,

sino también la posibilidad de reconstruir la evolución urbana de un sitio concreto. En distintos aspectos es posible validar la fotografía cual documento histórico, su lectura no sólo tiene la fortaleza de traducir la puesta en escena de la historia de un momento –consciente o inconsciente–, asimismo la de la sociedad que la produjo<sup>1</sup> y, por supuesto, la que recurrentemente se volvió hacia los medios gráficos públicos para mostrarse. En este camino, los análisis que se vienen desarrollando sobre la fotografía y su potencial documental muestran un afanoso y cada vez mayor crecimiento empírico, al punto que la fotografía de arquitectura está consolidando su especificidad y ha encontrado un lugar privilegiado en el abordaje desde los estudios de la cultura visual. Los conocimientos sobre la fotografía como medio de investigación refuerzan cada vez más la narrativa gráfica a modo de vehículo entre el pasado y el presente, como componente de una memoria visual arquitectónica y como herramienta válida para la construcción de un imaginario de ciudad.

En nuestro medio son escasos los autores que avanzaron en este aspecto y un vacío importante ha quedado en tanto crítica y profunda lectura de las fotografías publicadas en las páginas de las revistas especializadas. Coincidiendo con las expresiones de las historiadoras Malosetti Costa y Gené en tanto que “...la cultura visual es un lugar específico de interacción social y construcción de identidades y conflictos en términos de clase, raza, género e identificaciones políticas en el marco de los procesos culturales en los que se inscribe...”<sup>2</sup>, este trabajo considera posible revisar uno de los tantos procesos historiográficos de la arquitectura haciéndolo desde las fotografías que se revelan en las páginas de tres de las revistas de arquitectura editadas en Buenos Aires entre 1930 y 1950.

Por su parte, las variantes de representación gráfica de la arquitectura desde el Renacimiento con el hallazgo de la perspectiva, hasta los actuales *softwares* de modelización tridimensional, la multiplicidad de imágenes dentro de la disciplina se fue perfeccionando y ofreció –tanto al creador como al lector– nuevas facetas para su comprensión. En ese abanico de variables, la invención de la fotografía cuando corría 1839, aseguró a la arquitectura la posibilidad de expresar la materialización de una realidad de aquello que, hasta entonces, sólo había tenido cabida a través del dibujo. Sin embargo, para su difusión intensa a través de medios gráficos hubo que esperar hasta 1880, momento en el cual el desarrollo de los procesos fotomecánicos alcanzó el perfeccionamiento necesario para su reproductibilidad a escala industrial.<sup>3</sup>

A partir de entonces, las publicaciones impresas incorporaron –desde las distintas técnicas gráficas–, ilustraciones y fotografías ofreciendo un campo “con materialidad y visualidad propias lo suficientemente importantes”<sup>4</sup>, consolidando así objetos reconocibles en tanto incidían “directamente en el campo de la cultura”<sup>5</sup> y, fundamentalmente, a través de la fotografía y de “sus procesos auxiliares cubrieron

1. MESSINA, Rina (comp.), *Donde anida la memoria. Reflexiones acerca del uso de las fuentes de investigación histórica*, Córdoba, Ferreyra Editor, 2000.

2. MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (comps.), *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ensayo Edhasa, 2009.

3. TELL, Verónica, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela, Op. Cit., p. 141.

4. ARTUNDO, Patricia M., “Revistas y proyectos artísticos y culturales durante la primera mitad del siglo XX: cinco revistas argentinas”, en Artundo, Patricia, (dir), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Buenos Aires, 2008, Beatriz Viterbó Editora, p. 10.

5. ARTUNDO, Patricia M., Op. Cit. p. 10.

al mismo tiempo dos funciones utilitarias de los procesos gráficos que hasta entonces nunca se habían diferenciado con claridad. Una fue la información a base de retratos, vistas y todo lo que podemos llamar noticias. La otra fue el registro de documentos, curiosidades y obras de arte de todas clases. (...) La segunda quedó acaparada por la fotografía...”<sup>6</sup>.

Resulta válido pensar entonces que las fotografías que evidencian la “modernidad”<sup>7</sup> en las revistas de arquitectura conforman una de las claves en los discursos visuales de su época y constituyen “lo que [las] distingue (...) desde el campo de la historia del arte”<sup>8</sup>. Asimismo, su estudio desde la Historia nos permitirá otorgarles entidad propia, sobre todo si consideramos que la imagen tiene capacidad para “... condensar realidades sociales, lo que la convierte en un documento precioso para los estudios de época [...] captar aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela: aspectos emotivos o cómo el hecho es apreciado por la opinión pública. El historiador tradicional, incapaz de leer enunciados visuales, tampoco comprende que cada era ve el pasado de manera diferente y lo convierte en su presente, y que en esta revisión del pasado la imagen desempeña un papel fundamental. [...] Desde el punto de vista del historiador, importancia esencial del imaginario es que permite percibir puntos álgidos de la evolución social, y detectar las líneas más significativas de los sueños colectivos.”<sup>9</sup>

## 2. Buenos Aires y su arquitectura

En el período que va entre 1930 y 1950 la condición metropolitana de Buenos Aires avanzaba hacia transformaciones que acarrearán mutaciones no sólo materiales, sino también culturales. Desde los años 20, la ciudad sentía las consecuencias de haber ampliado casi desproporcionadamente su población por los flujos migratorios europeos que se sucedían desde fines del siglo anterior, los nacionalistas de los festejos del Centenario dejaban reticentemente el espacio requerido por los intelectuales que insistían en ocupar las páginas de publicaciones como *Martín Fierro* o, años después, con *Sur*. La ciudad convivía con la experiencia de la velocidad y de la luz, la vanguardia artística emergía desde espacios distintos a los de la arquitectura con producciones de figuras como Roberto Arlt o de Macedonio Fernández, por citar algunos, y también con las de Antonio Berni o Xul Solar quienes anticipaban desde la plástica un futuro con la supremacía de la tecnología y del maquinismo.

Y si bien el proyecto moderno argentino distaba de los modelos centrales europeos, los medios locales reproducían en gráfica la esperanzada consolidación del progreso; las aspiraciones de bienestar y de confort convencían a través de los nuevos programas arquitectónicos que reunían los edificios de

6. IVINS, Williams Mills, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, 1975, p. 195.

7. “El mundo moderno se presenta, superficialmente, como el que empujó, el que tiende a empujar, la racionalización hasta su límite y que, por este hecho, se permite deprecia —o mirar con respetuosa curiosidad las extrañas costumbres, los inventos y las representaciones imaginarias de las sociedades precedentes. (...) la vida del mundo moderno responde tanto a lo imaginario como cualquiera de las culturas arcaicas o históricas. Lo que se da como racionalidad de la sociedad es simplemente la forma...”, en: CASTORIA-DIS, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 271.

8. ARTUNDO, Patricia M., Op. Cit. p. 10.

9. ROJAS MIX, Miguel, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 23.

varios pisos para renta de viviendas u oficinas, los rascacielos o los espacios dedicados a la recreación como los cines.

La producción editorial acompañaba esta escalada progresista y nos ofrece cifras sorprendentes al constatar que, por ejemplo, en Buenos Aires entre 1900 y 1950, fueron editados cerca de veinte títulos<sup>10</sup> dedicados a la arquitectura y sus disciplinas congruentes (construcciones, urbanismo, bellas artes, etc.). Una cantidad por demás considerable si se piensa que las empresas periodísticas que las llevaban adelante habían nacido en el seno de agrupaciones gremiales, estudiantiles y algunos órganos independientes de la profesión. Sus páginas afianzarán los principios de la tan mentada *arquitectura moderna*<sup>11</sup>: una abstracción proyectual emergente gracias a la aplicación de los nuevos materiales, la geometrización casi absoluta en las líneas estéticas, la síntesis de los programas tanto funcionales como estructurales, el esmero en el uso de colores tenues y el empleo de novedosos equipamientos tecnológicos.

### 3. Fotografiar la arquitectura moderna

En su sentido más amplio, algunos autores refieren a este período del desarrollo arquitectónico como el resultado de un elevado proceso de industrialización. Fue el momento donde el adjetivo “moderno” se sustantivizó a partir de la ruptura espacial con los cánones históricos academicistas y al cual se sumó, desde las revistas especializadas y a través de la fotografía como recurso gráfico, una feroz promoción de las nuevas producciones arquitectónicas. Esta comunión de la fotografía con la arquitectura, encontró su mayor acento hacia los años 30 en las aulas de la Bauhaus y conformó un hito en el modo de mostrar la arquitectura: “apreciar el espacio era comprender una nueva cultura espacial”.

Fue el puntal de la *Nueva fotografía* introducida en las aulas por Walter Peterhans, sustentada por Lazlo Moholy Nagy en el discurso teórico y por Alexander Radchenko en las cuestiones prácticas. La fotografía de arquitectura se consustanció como el casi único y válido instrumento teórico y plástico para pensar y representar el espacio y alejándose del *Pictorialismo* fotográfico vigente hasta ese entonces, fue el momento de acentuar los objetivos modernos tanto gráficos como constructivos, puristas en sus formas y también en funcionalidad.

Este fenómeno globalizante, por ponerlo en términos de nuestro siglo, creció y repercutió en ejemplos extranjeros, como el caso de la *Architectural Review* en cuyas páginas Philip Morton Shand (1934) remarcaba la relación entre la Nueva Arquitectura y la Nueva Fotografía, expresando “*los dos campos en los que el espíritu de nuestra época han logrado manifestarse de una manera definitiva, son la fotografía y la arquitectura... (pues) ...la misma ornamentación que cambió la fotografía arquitectónica, revolucionó la crítica arquitectónica*”,

10. GUTIÉRREZ, Ramón, MÉNDEZ, Patricia et al. *Revistas de Arquitectura de América Latina. 1900-2000*. San Juan de Puerto Rico, Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2001.

11. Cfr.: Voz: “Moderna (Arquitectura)”, en: LIERNUR, Jorge; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín Arquitectura / AGEA, 2004, Tomo IV, p. 141 y ss.

o también desde las páginas de las ediciones alemanas *Werkbund* o *Modern Bauformen* –publicación en la cual su portada de diciembre de 1932 incluye la foto de una moderna vivienda diseñada por el arquitecto argentino Alberto Prebisch–. Otro hecho contemporáneo y conducente con estas ideas lo revistió la exposición “The International Style” realizada en el MOMA de New York en 1935, donde las novedades arquitectónicas se presentaron exclusivamente a través de fotografías. Es que no hubo sistema de difusión de la arquitectura de entonces que pudiera evadir el modo de entender los lineamientos de la modernidad y que, por supuesto, no acudiera al empleo de la fotografía como medio público de expresividad.

#### 4. Las revistas de arquitectura y la fotografía de Buenos Aires

En el campo editorial específico de la arquitectura, son tres las revistas de frecuencia mensual que van a destacarse en tanto canales de comunicación disciplinar. La más antigua de ellas, la *Revista de Arquitectura*<sup>12</sup> con noticias de la profesión y vocera del gremio local; también *CACYA* –la revista del Centro de Argentino de Constructores de Obras y Anexos, vigente entre 1927 y 1951– que recopilaba en sus páginas la producción de los arquitectos excluidos del *stablishment* local. Y la tercera, de carácter netamente comercial, salía al mercado en 1929 bajo el título de *Nuestra Arquitectura*, conducida por Walter Hylton Scott y se presentaba “para servir al arte y a la industria” según su primer editorial de agosto de ese año.



Tapas de las ediciones de *CACYA*, *Revista de Arquitectura* y *Nuestra Arquitectura*.

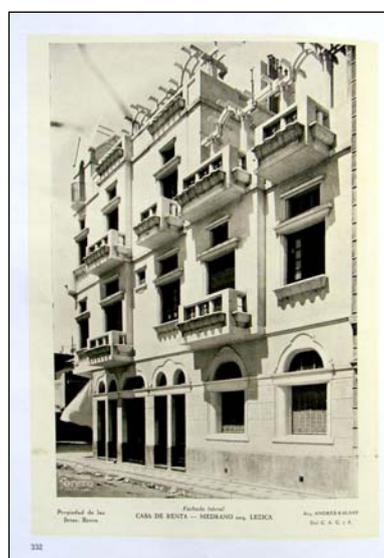
Dados sus diferentes orígenes, también las características en sus ediciones sentaron distinciones. Hacia 1930, *CACYA*<sup>13</sup> mostraba una realidad arquitectónica un tanto marginal con preponderancia de ejemplos europeos por sobre los locales. Las obras publicadas, eclécticas y conservadoras, propias más bien de una estilística pintoresquista, daban cuenta de la formación extranjera de la mayoría de sus autores y a partir de 1935 pone en evidencia el adjetivo *moderno* con la inclusión de diseños que describían desde conjuntos de viviendas hasta

12. Editada desde 1915 conjuntamente por el Centro de Estudiantes de Arquitectura y la Sociedad Central de Arquitectos –SCA–, y a partir de 1923 sólo por este organismo.

13. Cfr. Colección de revista *CACYA* desde Año VI, N° 32 y subsiguientes existentes en CEDODAL.



Publicidad de los Hermanos Forero aparecida en diversas ediciones de la revista CACYA a partir de los años 30.



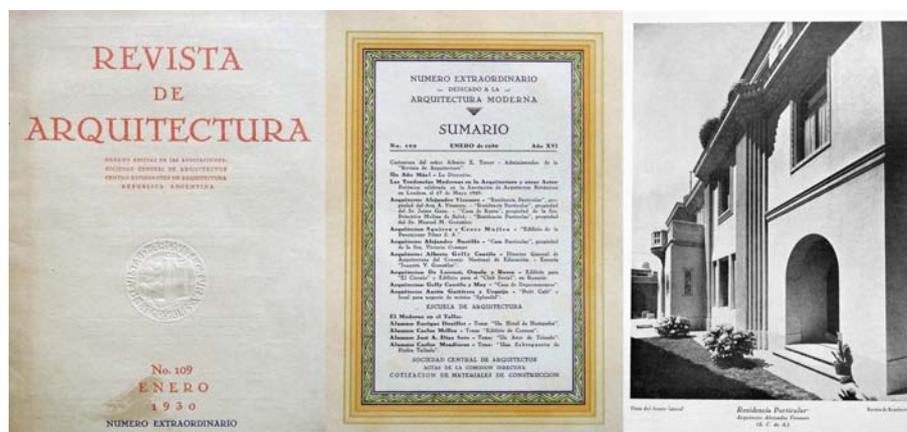
Casa de renta del Arquitecto Andrés Kálnay, Foto Hermanos Forero para CACYA, año 3, N° 33, 1930 .

Portadas de la Revista de Arquitectura de la SCA, Número extraordinario dedicado a la arquitectura moderna, enero 1930.

salas cinematográficas. Recién hacia 1940 hay cambios en el diseño de tapa, al incorporar fotografías de edificios locales, y en tanto toman vigencia los tópicos como “la casa económica” o la “vivienda mínima”, las fotografías interiores ocupan mayor espacio y prevalecen siempre sobre los textos explicativos. Si bien a lo largo de estos veinte años de análisis, se observa que en CACYA fueron las ediciones “aniversarios”, ocurridas durante los meses de junio de cada año, las ocasiones de renovarse y de aportar cambios gráficos, sus páginas intentaron reflejar la modernidad incluyendo textos procedentes del exterior –como la traducción de *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier editada en entregas a partir de 1930–, pero no alcanzaron a desplegar el discurso ni gráfico ni textual, que la vinculara con la realidad del medio arquitectónico de entonces.

Los fotógrafos que trabajaron para CACYA, o para los estudios de arquitectura que entregaban material a la editorial, a diferencia de quienes publicaban dibujos, no figuran con un crédito autoral expresado como tal. Sin embargo, ya sea a través de publicidades en diversos ejemplares o en el completo listado de Gremios de la Construcción que muestran las ediciones, se incluye un rubro específico bajo el título de “Fotógrafos”. Entre los profesionales mayormente citados figuran los “Hermanos Forero” con fotografías para arquitectos como Félix Sluzki, Gunther Müller, los hermanos Kálnay y también para empresas extranjeras como la Siemens Bauformen. Las fotos de Nicolás y Diego Forero<sup>14</sup> podrían encuadrarse dentro de las clásicas imágenes de edificios, en su producción se descubren situaciones descriptivas del edificio en cuestión, con reportajes gráficos que si bien muy completos y sistemáticos en función del relato gráfico diario de evolución de cada obra, sus fotografías distan de arrojar mayores novedades en la composición de la imagen.

No sucedió lo mismo con sus pares editoriales, la *Revista de Arquitectura* y, menos aún, con *Nuestra Arquitectura*. En la *Revista de la SCA*, aunque el repertorio historicista no estuvo ausente, llama la atención la edición de enero de 1930 titulada *Número especial dedicado a la Arquitectura Moderna* en el cual priman las fotografías de obras de Alejandro Virasoro y de Alberto Gelly Cantilo, entre otros. Sin embargo, el perfil de las producciones mostradas en esa edición y claramente deudoras del *Art Déco*, desentonan un tanto con



14. Instalados en su casa de fotografía sobre calle Maipú al 300, se jactaban de fotografiar todo menos gente (salvando claro está la famosa imagen de la fundación de la revista *Sur* en la escalera de la casa de Victoria Ocampo). Cfr. MORENO, María. “Araca Victoria. La biografía en imágenes de Victoria Ocampo”, *Página 12*, Buenos Aires, 7 de enero de 2007.

la inclinación editorial de ese número decidida a destacar las “tendencias modernas internacionales”.<sup>15</sup> Con calidad en las tomas, las fotografías allí publicadas presentan y refuerzan esa arquitectura de líneas novedosas, y si bien estas fotos también son anónimas, no sería erróneo adjudicarlas a quien diera sus primeros pasos en esta publicación y, con el tiempo y dentro de la editorial *Contémpora*, profesionalizaría la fotografía dentro del ambiente arquitectónico: Manuel Gómez Piñeyro<sup>16</sup>.

