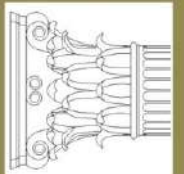


# CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y DEL PATRIMONIO

## ARTÍSTICO ANDALUZ. HUM171. NUEVOS APORTES 2021

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LA  
HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y DEL  
PATRIMONIO ARTÍSTICO ANDALUZ  
CIHAPA HUM-171



Sevilla, 2021



CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO ANDALUZ.

HUM171. NUEVOS APORTES 2021



**CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO**  
**ANDALUZ. HUM171. NUEVOS APORTES 2021**

Fernando Cruz Isidoro (Ed.)



Sevilla, 2021

Edita: HUM-171. *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz*



© De la edición: HUM171 *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz*

© Del texto y fotografías: Autores

Coordina y edita Fernando Cruz Isidoro, IP HUM171

ISBN: 978-84-09-30457-8

Depósito Legal: SE 870-2021

Edición no venal

Reservados todos los derechos reconocidos por la legislación en materia de propiedad intelectual.

## INDICE

<b>Fernando Cruz Isidoro:</b> <i>A modo de introducción</i> .....	9
<b>Teodoro Falcón Márquez:</b> <i>Leonardo de Figueroa (1654-1730). Evolución y rasgos característicos de sus obras</i> .....	13
<b>José Manuel Moreno Arana:</b> <i>El ocaso de la casa barroca en Jerez de la Frontera: la vivienda de Antonio Ruiz de la Ravia (1787)</i> .....	39
<b>Alejandro Román López:</b> <i>Un espacio funerario: la capilla de los Carranza en la parroquia de Santa Catalina de Sevilla</i> .....	51
<b>Matilde Fernández Rojas:</b> <i>El techo pintado de la casa de Juan de Arguijo (1601)</i> .....	71
<b>Elena Escuredo:</b> <i>Hacer del color dinero: Jordán González, un pintor buscavidas en la Sevilla del XVI</i> .....	83
<b>Esperanza Señas Domínguez:</b> <i>Andrés de Rubira, nuevos datos a su biografía y obra</i> .....	107
<b>Pilar Prados Gómez:</b> <i>Una nueva perspectiva sobre la figura de Gaspar Núñez Delgado, a través de un recorrido biográfico</i> .....	121
<b>Beatriz Romero Chaves:</b> <i>El vestido de la mujer mexicana durante el siglo XIX a través del retrato</i> .....	139
<b>María Jesús Mejías Álvarez:</b> <i>Conservación y restauración de la platería artística en Andalucía. Algunas consideraciones sobre criterios de intervención</i> .....	155
<b>Manuel Varas Rivero:</b> <i>Un documento singular finalmente hallado: el inventario de alhajas de la Catedral de Sevilla de 1810. Contenido y significado</i> .....	171
<b>Miguel Ángel Cerquera Hurtado:</b> <i>El inventario de bienes de Diego del Campo, un comerciante flamenco en la Sevilla Barroca</i> .....	187
<b>Benito Rodríguez Arbeteta:</b> <i>Las exequias de Felipe IV en Granada, como espejo de la corte</i> .....	211
<b>José Fernando Gabardón de la Banda:</b> <i>La Santa Faz y el culto a la Verónica en el ámbito hispalense</i> .....	229
<b>Fernando Cruz Isidoro:</b> <i>Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad, patrona de Sanlúcar de Barrameda y del estado y Casa ducal de Medina Sidonia</i> .....	251





## **A MODO DE INTRODUCCIÓN**

AS AN INTRODUCTION

**Fernando Cruz Isidoro**

IP HUM171 CIHAPA

Siempre resulta grato prologar un libro sobre historia del arte a petición de un discípulo o un amigo, cuanto más si es la primera publicación del Grupo de Investigación que coordino desde 2012, y ha sido escrito de manera coral por buena parte de sus integrantes y colaboradores. Se trata de un proyecto ansiado durante bastante tiempo, que finalmente ha visto la luz gracias al interés y esfuerzo de sus componentes, abriendo un camino de continuidad. Refleja, mínimamente, una pincelada de la actividad investigadora que sus miembros llevan a cabo anualmente, y que se vuelca a la comunidad científica y al conjunto de la sociedad, puesto que se ha editado en formato de libro digital no venal. Forma parte de la labor de divulgación del Grupo, complementaria al seminario que viene impartiendo anualmente en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de

Sevilla, que este año cumple su octava edición, y que fue concebido, desde sus arranques, como una eficaz herramienta para incentivar la investigación de sus componentes y colaboradores, que presentan alguno de sus temas de estudio, concluso o en ejecución, y que, a partir de esta publicación que abre una senda, intentarán ponerlos por escrito en las ediciones sucesivas para su mayor divulgación, subiéndolo a diferentes plataformas digitales. La labor resulta interesante, pues permite, sobre todo a sus integrantes noveles, como los doctorandos, el arrancar y formarse en estas lides, pues para alguno resulta su primera publicación, preparándolos para apuestas de mayor calado.

Y es que el bagaje del Grupo HUM171 resulta de peso, pues su fundación se remonta a 1991, desarrollando una larga trayectoria de treinta años en la investigación de la historia del arte. Su fundador fue

el profesor Teodoro Falcón Márquez, que nos pasó el testigo hace ya nueve años, y que sigue formando parte activa del mismo. En aquellos momentos, el grupo poseía una marcada línea investigadora sobre historia de la arquitectura, pues aparte del fundador y del que escribe, entonces doctorando, lo integraban José Manuel Suárez Garmendia (q.e.p.d.) (que permaneció en el equipo hasta 2016, tras su jubilación como Profesor Titular), Rafael Cómez Ramos y Juan Clemente Rodríguez Estévez (que pasaron a otros en 2003), y Julián Sobrino Simal (entre 1997 y 2001). Otros componentes iniciales sumaron distintas líneas de investigación, como Rosario Marchena Hidalgo con la miniatura (que permanece como colaboradora tras su jubilación como Profesora Titular). También formó parte Andrés Luque Teruel (entre 2001 y 2019), que aportó la visión contemporánea del arte.

El grupo, con solera y el problema que eso entrañaba, se fue renovando con nuevos investigadores desde que nos hicimos cargo, que han ido sumando en los últimos ocho años líneas complementarias y enriquecedoras al origen troncal, la historia de la arquitectura, lo que permite, sin perder la esencia, afrontar retos de mayor envergadura. Profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla como María Jesús Mejías Álvarez y Manuel Varas Rivero, de muy larga trayectoria, aportan la investigación sobre la orfebrería y la constante referencia al arte hispano-americano; la profesora Noemí

Cinelli su interés por la teoría del arte y que, al trasladarse a Chile y ahora en la Universidad de La Laguna, ha pasado a ser colaboradora por imperativo del sistema; la profesora de la UNED Matilde Fernández Rojas suma sus diversas líneas y carácter multidisciplinar, como la desamortización eclesiástica, la arquitectura y la pintura renacentista y barroca en Sevilla; el profesor de CEU Andalucía José Fernando Gabardón de la Banda, la investigación de la escultura y la iconografía barroca; o la profesora Elena Escuredo Barrado su conocimiento de la pintura renacentista. Completan este elenco los doctores, formados en este Departamento de Historia del Arte, José Manuel Moreno Arana, reputado especialista en escultura y policromía barroca, y Ana Cabello Ruda, que desarrolla la línea de la desamortización conventual y el mecenazgo de los duques de Osuna, a los que se suman los doctorandos Antonio Romero Dorado, Esperanza Señas Domínguez, Miguel Ángel Cerquera Hurtado, Beatriz Romero Chaves, Alejandro Román López y Enrique Muñoz Nieto, que esperan completar su formación con la pronta defensa de su Tesis Doctoral, que ya cuentan con un amplio bagaje de publicaciones y manifiesta especialización. El Grupo se ha abierto a doctorandos de fuera, como Benito Rodríguez Arbeteta, con lo que pone sus miras en profesionales que, aunque desarrollen su labor fuera del ámbito andaluz, mantienen una línea de investigación en nuestra tierra. Con todos ellos el Grupo se proyecta esperanzador al

futuro, y permanece en constante búsqueda de nuevos valores que incorporar.

En total, somos diecisiete componentes (ocho doctores y nueve doctorandos) y dos colaboradoras (ambas doctoras), sumando nuestra producción investigadora, a fecha de abril de 2021, más de 321 publicaciones en revistas científicas y 185 capítulos de libros, sin contar las numerosas monografías, y el haber divulgado esa labor con más de 162 conferencias/ponencias impartidas.

A nivel registral, HUM171 queda adscrito a la Consejería de Transformación, Economía, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía, con sede en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla (c/ María de Padilla s/n, 41004). Y administra una página web informativa de su trayectoria, componentes y resúmenes curriculares: <http://grupo.us.es/cihaa/>. Sus marcadores: Área Deva (Geografía e Historia); Área de Desarrollo sectorial (Protección y Patrimonio Cultural (PPC); Área Unesco (Historia del Arte: Patrimonio Histórico-Artístico); Líneas de investigación (*Historia de la arquitectura Andaluza*, desde 1991, y *Patrimonio artístico en Andalucía*, incorporada en 2012); Palabras clave: (Proyección de la arquitectura y del patrimonio artístico de Andalucía en Hispanoamérica (1991), Historia de la arquitectura en Andalucía (1991), Historia del retablo, de la escultura, de la pintura y de

la orfebrería (2007), Patrimonio artístico andaluz (2012), y Análisis iconográfico e iconológico (2019).

En cuanto a este libro, se articula en catorce capítulos, agrupados temáticamente para dar coherencia a su lectura integral.

Llegados a este punto, sólo nos queda agradecer a los autores, componentes del Grupo HUM171, que han contribuido con sus textos originales: a Teodoro Falcón Márquez, María Jesús Mejías Álvarez, Manuel Varas Rivero, Matilde Fernández Rojas, José Manuel Moreno Arana, José Fernando Gabardón de la Banda, Elena Escuredo, Miguel Ángel Cerquera Hurtado, Beatriz Romero Chaves, Esperanza Señas Domínguez, Benito Rodríguez Arbeteta, Alejandro Román López, y a la colaboradora Pilar Prados Gómez.

Y, para cerrar estas palabras introductorias, el deseo de que este libro coral, editado sin pretensiones, pero con enorme ilusión, resulte de utilidad para el investigador de historia del arte y para el lector interesado en materia cultural.



**LEONARDO DE FIGUEROA (1654-1730). EVOLUCIÓN Y RASGOS CARACTERÍSTICOS DE SUS OBRAS**  
**LEONARDO DE FIGUEROA (1654-1730). EVOLUTION AND CHARACTERISTIC FEATURES OF HIS WORKS**

**Teodoro Falcón Márquez**

HUM171. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-002-1300-708X  
[tfm@us.es](mailto:tfm@us.es)

**Resumen:** En este artículo se propone establecer una puesta al día de los conocimientos que se tienen de este arquitecto del Barroco sevillano y sobre la evolución de su obra. Por otra parte, se analizan los rasgos característicos de sus esquemas compositivos y decorativos, así como la procedencia de esos modelos.

**Palabras clave:** Leonardo de Figueroa. Arquitectura barroca sevillana

**Abstract:** This article updates the knowledge of this Sevillian Baroque architect and the evolution of his work. The characteristic features of his compositional and decorative schemes and the origin of these models are analyzed as well.

**Keywords:** Leonardo de Figueroa. Sevillian baroque

## HISTORIOGRAFÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Leonardo de Figueroa es un descubrimiento de la segunda mitad del siglo XX. Habiendo gozado de gran prestigio entre sus contemporáneos, como evidencia el gran número de encargos de obras que recibió en la diócesis de Sevilla, así como de informes técnicos que verificó en otras, tales como el reconocimiento de la catedral de Cádiz en 1728, su nombre se eclipsó a partir de mediados del siglo XVIII. Sin duda a causa del litigio que mantuvo con la Compañía de Jesús, a cuyo servicio trabajaba en la ciudad de Sevilla y en Carmona. Esta ruptura se inició tras el informe que este arquitecto realizó en 1724 sobre la ruina que amenazaba la cúpula de la iglesia de la Anunciación, de la Casa Profesa. Este incidente provocó el ocultamiento de su nombre. Llegó hasta tal punto que cuando el cronista de la Orden, el P. Antonio de Solís escribió *Los dos espejos* en 1755, se refiere a Leonardo como “el hombre enemigo, como llamó el Sr. al demonio”<sup>1</sup>. A partir de entonces su hijo Matías se erigió en su máximo defensor, publicando varios artículos en los que nos informa además sobre construcciones

---

<sup>1</sup> Solís, Antonio de, S.I. Ms. Ravé Prieto, 2010: 71-73.

de su padre<sup>2</sup>. Un famoso escritor y académico del siglo XVIII, Antonio Ponz, lo ignoró al describir los edificios en los que participó Leonardo, ya que se preocupó principalmente del patrimonio artístico que atesoraban<sup>3</sup>.

Por estas circunstancias todavía los historiadores del siglo XIX no citan a Leonardo. Ceán atribuyó las monumentales iglesias de San Pablo (la Magdalena) y San Luis a Miguel Figueroa, arquitecto que no existió. Tal vez interpretó mal algún documento en el que se cita a M. Figueroa (Maestro Figueroa). Esta cita la recogió Llaguno y perduró

---

<sup>2</sup> Archivo Municipal de Sevilla (AMS). Escribanía del Cabildo. Tomo 45, nº 32: *Expediente sobre remediar las quiebras de la bóveda del coro de la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús*. En este expediente figura un informe fechado en 27 de febrero de 1749, en el que a instancias de Jerónimo Ariza, prepósito general de la Casa Profesa, se reunió una comisión de expertos que rebatió las tesis de Matías. Ravé, 2010, p. 73. Figueroa, Matías de, 1740: *Satisfacción que da al publico Mathías de Figueroa, arquitecto y maestro mayor desta ciudad de Sevilla, sobre la casualidad de haver visitado, de orden de la Ciudad, unos Maestros la Obra nueva de la Iglesia de S. Jacinto, de religiosísimos PP. Dominicos de Triana, en cuya Obra entendió dicho arquitecto algunos días en Sevilla el 28 de abril de 1740*. En este contexto de escritos alusivos a Leonardo debe citarse la obra: *Pregunta que hace un Geographo a un Artífice Arquitecto, sobre si los Edificios de ladrillos son más permanentes que los fabricados de Piedras: y si las barras o pernos de hierro son perjudiciales en las Piedras, o favorables en las fábricas de Ladrillos*. AMS. Papeles del Conde del Águila. Tomo 3, nº 45.

<sup>3</sup> Ponz, Antonio, 1796.

hasta gran parte del siglo XX<sup>4</sup>. González de León al referirse a la iglesia de San Luis manifiesta “que no se reconocen los autores [...] pero el templo lo diseñó y dirigió un tal *Romero* [Pedro Romero], arquitecto y escultor”. Sin embargo, al describir la iglesia del Salvador dice que tras la muerte de Gómez Septier “le sucedió Leonardo de Figueroa, que cerró la media naranja”<sup>5</sup>. Un siglo después López Martínez al escribir sobre el Hospital de la Caridad no lo cita<sup>6</sup>. Del mismo modo Beván escribió en 1949 la *Historia de la arquitectura española*, en la que asimismo omite el nombre de Leonardo<sup>7</sup>.

La verdadera historiografía artística sobre este arquitecto se inició con Antonio Sancho en 1952, quien aportó los primeros datos biográficos y familiares, además de documentar una serie de obras en las que intervino<sup>8</sup>. Cronológicamente le sigue Diego Angulo, que aportó

<sup>4</sup> Ceán Bermúdez, 1800. IV, p. 84; Llaguno y Amirola, 1829; Schubert, 1924 y Calzada, 1949.

<sup>5</sup> González de León, 1844, pp. 120 y 459; Gestoso, 1892, también ignoró a Leonardo de Figueroa. Sobre Pedro Romero, véase: Falcón, 2011: 225-251.

<sup>6</sup> López Martínez, 1943.

<sup>7</sup> Sorprende que en la edición española, publicada en 1970 con traducción del inglés por Chueca Goitia, este historiador de la arquitectura en las notas facilita escasos datos sobre Leonardo, cuando ya habían aparecido diversas aportaciones documentales. En la nota 5, p.245, sigue citando a Miguel Figueroa, a quien “se le atribuye la iglesia de ¿Dominicas? de San Pablo y la iglesia de San Luis”. Sin embargo al referirse al palacio de San Telmo manifiesta que es obra de Leonardo.