La *Revista de la SCA* en sus páginas fomentaba un espectro más amplio que la arquitectura y hacia fines de la década del 30 la introducción de los conceptos de urbanismo, la incorporación de tecnología y la transformación del hábitat se vislumbran en el diseño de sus portadas con la inclusión de imágenes a toda página. Por supuesto que no estuvieron ausentes los criterios de modernidad alineados bajo los conceptos de “confort” exhibidos en la publicidad de distintas empresas, así como tampoco los ensayos provenientes del extranjero con textos de Gropius, Mendelsohn, Mies van der Rohe entre otros, todos ellos alentados a través de fotografías cautivantes para el primer caso y meramente ilustrativas para estos últimos.

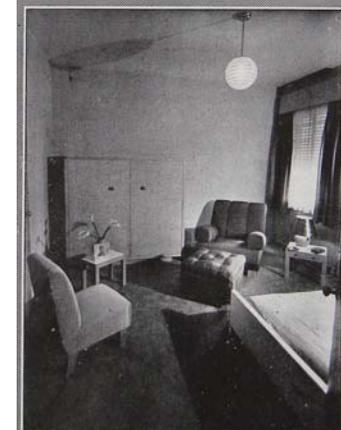
Las fotografías de Manuel Gómez en muchos casos aunque anónimas si consideramos los créditos de autor, se adivinan a través de su monograma incluido dentro de la misma imagen publicada. En otras, igualmente se puede anticipar su autoría incluyendo las numerosas páginas publicitarias de las firmas que participaban en las obras presentadas en cada número, que repitiendo las mismas imágenes incluidas en los artículos, si bien el objeto arquitectónico por mostrar se descontextualiza, rodeándolo de los beneficios que ofrece la empresa y alientan su consumo a través de términos como “confort”, “bienestar” y “modernidad”.

Las editoriales de la *Revista de la SCA* hicieron notar en la cobertura de los años 40 un dejo de conservadurismo que perduró hasta la mitad de esa década, las tiradas se hicieron eco de las políticas estatales que incluían programas con escalas monumentales y aunque no reformulaban la tendencia moderna pretendidas por la profesión, sí relevaban en fotografías una gran producción originada en manos del gobierno (Ministerio de Obras Públicas, Yacimientos Petrolíferos Fiscales, etc.). Pero tampoco en esta ocasión los fotógrafos lograban un renglón que diera cuenta de sus autorías; seguramente, y por el sistema organizativo institucional, las imágenes eran producidas por Departamentos Fotográficos generados dentro de cada organismo estatal.

Desde el renglón comercial, las páginas de *Nuestra Arquitectura* mostraron desde su origen, un sesgo editorial diferente al de sus pares tanto en gráfica como en contenido. El interés central de sus páginas radicaba en la vivienda unifamiliar con preferencia por las casas californianas al punto que esta idea era reflejada en la portada a través de la síntesis gráfica de un chalet. Sus ediciones tuvieron amplitud de criterios en cuanto a estética y, aunque fue un tanto ecléctica en la selección de las obras presentadas, siempre estuvo profusamente ilustrada.

15. Cfr. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, N° 109, enero de 1930.

16. Manuel Gómez Piñeyro (Vigo, 1900; Buenos Aires, 1985), llegó a la capital argentina los 7 años, se inició en una empresa dedicada inicialmente al cine, la casa Glücksmann y también en el diario *La Prensa*.



F O T O S  
 G O M E Z  
 Olazabal 4779 - U. T. 51 - 3378

Manuel Gómez Piñeyro. Publicidad de empresa que incluye una de sus fotografías como puede verse repetida en su propaganda personal (*Nuestra Arquitectura*, abril de 1934).

La aprobación de la mentada modernidad de esas décadas se percibe en distintas ocasiones dentro del contenido de *Nuestra Arquitectura*: en abril de 1932 se presenta una nueva portada con la inclusión de una fotografía, las traducciones de revistas americanas que acercaban conceptos novedosos como *Pencil Points* o *Architectural Record* tampoco estuvieron ausentes y, además, fueron muy numerosas las ediciones en las que se publicaron obras de Richard Neutra casi siempre acompañadas de las fotografías de Julius Schulman.

En los primeros diez años de edición de *Nuestra Arquitectura*, la fotografía adquirió relevancia tanto por tipo de presentación como por calidad en su factura, además de que la autoría fotográfica fue considerada de manera diferente respecto de las otras publicaciones. Fotógrafos como los Hermanos Forero, Jorge Pérez Tomé, Luis Heber, Roberto Baldiserotto y Manuel Gómez Piñeyro se acreditan desde los primeros números<sup>17</sup> y sus fotografías de arquitectura sirvieron tanto para relatar obras específicamente desarrolladas, como para ilustrar notas generales.

Cuando los años 50, los ejemplos publicados remiten a la arquitectura norteamericana y en todo momento se consignan los créditos autorales figuran bajo las firmas de Schulman, Dearborn, o Bresnik, entre otros.

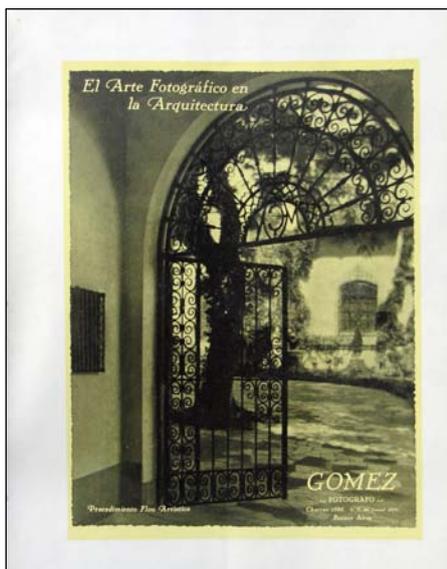
Roberto Baldiserotto. Publicidad de estudio fotográfico y artefacto de iluminación de líneas art déco publicado en *Nuestra Arquitectura*, octubre de 1929.



Si analizáramos estrictamente el modo fotográfico de los autores hasta aquí mencionados, las diferencias también son notorias. Las imágenes interiores realizadas por Gómez indican claramente el uso de iluminación artificial, en tanto que en las exteriores prevalece una fuga tan marcada que valida la geometrización casi pura de la arquitectura de los años 30 y 40. Por su parte, Baldiserotto, descontextualizará el edificio fotografiado de su entorno más próximo y es capaz de llegar hasta la abstracción al momento de retratar objetos, manifestando con este recurso la aplicación de los nuevos materiales.<sup>18</sup>

17. Cfr. la producción de Manuel Gómez Piñeyro en el reportaje fotográfico de la casa de Victoria Ocampo proyectada por Alejandro Bustillo, en *Nuestra Arquitectura*, 3, Buenos Aires, Contémpora SRL, octubre, 1929, pp. 92-109.

18. Cfr. ADAGIO, Noemí, AMAME, Guillermo, "Retratos de arquitectura moderna de 1933. Dos miradas: Manuel Gómez y Roberto Carlos Baldiserotto", *Memoria del 9no*



Publicidad y vivienda personal de Manuel Gómez Piñeyro, publicadas en *Revista de Arquitectura*, abril de 1933, año 19, N° 148.

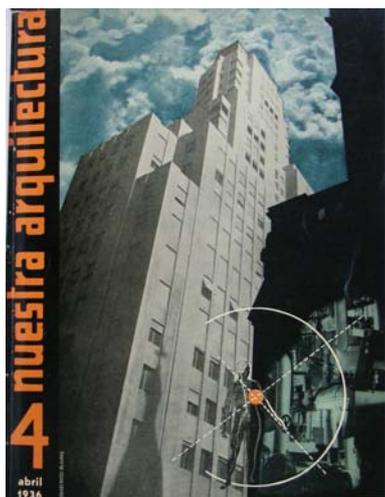
Miguel Gómez Piñeyro tuvo la capacidad de trabajar para los más renombrados estudios de arquitectura del momento empleando, además de su condición de excelente fotógrafo, sus habilidades de diseño en cuanto a puesta en página de su propia publicidad. Nada más revisar las distintas páginas que lo promocionan en la *Revista de Arquitectura*, *Casas y Jardines* o en *Nuestra Arquitectura* al anunciarse con expresiones del tipo “fotografías son algo más que fotografías”, “los pequeños detalles son los que hacen la diferencia” o “El Arte fotográfico en la Arquitectura”, además de recalcar su habilidad al momento de emplear el procedimiento de *Flou artístico*<sup>19</sup>.

## 5. Modernidades en fotografía y fotografías de la arquitectura moderna

La fotografía de arquitectura constituye una temática compartida por ambas profesiones desde el propio descubrimiento de la fotografía, y ambas disciplinas encontraron puntos comunes a medida que la técnica les proporcionó elementos de convergencia. Sin embargo, no fue hasta bien entrados los años 20 que el perfeccionamiento del “retrato arquitectónico” –si pudiéramos titularlo de algún modo– resalta las cualidades específicas de la arquitectura moderna. Las experiencias gráficas en la Bauhaus, la instalación en el mercado internacional de la cámara “Leica” (1925) empleando películas de 35 mm, la aparición de la lámpara flash reemplazando los polvos de magnesio a partir de 1930, la comercialización de la película “Kodachrome” en 1935 y al año siguiente la de la “Agfa” que permitía obtener transparencias en color, abrieron infinitas posibilidades para que la foto de arquitectura quedara instalada en el espacio editorial.

*Congreso de Historia de la fotografía*, Rosario, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2006, pp. 17-22.

19. El “Flou” o “desenfoque intencional” es una variante fotográfica en la cual la cámara impone una correlación entre la cantidad de luz que entra en el objetivo y la distancia focal, provocando así mayor o menor grado de nitidez de la imagen logrando un desenfoque por detrás del objeto retratado.



Portada de la revista *Nuestra Arquitectura*, abril de 1934. Una composición gráfica de novedosas líneas que muestra el edificio más alto de entonces en la ciudad: el Kavannagh.

Simultáneamente, también, en el ámbito local, a partir de la década del 30 la fotografía alcanzó un rango de importancia cultural que difícilmente pueda ser superado. En 1927 se realizó el “Primer Salón Internacional Anual de Fotografía” –sentando las bases de la vanguardia fotográfica en el país–, en 1934 se realiza el primer y único en el mundo “Salón Internacional de Bromóleos”, en 1938 se publica *Foto Arte* sumándose a la ya existente *Correo Fotográfico Sudamericano* y en 1939 se publica el *Primer Anuario de Fotografía*.

Un punto de inflexión cultural fue la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires en 1936. Ese año se fundaba el Foto Club Argentino y la revista *Fotocámara*, se construía el Obelisco, el primer rascacielos –el edificio Kavanagh– emergía en Plaza San Martín al mismo tiempo que se abría la avenida 9 de julio, toda una serie de éxitos que sumaban logros a la modernización tanto en imágenes como en arquitectura.

En términos estrictamente abocados a esta “nueva fotografía”, las reproducciones impresas adquirieron un discurso de encuadres libres y picados, fugas acentuadas, la abstracción se hizo presente en la exhibición de los nuevos edificios y, curiosamente, aunque el hecho arquitectónico sea un objeto creado para habitar, la ausencia de personas en las imágenes era cada vez más evidente a medida que la fotografía sentaba presencia en las páginas de las revistas especializadas. En este aspecto, algunos investigadores opinan que la fotografía de arquitectura retoma esta modalidad de los tratados de pintura renacentistas, donde la ausencia de las sombras es manifiesta y entonces es posible que la “*voluntad de exclusión del autor, ofreciendo un medio perfectamente objetivo, en teoría exento de toda intervención humana [figure] explicando la intención de hacer desaparecer toda huella de la presencia del fotógrafo en la imagen*”<sup>20</sup>.

Las fotografías editadas en las revistas de arquitectura que aquí se han analizado con certeza debieron poner en crisis la visión de la ciudad de esta primera mitad del siglo XX. No sería erróneo entonces concluir que el proyecto de “modernidad arquitectónica” se estableció en nuestro contexto –como en muchos otros– primero como discurso gráfico para luego consolidar sus propias reflexiones y, en esto, los medios de comunicación sirvieron para proyectar estereotipos que fueron determinantes en el grado de confianza que requería el imaginario colectivo<sup>21</sup>. Al menos así dan cuenta la estética y la morfología de las imágenes hasta aquí revisadas, las mismas que nos permiten entender de los intereses, de las percepciones y de las motivaciones artísticas que intervinieron en ese momento de alta transformación que tuvo la arquitectura de Buenos Aires y que se mostró elocuentemente en todas las ediciones de este período.

Sin lugar a dudas, en ello mucho tuvieron que ver los arquitectos con las innovaciones proyectuales pero, seguramente, también los fotógrafos pues en el decir de Sara Facio “*quizás más que en otros medios de expresión, en fotografía es la singularidad del autor lo que jerarquiza el medio.*”<sup>22</sup>

20. CHÉROUX, Clément, “Cuando la fotografía es desnudada de sus propios errores”, *Breve historia del error fotográfico*, Serie Ve, 2, México, CONACULTA, UNAM, Fundación Televisa, p. 78.

21. FRÜH, Werner, *Realitätsvermittlung durch Massenmedien. Die permanent Transformation der Wirklichkeit*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1994, citando a Walter Lippman.

22. FACIO, Sara, D’AMICO, Alicia, *La fotografía 1840-1930*, Historia general del arte en la Argentina, tomo 5, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 87.

## La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla.

FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ  
*Universidad de Granada*

**Resumen:** Desde los inicios de la presencia española en América, el culto a San José arraigó gracias al papel que desempeñaron las órdenes religiosas para lograr que los valores de este personaje empatizaran con las necesidades espirituales de aquellos habitantes. Con la institución de su patrocinio sobre el virreinato de Nueva España aumentaron considerablemente las representaciones pictóricas, siendo en el siglo XVIII cuando la escuela novohispana, influenciada por los modelos murillescos, difundiera una composición acorde con la devoción doméstica, en la que se ponía de relieve la faceta paternalista de San José con el Niño como corredentor de la Humanidad y ejemplo de virtudes.

**Palabras clave:** Pintura, Nueva España, Culto, San José, Iconografía, Significados, Hallazgos.

**Abstract:** From the beginning of the Spanish presence in America, the devotion to Saint Joseph proliferated thanks to the role that performed the religious orders to achieve that the values of this personage empathized with the spiritual needs of those people. With the establishment of its sponsorship on the Viceroyalty of the New Spain enlarged considerably their pictorial representations, being in the 18th century, when the esthetics novohispana, influenced by Murillo, to diffuse a harmonious model with the domestic devotion in which was put of relief the paternalistic facet of San José with the Child as corredentor of the Humanity and model of virtues.

**Key words:** Paintings, New Spain, Devotion, Saint Joseph, Iconography, Meanings, Findings.

Con el nombre de San José de los Naturales, fray Pedro de Gante fundó en 1523 una capilla para el aprendizaje de los nativos en la recién conquistada Tenochtitlán, a partir de este hecho quedaría patente la hegemonía del carpintero de Nazaret sobre el resto del santoral desde el momento de la evangelización. Este recinto, primero desde el que se predicó la Palabra de Dios en todo el virreinato, fue, en palabras de Cuadriello, no solo la garantía de que los padres seráficos llegarían a un “buen puerto” desde el cual emprender sus misiones tras la larga travesía oceánica, sino

que también, por tener a dicho padrino, un lugar significativo que se anunciaba como “cuna de la cristiandad en América, por los millares que allí nacieron para Cristo”.<sup>1</sup> Una vez declarado protector de la conversión de los indios y patrono del reino, San José mantendría su custodia sobre la Nueva España e intervendría con multitud de milagros en la tarea de aculturación que indirectamente se le había encomendado. Será durante la época barroca cuando la intelectualidad criolla enfatice esta idea, recordando entre otras su intervención en el naufragio de dos frailes franciscanos frente a las costas de Flandes, entendida como una señal de los muchos prodigios que acompañarían a los religiosos una vez establecido su patrocinio.<sup>2</sup> Así concluye el mismo autor esta reflexión apuntando que “el señorío josefino sobre los pueblos gentiles, en virtud de su prefigura bíblica como ministro en Egipto, se corroboraba en el carácter fundante que mantuvo junto a Cortés y que lo colocaba con el indiscutido título de *virrey de las Indias*”. De este modo, la orden seráfica se sintió heredera de un culto que ya desde el medievo había llevado a los Santos Padres a promover las virtudes y el ejemplo de San José como modelo a seguir en la vida monástica, soportada en las tres reglas que encarnaba a la perfección: pobreza, obediencia y castidad.<sup>3</sup>

A lo largo del siglo XVII, debido a la repercusión que tuvo la obra *Summa de donis Sancti Josephi*, publicada por el dominico Isolanus en Pavía en 1522, y al empuje que místicos como Santa Teresa dieron a su figura, de ahí que las principales casas americanas de la descalcez carmelita se intitularan bajo su nombre, la exaltación espiritual de San José como esposo de la Virgen María y padre putativo de Cristo derivó en un repertorio iconográfico donde proliferó la plasmación de diferentes pasajes de su vida.<sup>4</sup> Estas series hagiográficas tomadas de las fuentes bíblicas y en mayor parte de los evangelios apócrifos, fueron realizadas por los artistas novohispanos a partir de grabados europeos y tuvieron entre sus temas más frecuentes los Desposorios, el Sueño o la Visión, la Huida a Egipto y el Tránsito del santo confortado en el lecho por la Virgen María y su Hijo.<sup>5</sup>

El fervor hacia los santos promulgado por el espíritu postridentado haría que su faceta como mero “coprotagonista del Nacimiento e Infancia de Jesús” evolucionara hacia un mayor protagonismo individual, surgiendo las primeras representaciones donde aparece de cuerpo entero, vestido con túnica y manto marrón, y apoyado en la vara florida, mientras

1. CUADRIELLO, J.: “Tierra de prodigios. La ventura como destino”, en VV.AA.: *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de Nueva España, 1680-1759*, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1999, p. 181.

2. La obra fue realizada por el pintor Francisco Ambrosio Núñez en el año 1708. Id. cat. 88.

3. CARRILLO OJEDA, C.: *Cronología Josefina Mexicana (1523-2000)*, Centro de Investigaciones y Estudios sobre San José, México, 2003, p.111.

4. CAMÓN AZNAR, J.: “San José en el Arte español”, *Goya*, núm.107, Madrid, 1972, pp.306-313.

5. Algunos de estos ejemplos se encuentran en el Museo Nacional del Virreinato, tal es el caso de la *Visión de San José*, de José Juárez, y el *Tránsito de San José*, firmado por un descendiente del anterior, José Rodríguez Juárez. VV.AA.: *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Tomo I, Siglos XVI, XVII y principios del XVIII*, México, 1992, p. 125. Véase también una amplia selección en SCHENONE, H.: *Iconografía del arte colonial. Los Santos. Vol. II.*, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992, pp. 492-499.

guía de la mano al Niño Jesús, con una pequeña cruz premonitoria de su muerte, en su peregrinaje.<sup>6</sup> Dicho modelo sería utilizado por los principales pintores y escultores de las escuelas peninsulares, destacando al frente de ellos al sevillano Bartolomé Esteban Murillo, que supo plasmar en sus diseños no solo los dictámenes de tratadistas y teólogos, como Pacheco o Interián de Ayala, a la hora de representar al santo como un bello joven, con el pelo largo, barbado y con rostro inexpresivo en lugar del anciano de los Evangelios,<sup>7</sup> sino también algunas fuentes grabadas, como menciona Navarrete en el caso de una estampa de Adam Elsheimer.<sup>8</sup> Este esquema también llegaría a la Nueva España, donde rápidamente se convirtió en una de las fuentes iconográficas que los artistas materializaron tanto en las tallas de las portadas de los cenobios carmelitas como en pequeños cuadros de devoción doméstica.<sup>9</sup> Curiosamente, uno de los ejemplos más antiguos firmado por Juan Correa en 1685, se encuentra en la ermita de la Virgen de la Oliva en la localidad gaditana de Vejer de la Frontera, donde fue enviado haciendo pareja junto a un San Juan Bautista como donación de Juan de Vargas González y su mujer, Ángela Paris Ramírez.<sup>10</sup>

No obstante, si en esta primera representación se iba a situar al santo varón en actitud itinerante como protector del Hijo, otra de las composiciones que alcanzaría un mayor grado de aceptación será aquella en la que se coloque de pie, con el Niño semidesnudo en sus brazos, de forma apoteósica, transformado, como apunta Roda, en “expositor y trono de la Divinidad”, dentro de un espacio celestial rodeado por un coro de ángeles que portan sus atributos.<sup>11</sup> Sería el más afamado de los maestros mexicanos dieciochescos, Miguel Cabrera, quien impulsara este tema acompañado de ciertas variantes que irían difundiendo paulatinamente un prototipo cada vez más humanizado. Estas realizaciones iban a tener como soporte láminas de cobre de formato medio (aprox. 50 x 40 cm), como puede verse en algunas de las versiones realizadas por el pintor en su época de

6. RODA PEÑA, J.: “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de Arte*, núm. 5, 2, Universidad de Sevilla, 1992, p. 369.

7. Carmona reseña en su manual: “Era, por tanto, necesario figurarse a San José como un hombre joven, pues “mal se pudiera salvar la buena fama de la Virgen”, dice Pacheco, “y un hombre de ochenta años no había de tener fuerzas para caminos y peregrinaciones y sustentar su familia con el trabajo de sus manos”. En consecuencia, aconsejaba pintarlo “de poco más de treinta años”; e Interián de Ayala, en “edad perfecto y varonil, esto es, según me parece, de cerca de cuarenta años”, pues es la edad en la que se alcanza la mayor perfección en las fuerzas del cuerpo y las virtudes del alma”. CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid, 2003, p. 230.

8. Esto puede comprobarse no solo en algunos dibujos del pintor sevillano conservados en la Biblioteca Nacional o el Museo del Louvre sino en algunos lienzos como los del Ermitage y una colección particular madrileña. NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pp.260-261.

9. SEBASTIÁN, S.: *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, ed. 2007, p.188.

10. QUILES GARCÍA, F.: “Sevilla, lugar de encuentro artístico entre la Vieja y la Nueva España (ss.XVII y XVIII)”, en FÉRNANDEZ, M. A.; GARCÍA-ABASOLO, A. y QUILES, F.: *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México, Siglos XVI-XVIII*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2006, pp.222-223.

11. RODA PEÑA, J.: Op. cit. p. 370.



Fig. 1. Miguel Cabrera, *San José con el Niño*, ca. 1755. Museo Soumaya.)

apogeo artístico, caso de una obra firmada en 1752 localizada en el mercado del arte y de otra perteneciente a los fondos del Museo Soumaya de la ciudad de México.<sup>12</sup>

Tanto en éste como en los ejemplos que se comentarán posteriormente, la finalidad de este planteamiento se encontraba en mostrar la paternidad de San José sujetando al Niño Jesús después del nacimiento, indicando una actitud de resignación, cabizbajo y con los ojos entreabiertos, mientras acata con humildad y sencillez los designios del Padre. También Cabrera, versionará más adelante otro diseño con un formato ovalado, en serie con un San Joaquín y una Divina Pastora, en el que demuestra un mayor preciosismo en la delineación de las figuras, con el santo sentado y el Niño dormido en su regazo, creando en el espacio celestial una atmósfera intimista cargada de sensibilidad.<sup>13</sup> Al igual que en otros asuntos, esta composición servirá a sus seguidores, principalmente a José de Paéz, para crear otros modelos que enmarcan a ambos personajes en un paisaje idealizado o en un espacio arquitectónico, con el Niño Jesús suspendido en un montículo de nubes, como aparece en sendas pinturas del Museo Nacional del Virreinato y de la colección Blaisten.<sup>14</sup>

El grado de complejidad iconográfica que fue alcanzando la pintura novohispana a lo largo del siglo XVIII, unido al empuje devocional hacia el Patriarca, derivó en un nuevo modelo iconográfico donde éste figuraba como patrono del gobierno eclesiástico y civil no solo novohispano, sino en algunos casos de toda la Iglesia americana.<sup>15</sup> Para ello se tomó como referente el esquema de la Mater Misericordiosa, colocando al santo en el centro, sentado sobre un trono de nubes, con el Sol y la Luna a los pies, la vara florida como cetro de poder y el Espíritu Santo en el pecho. En la parte superior, la Virgen María y Jesucristo se disponen a coronarlo bajo la atenta mirada de Dios Padre, mientras que en un amplio manto sujetado por ángeles quedan amparados de forma jerárquica los personajes retra-

12. Véanse ambas piezas en: [http://www.arcadja.com/auctions/es/cabrera\\_miguel/artista/37187/](http://www.arcadja.com/auctions/es/cabrera_miguel/artista/37187/) y LARA ELIZONDO, L.: "Herencia plástica del México colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia", en LARA ELIZONDO, L. (coord.): *Visión de México y sus artistas. Tomo V. Herencia plástica del México colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia*, Qualitas Compañía de Seguros, México, 2004, p. 184. Además de este último, cítense entre otras monografías sobre la extraordinaria trayectoria del pintor oaxaqueño: CARRILLO GABRIEL, A.: *El pintor Miguel Cabrera*, INAH, México, 1966; TOVAR DE TERESA, G.: *Miguel Cabrera, pintor de Cámara de la Reina Celestial*, Inver México, México, 1995; TOVAR DE TERESA, G. (coord.): *Repertorio de artistas en México*, vol. I, Bancomer, 1995-1997, México, p. 192; MARTÍ COTARELO, M.: *Miguel Cabrera. Un pintor de su tiempo*, CONACULTA, México, 2002.

13. VV.AA.: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*, Conaculta, México, 2004, pp.144-148.

14. <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp>; <http://www.virreinato.inah.gob.mx:8080/mnsvski/pinturaInternet/principio.jsp>.

15. En el virreinato del Perú fue el pintor potosino Gaspar Miguel de Berrío el encargado de repetir este último tema en tres obras similares conservadas en el monasterio de San Mónica de Potosí, el Museo Colonial Charcas de Sucre y el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. VV.AA.: *The Arts in Latin American 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art, 2006, p.443.

tados.<sup>16</sup> Sin duda alguna, de todos los maestros novohispanos fue José de Ibarra quien mejor interpretó esta representación en el lienzo de medio punto para la capilla dedicada al santo en la iglesia del noviciado jesuita de Tepotzotlán. En palabras de Burke, parece que el pintor “desarrolló una especialidad en los cuadros de patrocinio (...) donde añadió mucho interés a su composición al realizar cada retrato individualmente, relacionando los retratados naturalmente con motivos de conversaciones y gestos”.<sup>17</sup>

También Miguel Cabrera adoptó este recurso del protectorado josefino, desacralizando en cierta medida al regio varón, al despojarlo del contenido emblemático y colocar al Niño Jesús en su brazo izquierdo. Entre otros existen varios cuadros con idénticas características encargados por sus principales comitentes, la orden jesuita, localizados en el Colegio Carolino de Puebla, el Museo de Guadalajara y la iglesia de San José de Torreón en el estado de Coahuila.<sup>18</sup> Por último, sería un maestro de la generación posterior, José de Alzibar, el que “como un reconocimiento a su consistente trabajo para los padres oratorianos”, recibió en 1767 el encargo de realizar el magno patrocinio sobre la casa de San José el Real, hoy en la Pinacoteca de la Profesa, con un repertorio de magistrales retratos de todos los congregantes.<sup>19</sup>

En su obra sobre la iconografía del arte colonial, Schenone comenta sobre San José que “el otro tipo, quizás más difundido es el que lo muestra de medio cuerpo llevando al Niño en sus brazos”, pues será en éste donde más predominen los aspectos sentimentales.<sup>20</sup> Como en otras ocasiones, las fuentes grabadas fueron las encargadas de propagar esta composición donde el santo, sujetando una vara de azucenas, símbolo de pureza y castidad, muestra a su lado la figura del Niño, sentando en su brazo o de pie, tal y como aparece en un estampa de Diepenbeek con la inscripción “*Es el hombre que ha llevado a aquel que abraza a todo el Universo*”.<sup>21</sup> Como en los casos referidos serían Murillo y su obrador los encargados tanto de difundir como de llevar el tema a su máxima expresión artística, como puede comprobarse en sus lienzos del Ringling Museum de Sarasota o la Fundación Lázaro Galdiano, entre otros.

Una de las primeras versiones novohispana de esta iconografía, todavía con ciertos rasgos arcaizantes, firmada por el pintor Nicolás Rodríguez Juárez, precursor de numerosos diseños posteriores, se encuentra en los depósitos de la fundación nicaragüense Ortiz Gurdian.<sup>22</sup> Sin embargo, no fue hasta principios del siglo XVIII cuando José de Ibarra se hiciera partícipe de este prototipo, destacando entre sus ejecuciones un cobre que

16. SCHENONE, H.: Op. cit. pp. 498-499.

17. BURKE, M.: *Pintura y escultura en Nueva España, El Barroco*, Col. Arte Novohispano, Azabache, México, 1992, p. 152-153.

18. <http://esposoypadre.blogspot.com/2009/02/restauracion-de-la-obra-patrocinio-de.html>; VELAZQUEZ CHAVES, A.: *Tres siglos de pintura en México*, México 1939, foto 23.

23. <http://cronicadetorreon.blogspot.com/2009/03/san-jose-en-la-iconografia-lagunera.html>. A estos debe sumarse otro en la colección Andrés Bello de Puebla de los Ángeles.

19. VV.AA.: *Catálogo comentado del acervo...* Op. cit. p.73.

20. 491

21. MALE, E.: *L'art religieux de la fin du XVI siècle; du XVII siècle et XVIII siècle*, Paris, 1951. Cit por SCHENONE, H.: Op.cit. p. 491.

22. [http://www.fundacionortizgurdian.org/fundacion.es/pinturareligiosa\\_nuevo\\_mundo/44](http://www.fundacionortizgurdian.org/fundacion.es/pinturareligiosa_nuevo_mundo/44)



Fig. 2. Miguel Cabrera. *San José con el Niño*. ca.1750. Paradero desconocido..

hace pareja con la Virgen de Belén en una colección particular sevillana.<sup>23</sup> Tal y como sucediera con otros ejemplos, el pintor tuvo como referencias la multitud de estampas europeas existente en los talleres novohispanos, principalmente sobre composiciones de Rubens, y la obra exportada del taller de Murillo.<sup>24</sup> Aunque no hayan sido localizadas referencias documentales de la influencia ejercida por el repertorio del maestro sevillano sobre el gremio novohispano, Mues señala que “es evidente que tomaron de éste algunas pautas, plasmadas en la idealización de los rostros, el uso de los colores más claros, pastel y las pinceladas más sueltas”.<sup>25</sup> Además, a todo ello se sumaba que las condiciones históricas, sociales y religiosas de la época fueron adecuadas para recibir los cánones murillescos, rebosantes de la armonía y ternura que acabaría por caracterizar la pintura mexicana del setecientos.

En el Museo de América de Madrid existe un cobre de pequeño formato de la que pudiera ser una de las primeras interpretaciones de Miguel Cabrera sobre este asunto. Dentro de una orla ovalada, recurso utilizado para enfatizar aún más la idea de cuadro devocional doméstico, San José rodea con su brazo izquierdo al Niño, que aparece sentado sobre un cojín, en una pequeña mesa junto a un recipiente con frutas.<sup>26</sup> En esta especie de retrato divinizado el maestro supo entender a la perfección la misión del santo como custodia del Hijo de Dios, aunque se aprecie tras los rostros idealizados cierta ausencia de un vínculo emocional entre ambos. De este modo, Cabrera no solo demostraba ser un magnífico conocedor de la teoría artística sino que según Lara, “también se prestaba a cumplir a la perfección su labor: comunicar los mensajes de Dios”. Por otro lado, serían la suavidad y candor espiritual expresado en sus personajes lo que provocaría una aceptación total por parte de sus espectadores. Es por ello que sus mecenas, principalmente la nobleza criolla, los jesuitas y el arzobispo Rubio y Salinas, encontraran en sus conceptos de lo ideal, de la belleza y de la espiritualidad, al artista capacitado no solo para asumir grandes compromisos, sino también a un fiel intérprete de la llamada que invitaría a buscar la salvación del alma.<sup>27</sup>

Recientemente, fueron exhibidas en el mercado del arte otras dos obras de Miguel Cabrera, de desigual calidad artística, donde el modelo

23. PÉREZ CALERO, G.: “Dos obras desconocidas del pintor mejicano José Ibarra”, *Gades*, núm. 9, Cádiz, 1982, pp. 267-270.

24. Sobre la presencia de pinturas barrocas de la escuela andaluza véase un reciente estudio en: SUÁREZ MOLINA, M. T.: “La pintura barroca andaluza en las colecciones mexicanas”, en LÓPEZ GUZMÁN, R. (coord.): *Andalucía y América. Cultura artística*, Atrio, Granada, 2009, pp.31-49.

25. Además señala que desde esta época se pensaba que debió existir un vínculo entre pintores españoles e Ibarra, tal y como apunta el comentario de Cayetano Cabrera y Quintero al afirmar que Ibarra “fue Murillo de la Nueva España hasta en su fisonomía y su estatura”. MUES, P.: *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*, CONACULTA, México, 2001, pp. 16-17.

26. GARCÍA SÁINZ, C.: *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, p. 58. Inventario 00017.

27. LARA ELIZONDO, L.: Op. cit. p.187.

aparece ya estandarizado, revelando más importancia al Niño Jesús que aparece vestido con una especie de túnica transparente salpicada de flores, con un brazo sobre el globo terráqueo, y en actitud de bendecir.<sup>28</sup> En ambas pueden comprobarse lo que la autora anterior refirió en cuanto a las variaciones de la calidad artística del maestro, ya que su pincel “seguro y experimentado, produjo una gran cantidad de obras de una gran altura plástica, dignas de contundentes elogios; pero también su firma se encuentra plasmada en algunas piezas que nos sorprenden por su débil perspectiva, sus errores de anatomía y una pobre iluminación, no congruentes con el portento y la congruencia que se observa por lo general en su trabajo”.<sup>29</sup> Esta idea ya fue sugerida por Toussaint, para quien el ingente número de obras que llevan la firma de Cabrera y las fechas de algunas de ellas, llevaron a los historiadores a pensar sobre un taller con numerosos oficiales que ejecutaban rápidamente multitud de diseños según los dictámenes del maestro: “Cabrera hace algunos, toca otros y firma aquellos que le parecen mejores, sean o no suyos. Además, el decoro profesional, por lo que se refiere a originalidad, no existe; se copia todo, grabados y pinturas, cuadros europeos y coloniales; se hacen repeticiones de la misma obra, y no dos o tres veces, sino cuantas son necesarias”. A propósito de ello describe un ejemplo muy adecuado para este estudio: “El caso del San José que existe en una capilla anexa al Sagrario de México es típico: a una mala copia de la Virgen de Belén de Murillo, se le han puesto barbas, se le ha agregado una vara de azucenas y ¡cátate ahí al santo! No es posible decir más”.<sup>30</sup>

La primera de las obras inéditas aportadas se encuentra en uno de los muros del coro bajo del monasterio de dominicas de Madre de Dios en Sevilla. Esta clausura fue una de las más prósperas de la ciudad debido a la relevancia de la clase social de sus religiosas, entre las que casualmente se encontraba una de las hijas del conquistador de México, doña Catalina Cortés, que junto a su madre doña Juana de Zúñiga, se encuentra sepultada en el presbiterio de la iglesia conventual.<sup>31</sup> La vinculación comercial existente entre la capital hispalense y los virreinos americanos propició que entre otros recintos religiosos llegaran a los conventos numerosos legados artísticos, compuestos principalmente por lienzos de la Virgen de Guadalupe y piezas de orfebrería.<sup>32</sup> Con toda probabilidad este pudo ser el cauce por el que llegó esta obra, si se atiende además al marco de rocallas de mediados del siglo XVIII acorde con su fecha de ejecución, como también puede que sea el del suntuoso conjunto de bandeja, vinajeras,



Fig. 3. Miguel Cabrera. *San José con el Niño*. Detalle. ca.1760. Convento Madre de Dios.