<sup>8</sup> Sancho Corbacho, 1952: 46-102.

algunos datos sobre la intervención de Leonardo en los Hospitales de la Caridad y de los Venerables<sup>9</sup>. A partir de entonces, desde el último tercio del siglo XX hasta las dos primeras décadas del XXI, han sido frecuentes las aportaciones documentales sobre este arquitecto, contribuyendo a valolarlo como un constructor de primera línea. Con todo ello conviene poner todos los datos en orden, para ver la secuencia y evolución de su obra, así como eliminar viejas atribuciones. Asimismo, analizaremos los elementos constructivos y decorativos que emplea, que serán rasgos característicos suyos. Conviene rastrear sus inicios y formación, para ver cuándo tuvo lugar ese salto cualitativo que va desde ser un peón y alarife, hasta llegar a convertirse en un arquitecto de prestigio en Andalucía Occidental. Integrador de la tradición y modernidad, supo fusionar a través de un oficio aprendido desde abajo del escalafón, elementos ancestrales de la arquitectura local, tales como el empleo del ladrillo y en menor grado de la piedra, la decoración a base de yeserías y apliques de cerámica, así como las cubiertas de tejas árabes y decoración de *sebka* de origen almohade y tradición mudéjar, con nuevas formas procedentes de Italia, con curvas y contracurvas y un nuevo lenguaje ornamental de barroco policromo y efectos de perspectiva, tomados de información libresca, procedentes de los grandes tratadistas italianos, españoles y

<sup>9</sup> Angulo Íñiguez, 1976 a y b.

alemanes de los siglos XVI al XVIII, más la incorporación de un repertorio inspirado en la arquitectura italiana del momento, tomados asimismo de láminas de libros, que debió consultar en las bibliotecas de Miguel Mañara, de los jesuitas, y de los agustinos, para quienes trabajó.

Respecto a su formación y primeras obras, contamos con las nuevas aportaciones de Higuera Meléndez. Ahora sabemos que cuando Leonardo tenía 18 años, en 1672, entró como aprendiz en el taller de José García, con quien se formó durante cuatro años, hasta 1676, cuando cumple 22. García, nacido en 1654, era solo doce años mayor que él, y aún no se había consagrado profesionalmente. De alcalde alarife, llegaría a ser con posterioridad maestro mayor del Concejo Hispalense y del arzobispado. Con él se formaron además el maestro cantero Francisco Jordán y el ensamblador Fernando de Barahona<sup>10</sup>. Los primeros pasos profesionales de Leonardo como peón, consistió en colaborar con su maestro en obras modestas de albañilería, en viviendas y en la iglesia de San Lorenzo, que consistieron en reponer la solería, tabiques y cubiertas. Poco antes de que culminara su aprendizaje, el 20 de diciembre de 1675 se casó con Isabel Quintero, hermana de su maestro, residiendo el nuevo matrimonio en casa de éste. Meses después, el 5 de mayo de 1676, ya en calidad de maestro

---

<sup>10</sup> Cruz Isidoro, 1993: 103-127; Higuera Meléndez, 2013. VI, 1-26.

albañil, arrienda por tres años una casa en la plaza de San Lorenzo, y el 2 de diciembre de ese año nació su hija, Josefa María de la Rosa, que se bautizó el 16 de ese mes, siendo su padrino el capitán Juan Martín del Castillo, consiliario de la Hermandad de la Caridad, en la que había ingresado el 11 de julio de 1673<sup>11</sup>. Este capitán debió ser el que propusiera al Hermano mayor, Miguel Mañara, para que Leonardo dirigiera las obras de este edificio, cuando hacía solo cuatro años que había iniciado su formación como peón albañil. Como veremos, los modelos más representativos del barroco policromo de este arquitecto se iniciaron a fines de la década de 1680, siendo los mejores ejemplos: la escalera del Hospital de los Venerables (1686-87); en San Pablo, la cúpula, fachadas y espadañas (1694-97); el claustro de San Acasio (década de 1690); la fachada de la iglesia del Hospital de los Venerables (1699); los exteriores de la Capilla sacramental de Santa Catalina (1721-30); la capilla de San Telmo (1721-30); el claustro grande y portada principal del convento de la Merced (1724-29); la torre de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad (1721); San Luis, Capilla doméstica (1712-23) y Capilla pública (1699-1730). La apoteosis del barroco policromo culminó con Matías de Figueroa, tras el fallecimiento de su padre, dirigiendo la decoración interior de la capilla sacramental de Santa Catalina (1730-36); en San Telmo, la

---

<sup>11</sup> Higuera Meléndez, 2014: 9-44.



construcción del claustro principal, escalera principal, escalera y fachada del testero de la capilla y portada principal del edificio (1730-34); en San Luis culminando las torres y decoración de la capilla pública (1730-43). El orden cronológico de algunas de las grandes obras de Leonardo en Sevilla y su provincia es el siguiente.

### HOSPITAL DE LA CARIDAD

En una carrera meteórica, en el año de 1676 va a dar Leonardo el salto cualitativo, cuando debió ser nombrado maestro mayor del Hospital de la Caridad, con solo 22 años. Aunque en la documentación conocida hasta ahora figura por primera vez como tal en un listado de cuentas de 1679, lo cierto es que en años anteriores se alude a pagos al maestro que dirigía las obras, sin especificar el nombre. Pero además hay un dato incontestable. Miguel Mañara emprendió desde 1676 importantes obras en el edificio, dándole Figueroa un carácter unitario, con elementos constructivos y decorativos característicos suyos, obras que en su inmensa mayoría quedan avaladas por pagos a Leonardo, quien estuvo al frente de las obras hasta 1687, cuando se traslada a Carmona. Cuando regresó a Sevilla en 1690 fue nombrado maestro mayor del convento de San Pablo, y en 1696 maestro mayor

de los Venerables. Finalmente, en 1721 volvería Leonardo a la Caridad para proyectar y construir la torre de la iglesia, conjuntamente con el maestro mayor de este hospital, Francisco Marín<sup>12</sup>.

Volviendo a su intervención como maestro mayor del Hospital de la Caridad, desde 1676 hasta 1687, en ese período se construyeron las siguientes dependencias: la fachada del edificio (1676-77), el patio principal (1678-82), la escalera principal (1676-79); enfermerías: Sala de la Virgen (1678-80) y Sala de San Antonio (1678-82)<sup>13</sup>, graneros (1679-80) y aposento de Miguel Mañara (1677-78)<sup>14</sup>. En las nóminas figuran los salarios de los miembros del equipo de Leonardo en esta construcción: Francisco Rodríguez Escalona, maestro cantero; José de Almoguera, maestro herrero; Lucas Arias, maestro carpintero y Diego Muñoz, maestro vidriero. En cuanto a la iglesia, estaba terminada cuando asumió el cargo Leonardo, habiéndose bendecido en 1674.

Ya se habían colgado los lienzos de Murillo y Valdés Leal, salvo el monumental cuadro de Valdés *La Exaltación de la Cruz* (4,20 x 9,90m.), que se colocó en el coro alto en 1685. Por esa razón su intervención en el templo fue puntual. Dirigió el traslado de los restos mortales de Miguel Mañara en 1679, desde el primer enterramiento a los pies del

<sup>12</sup> Falcón, 2003: 501-506.

<sup>13</sup> La Sala del Cristo de la Caridad se había edificado con anterioridad (1672-74).

<sup>14</sup> Falcón, 2017: 329-358.

Leonardo de Figueroa (1654-1730). Evolución y rasgos característicos de sus obras

templo, hasta la cripta bajo la capilla mayor. A causa de las grietas surgidas en ésta tras el montaje del retablo mayor, en 1680 Figueroa construyó dos contrafuertes exteriores, en el lado del evangelio. Asimismo, debió colaborar en el montaje de los andamios para que Valdés Leal realizara las pinturas al temple en el cuerpo de la iglesia, labor que tuvo lugar desde 1678 a 1682. (Figura 1).



Figura 1. Interior de la iglesia de San Jorge

A raíz de su intervención en las obras de este hospital, es cuando se debió ir convirtiendo en un hombre culto y bibliófilo, que llegó a tener

obras de los principales preceptistas italianos, alemanes y españoles, así como estuvo al día no solo de la arquitectura española del momento, sino de la italiana. Aquí trabajó con miembros de la Academia sevillana, tales como Murillo, Valdés Leal, Pedro Roldán y Bernardo Simón de Pineda, además de poder consultar la biblioteca de Miguel Mañara y a continuación las de los jesuitas de la Casa Profesa (c/Laraña) y del Colegio de San Hermenegildo, así como la de los agustinos de San Acasio. Gran parte de los fondos de esas bibliotecas pasaron en 1771, y tras la Desamortización a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla<sup>15</sup>. No hay constancia documental de qué libros poseía. En sus testamentos no figuran entre sus enseres. Pero en sus obras evidencia los conocimientos de los grandes tratadistas. Solo consta que al ser hipotecada su librería por su hijo Matías en el año 1733, estaba valorada en 4.500 ducados. Debió poseer alguna edición de Vitrubio, *De Architectura*, tal vez la española de Alcalá de Henares de 1582; de Alberti, los *Diez Libros de arquitectura*, edición española de 1582; de Serlio, el *Extraordinario Libro*, de 1551 o 1566 y el *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, Toledo 1552, más el *V Libro*, de 1551; de Vignola, la *Regla de los cinco órdenes*, edición príncipe de 1562 o las ediciones españolas de 1593 o la de 1658; de Palladio, *Los Cuatro libros de Arquitectura*, edición española de 1625. Además, el tratado

<sup>15</sup> Caracuel Moyano/Domínguez Guzmán, 1993.

*Perspectivae pictorum atque architectorum* (h. 1710), del padre jesuita Andrea Pozzo, que estaba recién editado, y que utilizaron con frecuencia el pintor Domingo Martínez y los ensambladores Pedro Duque Cornejo y Bernardo Simón de Pineda, entre otros, como afirmamos en 2014. Asimismo, la obra de Guarino Guarini, *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica* (1686), a través de la cual pudo conocer también el orden salomónico de fray Juan Ricci, *Pintura sabia y erudita* (h. 1663), como propone Juan Antonio Ramírez. De Giovanni Giacomo de Rossi, el *Insignium Romae Templorum Prospectus* (1683), como sugirió Rodríguez de Ceballos. Las obras fundamentales de Borromini no se publicaron hasta la etapa final de Leonardo (1720-1725), por lo que pudo conocerla por otras publicaciones anteriores, como *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva de Roma* (1665), como postula Rivas Carmona. Asimismo, pudo tener el libro de Carlo Fontana, *Templum Vaticanum...* (1694). De los tratadistas españoles debió poseer alguna edición de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (1526); de Juan de Arfe, *Varia conmesuración de la escultura y la arquitectura* (ediciones de 1585 o 1675). Muy especialmente se refleja en su obra *Arte y uso de arquitectura*, de fray Lorenzo de San Nicolás (1ª parte de 1639 y 2ª de 1665), como evidencian sus nartex, frontones y cúpulas. También debió de tener, de Juan Caramuel, *Arquitectura civil recta y oblícua* (1678), como propone

Bonet, además de la obra de Juan de Torija, *Breve tratado de todo género de bóvedas...* (1661). Para su repertorio decorativo contó Leonardo de manera especial el tratado de Wendel Dietterlin, tal vez la edición en latín, con el título *Architectura de constitutione symmetria atque proportione quinquicolumnarum* (1598), que asimismo tuvieron presente Pedro Roldán y Valdés Leal, entre otros, como propusimos en 2009. Asimismo, citaremos la obra de Matías de Irala, *Método sucinto i compendioso con otras reglas útiles* (1730-39), que surgió en la etapa final del arquitecto, y se refleja también en pinturas de Domingo Martínez en San Luis. En este contexto citaremos los conocimientos que tenía de los templos de otros lugares de la Corte y de Roma. Sirva de ejemplo el informe presentado sobre la catedral de Cádiz, en 19 de julio de 1728, en el que alude a problemas constructivos y sobre proporciones, de edificios en Madrid (Colegio de Santo Tomás y del Escorial), así como de la basílica del Vaticano<sup>16</sup>.

Volviendo a su participación en la Caridad, en 1721 Leonardo, en colaboración con el nuevo maestro mayor de esta institución, Francisco Martín, edificó la torre. En cuanto a la fachada de la iglesia, tradicionalmente atribuida a Leonardo, se reedificó tres años después

---

<sup>16</sup> Debió tener, o al menos consultar, la colección de grabados de Pedro Perret, *Diseños de toda la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial* (h. 1587-89), y el citado de Carolo Fontana, *Templum Vaticanum* (1694).

de su fallecimiento, en 1733, bajo la dirección de Francisco Martín<sup>17</sup>. La intervención de Leonardo en la Caridad en dos tiempos: 1676-87 y en 1721, permite observar la evolución del arquitecto. En el primero, su obra es más sobria y clásica, siguiendo la tradición. Ya aquí emplea varios recursos constructivos y decorativos que repetirá con posterioridad: tejaroces de pizarra, capiteles-ménsula invertidos, teja curva de origen árabe, buhardillas, etc. Cuando construye la torre en 1721, se advierten los cambios experimentados en el maestro en las dos últimas décadas. Me refiero a la técnica constructiva y decoración características en Leonardo en su etapa final, que responde al barroco polícromo, a base de técnica mixta con el empleo de ladrillo y cantería, más los revestimientos de cal, azulejos y decoración escultórica<sup>18</sup>.

### **HOSPITAL DE LOS VENERABLES SACERDOTES**

En otra ocasión ya habíamos manifestado que la participación de Leonardo en este edificio se desarrolló a lo largo de dos etapas. La primera entre 1686-87, en la que figura como oficial de albañilería. Entonces tenía 32 o 33 años, y no era un simple aprendiz del maestro

mayor Juan Domínguez, como se ha manifestado, sino que simultáneamente era maestro mayor del Hospital de la Caridad. La última nómina en la que figura Domínguez en esta obra fue en la semana del 25 al 31 de agosto de 1686, cuando se da de baja por enfermedad. Leonardo figuraba por primera vez desde la semana del 6 al 11 de mayo de ese año. Si cotejamos los salarios que percibían, veremos que el maestro mayor cobraba 5 reales semanales, mientras que a Leonardo le daban el doble, lo que evidencia que era un arquitecto de prestigio. Aquí estuvo al frente de las obras inicialmente, durante poco más de un año, hasta el verano de 1687, cuando se trasladó a Carmona. En los Venerables actuó prácticamente como maestro mayor en funciones. Bajo su dirección avanzaron las obras del hospital y de la iglesia, en la que se iniciaron las labores de enlucidos, pinturas murales y ornamentación (Figura 2). También edificó la escalera principal (1686-87), con rica decoración escultórica, yeserías y pinturas; en la ornamentación se advierten motivos inspirados en el tratado de Dietterlin, a base de figuras fantásticas y motivos auriculares. La segunda etapa se inició el 7 de mayo de 1696, en calidad de maestro mayor de obras de esta institución, cuya labor simultaneó con la maestría de las obras del convento de San Pablo. Su labor se desarrolló ahora en la construcción de las fachadas del hospital, con sus buhardillas (1697-99); concluyó el patio principal y

---

<sup>17</sup> Ramos Suárez, 2011: 493-550.

<sup>18</sup> AA.VV., 2007; Falcón, 2001: 242-243.

finalizó la iglesia, cuya fachada se culminó en 1699. Figueroa contó con el siguiente equipo. Canteros: Silvestre Jordán y Francisco Gómez Septier; maestros carpinteros: Juan de Oviedo (no Juan de Oviedo y de la Bandera) y Francisco Díaz de Angelina; maestros herreros: Pedro Muñoz y Pedro de Carmona, y los pintores: Lucas Valdés y Juan Neira<sup>19</sup>.



Figura 2. Interior de la iglesia del Hospital de los Venerables

<sup>19</sup> Angulo, 1976: 45-93; AA.VV., 2007; Quiles, 2007: 384-387; Chillón Raposo, 2010: 200-225; Falcón, 2018: 143-166.

### CASA DE LOS RUEDA (CARMONA)

Entre las dos fases constructivas del Hospital de los Venerables, en verano de 1687, Leonardo suscribió en Carmona ante escribano dos contratos de obras, fechados en 28 de agosto de ese año y en 22 de septiembre del siguiente. Fernando de Rueda y Mendoza le encarga la reconstrucción de sus casas principales, ubicadas frente a la iglesia de Santa María, lo que le exige al arquitecto establecerse en esta localidad por espacio de tres años. Fueron tiempos de alegrías y tristezas. Su esposa, Isabel Quintero, falleció el 17 de noviembre siendo enterrada en la iglesia de Santa María, a los pocos meses de establecerse. Por necesidad de atender a sus hijos pequeños, pronto Leonardo celebró nuevos esponsales, lo que tuvo lugar el 17 de diciembre del mismo año, con María Sebastiana de la Barrera. De los datos familiares interesa destacar que el 14 de septiembre de 1689 nació de ambos su hija Leocadia María de Gracia, bautizada el día 21 de ese mes, siendo su padrino Fernando de Rueda, el promotor de la obra de esta casa, lo que contribuyó a estrechar vínculos de amistad entre ambos<sup>20</sup>.

Figueroa conservó algunas dependencias del viejo edificio familiar, especialmente las caballerizas, de tres naves con columnas genovesas de mármol de Carrara, características de las casas-palacio sevillanas

<sup>20</sup> Higuera, 2013: 9-17.

de las décadas de 1530-40. De lo nuevo edificado destaca su gran fachada apaisada, que presenta dos plantas de fábrica de ladrillo sobre basamento de cantería. Ligeramente desplazada hacia la izquierda, la portada es muy clásica, adintelada, enmarcada por dos pares de columnas dórico-toscanas sobre basamentos, ubicadas en distintos planos. En la planta alta, sobre el balcón hay un frontón semicircular, que alberga el blasón de los Rueda y una venera, tema reiterativo en la ornamentación de este arquitecto. El escudo de armas de los Rueda en Sevilla presenta en campo de gules, dos bezantes de plata, cargado cada uno de tres bandas de oro, perfiladas de sable. El edificio se organiza en torno a un patio central, de planta cuadrada, que recuerda al del Hospital de los Venerables. Presenta arcos escarzanos sobre columnas y una decoración a base de “ces”, pequeñas volutas y hojarasca, inspiradas en el tratado de arquitectura de Dietterlin, más el blasón de los Rueda. Como es frecuente en la casa sevillana, en un ángulo del patio se ubica la escalera, de dos tramos, cubierta con bóveda vaída<sup>21</sup>. En un testero de la caja de escalera hay una decoración semicircular con disco central, elemento que procede de Serlio, nacionalizado por Juan de Herrera, que figura también en la Casa Lonja de Sevilla (Archivo de Indias).

---

<sup>21</sup> Herrera/Quiles, 1992: 335-349.

## CONVENTO DE SAN PABLO

Tras regresar a Sevilla procedente de Carmona fue nombrado maestro mayor del convento dominico de San Pablo (actual parroquia de la Magdalena) en 1691, a raíz del desplome de la cubierta del primitivo templo gótico-mudéjar. El encargo le vino por fray Juan de la Barrera, tal vez cuñado, o al menos pariente de su mujer. La planta resultó arcaizante, ya que respetó el modelo del edificio medieval, de cruz latina, con tres naves, reutilizando el mismo espacio arquitectónico, y la capilla de la Quinta Angustia ubicada a los pies, lado de la epístola, que se cubre con pequeñas cúpulas mudéjares sobre trompas. Según Ceán tuvo que variar la ubicación de los nuevos pilares, por el cambio de cubiertas de madera por bóvedas y cúpula. Pese a ese condicionamiento de reutilizar los muros del templo medieval, se aprecian ciertas coincidencias entre este modelo y una planta que publica Sebastián Serlio, como propone Rivas Carmona. La nota barroca en este amplio espacio se refleja en el programa decorativo, a base de pinturas murales, en los pilares, en yeserías y aplacados de mármoles. La fachada, portadas y todos los elementos aéreos se construyeron entre 1694-97. En todos estos elementos hay un rico repertorio compositivo, implementado por la decoración escultórica en la que colaboró puntualmente Pedro Roldán en una

portada, más un amplio repertorio de buhardillas, algunas de ellas decoradas con columnas salomónicas, fechadas en 1696. También decoran las espadañas ubicadas a los pies del templo, de esquema serliano con alternancia de arco y dinteles; en la fachada figura el año 1697 (Figura 3).



Figura 3. Fachada y espadañas de la iglesia de San Pablo

Asimismo, emplea columnas salomónicas en las portadas laterales de la capilla mayor, de h. 1705. Estos temas están relacionados con el *Orden Salomónico* de Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini. Complementa la rica ornamentación exterior, relieves inspirados en Dietterlin, como mascarones, carátulas fantásticas, motivos auriculares y herramientas de la construcción; más el empleo de la teja de tradición árabe, vidriada, con colores azules, amarillos y blancos. También utiliza las ménsulas invertidas en el friso de la fachada principal y un rosetón o ventana circular en la fachada principal, la primera de la serie, decorada a base de círculos concéntricos con ornamentación de relieves y azulejos policromos. Otro tema que va a reiterar este arquitecto es el remate del frontón de la fachada lateral, cuyos extremos presentan aletones con volutas. La monumental cúpula es también la primera de la serie que construyó Leonardo. De tambor cilíndrico al interior y exagonal al exterior, la referencia está inspirada en fray Lorenzo de San Nicolás; está decorada con ventanas tetralobuladas, capiteles-ménsula y fantásticos atlantes en la linterna<sup>22</sup>.

Lamentablemente se eliminaron las huellas de Leonardo en la capilla del Dulce Nombre de Jesús (Quinta Angustia), que ejecutó entre

<sup>22</sup> Sancho Corbacho, 1952: 54-63; Rivas Carmona, 1994: 66-74; Gómez Piñol, 2000: 366-367, 413-414; Falcón, 2011: 211-224.

1700-1706, a causa de intervenciones posteriores. Se debió en primer lugar a las reformas verificadas en 1851, con motivo de la fusión de las hermandades del Dulce Nombre y la Quinta Angustia; pero, sobre todo, por las llevadas a cabo entre 1917-19, en la que se recuperó su aspecto mudéjar<sup>23</sup>. De bella factura era el claustro grande, adosado al lado del evengelio del templo. Se arruinó tras un incendio en 1909, ocupando su solar el Hotel Colón. Según información facilitada por Matías de Figueroa, la construcción del claustro se concluyó en 1709. Como va a ser tradicional en los diseños de los patios de Leonardo era de dos plantas. La inferior con arquerías semicirculares que apeaban sobre pilares cuadrados, decorados con pilastras adosadas, con yeserías en las enjutas. La planta alta mostraba balcones enmarcados por pilastras de orden salomónico. Se trata de un motivo que tiene su precedente en la decoración interior de la iglesia de la Divina Providencia de Lisboa, proyectada por Guarino Guarini y construida en torno a 1680. Ese templo fue destruido por el terremoto de 1755<sup>24</sup>.

## SAN ACASIO

Este antiguo convento agustino se edificó en la primera mitad del siglo XVII, entre las calles Sierpes y Pedro Caravaca. Con posterioridad experimentó una importante transformación bajo la dirección de Leonardo, a comienzos de la década de 1690. En el siglo XIX se inició su decadencia y ruina tras la invasión francesa y la desamortización de 1835. Entonces pasaron los fondos de su biblioteca a la de la Universidad. Con posterioridad el edificio fue destinado a diversos usos, con los consiguientes derribos parciales y nuevas obras. A partir de 1951 se ha convertido en la sede central del Círculo de Labradores y Propietarios. El único espacio noble que conserva es el antiguo claustro, cuadrado, de dos plantas. La baja muestra en cada frente cuatro arcos semicirculares sobre pilares de ladrillo, con pilastras y traspilastras avitoladas, de orden dórico-toscano. La alta es cerrada, con balcones flanqueados por pilastras salomónicas, además de una rica ornamentación a base de figuras fantásticas, mascarones, jarrones y decoración vegetal, repertorio inspirado en el tratado de Dietterlin. Todo ello responde plenamente al barroco policromo catacterístico de este arquitecto en su etapa de esplendor. Por su cronología este patio

---

<sup>23</sup> Pastor Torres, 2019: 340-343.

<sup>24</sup> Ramírez, 1981:160; Fernández, 2008: 13-43.



se edificó simultáneamente al de los Venerables y el de San Pablo, de ahí las analogías<sup>25</sup>.

### IGLESIA COLEGIAL DEL SALVADOR

Es el templo más monumental de la ciudad, después de la catedral. Aquí Leonardo ni lo proyectó ni lo concluyó, intervino puntualmente en él desde 1696 hasta 1711, un año antes de la consagración de la iglesia. Al perder la confianza del nuevo arzobispo Manuel Arias y Porres, fue Diego Antonio Díaz quien lo culminó al año siguiente. La labor de Figueroa se centró en la construcción de bóvedas, cúpula, decoración interior del templo, edificación de la fachada principal y en darle el aspecto definitivo a la torre. Aunque estaba previsto construir dos torres-fachada, siguiendo un prototipo que procede del Libro V de Sebastián Serlio, al hundirse los cimientos de la del lado del evangelio, se desistió en edificarlas. Tras el desplome de este frente en 1679, Leonardo lo reconstruyó, con muros de ladrillo y pilastras y frisos de cantería, rematándose en una monumental buhardilla. También son características suyas las ventanas circulares inscritas en marcos

---

<sup>25</sup> Sancho Corbacho, 1952: 98-102; Rivas Carmona, 1994: 74; Falcón, 2011: 251.

cuadrados, de cantería, decoradas con *espejuelos*, azulejos de azul cobalto, de vieja tradición en la ciudad, empleados por Hernán Ruiz II. La monumental fachada se remata en sus extremos con grandes aletones de volutas enroscadas, como ya empleó en San Pablo. El antiguo alminar de la vieja mezquita fue reconstruido parcialmente por Pedro Romero entre 1687-88. La intervención de Leonardo junto a sus hijos Matías y Ambrosio, tuvo lugar entre 1718-19. Su tarea fue consolidarla y decorarla a base de figuras inspiradas en el tratado de Dietterlin. La cúpula es la segunda de la serie, después de la de San Pablo. Es sin duda la más colosal, aunque al exterior parece menos diáfana por la construcción de unos camaranchones cubiertos con tejas, ubicados sobre los brazos de la cruz; se construyó entre 1709-10. Muestra tambor cilíndrico tanto al interior como en el exterior. Se cubre con la típica teja moruna, de barro vidriado, en donde se repiten los colores azul, blanco y verde, además de encintados cerámicos. La decoración de los pinjantes del tambor no se ultimó, lo mismo que las pilastras y capiteles<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Sancho Corbacho, 1952: 63-68; Gómez Piñol, 2000: 172-204, 214-219, 245-246, 348-358, 363-365.

### **IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD Y CAPILLA DE JESÚS NAZARENO**

Se trata de dos capillas comunicadas entre sí, que tienen orígenes distintos. La iglesia del Hospital de San Antonio Abad era un templo del siglo XVI que se encontraba muy deteriorado a comienzos del siglo XVIII. Se reconstruyó entre 1719 y 1728 tras los proyectos presentados por Leonardo y Diego Antonio Díaz, con la colaboración de Manuel de Silva, alcalde alarife. Este templo padeció una importante restauración en 1819, que afectó a parte de las labores decorativas realizadas por Leonardo, perdiéndose a partir de entonces las pinturas murales y de la bóveda realizadas por Domingo Martínez, sacadas de nuevo a la luz tras la reciente intervención en 2020-21. Rasgos de Figueroa se advierten en la portada de acceso al templo, en el lado del evangelio, tras franquear el vestíbulo de entrada por la c/Alfonso XII. Muestra pilastras cajeadas de orden corintio, puerta adintelada enmarcada por gruesos baquetones y orejetas. En el interior debemos destacar los pinjantes de yesería que cuelgan del friso, con figuras fantásticas tomadas de modelos del tratado de Dietterlin. Comenzadas estas obras la Hermandad de Jesús Nazareno mostró su preocupación porque iban a afectar a su capilla, que amenazaba ruina. Por esta circunstancia el 24 de julio de 1719 Leonardo y Diego Antonio Díaz presentaron un primer proyecto de

reforma, seguido de otro que presentó en noviembre de ese año Leonardo con Manuel de Silva, en el que proponen derribar la capilla y hacer otra de nuevo. El proyecto definitivo fue presentado por Diego Antonio Díaz en 1724, que difería poco del anterior de Leonardo. Las obras se retrasaron por diferentes motivos, y no se concluyeron hasta 1749<sup>27</sup>.

### **CAPILLA SACRAMENTAL DE SANTA CATALINA**

Agregada a la cabecera del templo gótico-mudéjar, lado del evangelio es, pese a ser un espacio corto, una de las obras culminantes y apoteósicas del barroco policromo de Leonardo. Iniciada en 1721 no se concluyó hasta 1736, seis años después del fallecimiento del arquitecto, quien contó con un equipo que va a ser habitual, integrado por sus hijos Matías y Ambrosio, Pedro Duque Cornejo y Miguel de Quintana, entre otros. Conviene distinguir los exteriores del interior de este recinto, ya que este último se culminó tras la muerte de Leonardo. Al exterior la nota más importante es la linterna, de remate bulboso escalonado, tipología que repetirá a mayor escala en las torres del

---

<sup>27</sup> García de la Concha, 1987: 110-112; 115-116; Lázaro Muñoz, 1988: 15; Herrera García, 1990: 63-65. Notas 23 y 24.

patio de San Telmo. Culmina con la estatua de la Fe, tallada en 1724 por Miguel de Quintana, en piedras blancas procedentes del Torcal de Antequera (Figura 4).



Figura 4. Linterna de la Capilla sacramental de Santa Catalina

El fondo encalado del tambor exagonal alterna con las tonalidades ocres de los capiteles y relieves neoplatrescos de los fustes acanalados, más la decoración de cerámica vidriada de color blanco y azul. Por otra parte, la labor de este arquitecto se refleja en la ornamentación de dos ventanas que dan luces a la capilla. La del testero está orlada con relieves marianos de las letanías; se remata con un frontón roto, con curvas y contracurvas. El modelo procede del balcón principal del Oratorio de San Felipe Neri de Roma, obra de Borromini. La otra ventana lateral muestra un frontón de triple inflexión, que alberga el texto: “Admirable Sacramento” y el motivo de la *Adoración de la Eucaristía por ángeles y querubines*; apea sobre ménsulas invertidas; sus jambas muestran una decoración neomudéjar a base de *sebka*. Ufano de su proyecto, Leonardo vaticinó en el contrato de la obra que “será de las primeras capillas que haya en la ciudad”<sup>28</sup>.

#### CONVENTO DE LA MERCED

El convento de mercedarios descalzos se había construido según proyecto de Juan de Oviedo y de la Bandera, básicamente entre 1602-

<sup>28</sup> Sancho Corbacho, 1952: 93; Rivas Carmona, 1994: 98-104 y 1999: 207-208

12. En 1724 el claustro grande amenazaba ruina, por lo que en 6 de marzo de ese año Leonardo presentó unas trazas, acompañadas de una memoria de obras ante escribano, suscrita conjuntamente por Alonso López, maestro de albañilería y Juan Tomás Díaz, maestro de carpintería, en la que se especifican las tareas a realizar. En la planta baja las columnas pareadas de mármol blanco proyectadas por Juan de Oviedo en 1602 se proyectaron rematar con 22 cimacios “de piedra fina”; se debían rehacer los arcos, reforzados con hierros y hacer de nuevo los alfarjes. La galería alta se hizo totalmente de nuevo. Es cerrada, en la que se colocaron 22 balcones, cuyos vanos adintelados presentan molduras con orejetas; se flanquean por dobles pilastras avitoladas de orden jónico. Asimismo, se hicieron de nuevo las cubiertas. Todo ello con bicromía de colores. El presupuesto de la obra se estipuló en 9.113 escudos de plata. En este equipo figuraba el maestro cantero Miguel de Quintana, quien simultaneaba su labor con otras obras dirigidas por Figueroa. En verano de 1724 Quintana intervino en las tareas de derribo de este claustro, cuyas carretadas de piedra se reutilizaron para los cimientos y fachada del Real Colegio Seminario de San Telmo, que se estaba edificando bajo la dirección de Leonardo.