28. <http://www.mutualart.com/Artist/Miguel-Cabrera/65B2B7B164B0038F/Artworks>

29. LARA ELIZONDO, L.: Op. cit. p.189.

30. TOUSSAINT, M.: *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1990, p.166.

31. BENJUMEA CALDERÓN, C. y BENJUMEA CALDERÓN, J. A.: *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla, 2004, pp. 26-27.

32. MONTES GONZÁLEZ, F.: “Pintura virreinal americana en Sevilla. Contexto, historiografía y nuevas aportaciones”, *Archivo Hispalense*, núm. 276-278, Diputación de Sevilla, 2008, pp.255-279.

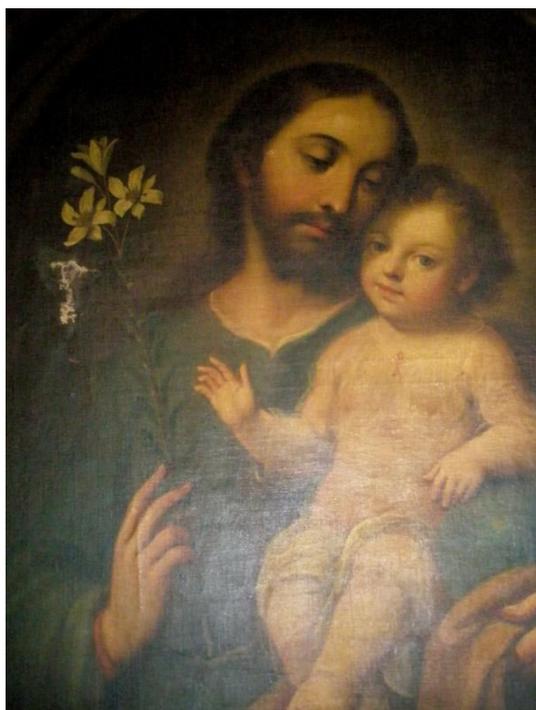


Fig. 4. Miguel Cabrera. *San José con el Niño*. ca.1760. Convento Madre de Dios.

campanilla y cáliz de plata dorada y filigrana o de la arqueta relicario de carey y plata que custodian en su tesoro. A pesar de ello, no se puede desestimar la hipótesis de una donación particular posterior, como ocurre con la conocida talla de la Virgen de Copacabana, regalada por una monja a principios del siglo pasado, y venerada en un altar muy cerca del lienzo comentado.<sup>33</sup>

Aunque no se encuentre autografiada, las características estéticas del lienzo permiten relacionarlo directamente con la factura de Miguel Cabrera. Comprobado a través de análisis comparativos con las tres obra referidas anteriormente, no cabe duda de que se trata de una de las representaciones de mayor calidad artística de cuantas existen documentadas acerca del tema, exenta además de cualquier intervención del taller. La belleza varonil del santo que torna delicadamente su característico rostro ovalado se suma al soberbio dibujo del Niño Jesús, con cabello rubio y llamativos ojos azules, vestido con la habitual prenda floreada y colocado prácticamente en posición frontal. Las similitudes estilísticas entre éste y los de su serie de castas resumen el esfuerzo del artista por dotar al Niño de un aura majestuosa, en el que podría considerarse uno de sus más importantes “retratos a lo divino”, cargado de una intensidad expresiva contenida por la ternura de la escena.<sup>34</sup> Además de la característica vara de azucenas y el globo terráqueo, sobre el que apoya el brazo infantil en señal de su poder, la obra esconde otra serie de significados no solo en la actitud desafiante del Niño frente al recogimiento del padre, sino en las manos de ambas figuras que bendicen al espectador advirtiéndole de la futura “Victoria” de Cristo sobre el pecado.

Esta obra de San José con el Niño es el reflejo de la dicotomía existente entre “el idealismo convencionalmente plasmado y la tendencia naturalista” que caracterizaba la técnica de Cabrera, y a través de la cual consiguió que quienes observaban sus iconos pudieran llegar a reconocer en ellos su condición intrínseca de seres eternos y compasivos, al mismo tiempo que ofrecían un alivio ante la imagen castigadora de la Iglesia y su obsesión apocalíptica del fin del mundo.<sup>35</sup> Además, en esta muestra pictórica podría encontrarse la respuesta a la siguiente reflexión de Tovar: “Para simbolizar esa imagen sacralizada, los artistas novohispanos del siglo XVIII recurrieron a formas más humanas, las de una belleza convencional, entendida como idealización. El imperativo de esas formas caracteriza a la obra de Miguel Cabrera, artista que entendió que lo sagrado era bello, convencionalmente, al grado de formular fisonomías y aplicarlas a cualquier advocación”.<sup>36</sup>

33. BENJUMEA CALDERÓN, Carmen y BENJUMEA CALDERÓN, José Antonio: Op. cit. pp. 121, 136-137.

34. Asimismo, podrían encontrarse otros paralelismos con los niños que en sendas pinturas ovaladas procedentes del convento de San Francisco custodia la catedral de México con las alegorías marianas de Regina Angelorum y Regina Patriarcharum. LARA ELIZONDO, L.: Op. cit. pp. 174-175.

35. CARRILLO Y GABRIEL, A.: Op. cit. p. 30.

36. TOVAR DE TERESA, G. (1995): Op. cit. p. 84.

La segunda pintura consiste en un óleo sobre cobre perteneciente a una colección particular sevillana. Aunque no se haya podido establecer un vínculo con algún antepasado indiano entre sus propietarios actuales, es evidente que debió formar parte de algún legado de ultramar, pues entre otras piezas existe un cobre de la Virgen de Guadalupe próximo al pincel de Mateo Montesdeoca.<sup>37</sup> A simple vista se puede advertir en esta obra la fuerte influencia de Cabrera, quién según Tovar “no sólo se impuso como dictador de la pintura, sino que, cosa peor, estableció los cánones que había de seguir el arte pictórico y ahogó así a talentos artísticos, que, a causa de eso, no pasaron de ser mediocridades”.<sup>38</sup> En las efigies de San José con el Niño sus continuadores copiarían repetidamente los diseños establecidos por éste, creando obras de menor calidad con composiciones monótonas y faltas de originalidad.<sup>39</sup>

Afortunadamente, la firma recogida en la parte inferior derecha del cobre no deja duda de su autoría a cargo de unos de los pintores aludidos en la cita anterior, Juan Patricio Morlete y Ruiz. Aunque la inscripción que reza “Jn. Patr. Pingt.” pueda llevar a la confusión, ha podido ser corroborada con la presencia del mismo texto en un lienzo de la Virgen de Guadalupe localizado en el convento de Madres Capuchinas de Plasencia.<sup>40</sup> Este pintor mestizo formó parte de grupo de los representantes más distinguidos de la escuela novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII, pues su nombre, junto a los de Cabrera y Vallejo, se encuentra entre los que rubricaron los primeros documentos que perseguían la liberalidad del arte de la pintura, como el acta de la Academia refundada en 1754 y los estatutos de gobierno de la misma.<sup>41</sup> A todo ello se sumaría el valor de sus copias de la Virgen de Guadalupe, ya que se encontró entre el selecto grupo que estuvieron en contacto directo con el sagrado áyate durante la inspección dirigida por Miguel Cabrera.<sup>42</sup> Como cita Toussaint, Morlete fue un notable maestro al que algunos como Mateo Herrera en su *Catálogo* inédito lo consideraron superior al mismo Cabrera: “Cuando se abusaba tanto de las coloraciones falsas y chillonas, y del dibujo flojo y sin expresión, Morlete Ruiz presenta el raro caso de dibujar



Fig. 5. Mateo Montesdeoca. *Virgen de Guadalupe*. s. XVIII. Colección particular.

37. Véanse otras obras del mismo autor en GONZÁLEZ MORENO, J.: *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Junta de Andalucía, Jerez de la Frontera, 1991, p. 84.

38. TOUSSAINT, M.: Op. cit. p. 167.

39. Sírvase entre otros ejemplos los conservados en el Museo Nacional del Virreinato o una obra firmada por Miguel de Herrera en 1778 en el Philadelphia Museum. VELÁZQUEZ CHÁVEZ, A.: Op. cit. fig. 120.

40. BAZÁN DE HUERTAS, M. y TERRÓN REYNOLDS, M. T.: “Obras de arte inéditas en Conventos de Plasencia”, *Norba-arte*, núm. 12, Universidad de Extremadura, 1992. Además existe otra guadalupana en un muro del coro de la Iglesia parroquial de Santa María Ulibarri en Durango con la firma “Jn. Patr. Morlete. pingto. a. 1763”. GONZÁLEZ MORENO, J.: Op. cit. id. p. 81. Finalmente, en el Museo de América hay otra pintura de la Dolorosa autografiada: “Joan Pattri. Mor Pinxt Ann 1765”. GARCÍA SÁIZ, C.: Op. cit. p. 86.

41. MUES ORTS, P.: *La liberalidad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 402-411.

42. VV.AA.: *The Arts in Latin American...*, Op. cit., p. 393.



Fig. 6. Juan Patricio Morlete.  
*San José con el Niño*. ca.1765.  
Colección particular.

correctamente y de pintar sus obras con sobriedad, en una entonación gris no exenta de buen gusto”.<sup>43</sup>

Tomando como apunte dicha alusión, en esta lámina sobresalen los primeros matices de ese proceso de relajación de la pintura novohispana que, despojada de cualquier elemento emblemático característico de su período de mayor barroquización, la dignificaría a expensas de los principios academicistas. Si el esquema empleado por Morlete no difiere de los anteriores, la representación de San José, con rostro firme y delicado, ya no es la del hombre resignado que ofrece al Hijo de Dios, sino la de un padre que acuna con delicadeza en su manto a un pequeño niño dormido e indefenso. En este sentido, no existirán actitudes de bendición ni de poder, incluso la vara florida ha pasado a un segundo plano, sino que se representa al que es llamado “refugio de los afligidos”, tal y como apunta la inscripción latina de la cartela situada en la parte inferior de la orla: “Refugium afflictorum”. Incluso el Niño Jesús se lleva la mano al pecho en señal expiatoria mientras vela en su sueño por toda la Humanidad. Con todo ello, esta obra piadosa quedaría en consonancia perfecta con la mentalidad cortesana tardobarroca, envuelta en una dimensión espiritual que, como bien apunta Tovar acerca de la técnica de Morlete, “combina la devoción con el arte logrando resultados de gran delicadeza”.<sup>44</sup>

43. TOUSSAINT, M.: Op. cit. p.168.

44. La cita pertenece a una de las plegarias marianas de las letanías de San Efrén de Siria: “Salve, refugio de los afligidos”. TOVAR DE TERESA, G.: Op. cit. vol. II., p. 388.

## La influencia portuguesa en el arte autóctono del Golfo de Guinea

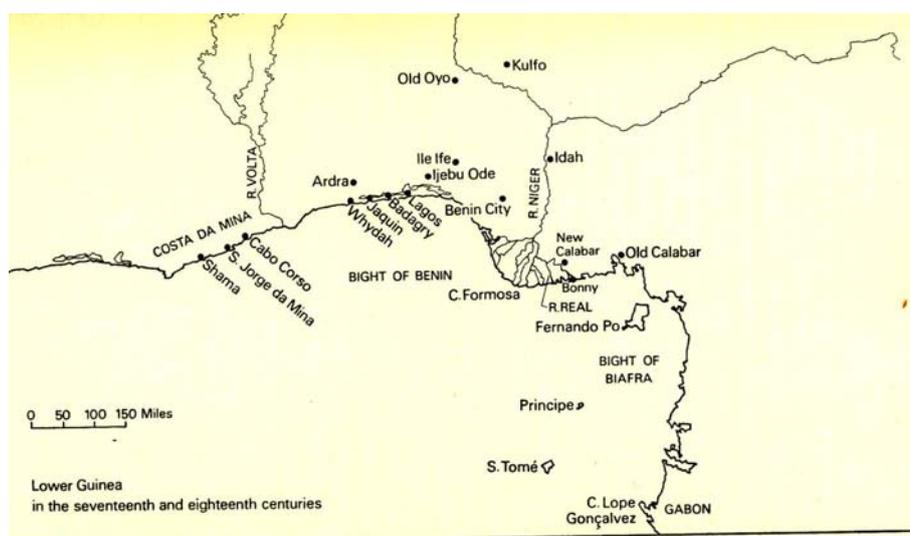
MARÍA JESÚS SANZ  
*Universidad de Sevilla*

La colonización realizada en África por las potencias europeas durante el siglo XIX, ha hecho olvidar otras colonizaciones anteriores a este período. Efectivamente durante el mencionado siglo, franceses e ingleses se repartieron casi todo el continente africano, pero también tuvieron su parte alemanes e italianos, aunque estos últimos después de su derrota en la segunda guerra mundial perdieron todas sus posesiones. Otros países, grandes navegantes, como los holandeses habían colonizado anteriormente África del Sur, de donde fueron desalojados por los ingleses en la conocida guerra de los Boers, pero sin embargo, los primeros contactos de África con Europa fueron a través de los países hispánicos, es decir España y Portugal. En el primer caso la relación estable y antigua de España con el continente africano se reduce a las Islas Canarias, conquistadas por la familia Betancourt a fines del Medievo, e incorporadas definitivamente por los Reyes Católicos. Las otras posesiones más antiguas de España en África, datan de los comienzos de la Edad Moderna, y se situaban en la costa norte, afectando básicamente a puertos situados en Marruecos, Argelia y Túnez, mientras que las últimas posesiones, que han durado hasta el siglo XX son muy posteriores y coetáneas de las conquistas anglo-francesas, como en los casos de Sidi Ifni, Sahara y Guinea, naturalmente independizadas durante el siglo XX como las otras colonias.

Portugal presenta otras características diferentes, pues a parte de Angola y Mozambique, que fueron colonias como las demás, de tipo europeo, tuvo una presencia en las islas atlánticas y en el Golfo de Guinea ya desde el siglo XV, especialmente en Costa de Marfil, Sierra Leona, Benín (antiguo Dohomey) y Nigeria, pues todos estos países formaban parte del antiguo reino de Benín (fig.1), cuyo pueblo dominante eran los Yorubas, hoy habitantes del oeste de Nigeria.

Podríamos preguntarnos que a qué se debe una presencia portuguesa tan temprana y tan al sur en estos países, pero esto obedece a razones geográficas e históricas. En primer lugar Portugal es un país con una extensa costa atlántica, y naturalmente la navegación se desarrolló en este ámbito, mientras

Fig. 1. Mapa del golfo de Guinea en la época de las colonizaciones.



que en el Mediterráneo existían potencias suficientemente poderosas como para no permitir las incursiones portuguesas. Turquía, Venecia y España eran sus principales representantes.

Estos países tenían un contacto más fácil con el norte de África más cercano, es decir Marruecos, Argelia y Túnez, y de hecho así fue durante el siglo XVI, especialmente para los españoles que tuvieron en sus manos ciudades como Orán, Bugía (Bugiaville) y Trípoli durante algún tiempo, hasta que pasaron al dominio de los turcos, amos del Mediterráneo durante siglos. Cerrado prácticamente el paso al Mediterráneo para los portugueses éstos pretendieron ser los únicos comerciantes y colonizadores en el Atlántico, y así fue, salvo algunas incidencias con el reino de Castilla, que ya había iniciado algunas navegaciones desde el valle del Guadalquivir hacia el sur, desde las Islas Canarias, costeano, como era habitual en la navegación, hasta que ocurrió el Descubrimiento de América.

A partir de estas fechas, es decir, de 1492, en que los españoles llegaron a América los portugueses intentaron detener la navegación hacia el Oeste y pretendieron tener la exclusividad de esta ruta, cosa que los españoles no estaban dispuestos a tolerar, pues como ya sabemos ambos pensaban que llegarían a China y Japón, de donde obtendrían enormes riquezas, además de algo tan caro como las joyas en esa época, que eran las especias. Este problema tuvo una difícil resolución en la que tuvo que intervenir el Papa, a la sazón Alejandro VI, de origen español. Llegadas ambas partes a un acuerdo se firmó el tratado de Tordesillas, en 1493, por el que se trazaba una línea coincidente con el meridiano que determinaría las rutas de navegación de ambos países, esta línea estaría situada a 370 leguas al oeste de Cabo Verde<sup>1</sup>. Los españoles navegarían hacia el oeste, y los portugueses hacia el este, por lo que España tenía libre el camino hacia América, mientras que Portugal tendría que navegar hacia el sur, bordear el cabo de Buena Esperanza, y tras un largísimo recorrido llegar a China y Japón, destino que ambos países creían final.