Sin duda es el mismo equipo que intervino en la construcción de la portada de la iglesia, ubicada inicialmente a los pies del templo,

orientada hacia el río. En el transcurso de la construcción de la nueva fachada del convento, adaptado a Museo de Bellas Artes, llevada a cabo entre 1942-45 según proyecto de Alberto Balbontín de Orta y Antonio Delgado Roig, se trasladó la portada para presidir la nueva fachada, orientada hacia la plaza del Museo. La nueva fachada se inspiró en la segunda planta del claustro grande, a base de pilastras avitoladas, con molduras de perfil quebrado con orejetas. Sobre la construcción de la portada de la iglesia solo consta que se contrató para ejecutarla a Miguel de Quintana el 10 de marzo de 1729. Como en otras, se trata de una labor de equipo, en la que suele participar un pintor que hace las trazas (aquí sin duda Domingo Martínez); un cantero y escultor (en este caso la doble función la hizo Quintana), más el arquitecto que dirige el montaje. Fue inicialmente Leonardo, pero a causa de encontrarse imposibilitado debió proseguir su hijo Matías, como ocurría en San Telmo. Leonardo falleció poco después, el 10 de abril de 1730. La portada muestra rasgos característicos suyos, tales como las columnas salomónicas del segundo cuerpo y el coronamiento de triple inflexión<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Sancho Corbacho, 1952: 98; Falcón, 1991, y 2021: “Miguel de Quintana, maestro cantero, arquitecto y escultor en la Sevilla del siglo XVIII” (en prensa); Mendioroz, 1999: 262-266 y 1993: 74-75, 149-152. Notas: 34 y 49.

## COLEGIO SEMINARIO DE SAN TELMO

El actual Palacio de San Telmo, sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía, es uno de los edificios más monumentales de la ciudad. Tiene su origen en una Real Cédula de Carlos II, fechada en 17 de junio de 1681. Su construcción es el resultado de varias etapas constructivas. La primera se llevó a cabo desde 1682 hasta 1706 bajo la dirección del arquitecto Antonio Rodríguez. La segunda, se desarrolló entre 1721 y 1736, dirigida por Leonardo y Matías de Figueroa. En este período se edificó la parte más noble y representativa, la zona central en el eje este-oeste. En ella se construyeron la capilla, claustro principal, enfermería, primitiva escalera principal, gran parte de la fachada oeste y la portada principal (Figura 5). La capilla, proyectada e iniciada en 1721 por Leonardo, se ubicó en el centro de la fachada oriental. Pese a que la obra de fábrica estaba concluida en octubre de 1723, su consagración se celebró el domingo 23 de agosto del año siguiente, aunque aún faltaba por poner los retablos, esculturas y pinturas. Su nota más barroca, al margen de éstos últimos, es el camarín, su escalera y fachada posterior, dirigidas por Matías entre 1730-34. El camarín, de planta rectangular y de tres niveles, con una monumental escalera, se cubre con bóveda elíptica con rica decoración de yeserías, entre cuyos motivos figura el *Cordero*

*Apocalíptico*, conchas, querubines y guirnaldas de frutos. El testero exterior, que hace las funciones de “transparente”, muestra un amplio repertorio propio de Leonardo, a base de diversos modelos de vanos, entre ellos los tetralobulados y el rosetón de perfil estrellado, ménsulas invertidas y motivos de las Letanías (pozo y fuente).



Figura 5. Fachada y portada principal de San Telmo

El patio principal es de planta rectangular. Se construyó entre 1722 y 1734 bajo la dirección de Leonardo y de Matías, con varias

interrupciones. Como es tradicional en los claustros proyectados por Leonardo, la planta baja es de arcos semicirculares que apean sobre pilares rectangulares, decorados con pilastras jónicas con ornamentación neoplatéscas, más encintados de cerámica azul. En la construcción de este patio participó el maestro cantero Miguel de Quintana, artífice en 1723 de los bustos de Santo Domingo y de San Telmo, ubicados en el arco de acceso a la capilla. La planta alta es cerrada, con balcones enmarcados por pilastras neoplatéscas de orden corintio, con el tercio inferior diferenciado y alternancia de frontones triangulares con otros de perfil mixtilíneo. En el centro de los lados mayores se elevan sendas torres, de sección prismática y remates bulbosos, con decoración escultórica de los evangelistas, realizados por Domingo Grazeli, más volutas invertidas y azulejos azul y blanco. El modelo de las torres deriva del remate de la linterna de la capilla de Santa Catalina. Finalmente destacaremos la portada principal, en la que hay que distinguir lo proyectado por Leonardo y lo ejecutado por Matías. El proyecto inicial queda reflejado en un lienzo de Domingo Martínez, que se conserva en la capilla. Fue realizado en 1725 y representa el pasaje bíblico *Dejad que los niños se acerquen a mí*. En él puede apreciarse que la portada iba a ser más “clásica”, con cuatro columnas en planta baja de fuste liso sobre plintos. La idea está tomada de la figura 71 del libro *Perspectivae pictorum atque*

*architectorum*, tomo I del sacerdote jesuita P. Andre Pozo, publicado hacia 1710. El proyecto contrasta con lo ejecutado bajo la dirección de Matías, entre 1730-34. Es el resultado de la intervención de un equipo en el que participaron el pintor Domingo Martínez, el escultor Pedro Duque Cornejo al frente de un grupo de entalladores, y el maestro cantero Miguel de Quintana. Debe destacarse además en la portada el frontón roto y enroscado en forma de S, que procede de Borromini, quien lo empleó en el balcón principal del Oratorio de San Felipe Neri de Roma y Leonardo lo había colocado en una de las ventanas de la capilla sacramental de Santa Catalina. En la fachada principal también figuran las buhardillas características de Leonardo, que debieron colocarse a comienzos de la década de 1730. Figuran en el grabado de Pedro Tortolero de 1738<sup>30</sup>.

### **IGLESIA DE SAN LUIS DE LOS FRANCESES**

En este edificio, que albergó el noviciado de los jesuitas, hay que aludir a la capilla doméstica y la pública. La primera, construida sin duda por Leonardo, se habilitó para los novicios. Es de planta

---

<sup>30</sup> Sancho Corbacho, 1952: 68-85; Falcón, 1991: 89-153 y 2014: 277-290. Rivas Carmona, 1994: 95.

rectangular, cubierta con bóveda de cañón con lunetos. Se bendijo el 23 de junio de 1712, sirviendo de templo provisional mientras se edificaba la otra. La bóveda del presbiterio fue pintada en esa fecha por Lucas Valdés (h. 1719), con el tema de la *Asunción y Coronación de la Virgen*. Las de la bóveda de la nave las ejecutó Domingo Martínez en torno a 1723. El retablo mayor se hizo en 1719 por Duque Cornejo, con la policromía y pinturas de Domingo Martínez. Sus trazas se inspiran en una lámina del tratado del P. Andrea Pozzo. La iglesia pública se construyó entre 1699 y 1731 bajo la dirección de Leonardo y Matías de Figueroa. Responde a la apoteosis del barroco sevillano, cuando se integran armónicamente la arquitectura, con retablos y esculturas de Duque Cornejo, pinturas de Lucas Valdés y Domingo Martínez, además de las artes suntuarias y decorativas, espejos, cornucopias y reliquias de santos. La planta evoca los *martirya* paleocristianos. Tiene antecedentes en tratadistas del Renacimiento italiano: Serlio, Palladio y Viñola; en templos de Roma de los siglos XVI y XVII: San Pedro del Vaticano, santos Luca y Martina en el Foro romano, pero especialmente en Santa Inés de Reinaldi y Borromini, con planta girada 90°. En alzado, a través de la arquitectura y pinturas, la decoración en esta Capilla Pública se basa en el orden salomónico, evocando el Templo de Jerusalén. Su monumental fachada muestra un amplio repertorio decorativo a base de relieves y esculturas, en donde

debió intervenir Duque Cornejo con su equipo, más la decoración cerámica en las torres y cúpula (Figura 6) y en el interior las pinturas de Lucas Valdés y de Domingo Martínez.

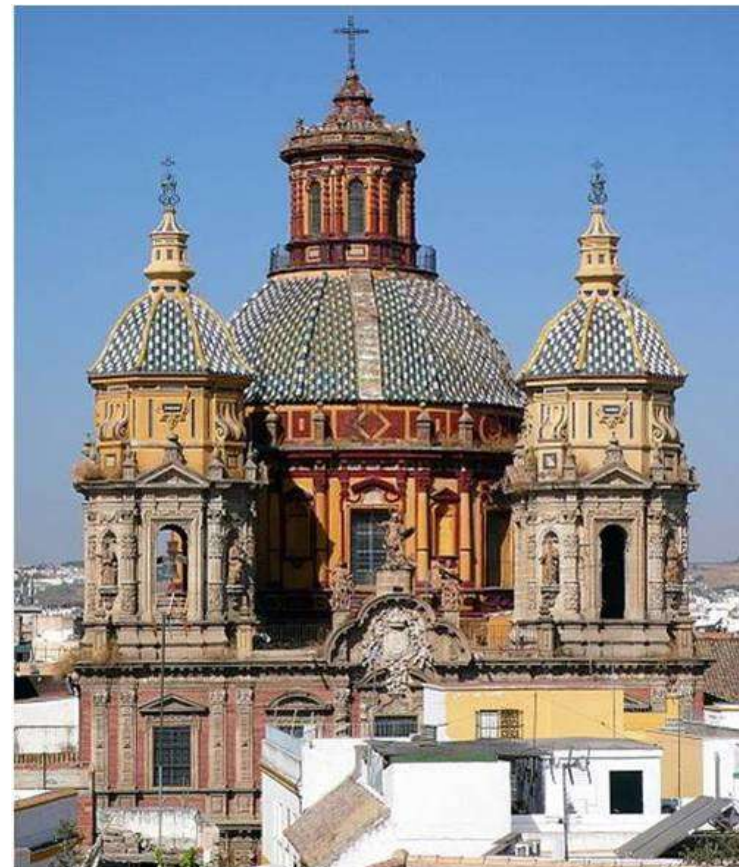


Figura 6. Cúpula y torres de la iglesia de San Luis

Las fuentes inspiradoras tanto desde el punto de vista arquitectónico, como el escultórico y pictórico, proceden asimismo de Serlio (*Libro Extraordinario de Arquitectura*); en el tratado de Arquitectura de Pozzo (las torres octogonales); en Santa Inés de Roma de Borromini, en el conjunto de las torres con la cúpula, aunque aquí la fachada es rectilínea; el repertorio decorativo con figuras fantásticas procede de Dietterlin<sup>31</sup>. Finalmente, en las pinturas murales se refleja la influencia de los tratados de Pozzo y de Irala.

## 32

### RASGOS CARACTERÍSTICOS DE SUS OBRAS

Aparte del modelo de monumentales cúpulas, de tambor cilíndrico, revestidas de tejas de barro vidriado y policromado, como las de las iglesias de San Pablo (Figura 7), el Salvador y San Luis; además de torres prismáticas con singulares remates helicoidales, en las que triunfa plenamente el barroco polícromo, tales como las de San Telmo y San Luis, son característicos de Leonardo una serie de esquemas compositivos y decorativos, tomados generalmente de ilustraciones de libros, confiriéndoles características propias.

<sup>31</sup> Sancho Corbacho, 1952: 85-94; Rivas Carmona, 1994: 81-88; Ravé, 2010; Falcón, 2011b: 214-216, 225-230; 236, 243.

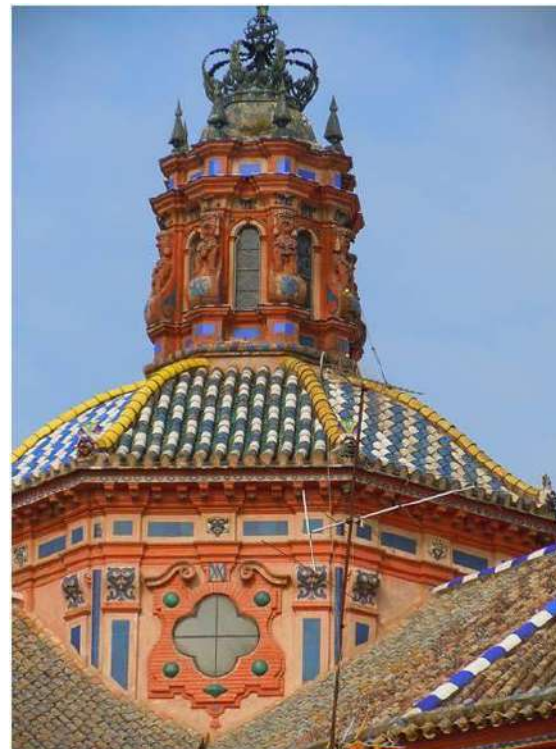


Figura 7. Cúpula y linterna de San Pablo

Analizaremos brevemente el origen de algunos esos modelos y dónde se encuentran reflejados. De Sebastián Serlio, inspiradas en láminas de los Libros IV y V, pueden apreciarse algunos ecos en las plantas de las iglesias de San Pablo (1691) y de San Luis (1699); en cuanto a los alzados, en la fachada de la iglesia del Salvador (1709-10); la alternancia de arco y dintel, en las espadañas del convento de San



Pablo (1697)<sup>32</sup> y en el cuerpo bajo de la fachada de San Luis (1729-30). Más numerosas son las huellas del tratado de Wendel Dietterlin, que presentan diversas variantes, tales como carátulas con figuras grotescas aisladas, cabezas con cintas colgantes o con guirnaldas de frutos; motivos auriculares y ornamentación en forma de “ces” contrapuestas, más las columnas con decoración en zig-zas. Todos estos modelos los veremos reiteradamente en la iglesia de San Pablo, en la portada del crucero (1691), en el tambor de la cúpula y brazos del crucero (1696); en el patio de San Acasio (h. 1690); en la iglesia del Salvador, en el cuerpo de campanas de la torre y en la decoración interior del templo (1718-19); en el interior de la iglesia de San Antonio Abad (1719-28); en la portada del convento de la Merced (1729) y en la fachada de la iglesia de San Luis (1730-31). La huella del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás se advierte en el modelo de nártex en la entrada de la iglesia de los Venerables (1699) y en el tipo de frontón roto y curvo con penacho central, que emplea entre otros lugares en las buhardillas de San Pablo (1696). La influencia de Francesco de Borromini se advierte en un modelo de frontón roto, con curvas y contracurvas en forma de S, que el arquitecto italiano empleó en San Felipe Neri de Roma (1638-40), y que Leonardo lo aplica en

una ventana de la capilla sacramental de Santa Catalina (h. 1724) y en la portada principal de San Telmo (1730-34). De Guarino Guarini adopta los modelos de columnas y pilastras salomónicas, inspiradas- como hemos dicho- en la Divina Providencia de Lisboa (h. 1680). Leonardo las utilizará tanto desde el punto de vista constructivo o decorativo. Las emplea en San Pablo: en la espadaña (1697), antiguo claustro y en las portadas laterales de la capilla mayor (h. 1709); en el patio de San Acasio (h. 1690); en la portada del convento de la Merced (1729); en San Luis tanto en el interior de la iglesia pública, como en la fachada y linterna de la cúpula (h. 1730). Finalmente citaremos al P. Andrea del Pozzo, cuyo tratado de perspectiva se refleja en el primer proyecto de la portada de San Telmo (1725), en las torres y decoración pictórica de San Luis (h. 1730-33).

Respecto a algunos elementos constructivos y decorativos característicos de este arquitecto, destacaremos las buhardillas. Son unas ventanas que se abren entre la bóveda y el tejado, con el fin de airear ese espacio para que no se pudran las maderas que lo sostienen. De ser un elemento funcional, Leonardo les da un protagonismo especial, al estar ricamente molduradas y enmarcadas entre pilastras. Destacan las de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad (1676-77), con excepción de la existente sobre la fachada del templo, que se renovó en 1733, tal vez repitiendo el modelo anterior de

---

<sup>32</sup> El remate de la espadaña de la derecha se hizo nuevo hace varias décadas por el arquitecto Rafael Manzano.

Leonardo; en la iglesia de San Pablo (1686); en el Hospital de los Venerables (1697-99); en la iglesia del Salvador (1709-10) y en la fachada de San Telmo (h. 1730). También emplea los tejaroques, aleros generalmente de pizarra que cubren balcones. Pertenecen a su etapa inicial: Hospital de la Caridad (1676-77) y Hospital de los Venerables (1696-99). En las fachadas de los pies de sus iglesias suele colocar ventanas, óculos o claraboyas de varios modelos (Figura 8).

34



Figura 8. Fachada de la iglesia del Hospital de los Venerables. Detalle

Las más características son las tetralobuladas, que se hallan en la Casa del Administrador del Hospital de los Venerables (1696-98); en San Pablo en el tambor de la cúpula (1696) y en el antiguo claustro (1697-98); en la iglesia del Salvador en la cabecera del templo, fachada oriental (1696-1711) y en la fachada exterior de la capilla de San Telmo, que es todo un muestrario de los diversos modelos; se concluyó por Matías de Figueroa en 1734. Las emplea también circulares, con o sin decoración de “espejuelos” (cerámica), en la fachada de los pies de San Pablo (1697) y en la fachada principal del Salvador (1709-10). Finalmente, las que tienen forma de estrella, como la de la fachada exterior de la capilla de San Telmo (1734). Otro motivo característico de Leonardo es el del capitel-ménsula invertida que, aunque ya lo habían utilizado otros arquitectos, Leonardo los emplea en casi todas sus obras, con o sin ornamentación. Figuran en el Hospital de la Caridad en la portada (1676-77) y espadaña del patio principal (1682); en los Venerables en las pilastras del interior de la iglesia (1686), galería del patio (1696-99) y en la fachada del templo (1696-99); en la capilla mayor de la iglesia de San Vicente (1691-93); en San Pablo en la portada del brazo del crucero (1691) y en el tambor de la cúpula (1696); en la iglesia del Salvador en los muros laterales de la epístola (1712-15) y en el cuerpo de campanas de la torre (1718-19); en San Telmo en el claustro, bajo las torres y en la fachada

exterior de la capilla (1730-34). Finalmente citaremos los aletones con volutas, que emplea sobre los contrafuertes exteriores de la capilla mayor de la Caridad (1696); en San Pablo en el remate de la portada lateral (1696) y sobre la fachada del Salvador (1696-1711).

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1991): *Los Venerables*. Sevilla: FOCUS.

AA.VV. (2007): *Miguel Mañara. Espiritualidad y arte en el barroco sevillano (1627-69)*. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad.

AA.VV. (2011): *Estudios sobre Miguel Mañara*. Sevilla.

Alabau Montoya, José (1988): "Hijos preclaros de Utiel: Leonardo de Figueroa, el gran desconocido". En *Libro de la Feria y Fiestas de Utiel*. Utiel.

Alabau Montoya, José (2009): "Leonardo de Figueroa. Un arquitecto utielano fundador del barroco sevillano". *Oleana* 24. Cuadernos de Cultura Comarcal. IV Congreso de Historia Comarcal. Requena, pp. 295-340.

Angulo Íñiguez, Diego (1976a): "Dos esculturas genovesas de 1682 en el Hospital de la Caridad de Sevilla. El arquitecto Leonardo de Figueroa". *Archivo Español de Arte* 196, pp.453-455.

Angulo Íñiguez, Diego (1976b): "La Casa de Venerables Sacerdotes". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* IV, pp. 45-93.

Bevan, Bernard (1949, edición española 1970): *Historia de la arquitectura española*. Barcelona, Editorial Juventud.

Bonet Correa, Antonio (1978): *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: La Polígrafa.

Calzada, Andrés (1933): *Historia de la Arquitectura en España*. Parte II.

Cañizares Japón, Ramón (2021): "Noticias inéditas de arquitectos sevillanos cofrades de las hermandades de San Lorenzo (1609-1790)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 744, enero de 2021, pp. 32-43.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, tomo IV.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1829, reed. 1977): *Adiciones...a las Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su Restauración*, IV. Madrid

Cruz Isidoro, Fernando (1993): "José García, maestro mayor del Concejo Hispalense". *Laboratorio de Arte* 6, pp. 103-127.

Cruz Isidoro, Fernando (1999): "Leonardo de Figueroa como alarife de la Catedral de Sevilla". *Laboratorio de Arte* 12, pp. 171-179.

Leonardo de Figueroa (1654-1730). Evolución y rasgos característicos de sus obras

Cruz Isidoro, Fernando (2010): “Don Miguel Mañara impulsor de la construcción de la iglesia y hospital de la Caridad”. En *Miguel Mañara, espiritualidad y arte en el barroco sevillano (1627-1679)*. Sevilla, pp. 51-59.

Chillón Raposo, David (2010): “Nuevas aportaciones sobre el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla”. *Anuario de la Iglesia Andaluza III*, pp. 200-225.

Dávila-Armero del Arernal, Álvaro (2010): *La capilla del Dulce Nombre de Jesús en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Arquitectura y evolución de un espacio singular*. Sevilla: Hermandad de la Quinta Angustia.

Falcón Márquez, Teodoro (1977): *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación provincial, pp. 73-74

Falcón Márquez, Teodoro (1991): *El palacio de San Telmo*. Ediciones Gever.

Falcón Márquez, Teodoro (1998): “Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad”. *Laboratorio de Arte* 11, pp. 183-194.

Falcón Márquez, Teodoro (2003): “Leonardo de Figueroa artífice de la torre del Hospital de la Caridad”. *Laboratorio de Arte* 16, pp. 501-506.

Falcón Márquez, Teodoro (2009): “Influencias de los grabados de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana”. *Laboratorio de Arte* 29, pp. 117-134.

Falcón Márquez, Teodoro (2011a): “Pedro Romero (1638-1711), arquitecto del barroco sevillano”. *Laboratorio de Arte* 23, pp. 225-251.

Falcón Márquez, Teodoro (2011b): “Leonardo de Figueroa”. En *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. XXXV. La Coruña: Publicaciones Comunitarias. Grupo Hércules. Capítulo 7, pp. 203-253.

Falcón Márquez, Teodoro (2014): “La portada principal del palacio de San Telmo de Sevilla. Nuevas aportaciones e interpretaciones”. En *Diálogos de Arte*. Granada: Universidad, pp. 271-290.

Falcón Márquez, Teodoro (2017): “Leonardo de Figueroa, maestro mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla”. *Laboratorio de Arte* 29, pp. 329-358.

Falcón Márquez, Teodoro (2018): El Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla: Algunas consideraciones sobre el edificio y el papel desempeñado por los arquitectos Juan Domínguez y Leonardo de Figueroa”. *Laboratorio de Arte* 30, pp. 143-166.

Figueroa, Matías de (1740): *Satisfacción que da al público Mathías de Figueroa, arquitecto, y maestro mayor desta ciudad de Sevilla, sobre la casualidad de haver visitado, de orden de la Ciudad, unos Maestros la Obra nueva de la Iglesia de S. Jacinto, de Religiosísimos PP. Dominicos*

de Triana, en cuya Obra entendió dicho arquitecto algunos días en Sevilla el 28 de abril de 1740.

García de la Concha Delgado, Federico (1987): *Estudio histórico-institucional de la primitiva hermandad de los Nazarenos de Sevilla*. Sevilla.

García de la Concha Delgado, Federico (1999): "Pontificia y real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús..." En *Misterios de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Tartessos, Tomo II.

Gestoso y Pérez, José (1892): *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, Ayuntamiento. Tomo III.

Gómez Piñol, Emilio (2000): *La iglesia colegial del Salvador*. Sevilla, Fundación Avenzoar.

González de León, Félix (1840): *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta...ciudad de Sevilla*. Sevilla, Imprenta de D. José Hidalgo y Cía.

González de León, Félix (1852): *Historia crítica y descriptiva de las Cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla, en la Imprenta de D. Antonio Álvarez.

Herrera García, Francisco Javier (1990): "Noticias de Arquitectura (1700-1720)". En *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*. II. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

Herrera García, Francisco Javier/Quiles García, Fernando (1992): "Nuevos datos sobre la vida y la obra de Leonardo de Figueroa". *Archivo Español de Arte* 257, pp. 335-349.

Higuera Meléndez, José Manuel (2013): "Leonardo de Figueroa. Inicios y actividad pericial. Una obra y un testamento inéditos". *Anuario de Historia de la Iglesia de Andalucía* VI, pp. 1-26.

Higuera Meléndez, José Manuel (2014): "Leonardo de Figueroa. Orígenes, aprendizajes y comienzos del maestro del barroco sevillano". *Academia*, 114-115, pp. 9-44.

Jos López, M. (1986): "La Capilla de San Telmo". *Arte Hispalense* 43.

Kubler, George (1957): "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII". *Ars Hispaniae* XIV. Madrid: Plus Ultra.

Lázaro Muñoz, María del Prado (1988): *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. Sevilla: Monte de Piedad.

López Martínez, Celestino (1943): "La Hermandad de la Santa Caridad y el Venerable Mañara". *Archivo Hispalense* 2.

Llaguno y Amirola, Eugenio (1829, edición de 1977): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración por D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos de D. Juan Agustín Ceán Bermudez*. Madrid: Turner IV, p.102 y sgs.

Leonardo de Figueroa (1654-1730). Evolución y rasgos característicos de sus obras

Martínez Amores, Juan Carlos (2014): “Los titulares de la Hermandad de la Quinta Angustia y su iconografía en el grabado”. En *Quinta Angustia* nº 109, pp. 58-59.

Martínez Ortiz, José (1992): *33 personajes de Utiel*. Utiel, pp. 28-32.

Matute, Justino (1886): *Noticias relativas a la Historia de Sevilla*. Sevilla, Imprenta de E. Rasco.

Mendioroz Lacambra, Ana (1988): “La capilla de Ntra. Sra. de la Antigua y Siete Dolores, actual de Monserrat, del exconvento de San Pablo. Aproximación sobre su cronología, autor y primer proyecto”. *Atrio* 0. Sevilla, pp. 115-122.

Mendioroz Lacambra, Ana (1993): “Noticias de Arquitectura (1721-1740)”. En *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz* VI. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, pp. 151-156. Notas 48 y 49.

Morales Martínez, Alfredo J. (1997): “La Capilla Sacramental de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla”. Madrid, pp.

Morales Martínez, Alfredo J. (1999): “Leonardo de Figueroa y el barroco policromo en Sevilla”. En *Figuras e imágenes del Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria, pp. 193-209.

Pastor Torres, Álvaro (2019): “La intervención de Leonardo de Figueroa en la Capilla del Dulce Nombre de Jesús del convento

sevillano de San Pablo”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla* 722, abril de 2019, pp. 340-343.

Ponz, Antonio (1786): *Viage de España*. Tomo IX.

Ramírez, Juan Antonio (1981): “Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el Orden Salomónico Entero”. *Goya* 160.

Ravé Prieto, J.L. (2010): “San Luis de los Franceses”. *Arte Hispalense* 89.

Rivas Carmona, Jesús (1994): “Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro”. *Arte Hispalense* 63. Sevilla: Diputación.

Sancho Corbacho, Antonio (1949): “Leonardo de Figueroa y el patio de San Acasio de Sevilla”. *Archivo Español de Arte* XXII, pp. 341-352.

Sancho Corbacho, Antonio (1952): *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, CSIC, pp. 46-103.

Sancho Corbacho, Heliodoro (1927): *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* VII. Sevilla.

Schubert, Otto (1924): *Historia del Barroco en España*. Madrid: Editorial Labor.

Valdivieso, Enrique/Serrera, Juan Miguel (1980): *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla.

## EL OCASO DE LA CASA BARROCA EN JEREZ DE LA FRONTERA: LA VIVIENDA DE ANTONIO RUIZ DE LA RAVIA (1787)

THE END OF THE BAROQUE HOUSE IN JEREZ DE LA FRONTERA: THE ANTONIO RUIZ DE LA RAVIA'S DWELING (1787)

**José Manuel Moreno Arana**

HUM171. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-0002-6087-6130

[morenoarana@gmail.com](mailto:morenoarana@gmail.com)

**Resumen:** Se estudia una casa levantada en Jerez de la Frontera en 1787, la vivienda del comerciante Antonio Ruiz de la Ravia, a partir del hallazgo del contrato de obra por parte del arquitecto Juan Diosdado y del carpintero Juan de Morales.

**Palabras clave:** Barroco, arquitectura doméstica, siglo XVIII, Andalucía, Jerez de la Frontera.

**Abstract:** we study a house built in Jerez de la Frontera in 1787, the merchant Antonio Ruiz de la Ravia's dwelling, based on the finding of the construction contract by the architect Juan Diosdado and the carpenter Juan de Morales.

**Keywords:** Baroque, domestic architecture, 18th century, Andalusia, Jerez de la Frontera.

La arquitectura doméstica barroca edificada en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII ya llamó la atención a mediados del XX de Antonio Sancho Corbacho<sup>1</sup> pero no ha sido hasta las últimas décadas cuando se han experimentado significativos avances en la investigación que han permitido profundizar en los procesos constructivos de estas casas y aclarar la identidad de los arquitectos que intervinieron en ellas<sup>2</sup>.

Muchas tuvieron un contexto histórico, sorprendentemente, muy concreto. En este sentido, en los años setenta del siglo XVIII se produce en Jerez un enfrentamiento entre dos poderosos sectores sociales por el control de la industria del vino, que por entonces vive un fuerte crecimiento. Son la vieja oligarquía cosechera y la emergente burguesía vinatera exportadora. La lucha de esta última por lograr la liberalización del sector desembocó en un pleito contra el Gremio de la Vinatería, organismo controlado por la nobleza. Dos grupos que esos mismos años escenificarán su rivalidad asimismo con la construcción de suntuosas viviendas. Por un lado, encontremos a pioneros bodegueros como Juan Haurie o Antonio Cabezas; por otro, a familias linajudas como los Dávila, los Carrizosa, los Villavicencio o los Panés. No es de

---

<sup>1</sup> Sancho Corbacho, 1947. Sancho Corbacho, 1952: 327-329.

<sup>2</sup> Moreno, 2003: 95-101. Aroca Vicenti, 2005: 327-339. Álvarez Luna/Aroca Vicenti/Guerrero Vega/Romero Bejarano, 2007: 37-52. Moreno Arana, 2008: 157-181. Moreno Arana, 2014a: 207-226. Aroca Vicenti, 2016: 187-203.

extrañar que sea durante esa década de los setenta cuando se levanten las más relevantes casas o palacios de todo el Setecientos jerezano, como hemos documentado recientemente<sup>3</sup>.

La casa que estudiamos en este trabajo es más modesta y se fecha en el siguiente decenio. Sin embargo, esta última circunstancia nos permite comprobar cómo discurrió la arquitectura doméstica con posterioridad a aquellas grandes obras de la década precedente. Fueron, además, unos años de crisis o decadencia de la estética barroca y de transición hacia el Neoclasicismo, lo que aporta mayor valor a la documentación de esta vivienda. Situada en la calle Francos nº 40, su construcción la conocemos a través de uno de los pocos contratos de arquitectura que nos han llegado de esta época en dicha ciudad.

Fue levantada por iniciativa de Antonio Ruiz de la Ravia, un montañés originario de Comillas que se instala como otros paisanos suyos en la ciudad al calor del comercio del vino. De hecho, según su testamento, fechado en 1800, era propietario de una viña, de varias bodegas que, como veremos, estaban anexas a su casa y de diferentes tiendas de comestibles, tabernas y almacenes que guardaban “cascos de botas, toneles y vinos que se hallan en ellos de varias calidades”.

---

<sup>3</sup> Moreno Arana, 2020: 103-118.



Además resulta significativo que nombre como albaceas a conocidos bodegueros como Juan Pedro y Juan Carlos Haurie y Pedro Beigbeder, todos ellos sobrinos del citado Juan Haurie<sup>4</sup>.

El proceso previo a la edificación se inicia el 3 de abril de 1787 cuando Eligio José Durán le vende “unas casas que estan labradas hasta primeras maderas con dos bodegas inclusas en ellas que tengo y poseo mias propias cituadas en la calle de Francos de esta dicha ciudad y hasen frente a las casas que nombran de las Cadenas”. A su vez, este inmueble había pasado a ser propiedad de Durán en 1777. En el transcurso de esos diez años es probable que se iniciara la construcción por manos anónimas<sup>5</sup>.

Por fin, el 9 de mayo de 1787 se firma la escritura de concierto y obligación con Juan Diosdado, maestro de albañilería, y Juan de

Morales, maestro de carpintería, con el referido Antonio Ruiz<sup>6</sup>. El contrato destaca por aportar un buen número de datos técnicos, con un especial detalle en lo relativo a los materiales, y por describir la estructuración en diferentes estancias. En primer lugar, se aclara que “dicha obra ha de seguir su construcción mejorándola”, lo que nos viene a aclarar que se trataba de completar un edificio sin concluir y levantado, como hemos visto, “hasta primeras maderas”. No obstante, la escritura demuestra que la fábrica preexistente sufriría importantes transformaciones. De este modo, para “la pieza que mira a calle Franco” se habla, por ejemplo, de elevar “la pared del patio hasta el alto que manifiesta la pared de la calle, variando las aguas a dicha calle en su farsa cubierta que manifiesta por la calle, apretilado de azotea y remate de Sevilla, pizarra en el valcon y rematar los cavos que dicha fabrica manifiesta segun su construcion”. En cuanto a la “pieza” que da la plazuela, “llevara la misma construzion con las dibiciones que corresponden para el acomodo de su abitazion”. Finalmente, una tercera parte del edificio se especifica que se habilitaría como tienda, sacando dos de sus lados de cimientos y abriendo dos puertas, una de ellas para “el preciso ruedo de votas”. Se mencionan en torno a esta zona un pajar, una caballeriza, “la carbonera de la tienda”, la cocina, el

---

<sup>4</sup> Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (APNJF), tomo 2992, oficio V, escribano Cristóbal González Barrero, año 1800, ff. 593-595.