1. Rumeu de Armas, A.: *El tratado de Tordesillas. Rivalidad hispano-lusa por el dominio de océanos y continentes*, Madrid, 1992,

Pero este tratado, que evidentemente favorecía a los españoles, no fue suficiente para los portugueses que reclamaron un corrimiento más hacia el oeste de ese meridiano imaginario, y para ello se firmó un segundo tratado al año siguiente, en el que se efectuó un cambio que beneficiaba a los lusos, lo cual les permitió la conquista del Brasil, pues aunque la línea divisoria no abarcaba más que la panza o prominencia del país, naturalmente establecer esa línea fronteriza en medio de la selva era prácticamente imposible, y por lo tanto ello permitió a los portugueses adentrarse hacia el interior y hacia el sur, y colonizar el mayor país de Suramérica.

Pero aparte de este tratado referido a la navegación hacia América se firmó otro tratado en el mismo año sobre la navegación en la costa africana. Ahí de nuevo se confrontaron los intereses de ambos países, pues España quería tener el dominio de toda la costa frente a Canarias hasta el cabo Borjador, así como ciudades del norte de Marruecos, que ya dominaba, mientras que Portugal se oponía a ello, ya que llevaba muchas décadas costearo hasta el golfo de Guinea. Al final parece que llegó a un acuerdo momentáneo, ya que los problemas siguieron hasta el siglo XVIII. De todo ello se deduce que los portugueses centraron sus intereses comerciales a partir de esa franja de costa que terminaba en el cabo Borjador (Sahara), y por ello el golfo de Guinea, que ya conocían, fue uno de los lugares donde su influencia fue más evidente.

Sobre las relaciones que portugueses y nativos de esta zona tuvieron desde el siglo XV, se sabe que en 1485 llegó a Benín una expedición portuguesa mandada por Joao Alfonso d'Aveiro, que inició las relaciones comerciales, a la vez que llegaron los primeros misioneros<sup>2</sup>. Las crónicas no son muy explícitas, aunque es de dominio común que el origen de los esclavos africanos estuvo en esta época y zona, comercio que luego siguieron españoles, y sobre todo ingleses, y que duró hasta el siglo XIX. Pero no todas las relaciones fueron de señores y esclavos, sino que los jefes nativos tuvieron un contacto con los comerciantes portugueses, a veces de igual a igual, y sus armas, su modo de vestir, y sobre todo sus monturas, los caballos, se plasmaron en el arte nativo, prueba de que incorporaron estos elementos a su cultura.

Para analizar el contacto entre portugueses y africanos y el arte que se produjo a través de estos contactos hay que tener en cuenta que los primeros se encontraron en el golfo de Guinea con una gran cultura en lo que era entonces el Reino de Benin. Este país comprendía lo que hoy son varios países que van desde el oeste de Nigeria hasta Sierra Leona, pasando por Benín (antiguo Dahomey), Togo, Ghana, Costa de Marfil y Liberia, y comprendía, como puede verse un amplio territorio, en el que se desarrollaban también otras culturas, pero la mayoría reconocía la supremacía de Benín. Su cultura parece que corría pareja con su extensión, teniendo una amplia tradición en el trabajo del bronce, además de la madera y el marfil. Este reino, que duró más de 500 años, tenía una capital que maravillaba a los europeos que la visitaban, con anchas y rectas calles, buenas casas y ciudadanos respetables, además de su perfeccionado arte en los objetos de adorno personal y uso doméstico. La ciudad fue destruida y saqueada por los ingleses en 1897, y una colección de más de 1000 broncees vendidos en pública subasta por

---

2. Ryder, A.: *Benin and de Europeans, 1485-1897*, Bristol, 1969.

orden de la reina Victoria. El Benin actual, que no coincide más que en una pequeñísima parte con el Benín histórico, existe como tal país desde 1989, aunque anteriormente se llamó Dahomey.

No se trata aquí, sin embargo, de analizar el magnífico arte de Benin, existente al parecer desde el siglo XIII hasta el XIX, sino de ver cuales fueron sus relaciones en el período de contacto con los portugueses, que parece fueron los únicos europeos interesados en sus manifestaciones artísticas.

El contacto entre ambos pueblos, a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII produjo unas obras cuya estética ha originado bastantes discusiones. Por una parte la mayoría de los estudiosos ve en estas obras, de bronce y marfil fundamentalmente, unas tipologías de carácter europeo, sobre las que se superponen elementos africanos y europeos mezclados, con una técnica claramente africana. En realidad esta teoría propone que son piezas encargadas por portugueses para su uso personal, o bien como regalos para sus parientes europeos. La otra teoría, sustentada básicamente por algunos italianos, propone que las tipologías no tienen ninguna relación con el mundo occidental, y que obedecen a modelos autóctonos, pero no menciona la iconografía europea que en estas piezas aparece<sup>3</sup>.

Esta última teoría no parece demasiado aceptable, dada la cantidad de elementos desconocidos en África antes de la llegada de los europeos, que aparecen en estas piezas. Tales son los casos de los caballos, las armas, las armaduras, los tipos humanos, y desde luego las tipologías de las piezas. Aunque no se pueda decir que algunas, especialmente los saleros, sean copia de piezas litúrgicas, o civiles europeas, si muestran una clara influencia de ellas, aunque naturalmente la mano de artesano, el material, o la misma tradición africana haya creado un nuevo tipo de objetos.

### **Los objetos artísticos. El marfil.**

En general las piezas que se conservan son de pequeño tamaño y los materiales básicos son bronce y marfil. Es posible que existieran objetos en madera u otros materiales que se hayan destruido con el tiempo. En el caso de la madera es bastante probable que así fuera, ya que en los países del Golfo la madera se trabaja en gran abundancia, pero el caluroso clima, la enorme humedad, y la abundancia de insectos hacen que los objetos de madera desaparezcan con rapidez.

Las piezas de marfil son realmente las más valoradas en el mundo de las antigüedades, y constituyen parte de las más importantes secciones de arte africano en los museos. Las obras más abundantes son los saleros, aunque no sabemos si ésta era su utilización única. Se trata de unas piezas formadas por un basamento, a veces unificado con el astil, y una parte superior o copa, generalmente con tapa. El basamento unido de una forma continua al astil suele tener perfil cónico, y en medio de su altura se puede introducir una forma esferoide semejante al nudo de los vasos sagrados o profanos de origen centroeuropeo. Obras con estructuras semejantes son abundantes en los templos y museos europeos, formadas por recipientes esféricos con tapa y alguna figura en el remate, como es el caso de los

3. *Arte y cultura en torno a 1492*, Sevilla, 1992, págs. 314-315.



Fig. 2. Relicario de la catedral de Münster, siglo XIII.



Fig. 3. Relicario de San Pablo, del mismo templo.

relicarios, la mayoría de plata, pero en otros se utiliza para el recipiente el cristal, e incluso algunos materiales exóticos un huevo de avestruz, o más habitualmente un coco, en los que no falta la figura en el remate. Entre los que podemos citar el de la catedral de Sevilla, de la segunda mitad del siglo XIV, y el de la catedral de Münster, este último de mediados de siglo XIII<sup>4</sup>, con pie y astil de plata, y figura del Cordero en el remate de, cristal de roca (fig.2). El Cordero se ha considerado como un cristal de origen iraní, adaptado al culto cristiano al colocarle una cruz con un collar de plata sujeto al cuello. Cualquiera que sea su origen y fecha, que a nosotros por cierto nos parece muy temprana, el caso es que su relación con las obras realizadas en marfil, en el período que nos ocupa es evidente. En la misma línea, y al mismo templo pertenece el relicario de la Sangre de San Pablo (fig.3), de la misma fecha que el anterior<sup>5</sup>, de plata, plata dorada y cristal, con un pie igual al anterior, una copa esferoide con tapa, y estrechamiento en su parte central. El remate es un cuerpo de cristal con la reliquia en su interior, con una cubierta cónica rematada por esfera. Podríamos seguir citando muchos ejemplos de este tipo casi todos originados en el Bajo Medievo, imágenes y formas que llevaban los portugueses en su bagaje cultural cuando en el siglo XV alcanzaron las costas del Golfo.

4. *Die Domkammer der Kathedrale St. Paulus in Münster*, Münster, 1991, págs. 14 y 33.

5. *Ibidem*, págs. 16, 77 y 78.



Fig. 4. Salero del Museo Cívico de Bolonia.

Esta estructura tan ajena al arte africano y tan relacionada con el europeo es la que ha originado la teoría de que esos probables saleros de marfil puedan ser piezas encargadas por portugueses a artistas africanos. Por otra parte hay que tener en cuenta la decoración de estas piezas, que en su aspecto puramente ornamental recuerda también a piezas europeas, especialmente aquellas que usan aristas helicoidales formadas por rosarios de perlas, que recorren la pieza de arriba abajo, como es el caso de la del Museo Cívico Medieval de Bolonia (fig.4), o la del Museo Etnográfico de Viena (fig.5), ambas datables entre fines del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI, originarias de Sierra Leona, y encuadradas en la cultura sapi-portuguesa<sup>6</sup>. Otros casos procedentes del mismo país, y de la misma cultura, presentan un amplio nudo calado, constituido por una serie de aristas curvas que dejan en su interior un hueco que debía tener alguna utilidad, como se ve en la más sencilla de ellas de la Galería Estense de Módena (fig.6). Las otras dos piezas de nudo calado son mucho más complejas en su estructura, pues el nudo no está formado sólo por pilares curvos, sino que con ellos se alternan figuras humanas, que en el caso de la pieza del Museo nacional de Copenhague (fig.7) son claramente africanas, pero en la del Museo Nacional Prehistórico y Etnográfico de Roma tienen una clara influencia portuguesa.

En lo que se refiere a la representación humana y animal, tanto en relieve como en bulto redondo, predomina la estética y la iconografía africanas. En casi todas las piezas existe una importante representación animal formada por reptiles, como cocodrilos u otro tipo de saurios, además de serpientes.



Fig. 5. Salero del Museo Etnográfico de Viena.

6. *Ob. Cit.*, págs.225 y 228.



Fig. 6. Salero de la galería Estense de Módena.



Fig. 7. Pieza del Museo Nacional de Copenhague.



Fig. 8. Salero del Museo Etnográfico de Amberes.

En el ejemplar de Bolonia reptan por la base cuadrúpedos que se enfrentan a serpientes que cuelgan del nudo, mientras que los humanos están representados por mujeres, que apoyadas en la base se alternan con los animales, y una en el remate de la tapa, que cabalga sobre otro de esos cuadrúpedos (fig.4). El otro ejemplar que se decora con aristas helicoidales, el del Museo de Viena (fig.5), también posee figuras humanas y animales apoyadas sobre la base, mientras que la tapa lleva un personaje masculino sentado que fuma en una larga pipa, lo que hizo que durante algún tiempo se le identificara como pieza turca, y más adelante como de influencia hindú<sup>7</sup>, pero nada de ello parece probable.

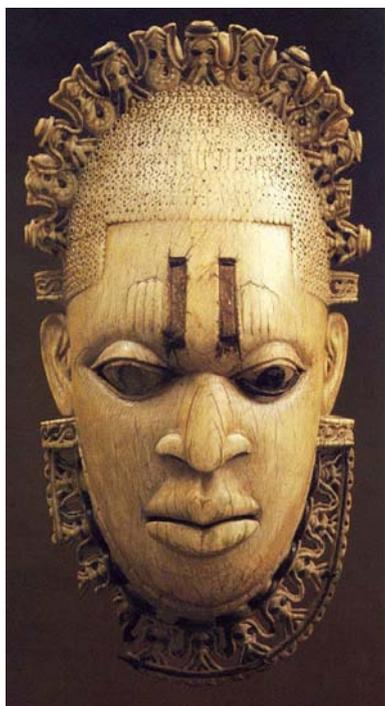
En lo que respecta a las piezas de nudo calado, la más sencilla de la Galería Estense, de Módena (fig.6), que no lleva figuras humanas, sólo animales, representados por unos cocodrilos y serpientes que reptan por sus pilares, unos papagayos que se intercalan entre ellos, y una figura problemática en la tapa, que se ha interpretado como un hombre montado en un animal, pero del primero no han quedado mas que lo que parecen ser los pies, la cabeza del animal, sin embargo, es perfectamente visible. Mucho más complicada iconográficamente es la pieza del Museo Etnográfico de Roma. El nudo calado, que se confunde con el astil, está formado por los pilares arqueados correspondientes con animales reptantes, que se alternan con figuras sentadas agarradas a los pilares. De estas cuatro figuras, dos de ellas presentan

7. *Ibidem*, pág. 228



Fig. 9. Copas del Museo de Viena, siglo XVII.

Fig. 10. Máscara del Museo Metropolitano de Nueva York.



caracteres europeos en el rostro, en la vestimenta y sobre todo en el sombrero. Pero la parte más interesante es la cubierta de la tapa en la que un extraño guerrero sentado, con algún rasgo femenino, parece protagonizar una escena de ejecución. El personaje lleva pantalón corto, como los del basamento, amplio sombrero o casco con ala, una espada en la mano derecha y un escudo en la izquierda, que parece sostener también una especie de serpiente. A su lado otro personaje más pequeño, arrodillado y con la cabeza agachada parece estar esperando el golpe de gracia, mientras que siete cabezas de indígenas se muestran delante de la figura principal. Es una obra única, y quizá la más interesante de la serie.

Una pieza con extraña tipología es un salero del Museo Etnográfico de Amberes, en el que la estructura queda enmascarada por las figuras que lo integran (fig.8). Básicamente se trata de dos recipientes esféricos, que se abren, rodeados de figuras de bulto. En la parte baja, y actuando como soporte se observan dos jinetes que con una mano sujetan las riendas de caballo, y en la otra llevan un fusil, mientras que a sus pies aparecen otros personajes sentados, teniendo todos ellos armaduras y armas europeas de comienzos del siglo XVI. Otros dos personajes del mismo tipo, tallados en relieve parecen sujetar la esfera superior, mientras que un caballo sin jinete remata la pieza. Los temas puramente ornamentales como la cuadrícula oblicua que decora las esferas, las armaduras y los arreos de los caballos tienen el planismo esquemático propio del arte africano.

No sabemos si este tipo de copas con tapa o saleros tuvieron alguna repercusión en Europa, aunque se conoce que alguna de las piezas anteriormente mencionadas pertenecieron a coleccionistas de los siglos XVI y XVII, y quizá ello despertara la afición a esas copas de marfil, pero ya realizadas por artistas europeos. De hecho en el Museo Nacional de Viena y en el de Dresde<sup>8</sup> se conservan magníficas obras de este tipo, hechas ya en el siglo XVII por artistas alemanes (fig.9).

Una obra de marfil africana no relacionada con las tipologías anteriores, pero sí con elementos europeos es la máscara del Museo Metropolitano de Nueva York (fig.10), cuyas dimensiones de casi 24 cms. hacen pensar que fue utilizada como gran pectoral por un rey de Benin en la ceremonia de la muerte de su madre, en la que posiblemente se representaban sus rasgos<sup>9</sup>. La pieza en la se incluyen también materiales como el cobre y el hierro, lleva un collar y una diadema que la que se alternan figuras de peces y rostros barbados, que se identificaban con los portugueses.

Aunque los cuernos de marfil tallados en relieve son bastante habituales en las culturas africanas, en casi todos ellos se representan temas aborígenes, sin embargo en una colección de Los Ángeles se conserva uno procedente de Sierra Leona y fechado hacia el año 1500<sup>10</sup>, cuya decoración bastante diferente de la mayoría. Lleva bandas trasversales, en las que se alternan los temas africanos con los portugueses, siendo quizá la pieza más característica de esta mezcla de culturas (fig11). En la base un gran escudo de Portugal se acompaña de una esfera armilar que sostiene

8. *The Kunsthistorische Museum Viena, The Treasury and the Collection of sculpture and decorative arts*, Londres, 1982, págs. 75 y 76, *The Green Vault*, Dresden, 1989, págs. 74 y 75.

9. *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1985, pág. 408.

10. *Arte y cultura en torno a 1492*, pág.383.



Fig. 11. Cuerno de col. Privada de Los Ángeles.

un personaje femenino claramente europeo. Un trenzado los divide del registro superior en el que aparecen fauna y flora africanas, mientras que el siguiente en altura contiene una inscripción con caracteres latinos de recuerdo gótico. Los dos registros superiores muestran escenas de caza con introducción de personajes africanos y europeos, y la parte superior es la boca de un animal de la que sale una especie de flor, que es el lugar para soplar en este olifante o cuerno de caza.

### Las estatuillas y placas de bronce

El arte del bronce tenía ya una amplia tradición antes del contacto con los europeos, y por ello las figuras humanas y animales son bastante abundantes, muchas de ellas sin relación iconográfica alguna con los portugueses. Usaban la técnica de la fundición, y la aleación no era exactamente la europea, pero sus pulidas o decoradas superficies demuestran un gran conocimiento de esta técnica. En todo lo que era el antiguo Reino de Benin, y especialmente en Nigeria, Ghana y Sierra Leona hallamos multitud de figurillas, especialmente de guerreros en los que no aparece ningún signo de la cultura europea, sin embargo, en algunas piezas procedentes de la época del comercio con Portugal, hallamos elementos de tipo europeo, como hemos visto en los marfiles.

En general en el reino de Benin había una gran tradición en el trabajo del bronce, tanto en las figuras de bulto, como en los relieves, son famosas las placas de bronce que adornaban los edificios reales de Benin, arrancadas y vendidas en Londres, de las que el Museo Británico posee una buena colección, y el Museo de Lagos otra, que ha ido comprando para intentar recuperar algo de su arte autóctono. También poseen figuras de bulto, y de hecho hasta hace algunos años se vendían como auténticas, por las calles de este país.

Los modelos representados muestran guerreros, a pie o a caballo, con armaduras locales, pero también con elementos portugueses, como cascos, escopetas, y por supuesto los caballos, pero en algunos casos aparecen personajes sólo europeos, y en otros, los más interesantes, guerreros europeos y africanos perfectamente diferenciados por sus vestimentas y también por sus rostros.

Una de las características de los europeos, entre otras cosas, era la barba, aunque no siempre se apreciaba tan claramente como en la cabeza de esteatita, procedente de Sierra Leona, de la mencionada colección de Los Ángeles (fig.12), que se sitúa antes de 1550<sup>11</sup>. Los rasgos no son exactamente

Fig. 12. Cabeza de esteatita de la colección anterior.



11. *Arte y Cultura en torno a 1992*, pág.185.



Fig. 13. Placa de bronce del Museo de Lagos.

Europeos, sino más bien africanos por sus gruesos labios y su nariz achatada, así que en realidad no sabemos si es un retrato de un portugués o una máscara imitatoria.

Resultan, sin embargo, más interesantes las placas en relieve por presentar grupos y escenas, que nos dan más noticias sobre todos los aspectos de su cultura. Estas placas parecen que eran para recubrir columnas e edificios importantes, especialmente el palacio del Oba, o rey, quedando en algunas las señales de los clavos que las sujetaban. Entre las placas que representan personajes autóctonos puede citarse la que muestra a tres sirvientes, del Museo de Lagos (fig.13). En esta pieza, que se fecha a finales del siglo XVI<sup>12</sup>, se representan tres personajes vestidos con un faldellín bordado, pulseras, collares y casquete, sosteniendo en la mano derecha una bolsa. Todo el alto relieve destaca sobre un fondo labrado con flores de cuatro pétalos sobre una superficie rugosa. Este tipo de placas abundan en el Museo de Lagos, y más aún en el Museo Británico. El investigador John Hatch ha identificado varias de estas placas, todas con tres figuras masculinas descalzas, vestidas con faldellín y casquete, y con otros instrumentos en las manos que confirman la condi-

ción de sirvientes. Sus estudios han permitido no sólo el conocimiento del arte autóctono, sino también de la historia de los países que conformaron al antiguo reino de Benín<sup>13</sup>

Algo distinta por su contenido, pero no por su técnica, es la placa existente en el Museo Británico que representa un guerrero de Benín con sus ayudantes o asistentes (fig.14). En la placa, con el mismo tipo de decoración en el fondo que la anterior, y con los bordes deteriorados, se aprecian hasta ocho personajes, tres principales en el centro, y los otros de tamaño mucho más pequeño, que podrían ser sirvientes o soldados, pues llevan los mismos casquetes que los criados de la figura anterior. Por el contrario los personajes principales destacan por su tamaño, pero también por sus vestimentas, en las que pueden verse el mismo tipo de faldellín de los criados, pero su condición de guerreros se muestra en sus armas, espada corta y ancha, y escudo, pero sobre todo en sus cascos labrados, y el de la figura central, mayor y destacada, con una corona de salientes o pinchos, que veremos en otras figuras de bulto, y que seguramente eran símbolo de realeza. Es también de destacar los amplios barbuquejos o collares, especialmente el del jefe.

En el mismo museo, y en la misma línea está otro relieve que presenta el interés de mostrar personajes probablemente portugueses junto con otros nativos. La figura central y de mayor tamaño lleva el mismo tipo de casco y barbuquejo, pero la vestimenta es más compleja pues lleva todo el cuerpo, e incluso las piernas, recubiertas con elementos que parecen metálicos (fig.15). Las armas son escudo y lanza, mientras que la espada la lleva uno de los tres ayudantes que lo acompañan, que por cierto va desnudo, lo que hace pensar que sea un esclavo. En la parte alta del relieve

Fig. 14. Placa de bronce del Museo Británico.



12. *Ibidem*, pág. 322.

13. Hatch, J.: *Nigeria. A History*, Londres, 1971

aparecen dos personajes de tamaño pequeño vestidos de una manera diferente, cascos con una especie de penacho, calzas o pantalones, chaquetas, y un cuerno de caza por el que soplan. Aunque se han identificado con botellas de las que beben<sup>14</sup>, esto no parece muy probable, ya que no tiene ningún sentido en la escena. Estos personajes identificados como portugueses parecen participar en una escena de caza, en la que aportan los cuernos, introducidos quizá por ellos para este uso, mientras que el rey o jefe es el cazador. Así pues, esta placa quizá sea una de las que indican las buenas relaciones entre portugueses y africanos, ya que parecen participar de una manera conjunta en la caza, aunque no sabemos si la caza se refería a animales o a personas, ya que los portugueses llevan en la otra mano una especie de pulseras abiertas, que ellos llamaban “manillas”, y que debían ser una especie de esposas, que servían para sujetar a los esclavos.

La idea de la caza de esclavos parece confirmarse en las placas de finales del siglo XVI o primera mitad del XVII, del Museo Británico, que representan mercaderes europeos, vestidos con calzas, chaquetas con falde-lín, y cubiertos con altos sombreros (fig. 16). Sus rostros, de aspecto adusto, son alargados y muestran barbas de distintos tamaños. En tres de las cuatro placas los personajes llevan manillas, y en dos de ellas también espada, de las de tipo europeo, es decir delgadas y largas. No sabemos, sin embargo, si estas imágenes corresponden a portugueses, ingleses u holandeses, ya que los segundos aparecieron en Benín a mediados del siglo XVI, y los terceros a comienzos del XVII.

Claramente portugueses deben ser los soldados con mosquetes que aparecen en una caja de latón que representa el palacio del Oba (fig. 17). La caja tiene forma de casa con tejado a dos aguas, que constituye la tapa. Ésta tiene una especie de torreta en el centro a la que corona un pájaro de alas desplegadas sostenido una serpiente. Estos pájaros se repiten en el vértice del tejado, alternados con las figuras de los guerreros, que se hallan en actitud de disparar. La representación de pájaros y serpientes era una tradición africana muy arraigada, pues los relatos de europeos hablan de esta representación animalística, hecho que hemos podido comprobar en las piezas de marfil. En el caso de esta caja en forma de casa, pájaros y serpientes, elementos protectores de la realeza, se unen a los guerreros portugueses, que tenían también una misión protectora, ésta completamente real.

Las figuras de bulto redondo son bastante abundantes, y al parecer se han seguido haciendo hasta nuestros días, siguiendo los modelos de los siglos XVI y XVII, aunque en los casos de estas imitaciones, los artistas prefieren representar lo puramente autóctono, así que las imágenes donde aparece claramente la mezcla de culturas no suelen copiarse. En el Museo de Lagos hay multitud de figuras a pie y a caballo, vestidas con trajes africanos, pero con escopetas, y a veces con cotas de malla, elementos claramente europeos. En una pieza de nuestra colección (fig. 18), procedente de Nigeria, de elaboración muy rústica, el guerrero lleva casco con formas puntiagudas y espada ancha como las de los relieves, un amplio y alto collar que recuerda al barbuquejo, y algo inidentificable en la otra mano. Aunque todos estos elementos son claramente africanos, sin embargo el vestido parece ser una cota de malla, con estructura rómbica, y largo hasta



Fig. 15. Placa de bronce del Museo Británico, con personajes europeos y africanos.

Fig. 16. Placa de bronce del Museo Británico con mercaderes europeos.



14. Ryder, A.: *Ob. Cit.*, fig.1, pág. 244.

Fig. 17. Caja de latón que representa a un palacio, con soldados europeos.



Fig. 18. Escultura de bronce nigeriana de col. Privada.

Fig. 19. Busto de bronce nigeriano de col. privada.



la rodilla. Por el contrario otra pieza en busto, de la misma colección y origen (fig.19), con el mismo tipo de técnica, y los mismos rasgos faciales, muestra una vestimenta completamente diferente, un alto y curvo gorro decorado con aristas y botones, y un collar con colgantes rematados en los mismos botones. Parece claro que esta segunda figura no muestra ninguna relación con la indumentaria europea del siglo XVI, sino que se trata de una vestimenta puramente local, y de hecho se hallan cabezas en bronce con el mismo tipo de gorro fechadas en el siglo XIV, y por lo tanto anteriores al contacto europeo.

De entre los guerreros a caballo habría que destacar el clasificado como procedente de la cultura Bini, que lleva túnica hasta la rodilla, puñal al cinto, pulseras en tobillos y muñecas, amplio cuello rígido y enorme corona-casco. El caballo que parece más un asno, como casi todos los representados en esta cultura, lleva al parecer unas extrañas bridas rígidas, que sostiene el jinete separadamente. La túnica labrada o bordada, guarda una cierta relación con la del guerrero de la figura dieciocho pero no el resto de la vestimenta. Lo más interesante, el gorro-corona, que parece corresponder a un rey por su suntuosidad, muy probablemente tenga influencia europea, ya que este tipo de corona no aparece en personajes puramente africanos. Se compone de una forma troncocónica que se ajusta a la cabeza, sobre la que se levanta una verdadera corona bulbosa rematada en una especie de ave, yendo toda ella labrada. Una fotografía del último Oba de Benín tomada poco antes de 1969, es decir cuando ya los países del Golfo eran repúblicas independientes, y el Oba era un cargo honorífico, lo muestra con collares tan amplios y elevados que recuerdan al barbuquejo, y un amplio gorro-corona bastante parecido al del guerrero a caballo, lo que muestra que la tradición afro-europea, o afro-portuguesa no se ha perdido.



1. Introduction  
2. Methodology  
3. Results  
4. Discussion  
5. Conclusion

# Abstract

The purpose of this study is to investigate the effects of various factors on the performance of a system. The methodology involves a series of experiments designed to measure the impact of each factor. The results show that the most significant factor is the quality of the input data, followed by the complexity of the task. The discussion highlights the implications of these findings for system design and optimization. The conclusion states that the system's performance can be significantly improved by focusing on these key factors.

The study was conducted over a period of six months. The data was collected from a series of controlled experiments. The results were analyzed using statistical methods to determine the significance of the findings. The study was supported by the National Science Foundation.

The authors would like to thank the following individuals for their assistance and support during the course of this study: Dr. John Doe, Dr. Jane Smith, and Dr. Michael Johnson. The authors also wish to express their appreciation to the National Science Foundation for their generous support of this research.

The methodology of this study is based on a series of experiments designed to measure the impact of various factors on the performance of a system. The factors being investigated include the quality of the input data, the complexity of the task, and the amount of time available for completion. The experiments were conducted in a controlled environment to ensure that the results are accurate and reliable. The data collected from these experiments was then analyzed using statistical methods to determine the significance of the findings.

The results of the study show that the most significant factor affecting system performance is the quality of the input data. This finding is consistent with previous research in the field, which has shown that high-quality input data is essential for accurate and reliable results. The next most significant factor is the complexity of the task, which also has a strong impact on performance. Finally, the amount of time available for completion of the task is also a significant factor, although its impact is less pronounced than that of the other two factors.

The discussion of these findings highlights the importance of focusing on the quality of the input data and the complexity of the task when designing and optimizing a system. The authors suggest that future research should continue to explore the relationship between these factors and system performance, as well as the potential for developing new methods for improving system performance. The authors also note that the findings of this study have important implications for a wide range of applications, including data analysis, decision-making, and system optimization.

## Un caso de peritaje artístico en el siglo XVIII: Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano en el Hospital de la Caridad de Sevilla

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA

Mientras rastreaba las escribanías de Cabildo del Archivo Histórico Municipal de Sevilla en busca de noticias artísticas del siglo XVIII, encontré el breve documento que aparece transcrito al final de estas notas referido al informe que emiten, en 1758 y a requerimiento del Ayuntamiento, los pintores Juan de Espinal y Juan Ruiz Soriano, sobre un retrato de Miguel de Mañara que se hallaba en el Hospital de la Caridad de Sevilla.

De su lectura se desprenden algunas consideraciones que pueden servir al estudio de una faceta, hasta hoy poco conocida, como es la del peritaje y el asesoramiento artístico del que participaron algunos pintores, sobre todo cuando el siglo XVIII avanzaba hacia su final y el concepto que tenían de su profesión cambiaba en el marco institucional del nacimiento y desarrollo de las academias de bellas artes. Precisamente es Juan de Espinal, uno de los pintores más comprometidos con la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, el que aparece aquí, más de una década antes de la fundación de esta corporación, actuando más como profesor y entendido en arte que como técnico, haciendo valoraciones sobre la factura de la obra o incluso ensayando una atribución a un pintor del pasado.

El documento contiene sendas declaraciones, prácticamente idénticas, de ambos pintores, en las que afirman, después de presentarse, que han sido llamados por el conde de la Mejorada, -procurador mayor de la Ciudad y responsable de todos los empleados y colaboradores públicos, así como de los aspectos relativos a la conservación de los edificios oficiales<sup>1</sup>-, para estar el primer día del año 1758, domingo, a las diez de la mañana en el Hospital de la Caridad. Y los dos refieren que, aunque estaba lloviendo, asistieron puntuales a la cita. Allí pudieron *cotejar* un retrato de Miguel de Mañara que se había regalado al Ayuntamiento con el objetivo de verificar *si venía con er que está*, -si se correspondía, en definitiva-, con el que existía en la Caridad. Espinal y Soriano coinciden en que es una copia de uno de los tres que guarda

1. AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Siglo XVIII". *Historia de Sevilla*. 3ª edición revisada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989, p. 37.

Figura 1. Sevilla. Hospital de la Santa Caridad. Juan de Valdés Leal. Retrato de Miguel de Mañara con el que pudo cotejarse el regalado al Ayuntamiento.



dicha Casa, pero que *tiene algunos defectos*, prueba que demuestra que su ejecutor no era sobresaliente. Y precisamente por ser copia, no puede conocerse *a punto fixo quien lo hizo aunque tira a el estilo de Matías de Arteaga*. Con la fecha y la rúbrica de cada pintor terminan sus informes, el de Soriano con mínimas diferencias con respecto al de Espinal. Una de ellas es que Soriano añade el cargo de alcalde del gremio del arte de la pintura al de profesor que también presenta Espinal, y otra que, frente a la concluyente frase de éste último, tras la atribución del cuadro a Matías de Arteaga, *-este es mi parecer-*, Soriano, más prudente, termina con *este es mi parecer, salvo mexor parecer*.

Son varios los datos, a pesar de la brevedad del documento, de los que pueden extraerse interesantes conclusiones. En lo que se refiere a la biografía de los pintores, hasta ahora no se conocía una fecha de trabajo tan tardía para Juan Ruiz Soriano (Higuera de Aracena, hoy de la Sierra, Huelva, 23-VI-1701/Sevilla, 17-VIII-1763). La mayoría de las obras de este artista, formado con su primo y paisano Alonso Miguel de Tovar, se sitúan cronológicamente, incluida su producción salmantina, entre los años veinte y cuarenta del setecientos<sup>2</sup>.

2. Los escasos estudios dedicados a este pintor son los de CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 volúmenes.

Una noticia aislada, lo muestra restaurando en 1756 un lienzo de Murillo en la Catedral de Sevilla<sup>3</sup>, pero con posterioridad a esa fecha no aparece nueva documentación hasta el momento de su muerte, hecho que hace presuponer a Girón María que, como tantos otros, no habría podido ejercer el oficio en los últimos años de su vida, por lo que moriría en la pobreza, *frecuente patrimonio de artistas*<sup>4</sup>. Sin embargo, con el documento que ahora presento puede conocerse que un lustro antes de su muerte no sólo no estaba en absoluto retirado de su profesión, sino que ocupaba el puesto de alcalde dentro del gremio de pintores, circunstancia que puede resultar estimulante para el investigador preocupado en delimitar la producción del pintor de Higuera de la Sierra.

A Juan de Espinal (Sevilla, 1714-1783) le ocurre todo lo contrario. La fecha de 1758 es de las más tempranas referencias documentales del artista, que comenzó a trabajar con independencia de su suegro y maestro Domingo Martínez cuando éste murió en 1749. De modo que, salvo la firma de los retratos de los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza que le encarga la Real Fábrica de Tabacos en 1747 y que acabaron en poder del Ayuntamiento, habremos de esperar a 1752, año en el que realiza las pinturas de la galería alta de las Casas Consistoriales, y a 1754, cuando pinte el escudo de armas de la ciudad en la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Roque<sup>5</sup> para volverlo a encontrar en la documentación. Después de esto, ya en 1759 Espinal trabajará en los retratos de las Santas Justa y Rufina de la Sala Capitular del Ayuntamiento de Sevilla. Parece que un año antes tenía el Consistorio en suficiente estima a Espinal, después de los distintos encargos descritos, para requerir su opinión en el cotejo del referido lienzo de Mañara.

El documento es sugerente además con respecto al seguimiento de la causa emprendida en pos de la canonización del *amigo de los pobres* —que había cobrado nuevos bríos después del enlace matrimonial del destacado hermano de la Caridad Miguel de Espinosa y Tello de Guzmán, conde del Águila, con una descendiente de Mañara en 1756<sup>6</sup>— y del interés mostrado por la municipalidad en relación a la misma, que quizá tuviera la intención de crear de forma oficial la iconografía del futuro santo con la copia y repetición del retrato que de él

Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800. Prólogo de Miguel Morán Turina. Madrid: Ediciones Istmo, 2001, tomo IV, p. 287; GIRÓN MARÍA, Francisco: “El pintor que retrató a fray Isidoro de Sevilla”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n° 12. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1945, pp. 117-119; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1986. 3ª edición. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002, pp. 316-319, “Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el convento de San Agustín de Sevilla”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n° 6. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993, pp. 305-316, *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, pp. 516-523; ARANDA BERNAL, Ana-QUILES GARCÍA, Fernando: “La pintura de Juan Ruiz Soriano en la Sevilla del XVIII”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 86-87. Madrid: Museo Camón Aznar, 2002, pp. 7-14.