<sup>5</sup> APNJF, tomo 2992, oficio V, escribano Pedro Caballero Infante, año 1800, ff. 593-595. Estas casas de “las Cadenas”, pertenecientes a la familia Villavicencio, se corresponden, en efecto, con la nº 53 de la calle Francos, justo enfrente de la de Antonio Ruiz de la Ravia. Entre ambas casas hay una plazuela conocida entonces precisamente como “de las Cadenas” y hoy “Dr. Ruiz de la Ravia”, en honor a Manuel Ruiz de la Ravia, un familiar del anterior que llegó a ser un célebre cirujano del Jerez del siglo XIX (Muñoz y Gómez, 1903: 21-23 y 83).

---

<sup>6</sup> APNJF, tomo 2861, oficio XV, escribano Juan Guerrero y Espino, año 1787, ff. 355-359.

fregadero, el corral, el comedor y un jardín. En cuanto a materiales, a la escalera principal “se le pondrán los pasos de Martelilla, porton y pasamano, solada las mesetas de losas de Genova”. Estas últimas se emplearían también en la cocina y en “la luz” del patio, mientras en los corredores llevarían “ladrillos cortados como toda la casa”. Por otro lado, se hace alusión a “su escritorio en la casa puerta con su umbral de Martelilla”. Se impone asimismo que se dejaría “vlanqueada la fachada de la calle”, “empedrado en redondo de la fachada lo que corresponde a su jurisdicción”, en “todos los huecos de las ventanas, valcon, ojo de patio, y demás sitios que le corresponda, alizares de Sevilla” o que los techos irían con “vovedillas”, a excepción a los que se corresponden con la azotea, a los cuales “por su permanencia” llevarían “su ladrillo raspado y cortado sobre maderas”. Incluso se llega a especificar que “las mezclas de la mampostería serán de dos de tierra y una de cal, las cales de solar de una de cal y otra de arena, el de enluzir de dos de cal y media de arena, que todas las paredes que hay que criar en dicha fábrica espesada serán de cantería como las vaxas que están construidas”. La obra comenzaría en ese mismo mes de mayo y debía estar acabada en diez meses. El precio de “todo lo perteneciente a albañilería y trabajo de la gente y materiales” sería de 33.600 reales. Por parte de Morales, además de toda la labor propia de la carpintería, se comprometía a costear “todo el fierro que en dicha

obra se gaste, rexas, valcones, barandales, pasamanos de escaleras, abortantes para los corredores, anafes de yerro, y los yerros que en la pizarra del valcon se gasten”, así como la pintura de todo lo anterior, los cristales de las puertas o “el armazón de la tienda con sus mostradores de caoba”. El precio de todo ello alcanzaría los 43.600 reales por el mismo plazo. Ruiz de la Ravia se obligaba, por último, a pagar a los referidos maestros “mensualmente llevando siempre un mes adelantado”.

En los siguientes años se incorporarían nuevas fincas anexas, como manifiesta Ruiz de la Ravia en su citado testamento de 1800. Así, el 14 de mayo de 1794 adquiere a la Duquesa de San Lorenzo “unas cocheras, que en el día están echas bodegas situadas en la Plazuela de las Cadenas inmediatas a las casas de nuestra avitación”. Estas bodegas se conservan detrás de una fachada de apariencia decimonónica que está realizada copiando la distribución de la obra dieciochesca. Y, para acabar, a espaldas de la casa, en la calle Chancillería, se situaban otras casas y bodegas con alambique de su propiedad que se adquirieron “siendo solar” a Manuel Ponce de León el 12 de septiembre de 1795<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> APNJF, tomo 2992, oficio V, escribano Pedro Caballero Infante, año 1800, f. 594.

La casa posee un exterior sobrio, con dos fachadas de sólo dos cuerpos, omitiendo el tradicional soberado que vemos en muchas de las viviendas de la década anterior. A cambio, aparece como remate un pretil correspondiente a la azotea, del que se hace alusión en el contrato y que ya nos habla de un procedimiento más propio de los edificios civiles de carácter neoclásico. Por su parte, la esquina entre la plaza y la calle se resuelve con unas sencillas franjas verticales en cantería a manera de pilastras, careciendo de cualquier ornamentación vegetal (figuras 1-2). A la calle Francos da la portada pétrea (figura 3), de la que no habla el contrato, por lo que hay que suponer que pertenece a la fase previa al trabajo de Diosdado. Tiene la particularidad de presentar la moldura mixtilínea rehundida<sup>8</sup> y no en relieve, como suele ser habitual y como aparece alrededor del vano superior del balcón. En este último la moldura se interrumpe a media altura acabando en unas peculiares ménsulas de formas redondeadas que recuerdan a las empleadas por el arquitecto local Juan Díaz de la Guerra en el interior de la iglesia de San Francisco<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Una portada muy similar la vemos en la casa de la calle Merced nº 15. No muy distante es también la de calle Rodrigo de León nº 3. Teniendo en cuenta la singularidad de su diseño es posible que todas compartan una misma autoría.

<sup>9</sup> Sobre esta iglesia ver: Aroca, 2002: 230-234.

Aunque hoy carece de él, este balcón iba rematado por un tejeroz de pizarra, como se ha podido comprobar en el contrato, lo que le debió de otorgar mayor carácter dieciochesco al conjunto, ya que es un elemento típico de la arquitectura doméstica de esos años en Jerez.



Figura 1. Anónimo y Juan Diosdado, *Casa de Calle Francos nº 40 de Jerez de la Frontera (fachada principal)*, h. 1777-1788.

Respecto a Diosdado y Morales, el primero pertenece a una familia de arquitectos locales y sabemos que estuvo activo hasta bien entrado el siglo XIX, alcanzando el cargo de maestro de obras del Ayuntamiento en 1815, por lo que parte de su trayectoria transcurrió fuera del periodo barroco<sup>10</sup>.

44



Figura 2. Anónimo y Juan Diosdado, *Casa de Calle Francos nº 40 de Jerez de la Frontera (vista general)*, h. 1777-1788.



Figura 3. Anónimo, *Casa de Calle Francos nº 40 de Jerez de la Frontera (portada)*, h. 1777-1787.

<sup>10</sup> Aroca Vicenti, 2001: 226.

En cuanto a Juan de Morales, nos consta que fue aprendiz en el taller del retablista rococó Andrés Benítez y que estuvo implicado en la creación del gremio de carpinteros de lo blanco entre 1791 y 1792<sup>11</sup>. Por tanto, son maestros formados en el último barroco pero que pertenecen a un periodo de cambios como fue la transición entre los siglos XVIII y XIX.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

(1787)

*Contrato de la obra de la casa de Antonio Ruiz de la Ravia en la calle Francos de Jerez de la Frontera.*

APNJF, tomo 2861, oficio XV, escribano Juan Guerrero y Espino, año 1787, ff. 355-359.

Antonio Ruiz; Juan Diosdado Maestro de Albañilería; e yo Juan de Morales, que lo soy de carpintería, vecinos que somos de esta Muy noble y Leal Ciudad de Xerez de la Frontera en las collaciones del Señor San Marcos, San Lucas y San Miguel, plaza de San Marcos, Calle de la Carpintería y de las Naranjas. Otorgamos por esta presente carta

el uno a favor del otro, y el otro del otro, y decimos que por quanto yo el dicho Antonio Ruiz tengo unas casas de mi propiedad en la calle de Franco que hacen esquina a la Prazoletta de las casas de las Cadenas, las quales voy a lavrar de favrica nueva y tengo tratado y concertado con los dichos maestros que han de hazer la citada obra de buena calidad, segun y como es costumbre el favricar y lavrar las casas con toda solidez para su permanencia para lo qual dichos maestros han medido dichas casas y rexistrandola con todo cuidado cuia obra se ha de ejecutar por el dicho Juan Diosdado lo siguiente.

Primeramente que dicha obra ha de seguir su construcion mejorandola segun el parecer comunicado entre el dicho Diosdado y yo el otorgante que es la pieza que mira a calle Franco devera tener o llevar tres techos, el primero de planta llana, el segundo de lo mismo, su falsa cubierta con las maderas del grueso correspondiente que se expresara; lebantando la pared del patio hasta el alto que manifiesta la pared de la calle, variando las aguas a dicha calle en su farsa cubierta que manifiesta por la calle, apretelado de azotea y remate de Sevilla, pizarra en el valcon y rematar los cavos que dicha fabrica manifiesta segun su construcion, y dicha pieza devera acabar con las perfecciones que se expresaran; la pieza que haze vista a la Prazuela llevara la misma construcion con las divisiones que corresponde para el acomodo de su abitazion; la siguiente pieza que hes el almalzen

---

<sup>11</sup> Moreno Arana, 2014b: 36-37.

nombrado para tienda llebara su texado con ladrillo cortado y solado de junto por tavla de lo mismo, escalera de madera que vaxe a el sitio expresado entre dicho Diosado y yo el otorgante supuesto lo dicho esta pieza, dos partes de sus paredes, no nesecitan sacarlas de cimientos, las otras dos que restan se le sacaran sus cimientos a las paredes que se construiran en ella con la qualidad que su construccion pide, en dicha pieza vaxa de este sitio, y a determinado llevara dos puertas, la una que de medies un quarto que en el dicho transito llevara una puerta con su mayne y rexa; para que comunique luz aquella pieza, otra puerta que en el transito lleva sera igualmente construida a la del patio sin mayne, porque luz no nesecita por ella, el preciso uso de ruedo de votas, para el uso adentro, la pieza que ynmediata tiene dicho patio se le devera sacar un pedazo de pared de cimiento y hecharle su techo o juello en el paxar que ha tener encima de la dicha pieza el que ha de tener su conducto o paxaretta a la caballeriza para su abio con una ventana o puerta a dicho patio con sus pescantes para tirar la paxa, la caballeriza llevara una divicion para la carvonera de la tienda, supuesto que estas piezas deveran acabarse con la perfeccion que corresponde en ella, la pieza que llaman de cocina devera llevar sus paredes sobre la favricada, el alto que corresponde segun su ancho, con su tiro de pozo sobre el que está construido, fregadero proximo a el dicho pozo con sus lebrillos como le

corresponde y desagues por a tenores al caño construido, poyos y anafes con quatro anafes de fierro cada uno del tamaño que me acomode a mí el otorgante, solado de lozas de Genova alicatadas la pared de una terzia de alto de dichas losas para su aseo y mejor permanencia, su planchuela de fierro en dicho poyo de cocina y fregadero, sus alazenas con sus puertas y entrepaños que llevara dicha cocina sin que se note en ella la más leve falta de su acomodo, como es campana de fuego, majadero, brocal de pozo, en dicha cocina havra un corredor a el corral, con su asiento comun, su puerta en el quarto del asiento comun, su cocina con su ventana a el corral, y en el corredor puerta a la cocina para que con su separacion se enquentre aquel acomodo, la pieza que une con la escalera llevara su terzer cuerpo sobre la escalera tambien, y en el incluso la subida de azotea y de aquel dicho tercer cuerpo, que es nezesario para el acomodo de dicha casa, la pieza que promedia al patio y a el jardin que deveremos llamarle comedor llevara un solo techo sobre el azotea y dicha azotea devera yr sobre el expresado comedor, cocina y corredores, con su apretilado de paredes, ygualmente a la de abaxo construida con sus ormigones de cal y arena de una y una, solada de ladrillos de Sevilla con la calidad que corresponde a azotea, y en dichos pretiles llevara sus pilares para tendaderos de la ropa, el comedor devera tener un balconcillo a el jardin, una puerta a el corredor del patio, una puerta o alazena a la

alcova de la sala de la prazuela, una puerta a la escalera que de vera yr en el jardin para el uso extraordinario de la casa, dicha escalera los pasos han de ser de Martelilla de a bara, los corredores del patio deveran llevar el ancho que esta frente a la sala principal de la calle un balconcillo a el patio, dos puertas, una en cada lado de los corredores para que esta pieza quede con el acomodo y abrigo que corresponde a dicha casa, la escalera principal sobre lo construido que tiene se le pondran los pasos de Martelilla, porton y pasamano, solada las mesetas de losas de Genova con un aguaducho sobre la subida de la escalera por no encontrar otro sitio mas proporcionado que acomode; en el quarto alto que esta junto a la escalera llevara la subida de la azotea en el sitio donde mas combenga y este mas proporcionado, el patio se ha de solar de losas de Genova la luz suya, y de los corredores de ladrillos cortados como toda la casa, las piezas vaxas se acavaran la cozina como cozina, y lo demas como va expresado, el corralito con su asiento comun, el jardinito con sus arriates solado de junto como todo, su escriptorio en la casa puerta con su umbral de Martelilla, a la dicha casapuerta la puerta de en medio con su umbral de Martelilla se tiene de derrivar las dos divisiones de casapuerta y se ha de construir de taviague dovle o citara cerrando de los dos huecos el de la tienda, derrivando la pared que divide a la taverna para hacerle los transitos que en ella corresponde porque se advierte que aquella favrica no es

vueno su composición, los dos huecos que en la tienda le quedan a la calle se rajara su cepa, se le hechara sus umbrales de Martelilla dejando todas estas dichas piezas acavadas con todo su acomodo hasta vlanqueada la fachada de la calle vien rematada con otro humbral de Martelilla la puerta del tránsito de las vodegas, empedrado en redondo de la fachada lo que corresponde a su jurisdiccion, la casapuerta empedrada de piedra fina y enlechada con cal y arena, todos los huecos de las ventanas, valcon, ojo de patio, y demas sitios que le corresponda, alizares de Sevilla, los techos que hueyos tuviere dicha casa llevaran bovedillas enluzidos con las calles y yeso blanco como corresponde, los techos que sean de huyo de azotea no llevaran bovedillas porque para su permanencia no le corresponde, solo llevara su ladrillo raspado y cortado sobre maderas, los techos que en la farsa cubierta yran sus ladrillos de por tabla en bruto porque en ese sitio no corresponde otra cosa, asimismo se ha hazer un pozo donde mas acomode arreglado, calzado de canteria, y la pared del escriptorio que da a la escalera se ha de reparar a mi satisfacion, las mezclas de la mamposteria seran de dos de tierra y una de cal, las cales de solar de una de cal y otra de arena, el de enluzir de dos de cal y media de arena, que todas las paredes que hay que criar en dicha fabrica espresada seran de canteria como las vaxas que estan construidas. Cui obra ha de dar principio en este presente mes de mayo y año de la fecha y se

ha dar conclusa y acavada en el término y plazo de diez meses contados desde la fecha de esta escriptura, y en precio todo lo perteneciente a alvañilería y trabajo de la gente y materiales para ello de treinta y tres mil y seiscientos rreales de vellon; y por lo tocante a carpintería, y que se ha de obligar el dicho Juan de Morales, a hazer toda la obra de carpintería, siendo de su obligacion el poner todas las maderas que en dichas piezas van nombradas de quarentoneria como corresponda a sus tamaños con los gruesos suficientes que combengan las que fueren de vovedillas y las que fueren de alfaxiadas con sus labores correspondientes haciendo todas las puertas y demas que nesecite dicha casa a cada hueco la que correspondiere de tavleros segun los sitios y las demas con sus forros y clavazon que corresponda, cerraduras, cerrojos, aldavillas,y aldabas; asimismo ha de costear el dicho Juan de Morales todo el fierro que en dicha obra se gaste, rexas, valcones, barandales, pasamanos de escaleras, albortantes para los corredores, anafes de yerro, y los yerros que en la pizarra del valcon se gasten, asimismo ha de costear el referido Juan de Morales ocho pares de puertas de bidrios costeando sus christales y todo lo demas de yerro que neseciten, asimismo ha de pintar todas sus puertas, balcones, rexas, pasamanos y barandales; asimismo costear la mesa del valcon, celosias, roapieses, vrocal del pozo, dos caxas de escaleras y lo demas de madera, tablazon y clavazon y sus latas para recoxer las

aguas en los sitios que precise; con la prevencion que las maderas que caen a calle Franco han de ser los dos techos de planta llana de seys y ocho y las aguas de cinco y siete, y las de las prazuela de cinco y seys, los techos de planta llana y las aguas de quatro y seys; asimismo todas las piezas que fueren de este ancho de ygual calidad, y la cozina devera tambien llevar las maderas de seys y ocho y es condicion que el dicho Morales se ha de hazer cargo de las maderas y puertas viejas que en dicha casa fue apreciada en cantidad de mil treynta y quatro reales de vellon aprovechando de ello lo que se pueda en los sitios que combenga cuia obra ha de hazer de buena calidad en el preciso termino de los explicados diez meses contados desde oy dia de la fecha, siendo de cargo del citado Diosdado el rezevir los materiales que estan en dicha casa en precio de quatrocientos ochenta rreales y el referido Morales ha de ser tambien de su cargo el hazer el amazon de la tienda con sus mostradores de caoba todo pintado y precio todo ello de quarenta y tres mill rreales, cuias cantidades les tengo de dar a los referidos en el dicho termino de diez meses prorrateado mensualmente llevando siempre un mes adelantado [...] fecha la carta en la dicha ciudad de Xerez de la Frontera estando en las casas del presente escribano a nueve de mayo de mill setesientos ochenta y siete y a los otorgantes a quienes yo el escribano doy fee conosco lo



firman siendo testigos Pedro Alvares, Juan Benites y Don Francisco Garcia de Castro vecinos de Xerez.