3. MORALES, Alfredo J.: “Murillo restaurador y Murillo restaurado”. *Archivo Español de Arte*, tomo LX, n° 240. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 478-480.

4. GIRÓN MARÍA, Francisco: *Op. cit.*, p. 119.

5. El estudio de la figura de Juan de Espinal se halla inserto en los trabajos de VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, pp. 336-343 y *Pintura barroca...*, pp. 553-570 y en la monografía de PERALES PIQUERES, Rosa M<sup>a</sup>: “Juan de Espinal”. *Arte Hispalense*, n° 24. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981, de la que he extraído datos de las pp. 81, 82 y 113.

6. PIVETEAU, Olivier: *El burlador y el santo. Don Miguel Mañara frente al mito de Don Juan*. Traducción de Elena Suárez Sánchez. Sevilla: Cajasol, 2007, tomo I, pp. 211 y 212.

hiciera Valdés Leal, tal y como ocurrió en un proceso similar casi cien años atrás<sup>7</sup>. En este punto parece acertado seguir las palabras de Olivier Piveteau: *Lo cierto es que los retratos de Don Miguel realizados por Valdés Leal permiten fijar definitivamente los rasgos del difunto y perpetuar su recuerdo. Este ejercicio de memoria no carece quizás de segundas intenciones por parte de los allegados de Mañara: ¿quién sabe, en efecto, si algún día un soberano pontífice no tendrá que desvelar esa imagen en el transcurso de una ceremonia de beatificación en la basílica vaticana?*<sup>8</sup>

Pero me gustaría centrar el análisis en la propia consideración que se desprende de los artistas en el documento. Estamos asistiendo a cambios trascendentales en el arte traspasada ya la mitad de la centuria y, aunque tarde, también se dejarán notar en Sevilla. El profesor Palomero Páramo apuntó que *la Academia (...) contribuyó a que la pintura dejara de ser un oficio mecánico para convertirse en 'noble arte liberal' y que el artista abandonase el estamento artesanal para transformarse en un profesional independiente*<sup>9</sup>. No obstante, el camino para el reconocimiento de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, que echará a andar bajo la protección real en 1775, es todavía largo y arduo. Para ello habrá que ensayar academias privadas o pequeñas escuelas de dibujo en los obradores y talleres de los artistas o en los locales alquilados por ellos. Han quedado registradas las reuniones en casa del platero Eugenio Sánchez Reciente con la participación del pintor Juan José de Uceda y el arquitecto Pedro Miguel Guerrero a partir de 1759, y las celebradas en el domicilio de Francisco Ramírez Portocarrero, administrador de Tabacos, a las que asisten más de doscientos cincuenta alumnos para recibir clases. En 1769, cuando el establecimiento se queda pequeño, se trasladan a otro de la calle del Puerco, donde ya participan en las tareas docentes el escultor Blas Molner, el pintor José de Rubira y el tintorero Luis Pérez<sup>10</sup>. En este documento tanto Ruiz Soriano como Espinal se presentan como profesores del arte de la pintura, en vez de con la más usual denominación de *maestros* de dicho arte, algo que puede indicar, al menos en el caso de Espinal, -que era mucho más joven que Ruiz Soriano y que se encontraba al inicio de su carrera-, que no sólo quería ser un hábil artesano, fiel cumplidor de los encargos de la clientela, digno trabajador del oficio que aprendió en la niñez, sino un profesor, un ejemplo destacado de su labor que puede y debe expandir sus conocimientos teóricos entre los que pretendan seguir con sus enseñanzas<sup>11</sup>.

7. Me refiero a la canonización del rey San Fernando y a la creación y escasa evolución de su iconografía, ampliamente tratado por QUILES GARCÍA, Fernando: *Por los caminos de Roma: hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Madrid: Miño y Dávila Editores, 2005, sobre todo las pp. 57-79.

8. PIVETEAU, Olivier: *Op. cit.*, tomo I, p. 214.

9. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: "Prestigio y respetabilidad: la actividad académica de los pintores sevillanos como peritos tasadores de las pinacotecas locales", prólogo a ILLÁN MARTÍN, Magdalena: "Noticias de pintura (1780-1800)". *Fuentes para la historia del arte andaluz*, tomo XVII. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2006, p. 9.

10. Estos datos están extraídos de OLLERO LOBATO, Francisco: *Cultura Artística y Arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004, pp. 76 y 77, que recoge a su vez la información facilitada por Justino Matute. También se trata este fenómeno en ARANDA BERNAL, Ana-QUILES GARCÍA, Fernando: "Las academias de pintura en Sevilla". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2000, pp. 119-138.

11. Ceán Bermúdez desliza la idea de que la vivienda-obrador de su maestro Juan de Espinal *parecía una academia*. Un interesante estudio sobre esta circunstancia puede encontrarse en ARANDA BERNAL, Ana: "La 'Academia de Pintura' de Domingo Martínez". *Domingo*

Este despertar social del artista sevillano que, como el italiano del Renacimiento, se esforzaba, –con la continuidad de una tradición que ahora sí empezaba a conseguir resultados–, en demostrar que su arte no era un mero ejercicio manual, sino *cosa mentale*, se demuestra eficazmente con el desempeño de funciones que puedan llevarse a cabo fuera del taller, como la tarea del expertizaje artístico para instituciones y particulares<sup>12</sup>. No es casual que muchos pintores, sobre todo los que estuvieron relacionados con la Real Escuela, añadieran en la segunda mitad del XVIII a sus labores profesionales la de la tasación de obras de arte y otros objetos de valor, alegando que eran *inteligentes en la facultad de la pintura*,<sup>13</sup> demostrando que no sólo la podían ejecutar al gusto del cliente, sino que la entendían, que sabían teorizar sobre ella y establecer diferencias y semejanzas entre las obras de otros artistas, incluso que podían bucear en las producciones del pasado, ejemplos en muchas ocasiones. Toda esta pretensión, que no pasaba del límite de lo meramente erudito, sin llegar por supuesto al lento progreso del rigor científico que comenzará años más tarde con algunas de las obras de los ilustrados Antonio Ponz, Ceán Bermúdez, Isidro de Bosarte o el marqués de Ureña entre otros, les hará rodearse de un aura, –a ojos de los muchos *ininteligentes del arte*–, de sabiduría, prestigio y respeto. Por esa razón, artistas más que mediocres serán más apreciados por los poderes públicos y por algunos particulares gracias a su ocupación como asesores artísticos o tasadores de pinacotecas que como diestros dibujantes y duchos en el manejo del color de sus obras. Así, a pintores de media o baja calidad artística que en otros tiempos –en los que los talleres más potentes monopolizaban los encargos– hubieran tenido que probar suerte fuera de Sevilla, les fue posible no sólo sobrevivir aquí, sino gozar de prestigio y respetabilidad gracias a sus empleos asegurados en la Real Escuela y a sus funciones como expertos en arte.

Esta circunstancia se dará en mayor grado, en las últimas décadas del siglo, pero en el documento de 1758 se demuestra que ya por entonces existía, desde la oficialidad, esta práctica de la consulta a pintores para la valoración de obras de arte. El conde de la Mejorada no sólo llama a un pintor, Espinal, de los más jóvenes y prometedores de la ciudad, sino a dos, también al veterano Ruiz Soriano, no únicamente para que comparen un retrato que guarda evidente analogía con el *retrato del venerable siervo de Dios leyendo la Regla de la Santa Caridad* del año 1681 que preside la Sala de Cabildos de la Santa Casa, o con el *retrato de Don Miguel Mañara con un ejemplar del Discurso de la verdad en la mano* de hacia 1679 que se halla junto a la biblioteca, ambos obras de Valdés Leal, sino también para que lo atribuyan a algún artista, algo que consiguen al afirmar que *tira a el estilo de Mattías de Arteaga*.

Martínez en la estela de Murillo. Catálogo de la Exposición celebrada en Sevilla, mayo-junio de 2004. Sevilla: Fundación El Monte, 2004, pp. 86-107.

12. Sobre este interesante aspecto es José Luis BARRIO MOYA el que ha publicado más trabajos, entre los que destacan: “Inventario de los bienes de Doña Catalina Portocarrero de Guzmán, hija de los Condes de Montijo (1712)”. *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, nº 17, 2005, pp. 49-62; “a colección pictórica de Don Juan Fernández de Luco, un ganadero alavés en el Madrid de Felipe V (1740)”. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo 61, nº 2. 2005-2006, pp. 407-418 y “El inventario de los bienes de Dionisio Sánchez Escobar, un batidor de oro palentino en el Madrid de Felipe V (1746)”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 76, 2005, pp. 509-517.

13. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Op. cit.*, p. 9.

Figura 2. Colección particular.  
 Retrato de Mañara llevando en la  
 mano un ejemplar del *Discurso de  
 la verdad*. Grabado abierto en  
 1768 sobre el retrato de Miguel  
 de Mañara de Valdés Leal.



Lanzar atribuciones, de carácter formal, sigue teniendo hoy los mismos riesgos que en el siglo XVIII y más tratándose de una copia, de la que, además, Espinal y Ruiz Soriano declaran que *no se conoce a punto fijo quien la hizo*. A esta dificultad de origen hay que añadir los escasos elementos de juicio de carácter historiográfico que pudieran tener estos pintores en un momento en el que la historia del arte no había nacido como disciplina científica en el corazón de Europa y que, salvo el *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, no había textos de referencia que delimitaran el trabajo de los pintores del pasado. Y así como Antonio Ponz, a su paso por Sevilla, fue asesorado en todo lo referente a fechas y atribuciones para su *Viage de España* por dos destacados amantes del arte de la ciudad como el conde

del Águila y Francisco de Bruna<sup>14</sup>, hay fundadas razones para pensar que muchas de las consideraciones escritas años más tarde por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* tuvieran su origen en las enseñanzas que le proporcionó su maestro Juan de Espinal.

Lo apuntado hasta ahora puede servir de contexto para entender mejor la confusión que durante la segunda mitad del XVIII se tiene con respecto a la obra de Matías de Arteaga y Alfaro (Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, 1633/Sevilla, 1703). La principal, -mantenida por Ceán Bermúdez- es la de su formación con Valdés Leal<sup>15</sup>. Como muy bien apunta Valdivieso, este dato es difícil de admitir si se tiene en cuenta que Arteaga llega a Sevilla, procedente de Córdoba, en 1656, con veintitrés años cumplidos y con el título de maestro, hecho que indica que su aprendizaje debió realizarse con anterioridad a la toma de contacto con Valdés Leal. Sin embargo, el que Ceán crea erróneamente lo contrario provoca, bajo su óptica, la relación subordinada, formal o temática, entre uno y otro pintor. Por eso atribuye las pinturas bíblicas del presbiterio del antiguo convento de San Pablo a Arteaga, siendo, no obstante, obras probables del hijo del pintor de los muertos, Lucas Valdés<sup>16</sup>. Seguramente Espinal, que enseñó más teoría pictórica que práctica a su discípulo, era el que establecía estas conexiones entre pintores del pasado, encuadrando a Arteaga como seguidor de Valdés, y por tanto, apto ejecutor de una copia del retrato que de Miguel de Mañara hiciera su pretendido maestro. Con todo, el que incluyera en el documento que presento al pintor infanteño dentro del grupo de los poco sobresalientes y que señalase los defectos que, a su juicio, tenía la copia cotejada, se presenta como un misterio que no me atrevo a desentrañar rotundamente. Quizá fueran las preferencias estilísticas personales las que se dejaran notar aquí en un periodo histórico en el que Valdés Leal no goza de muy acertada reputación por considerársele muy oscuro y macabro. Si se creía que Arteaga era su discípulo era justo pensar que adolecería de los mismos males que su maestro. Es posible que de conocer la producción de Matías de Arteaga en el grado actual, tanto Ruiz Soriano como Espinal, hubieran tenido otra consideración de este destacado seguidor del estilo pictórico de Bartolomé Esteban Murillo.

No se conoce en qué medida el conde de la Mejorada tomó en cuenta las consideraciones de Espinal y Ruiz Soriano respecto al lienzo, pero sí se sabe que informes redactados con posterioridad y con más rigor científico que éste, como el que emiten en 1777 Pedro del Pozo y José de Huelva, director y secretario, respectivamente, de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, abogando por la restauración de la pintura mural de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, no cosechó ningún éxito entre los capitulares hispalenses, quizá por considerarse muy arriesgado para un periodo en el que aún había mucha resistencia a los postulados académicos por parte de no pocas instituciones<sup>17</sup>.

14. OLLERO LOBATO, Francisco: *Op. cit.*, p. 49.

15. VALDIVIESO, Enrique: *Pintura barroca...*, p. 362.

16. *Ibidem*, pp. 362 y 368.

17. SERRERA, Juan Miguel: "La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVIII-XIX". *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, n° 251. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999, pp. 181-187.

Como conclusión puede establecerse que por parte de algunas instituciones –como el Ayuntamiento– se empieza a apostar porque pintores aventajados o veteranos de la ciudad –como Espinal y Ruiz Soriano, respectivamente– puedan desempeñar, aparte de su oficio, funciones de peritaje y asesoramiento artístico, a pesar de no contar, a mediados del siglo XVIII, con elementos de juicio suficientes para componer informes rigurosos. A pesar de ello, la voluntad por elevar el papel del artista desde la posición del trabajador mecánico que ejecuta las obras de arte que le solicita la clientela a la de un profesor y entendido que no sólo valora los testimonios de su tiempo, sino también los del pasado más inmediato, a partir de una práctica de plena vigencia en la historiografía del arte como la atribución formal, es, –no obstante lo arriesgado y erróneo de este caso particular–, un indicio más del camino que se emprende hacia el academismo, el movimiento artístico-institucional que dará cabida en Sevilla a las ideas de la Ilustración.

### Apéndice documental

Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Sección V, Escribanías de Cabildo del siglo XVIII. Tomo 278, documento 16, Retrato. 2-1-1758.

Señor

*Juan de Espinal, profesor del arte de la Pintura fui llamado de orden de la Ciudad por el Sr. Conde de la Mejorada aier Domingo a las diez de la mañana, estubiese en la Caridad, para Cotejar un retrato del Venerable Siervo de Dios Don Miguel Mañara que a dicha Ciudad se abía regalado, si venía con er que está en dicha Sta. Casa y nostante de aber estado lloviendo estuve punto a dicha ora.*

*Digo que el retrato de dicho siervo de Dios está copiado por uno de los tres que tiene dicha Sta. Casa aunque tiene algunos defectos por no ser de pintor sobre saliente y Como es Copia no se conoce a punto fixo quien lo hiso aunque tira a el estilo de Mattías de Arteaga este es mi parecer, Sevilla 2 de Henero de 1758.*

*Juan de Espinal*  
(rúbrica).

Señor

*Don Juan Soriano de Tobar profesor del arte de la pintura y alcalde de dicho arte fui llamado de orden de la ciudad por el Sr. Conde de la Mejorada aier Domingo a las diez de la mañana, estubiese en la Caridad, para Cotejar un retrato del Venerable Siervo de Dios Don Miguel Mañara que a dicha Ciudad se abía regalado, si venía con er que está en dicha Sta. Casa y nostante de aber estado lloviendo estuve punto a dicha ora.*

*Digo que el retrato de dicho siervo de Dios está copiado por uno de los tres que tiene dicha Sta. Casa aunque tiene algunos defectos por no ser de pintor sobre saliente y Como es Copia no se conoce a punto fixo quien lo hiso aunque tira a el estilo de Mattías de Arteaga este es mi parecer, salvo mexor parecer, Sevilla 2 de Henero de 1758.*

*Juan Soriano Tobar*  
(rúbrica).

## Trampantojos sevillanos del siglo XVIII<sup>1</sup>

FERNANDO QUILES

El *trampantojos* forma parte del sistema expresivo del mundo barroco, como evidencia de los imprecisos límites de la realidad. Una realidad refutada porque “el objeto natural o mundo en su simplicidad no existe, ni se ofrece en ningún lado a la observación.”<sup>2</sup> Y lo que en el ámbito de la pintura fue una variante genérica que gozó de relativa popularidad, al menos en algunos de los principales centros artísticos españoles, sobre todo en aquéllos donde la influencia flamenca se hizo notar con más fuerza, en el mundo literario fue una voz con un amplio registro significativo, que aludía tanto al artificio como al enredo y los comportamientos engañosos<sup>3</sup>.

La aparición y larga vida de este tópico artístico en Sevilla se debe en gran medida a su favorable recepción entre las élites locales, que lo apreciaron como muestra de la pericia creativa de sus artífices y como adopción de una moda. Aun así, fueron tan escasos que apenas han dejado rastro documental. Sólo se ha podido constatar su existencia en el inventario de los bienes del conde del Águila, propietario de “un quadro de una tabla fingida, con algunos Animales muertos, su autor Correa”<sup>4</sup>. Este dato, por otro lado, resulta relevante, al evocar a un artista considerado como pieza clave en la evolución del *trampantojos* sevillano: Marcos Fernández Correa. Que se sepa firmó los dos ejemplares que guarda la Hispanic Society of New York. A pesar de esa certeza, sigue siendo un enigmático personaje del que últimamente se ha descubierto un ambiguo perfil profesional, al presentársele además como arquitecto de retablos y escultor<sup>5</sup>.