Antonio Ruiz (rubricado) / Juan Diosdado (rubricado) / Juan de Morales (rubricado)

Ante mi Juan Guerrero y Espino escribano público (rubricado)

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Luna, Ángeles / Aroca Vicenti, Fernando / Guerrero Vega, José María / Romero Bejarano, Manuel (2007): “La historia de la casa Bertemati”. En: Pinto Puerto, Francisco (coor.). *La casa palacio Bertemati (1776-2006). Restauración y rehabilitación para sede del Obispado de Asidonia-Jerez*. Jerez de la Frontera: Obispado de Asidonia-Jerez, pp. 37-52.

Aroca Vicenti, Fernando (2001): “Sobre arquitectos y maestros de obras en el Jerez del diecinueve”. En: *Revista de Historia de Jerez*, 7, pp. 225-236.

Aroca Vicenti, Fernando (2002): *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*. Jerez de la Frontera: Centro Universitario de Estudios Sociales.

Aroca Vicenti, Fernando (2005): “Arquitectura civil jerezana del siglo XVIII. Revisión y nuevos datos”. En: *Laboratorio de Arte*, 18, pp. 327-339.

Aroca Vicenti, Fernando (2016): “Licencias y obras particulares en la arquitectura y urbanismo del siglo XVIII jerezano”. En: Pérez Mulet, Fernando (dir.) y Aroca Vicenti (coord.): *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*. Cádiz: Universidad de Cádiz y Asociación Jerezana de Amigos del Archivo, pp. 189-203.

Moreno Arana, José Manuel (2003): “Notas documentales para la Historia del Arte del siglo XVIII en Jerez”. En: *Revista de Historia de Jerez*, 9, pp. 85-101.

Moreno Arana, José Manuel (2008): “Aportaciones al estudio de la arquitectura civil del siglo XVIII en Jerez de la Frontera: el Palacio de Villapanés”. En: *Laboratorio de Arte*, 20, pp. 157-181.

Moreno Arana, José Manuel (2014a): “El Palacio Domecq de Jerez de la Frontera y el arquitecto Juan Díaz de la Guerra”. En: *Boletín de Arte*, 35, pp. 207-226.

Moreno Arana, José Manuel (2014b): *El Retablo en Jerez de la Frontera*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Moreno Arana, José Manuel (2020): “La casa barroca jerezana: algunos ejemplos vinculados al auge de la industria del vino en el siglo XVIII”. En: Pérez González, Silvia María y Barea Rodríguez, Manuel Antonio (eds.) y Miura Andrades, José María (coord.): *De las cepas a las copas. El vino en Jerez desde la Edad Media hasta nuestros días*. Jerez de la Frontera: Asociación Jerezana de Amigos del Archivo, pp. 103-118.

Muñoz y Gómez, Agustín (1903): *Noticia Histórica de las Calles y Plazas de Xerez de la Frontera*. Jerez de la Frontera: Imprenta de El Guadalete.

Sancho Corbacho, Antonio (1947): *Jerez y los Puertos: Estudio histórico-artístico*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.

Sancho Corbacho, Antonio (1952): *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid.

## UN ESPACIO FUNERARIO: LA CAPILLA DE LOS CARRANZA EN LA PARROQUIA DE SANTA CATALINA DE SEVILLA

### A FUNERARY SPACE: THE CARRANZA'S CHAPEL IN SANTA CATALINA PARISH IN SEVILLE

**Alejandro Román López**

Doctorando. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-0001-8215-6102

[alex.roman.lop@gmail.com](mailto:alex.roman.lop@gmail.com)

**Resumen:** En el lado de la Epístola de la capilla mayor del templo parroquial de Santa Catalina de Sevilla, se levanta la capilla clasicista llamada de los Carranza. En este artículo abordamos la historia y construcción de este desconocido espacio, aportando documentos relacionados con su edificación en 1603 y su función funeraria como capilla privada del racionero D. Álvaro Morán de la Cerda, tratando además un enterramiento anterior de la familia Carrión.

**Palabras clave:** Iglesia de Santa Catalina, siglo XVII, capilla funeraria, capellanía, Álvaro Morán de la Cerda

**Abstract:** At the major chapel's Epístola side in the Santa Catalina parish in Seville, it is placed the classicist chapel called Carranzas' chapel. In this article we approach the history and construction of this unknown space, contributing with some documents related with its edification in 1603 and its funerary function as private chapel of the prebendary D. Álvaro Morán de la Cerda, discussing also about a previous burial which belonged to the Carrión family.

**Keywords:** Santa Catalina church, XVIIth century, funerary chapel, chaplaincy, Álvaro Morán de la Cerda.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y EL PROCESO CONSTRUCTIVO

El templo parroquial de Santa Catalina de Sevilla atesora aún hoy en día muchas incógnitas en cuanto a su historia y patrimonio, incluso después de las obras de restauración y estudios arquitectónicos y arqueológicos realizados en los últimos años. Este hecho se hace especialmente notable si nos referimos a las diferentes capillas, cuyo recorrido histórico y patrimonio mueble e inmueble resultan, en general, bastante desconocidos y poco estudiados, olvidándose en muchos casos su carácter y configuración originales, como sucede en el resto de los templos sevillanos.

Dentro de las capillas levantadas en torno a las naves de la parroquia de Santa Catalina, una de las menos tratadas por la bibliografía es la llamada Capilla de “los Carranza”, protagonista de esta investigación, en la que pretendemos reconstruir su historia a través de la aportación de algunos datos documentales inéditos. Situada en la cabecera de la nave de la Epístola, se encuentra dentro de la capilla mayor, desde donde tiene su único acceso, estando cerrada al testero de la nave, funcionando actualmente de tránsito a la sacristía, que se anexa en su muro este.

Arquitectónicamente, se trata de una capilla de planta cuadrada, construida en ladrillo enfoscado y encalado, cubierta con una bóveda

semiesférica sobre pechinas, siguiendo los preceptos estilísticos clasicistas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII (Fig. 1).



Fig. 1. Capilla de los Carranza, Iglesia de Santa Catalina, Sevilla

Las escasas referencias bibliográficas que tenemos sobre este espacio la sitúan como obra arquitectónica de finales del siglo XVI, estando datada normalmente en 1573, basándose en la inscripción de la losa sepulcral y suponiendo una reforma de la capilla en 1603, que es la fecha que aparece en el zócalo de azulejos y del que también dataría la reja.

Destacamos especialmente el hallazgo y publicación del contrato del retablo de la capilla por Alfonso Pleguezuelo en su tesis doctoral<sup>1</sup>, que nos permite conocer su ejecución en 1605 por el artista Diego López Bueno, acordada con el racionero Don Álvaro Morán de la Cerda, comitente y patrón de la capilla en esos años. Félix González de León también nos relaciona el espacio con el patronato de dicho personaje, puesto que en su obra decimonónica *Noticia Artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla* (1844) transcribe una lápida que allí se encontraba y decía “Aquí yace el señor Don Álvaro Morán de la Cerda, racionero de la Santa Iglesia de Sevilla, quien labró esta capilla y entierro para él y sus hermanos, año de 1603”<sup>2</sup>. Esta losa hoy en día no se conserva, quizás eliminada en las diferentes restauraciones del templo durante el siglo XX, quedando hoy la ya citada de 1573 con la siguiente inscripción: “Esta bóveda y la capilla que está junto a ella dentro de la capilla mayor son de Alonso de Carrión que en ella yace y de Doña Ana de Burgos

su mujer y del jurado Juan de Padilla y de sus herederos y sucesores” (Fig.2).



Fig. 2. Losa sepulcral de Alonso de Carrión, 1573, Capilla de los Carranza

Tanto en un caso como en otro, no encontramos alusión al apellido Carranza como patronos de esta capilla. A pesar del nombre

<sup>1</sup> Pleguezuelo, 1987

<sup>2</sup> González de León, 1844: 195

con el que esta capilla ha llegado hasta nuestros días, la relación de este con el patronazgo resultaba desconocido, siendo uno de los aspectos que posteriormente resolveremos, junto con la cronología y el relato histórico de la propia construcción.

El documento más importante que hemos hallado y que aportamos en relación con esta capilla es el fechado el 4 de septiembre de 1603, en el que los hermanos maestros albañiles Juan y Baltasar de Ribera, vecinos de la collación de Omnium Sanctorum, se comprometen a construir y levantar la capilla y enterramiento del racionero de la Catedral D. Álvaro Morán de la Cerda<sup>3</sup>, que es la que aquí tratamos. Por tanto, gracias a ello, podemos afirmar que la microarquitectura que hoy conocemos es obra de nueva planta de dicho año cuando la capilla pertenecía al mencionado racionero, como confirmaba la lápida antes citada por González de León.

Es una construcción muy sencilla arquitectónica y ornamentalmente conformada por una planta cuadrada con las esquinas levemente achaflanadas. Su alzado se basa en una serie de pilastras en esquina de los que parten cuatro arcos, el de entrada y los tres arcos tapiados que conforman los restantes muros de la capilla. El capitel liso y la cornisa de las pilastras son corridos y rodean todo el espacio cuadrado. Sobre ello, en los arcos laterales, podemos ver dos

óculos, uno abierto y otro simétrico cegado, enmarcados con ornato purista, con leves rehundimientos y relieves de líneas geométricas. De igual forma podemos definir la configuración decorativa de la bóveda, compartimentada en dieciséis gajos por ocho triángulos de yeso o estuco que sobresalen levemente. La parte inferior del muro de la capilla se encuentra recubierta por un zócalo de azulejería de fábrica trianera, fechado en 1603 (Fig. 3).



Fig. 3. Zócalo de azulejos trianeros, 1603, Capilla de los Carranza

<sup>3</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Protocolos Notariales, legajo 13752, oficio 20, año 1603 libro 4, ff. 564r- 566v

Sobre un plinto de azulejos con motivos de olas, aparecen unos grandes tableros enmarcados por dos guardillas entre verduguillos. Estas guardillas, sobre fondo amarillo, representan una serie de motivos vegetales de roleos, cercano a la pintura de grutesco, entre los cuales se insertan diversos animales como perros y conejos, o seres fantásticos como grifos, y a su vez tondos con la fecha de realización de la obra. Es interesante la aparición en estas piezas de algunas cabezas cortadas (San Juan Bautista o San Pablo), quizás relacionado con el patrón de la capilla o con una advocación anterior del espacio. El tablero central se compone de una cuadrícula de motivos vegetales de influencia textil. Los colores predominantes en este tipo de loza pintada son el amarillo del fondo, el azul, el blanco y el verde, estando muy relacionados con el taller de los Valladares<sup>4</sup>, teniendo en común numerosos elementos, detalles y características presentes en capillas, iglesias y conventos de la ciudad, siendo especialmente similares a los de la capilla de las Penas de la iglesia de San Vicente, la capilla de los Gutiérrez Gallegos de San Martín o las capillas que se encuentran en los testeros de las naves de la iglesia de San Isidoro, todos ellos estudiados por José Gestoso<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Pleguezuelo, 1996: 96-97

<sup>5</sup> Gestoso, 1995: 316-323.

<sup>6</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 13752, oficio 20, año 1603 libro 4, ff. 564r- 566v

Este contrato que aquí presentamos aparece unido a una memoria y condiciones de obra de albañilería, que pueden verse transcritas de forma íntegra en el anexo documental. En ellas, se desgranar todos los pasos que debían seguir los albañiles, cumpliendo con unas trazas y montea previamente diseñadas por un maestro. Coinciden los diferentes aspectos de la obra con los elementos que actualmente podemos ver en la capilla, como la construcción únicamente de dos muros, ya que se apoyan en el muro de cabecera de la nave de la epístola y en el muro de la capilla mayor, o la decoración de azulejería trianera, además de que el documento nos permite conocer todos los materiales y procedimientos<sup>6</sup>. La autoría de las trazas resulta desconocida, pudiéndose relacionar cronológicamente con los arquitectos que poseían la maestría mayor de obras del Arzobispado en esos primeros años del siglo XVII, como fueron Vermondo Resta<sup>7</sup> o Miguel de Zumárraga<sup>8</sup>.

También se establecen los criterios de construcción de la bóveda de enterramiento, incluyendo medidas, y destacando la realización de la escalera y del poyete o banco corrido, coincidiendo con lo hallado durante las recientes excavaciones (Fig. 4).

<sup>7</sup> Marín Fidalgo, 1988

<sup>8</sup> Cruz Isidoro, 2020



Fig. 4. Cripta de la Capilla de los Carranza. Fuente: Jesús Martín Caraballo

Gracias al trabajo del equipo dirigido por Domingo Martín Mochales y conformado por Jesús Martín Caraballo y Urbano López Ruiz, se estudió esta cripta, tras eliminar una tapia que la cerraba y los escombros que la colmataban, cerramiento que se produciría en el siglo XX<sup>9</sup>. La configuración de la cripta de enterramiento tiene relación con las realizadas en estas décadas, siendo muy parecida a

la que se encontró en la capilla de la Exaltación de la misma iglesia, construida a partir de 1597 cuando se adquiere y empieza a ser utilizada por Luisa de Torquemada y su familia<sup>10</sup>.

Sin embargo, uno de los detalles más interesantes que se desgrana de las condiciones de la obra es el que se refiere al derrumbe de lo que había anteriormente para acometer la construcción de la capilla en 1603. En concreto se nos dice “ansi el dicho maestro a de derribar la pared que esta como entramos a mano ysquierda y la otra frontera de la puerta”<sup>11</sup>, confirmándonos que previamente había una puerta y una capilla en ese lugar, sin especificar más allá. Sería la capilla de la que nos habla la lápida de Alonso de Carrión fechada en 1573, en la que se nombraba una capilla junto a la bóveda de enterramiento que está dentro de la capilla mayor. Queda por tanto claro que dicha losa no estaría originalmente abriendo paso a la cripta de 1603, sino que se encontraría muy probablemente en un lateral de la capilla mayor, siendo trasladada durante alguna reforma de finales del siglo XIX y principios del XX, sustituyendo a la lápida original de D. Álvaro

<sup>9</sup> Documentación y fotografías cedidas por el arqueólogo D. Jesús Martín Caraballo sobre excavaciones y estudios arqueológicos de la Iglesia de Santa Catalina, segunda fase (2017-2019).

<sup>10</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 17742, oficio 9, año 1597, libro 4, ff 1216r-1220r.

<sup>11</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 13752, oficio 20, año 1603 libro 4, ff. 564r- 566v.



Morán de la Cerda que nos refería González de León y que estaba colocada aún en 1844, fecha de sus escritos.