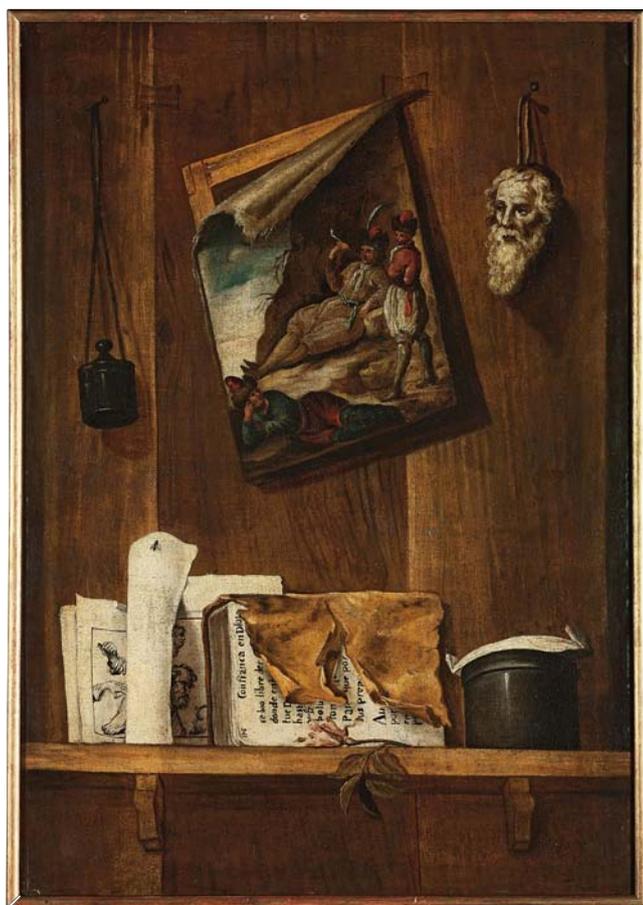
1. Agradezco a Christie's las facilidades dadas para estudiar las tres piezas. Y especialmente a doña Yolanda Muñoz, del Departamento de Arte, por su atención y apoyo.

2. Para Rodríguez de la Flor es un capítulo importante en la cultura barroca. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005, cap. 16.

3. En *la ilustre fregona*, Cervantes califica a los mozos de mulas de una posada como gente de poco fiar: “mirad que estos mozos de mulas son el mismo diablo y hacen trampantojos” CERVANTES, M. de, *La ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares*, ed. de F. RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pág. 252.

4. Así figura en el inventario realizado a su muerte, en 1784. ILLÁN MARTÍN, M., “La colección pictórica del conde del Águila”, *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, p. 147.

5. QUILES, F. y CANO, I., *Bernardo Lorente German. Y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde eds., 2006; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Eds. Guadalquivir, Sevilla, 1986, pág. 239.



Fue Gestoso el primero en probar su existencia. Otros especialistas apenas han podido redundar en el hecho de que existió y pintó los lienzos de la Hispanic, resaltando su papel como acertado intérprete del tema. Se desconocen otras manifestaciones contemporáneas del mismo. El conocido lienzo del flamenco contemporáneo Franciscus Gysbrechts fue introducido en Sevilla en pleno siglo XVIII, durante el llamado Lustró Real (1729-1734)<sup>6</sup>. Precisamente, esta coyuntura, la presencia de la Corte de Felipe V en la ciudad, que provocaría importantes cambios en el arte sevillano, pudo haber contribuido al reverdecimiento del subgénero. La continuidad entre la producción del XVII y la del XVIII pudo haber quedado interrumpida, por lo que esta segunda etapa en la historia del *trampantojos* sevillano estaría relacionada con esta circunstancia en que se hizo notar la influencia foránea entre los artífices locales. La presencia de la obra de Gysbrechts pudo contribuir a este renacimiento, que fue culminado por Bernardo Lorente Germán y continuado por otros maestros cuyas obras son conocidas. Un maestro rigurosamente contemporáneo, al que se le ha atribuido en exceso, es Pedro de Acosta. Son sus *trampantojos* un pretendido ejercicio de virtuosismo técnico, que apenas

6. VALDIVIESO, E., *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, Universidad, 1973, pág. 113. Sobre ésta y otras obras vid: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

alcanza a ser una convincente muestra de sus limitaciones técnicas<sup>7</sup>. Igual le ocurre a otro maestro, al que debe ser restituida una obra tradicionalmente considerada de Acosta, el *trampantojos* de la *vanitas* del museo sevillano de Bellas Artes. Una obra mucho más sintética, pero que presenta la novedad de estar firmada por su autor, Diego Bejarano<sup>8</sup>. De este artífice se conocen otras dos obras de tema religioso, reproducciones fieles de sendos originales de Murillo, hechas para la capilla de la Fábrica de Tabacos de Sevilla<sup>9</sup>.

Más cualificado es Francisco Gallardo, cuya trayectoria se adentra en la segunda mitad del siglo, por lo que habría que considerarlo, como al anterior, un epígono de la escuela<sup>10</sup>.

En este contexto de recuperación de un subgénero pictórico, Bernardo Lorente Germán aparece como figura clave. Su proximidad a la comitiva real, mientras estuvo en Sevilla, y el conocimiento de sus pintores, le permitió ampliar su horizonte creativo. De ahí la incursión en una materia que ponía a prueba su capacidad técnica y solvencia intelectual. Conocemos la trayectoria profesional de Lorente, tanto por su filiación murillesca, como por la derivación hacia las nuevas corrientes creativas<sup>11</sup>.

Se han publicado de Lorente numerosas obras, algunas claramente suyas, otras erróneamente atribuidas. Y entre las más personales se encuentran los *trampantojos*, en los que mostró cierta jactancia intelectual y una técnica depurada, lo que no ocultó sus problemas con la perspectiva. De los ejemplares conocidos, el más original es la *alacena abierta*, de la Academia de San Fernando, cuya calidad reconoce el propio pintor con la firma. A ese conjunto hay que añadir tres nuevas obras que se pusieron a la venta el pasado mes de noviembre en Christie's de Londres<sup>12</sup>.



7. Son dos lienzos de parecidas dimensiones que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con los números de inventario 911 y 913. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1990, págs. 159-160. El la Real Academia de san Fernando existen otros tres ejemplares, uno de ellos fechado en 1755. *Historia de la pintura sevillana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986. Referencias a Pedro de Acosta (pág. 346)

8. Pese a la evidencia del dato, se ha insistido tradicionalmente en atribuirlo a Acosta. VALDIVIESO, E., "Pintura", en AAVV., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, eds. Géver, 1991, t. II, págs. 326-327; del mismo autor: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, FAHA, 2002, págs. 93 y 94.

9. Se trata de las representaciones de *La Anunciación* y *La Adoración de los Pastores*. Pintadas en 1763. RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, M., *Patrimonio artístico y monumental de las universidades andaluzas*, Sevilla, Universidad, 1992, pág. 196.

10. En 1764 está fechado uno de sus *trampantojos* conocidos. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Dos nuevas obras de Francisco Gallardo", *Archivo Español de Arte*, 295, 2001, págs. 291-293.

11. QUILES, F y CANO, I., *Bernardo Lorente Germán*, op. cit.

12. Lote n° 52 del catálogo, Spanish Splendour - The Collection of a Marqués Spanish Splendour. *The Collection of a Marques*, venta 7818.

Los tres cuadros tienen una base idéntica, una superficie entablada en la que se apoya un anaquel, todo ello decorado con diversos objetos con poca relación entre sí. No parece sino que se hubiera utilizado una plantilla para repetir una estructura compositiva, que también fue utilizada en las versiones autógrafas del Louvre. El tratamiento de la madera es distinto en cada caso, cambiando el número de tablas y la aparente materialidad de las mismas. El del cuadro desportillado con un grupo de hombres en reposo y uno de ellos fumando, repite un patrón compositivo conocido y, aunque se le ha querido dar un sentido alegórico, como representación de uno de los sentidos, constituye un ejercicio de habilidad técnica, manifiesto sobre todo en detalles, como la mosca posada sobre uno de los papeles de la repisa. A diferencia de esta descripción de un rincón del taller, los otros dos lienzos recrean un ámbito diferente, con el empleo de otros elementos, como son los platos pintados, las partituras musicales o un ramillete de flores. El de la vieja gallinera, aparte de dos lienzos con paisajes, hay que encontrarle el sentido último en la espiga de trigo, con connotaciones eucarísticas<sup>13</sup>. El tercero de los cuadros presenta claras divergencias, tanto en la tonalidad general, como en el abigarramiento compositivo, los objetos decorativos o el tratamiento superficial de la madera.

En la interpretación de estos ejemplares del *trampantojos* sevillano hay que ponderar los signos de carácter religioso, tanto la espiga de trigo, como las partituras musicales, que podrían corresponder a villancicos o canciones sacras, y los libros de espiritualidad.

En cualquier caso, sea la interpretación última que se les dé, no hay duda de que estas piezas fueron concebidas al gusto de una élite cultural, amante de estos juegos visuales, por un artista que la atendió satisfecho de su capacidad técnica.

13. Y, aunque resulte algo inapropiada en el ambiente religioso sevillano, otra evocación eucarística podría ser la representación de Baco en el cuadro del Louvre.

## Tres noticias sobre órganos realejos en Sevilla.

IRENE GÓMEZ FERNÁNDEZ

De la importancia del órgano en la vida musical del Barroco nos hablan numerosísimas fuentes, no en vano es conocido como el instrumento rey, y compositores de la talla del sevillano Francisco Correa de Arauxo en el siglo XVII o, ya en el s. XVIII, Juan Bautista José Cabanilles dan prueba del excelente nivel organístico de la península ibérica en esta época.

En la segunda mitad del s. XVI se establecieron en España tres importantes centros organeros: en la zona vasco-navarra, en torno a El Escorial y en el Sur, de modo particular en Sevilla; apoyados por el asentamiento de maestros flamencos. Estos tres centros serán en gran medida el motor que provoque el arranque del nuevo rumbo de la organería de la Península<sup>1</sup> en los siglos venideros.

Lamentablemente nos han llegado pocos instrumentos de aquel periodo floreciente. Como cabe suponer, la mayor parte de lo que sabemos hoy sobre órganos y organeros se refiere a grandes obras, a los órganos construidos para ocupar un lugar concreto dentro de una iglesia o catedral y que poseen gran variedad de registros. En Sevilla hay numerosas alusiones a los grandes órganos de la catedral, se conoce quién los ha construido, cuándo, qué reparaciones han necesitado, cuándo han sido renovados, quién los tañía, etc. Pero también se sabe que fueron muy utilizados otros órganos más pequeños llamados positivos o realejos.

El objetivo de este artículo es poner en valor estos órganos de menor tamaño, aquellos que carecen de la riqueza de registros de los grandes órganos de coro pero poseen una característica intrínseca que les confiere un valor especial, esto es, son portátiles. La abundancia de noticias sobre estos órganos pequeños nos da una idea de la importancia que tuvo la música de órgano en la sociedad de la época, que hacía imprescindible su presencia en todo tipo de manifestaciones.

De hecho, cuando se hace mención a estos instrumentos nunca es de forma peyorativa, antes al contrario, son instrumentos imprescindibles. Éstos son simplemente una variante dentro de la familia de los órganos, especialmente útil cuando se trata de moverse de una capilla a otra dentro de un mismo recinto, realizar procesiones como la del corpus, o incluso ser prestados

---

1. JAMBOU, Louis. *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Vol. I Ethos-Música. Serie Académica 2. Universidad de Oviedo 1988. Pág. 28

a otras iglesias para sus procesiones o sus cultos más solemnes<sup>2</sup>. No en vano en 1567, para probar la capacidad de los constructores Juan Sunseir y Maese Jox (Maestro Jorge, Jos o Jors) para decidir quién haría el nuevo órgano principal de la catedral de Sevilla se encargó a ambos constructores la confección de un órgano portátil, con la intención de que se encargaría el órgano grande a quien mejor construyera el modelo pequeño, y además se le compraría el portátil “para que sirva en las procesiones como se solía hazer”<sup>3</sup>.

En Sevilla es fácil encontrar fuentes iconográficas que representen órganos portátiles. Un paseo por el museo de Bellas Artes nos ofrece ya tres ejemplos. En la Asunción de la Virgen, del retablo mayor del convento de Monte Sión, obra de Juan del Castillo (h. 1634/36), aparecen ángeles músicos que tocan, por un lado, arpa y laúd y, por otro, órgano y corneta. En el Tránsito de San Hermenegildo (h.1602) obra comenzada por Alonso Vázquez y concluida por Juan de Uceda encontramos numerosas referencias musicales: arpa, viola da gamba, viola de brazo, partituras, bajón, chirimía y, por supuesto, un órgano portátil. El último ejemplo que encontramos en este museo es sin duda el más atractivo por tratarse de la representación de un hecho real, se trata de uno de los lienzos que pintó Domingo Martínez hacia 1748, donde se ofrece una visión única de la cabalgata que conmemoraba la subida al trono de Felipe VI y Bárbara de Braganza. En concreto en el Carro del Aire es donde aparece, entre otros muchos instrumentos de viento, percusión y cuerda, un órgano portátil.

Hay otros testimonios, en el magnífico facistol de la catedral de Sevilla aparece también representado un pequeño órgano, pero sin duda el ejemplo más valioso se encuentra en el domicilio particular de Rodrigo de Zayas: espléndido instrumento español, al parecer del siglo XVI, con tres juegos de 8, 4 y 2 pies, en madera los dos primeros y en estaño el último, que conserva todavía sus fuelles manejables por el sistema de “rodilla”<sup>4</sup>

Las tres noticias que se presentan aquí vienen a sumarse a la información que ya tenemos sobre órganos y sus constructores entre los siglos XVII y XVIII.

La primera de ellas es del 22 de noviembre de 1651 en la que Bartolomé de Porras Franco acuerda con Diego de Agueda hacer un realejo de cuatro registros “que se entiende unas flautas y unas otauas, y unas quinsenas cunplidas, y unas dosenas p<sup>a</sup> haçer la fachada fachada de afuera todo ello de tono de musica y la caja de borne con su pariguela y fuelles”, por 1400 reales.<sup>5</sup> De dicho Bartolomé se sabe que perteneció a toda una familia de organeros y que desde 1623 ocupó el cargo de “afinador de órganos” en la catedral de Sevilla<sup>6</sup>.

En la segunda, del 11 de octubre de 1666, “Claudio Osorio, maestro de hacer órganos, vecino de la collación de Santa María, recibe del capitán d. Florián de Lucuriaga, vecino de la ciudad de los Reyes, en el Perú, como albacea testamentario de don Josef de Muxica, ya fallecido, que fue vecino de

2. AYARRA, José Enrique. *El órgano en Sevilla y su Provincia*. Departamento de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla, 1978. Pág. 26

3. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. *Francisco Guerrero (1528-1599) La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Ed. Cabildo metropolitano de la catedral de Sevilla, Sevilla, 2000. Pág. 256

4. AYARRA, José Enrique. *El órgano en Sevilla y su Provincia*. Departamento de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla, 1978. Pág. 34

5. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sec. Protocolos Notariales. Lib. 549, fol. 178.

6. RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Ed. Centro de Documentación Musical de Andalucía : Diputación Provincial de Granada, 1995. Pág. 130.

dicha ciudad, 193 pesos de 8 reales de plata, 150 pesos como resto de los 250 en que el dho Muxica concertó un órgano realejo, pagándole por cuenta y adelantado 100 p y el resto los cajones en que entraron doce tablas, lienzo para las juntas, clavos, precintas, pez, estopa, papel, contadura y otra para encajonarlo y manufactura de cajones y 4 pesos al oficial y los 4 de regalo al señor maestro de capilla de la Santa Iglesia, de la visita y aprobación.<sup>77</sup> De Claudio Osorio se tienen muchas más noticias, además de trabajar como organero en la catedral de Sevilla construyó un notable instrumento para la catedral de Málaga.<sup>8</sup> La relación entre Sevilla y las Américas es de sobra conocida, por ello no es de extrañar que, habiendo tantos y tan buenos constructores de órganos en Sevilla se realizaran encargos aquí para llevarlos después al otro lado del océano.

Por último encontramos en el Archivo de la Catedral de Sevilla: “Se había hecho pedazos el Corpus el realejo, por lo que el protector de la música presentó ante el cabildo un diseño para uno nuevo. El cabildo aprobó su construcción.”<sup>9</sup> El fragmento es del 7 de julio de 1745 y se suma a la abundante información sobre los órganos de la catedral que demuestra la importancia otorgada a estos instrumentos.

#### **Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sec. Protocolos Notariales.**

##### **Lib. 549, fol. 178.**

Bartolomé de Porras Franco, vecino de San Martrin, acuerda con el licenciado Diego de Agueda, presbítero, hacer un realejo de órgano de cuatro registros 22-XI-1651.

##### **Lib. 12977, fol. 529**

Claudio Osorio, maestro de hacer órganos, vecino de la collación de Santa María, recibe del capitán d. Florián de Lucuriaga, vecino de la ciudad de los Reyes, en el Perú, como albacea testamentario de don Josefe de Muxica, ya fallecido, que fue vecino de dicha ciudad, 193 pesos de 8 reales de plata, 150 pesos como resto de los 250 en que el dho Muxica concertó un órgano realejo, pagándole por cuenta y adelantado 100 p y el resto los cajones en que entraron doce tablas, lienzo para las juntas, clavos, precintas, pez, estopa, papel, contadura y otra para encajonarlo y manufactura de cajones y 4 pesos al oficial y los 4 de regalo al señor maestro de capilla de la Santa Iglesia, de la visita y aprobación. 11-X-1666.

#### **Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Sec. I, Secretaria. Autos Capitulares, leg. 116, 1745-1746, fol. 44r de 1745**

Se había hecho pedazos el Corpus el realejo, por lo que el protector de la música presentó ante el cabildo un diseño para uno nuevo. El cabildo aprobó su construcción. 1745-VII-7.

7. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sec. Protocolos Notariales. Lib. 12977, fol. 529

8. AYARRA, José Enrique. *El órgano en Sevilla y su Provincia*. Departamento de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla, 1978. Pág. 39

9. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Sec. I, Secretaria. Autos Capitulares, leg. 116, 1745-1746, fol. 44r de 1745