Desconocemos por tanto cómo sería el espacio primigenio de la capilla anterior a 1603. Podría tratarse de una capilla de medianas dimensiones, pudiéndose relacionar con las capillas de tipología qubba mudéjar que se levantan en torno a las naves de los templos sevillanos entre los siglos XIII y XV, o en cambio, tratarse de una capilla rectangular o cuadrada con bóveda de crucería gótica, en relación con las que vemos entre los contrafuertes de la Catedral hispalense. Sin embargo, la hipótesis que consideramos que es más viable es que la capilla que funcionó como espacio funerario para Alonso de Carrión y sucesores sería una pequeña capilla inserta en un arcosolio con poca profundidad, al estilo de las capillas de los Alabastros del templo catedralicio, con puertas o reja y un retablo. Lo consideramos así por la poca importancia dedicada al espacio en la documentación hallada que luego trataremos, y por la información aportada en la inscripción funeraria, ya que apela a una capilla “junto” a la bóveda de enterramiento y no a una cripta “dentro” de una capilla. Además, el equipo de arqueólogos halló tres criptas diferenciadas bajo el altar mayor de la parroquia de Santa Catalina, siendo la del lado que nos corresponde, la de la Epístola, la única con banco corrido, supuesta característica común de las criptas de esta época y que sería la que hubiera correspondido a esta familia desde

1573. De nuevo con relación a las excavaciones arqueológicas, en los trabajos realizados en la cripta de esta capilla pudieron discernir fácilmente los muros de la nueva capilla del XVII y los originales del templo medieval, resultando curioso un fragmento de muro de ladrillo al comienzo de la pared que linda con la sacristía (Fig. 5).



Fig. 5. Muro norte de la cripta de la Capilla de los Carranza. Fuente: Jesús Martín Caraballo

Ello llevó a la conclusión de que la nueva capilla apoyara en un antiguo contrafuerte absidial del siglo XIV<sup>12</sup>, pudiendo corresponder a nuestro juicio también al muro de la primitiva y antigua capilla, que pudo igualmente estar apoyada en el supuesto contrafuerte.

Una vez tratada la construcción de la capilla y salvados algunos errores y vacíos existentes en la bibliografía, procedemos a tratar la historia de los patronos en relación con su enterramiento en ambas etapas del espacio previamente definidas.

## 58

### **EL ENTERRAMIENTO DE D. ALONSO DE CARRIÓN Y SUCESORES. LA PRIMITIVA CAPILLA FUNERARIA (1573)**

La losa de enterramiento que hoy en día abre a la cripta de la capilla, cuya inscripción transcribimos anteriormente, es el único resto físico que nos queda de este primitivo enterramiento y capilla, que pertenecería al matrimonio de D. Alonso de Carrión y Doña Ana de Burgos y a sus descendientes. Tras la investigación en diferentes

archivos, podemos presentar informaciones documentales que nos ayudan a comprender quiénes eran estos nobles.

Sin duda, los testamentos resultan los documentos más sugerentes e interesantes para el tema que aquí tratamos. Tanto el testamento de D. Alonso de Carrión como el de su esposa doña Ana de Burgos y su hija, doña Melchora de Carrión, nos ofrecen una información fragmentaria pero destacable<sup>13</sup>. En primer lugar, sabemos que el señor tenía el oficio de corredor de lonja y que el matrimonio estaba establecido en la collación de Santa María, más concretamente, su vivienda se ubicaba frente al colegio de Santo Tomás.

Entre las cláusulas testamentarias del marido y patriarca, podemos adivinar que el 5 de agosto de 1570, fecha en la que se redacta el documento ante el escribano Alonso de Cazalla, aún no tenían capilla ni enterramiento, puesto que deja todo a elección de su esposa, a quien encarga tomar una capilla o entierro donde se puedan enterrar él y sus descendientes, en la iglesia o monasterio que fuere. Aporta, además seis ducados en limosna a la cofradía de la Santa Caridad para que se encargue del entierro. También manda una serie de misas por su alma en el templo donde se sepultare su

---

<sup>12</sup> Documentación y fotografías cedidas por el arqueólogo D. Jesús Martín Caraballo sobre excavaciones y estudios arqueológicos de la Iglesia de Santa Catalina, segunda fase (2017-2019).

<sup>13</sup> Archivo General de Simancas (AGS), CME,115,5.

cuerpo, además de en la capilla catedralicia del obispo de Scalas, en el convento del Valle, y en el del Carmen, entre otros. Es interesante cómo era su voluntad fundar una capellanía de misas por su ánima y deja la fundación a cargo de su mujer en el lugar donde consiguiera la capilla funeraria, siendo ella la que decidiera las rentas y bienes que tenía que dejar para ello y el nombramiento de capellán<sup>14</sup>. Esto se hará efectivo pero unos años más tarde, apareciendo ya instituida en el testamento de doña Ana de Burgos, su esposa.

Dicha mujer redacta su testamento el 1 de octubre de 1579 ante el escribano Diego Fernández y en este documento ya manda enterrarse en la iglesia de Santa Catalina, en “un entierro que allí tiene junto al altar mayor”; por tanto, ya había adquirido el enterramiento y capilla. Además de mandar celebrar cien misas rezadas por las ánimas del purgatorio, repartidas entre el colegio de Santo Tomás y el convento de San Francisco, y otras cincuenta en el convento del Carmen por el ánima de sus padres, deja claro que tiene unas casas en la collación de Santa Cruz cuyas rentas de 120 ducados sostienen una capellanía de 90 misas en la iglesia de Santa Catalina que mandó fundar su marido. Nombra capellán a Hernán García, eligiendo a fray Miguel de Ribera, colegial de Santo Tomás, como

suplente en caso de que el anterior faltase. Como patrón de la capellanía y posible capilla, nombra a Alonso de Carrión, su nieto<sup>15</sup>. La capellanía y por tanto la adjudicación de la sepultura sería instituida en torno a agosto del año 1573, puesto que de ese año conservamos un documento de la hija del matrimonio, Melchora de Carrión, en el que ofrece las casas que le tocaban de su padre en la partición de sus bienes para la capellanía<sup>16</sup>, lo cual le correspondía por voluntad de D. Alonso de Carrión. Coincidiría por tanto la institución de la capellanía con la fecha inscrita en la losa que conservamos.

El otro testamento que conservamos es el de la propia hija Doña Melchora de Carrión (o de Ovando), casada con el jurado Don Juan de Padilla Carreño. Ambos serían enterrados en la capilla y sepultura familiar, puesto que el nombre del marido aparece en la losa y su esposa lo deja claro en su carta testamentaria, fechada en 1589 ante el escribano Diego de la Barrera Farfán<sup>17</sup>. Por algunos documentos conservados en el Archivo Histórico Provincial, podemos aportar algunos detalles más sobre la vida de este matrimonio. Conocemos que el jurado Juan de Padilla, hijo de Pedro de Padilla y doña Constanza de Pedrosa<sup>18</sup>, había estado casado previamente con Doña

---

<sup>14</sup> AGS, CME,115,5.

<sup>15</sup> AGS, CME,115,5

<sup>16</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 131, oficio 1, año 1573, libro 2, ff. 1237r-1238v

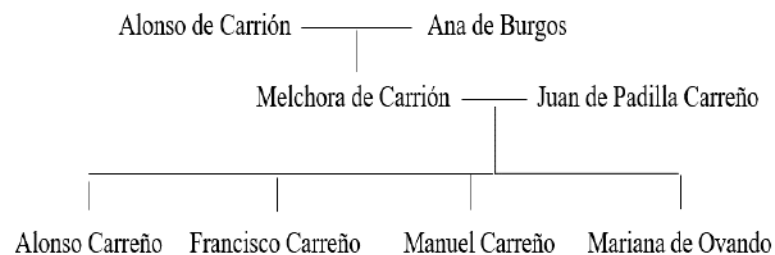
<sup>17</sup> AGS, CME,115,5: “...mi cuerpo sea sepultado en la yglesia de Santa Catalina desta dicha ciudad de Seuilla en la sepultura y entierro donde están enterrados mis padres...”

<sup>18</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 130, oficio 1, año 1573, libro 1, f. 728r

Brígida de Oña, que falleció dejándole un hijo, Pedro de Padilla<sup>19</sup>. Se uniría matrimonialmente con Doña Melchora en el año 1573, concretamente en los primeros días del mes de marzo, puesto que conservamos su carta de dote del 5 de marzo de 1573<sup>20</sup>, y otro documento del día 16 del mismo mes en el que ya aparece como mujer casada, junto a su difunta madre, otorgando un poder a su reciente esposo<sup>21</sup>. A partir de entonces, aparecen ambos como vecinos de la collación de Santa Catalina, adonde se trasladarían tras su matrimonio, ya que anteriormente él era vecino de San Marcos y ella de Santa María. Por tanto, no es ninguna casualidad que el enterramiento lo adquirieran durante los meses posteriores de ese año de 1573 en la parroquia de Santa Catalina.

En el testamento, Melchora de Carrión, además de pedir cincuenta misas por su alma y la de sus difuntos en la Catedral y otras cincuenta en la iglesia de Santa Catalina, nos permite conocer los hijos que tuvo con el jurado Juan de Padilla: Alonso Carreño, Francisco Carreño, Manuel Carreño Flores, y Mariana de Ovando. Sobre esta descendencia podemos aportar algunos detalles, como que la única hembra fue monja del monasterio de Santa Paula<sup>22</sup>, o

que Manuel Carreño era criado de Gaspar de los Reyes y partirá a Perú en 1594<sup>23</sup>. Podemos a partir de esta investigación, configurar un árbol genealógico de esta familia:



Podemos concluir asumiendo que durante la tercera generación se perdería la vinculación al enterramiento familiar, además de quedar la capellanía en el siglo XVII cada vez más abandonada como hemos podido comprobar en los escasos folios que hay sobre ella en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Tanto en 1692 con la muerte del capellán don Juan Vázquez como en 1696 tras el fallecimiento del capellán don José Anastasio Ladrón de Guevara, se pide a los familiares que comparezcan para nombrar nuevo capellán, no encontrándose respuesta<sup>24</sup>. De esta antigua bóveda de enterramiento y posible capilla, tan solo tenemos esa inscripción en

<sup>19</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 131, oficio 1, año 1573, libro 2, ff. 1236r-1237r

<sup>20</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 130, oficio 1, año 1573, libro 1, f. 728r

<sup>21</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 130, oficio 1, año 1573, libro 1, ff. 821r-822v

<sup>22</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 13748, oficio 20, año 1602, libro 6.

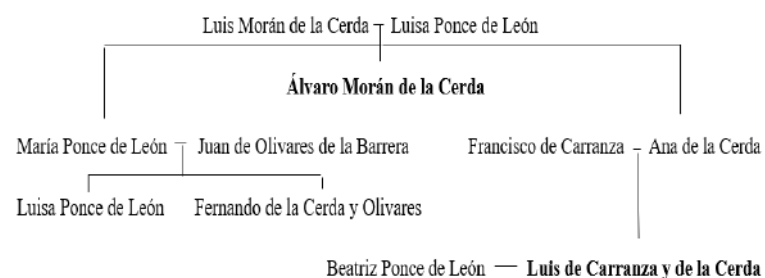
<sup>23</sup> Archivo General de Indias (AGI), Contratación, legajo 5247,N.2,R.29

<sup>24</sup> Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), sección Gobierno, Capellanías, caja 3274.

la losa y el escudo de la misma, en el que podemos ver en la partición derecha el escudo del apellido Padilla, y en la partición izquierda un cuartelado que, aunque desconocemos los detalles, se relacionará con los Carrión-Burgos.

### LA NUEVA CAPILLA CLASICISTA DEL RACIONERO D. ÁLVARO MORÁN DE LA CERDA (1603)

Procedemos a tratar ahora al patrón, mecenas y fundador de la capilla de los Carranza tal y como hoy la conocemos, el racionero de la Catedral D. Álvaro Morán de la Cerda. Por los estudios realizados por Adolfo Salazar Mir y la investigación en archivos, podemos reconstruir un aproximado y somero árbol genealógico:



<sup>25</sup> Salazar Mir, 1995: 110; Salazar Mir, 1999: 528.

Aunque no queda muy clara la identidad de los padres del racionero, Adolfo Salazar nos dice que proviene de la rama de Alonso Morán, que vino a Sevilla con el obispo Diego de Anaya y Maldonado durante el siglo XV<sup>25</sup>. Lo que sí conocemos por su testamento era el lugar donde vivía, puesto que las casas principales de su morada se situaban justo al lado de la parroquia de Santa Catalina, más concretamente se trataba de una casa palacio con caballerizas, agua de pie y aposentos de mozo, que lindaba con el antiguo Hospital de San Cosme y San Damián, vulgo de las bubas, en la actual calle Santiago, y con la antigua plaza de la Paja<sup>26</sup>, actual Ponce de León, ocupando por tanto una gran manzana que prácticamente estaba junto al espacio de la parroquia que adquirirá y donde se construirá su capilla en el año 1603.

Anteriormente hemos tratado la obra de su capilla funeraria, aunque no hemos podido documentar el proceso de adquisición del espacio con la fábrica de la parroquia o con la anterior familia que lo poseería, por tanto, queda en el aire este aspecto, aunque parece posible afirmar que no había ninguna relación ni línea de continuidad entre los Carrión y el racionero.

<sup>26</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 13784, oficio 20, año 1608, libro 7, ff. 362r-373r

Tras levantarse la capilla de nueva planta, se decora con los azulejos trianeros ya mencionados y se cierra con una reja de hierro, con un estilo derivado de finales del siglo XVI (Fig. 6).

En ella podemos ver como elementos estructurales una serie de barrotes cilíndricos con anillos circulares, y en los extremos laterales y en los centrales en torno a la puerta vemos balaustres decorados con macollas, donde la bulbosidad toma formas vegetales con hojas superpuestas.

El bulbo se distribuye en torno al nudo central pero no a cada lado como a mediados del siglo XVI, sino que se distribuye a la mitad superior de la barra. En este caso, en la reja vemos dos cuerpos superpuestos y sobre ellos, el remate. La división de los cuerpos se hace a través de los entablamentos, siguiendo el estilo del último tercio del siglo anterior, siendo una viga de forma plana y estrecha decorada con roleos vegetales. Asimismo, el coronamiento sigue las corrientes estilísticas de la época, decorado con una serie de grutescos, con roleos vegetales acabados a veces en cabezas de seres fantásticos, y con el uso de flameros en las esquinas. En este caso, sigue el medio punto con una decoración vegetal dividida en tres calles, encontrándose en el centro el enmarcamiento a la forma heráldica. Observando el escudo, podemos comprobar que no es el mismo escudo de la losa de la anterior familia. En este, la partición izquierda correspondería con el escudo de los Ponce, aunque también pensamos que podría tener relación con el apellido Anaya; sin embargo, la partición derecha, partida a su vez en dos, nos refleja



Fig. 6. Reja de la Capilla de los Carranza, 1603

los apellidos Morán con las lanzas y de la Cerda con las flores de lis.

Unos años más tarde, concretamente en junio de 1605, el patrón y mecenas encargaría al artista Diego López Bueno las trazas y ejecución de un retablo para esta capilla privada, cuyo contrato halló y publicó Alfonso Pleguezuelo en su tesis doctoral<sup>27</sup>. Se trata de un retablo con banco, un único cuerpo y ático. Los rasgos arquitectónicos responden a unos elementos de fuerte impronta escurialense y purista, dentro de los comienzos del Protobarroco y de su producción temprana. Los soportes en el cuerpo del retablo son unas pilastras tablereadas coronadas por unos biglifos con una pequeña tabla cuadrada en su parte inferior, resultando un elemento muy característico. En el ático, como elementos reseñables podemos ver pináculos piramidales a ambos lados de impronta herreriana, y la pintura bajo un frontón recto partido con otro en su interior. En las condiciones del retablo queda patente que debe ocupar todo el arco y que no debe incluir repisas para esculturas, puesto que va a ser un retablo pictórico, tal y como vemos actualmente. El cuerpo se articula en tres calles, estando la central presidida por un gran lienzo de la Asunción de la Virgen. En las calles laterales podemos ver dos lienzos superpuestos en cada una con algunos santos, encontrándose en la parte inferior San Gregorio y San Pedro, uno a cada lado, y en la

superior Santa Catalina y Santa María Magdalena. El ático lo preside una pequeña obra pictórica de la Santísima Trinidad.

La iconografía de los santos del retablo no es aleatoria, puesto que las santas de la parte superior referencian las dos collaciones donde vivió y tenía casas el racionero, Santa Catalina y Santa María Magdalena, como podemos desgranar de sus propiedades en su carta de testamento. En la parte inferior, dos santos pertenecientes al estamento eclesiástico y al pontificado, en relación con su oficio, pudiendo incluso haber sido retratado en alguno de estos personajes, como era común entre los mecenas en las capillas y retablos de devoción privada.

El 26 de octubre de 1607 es la fecha en la que D. Álvaro Morán de la Cerda funda una capellanía en su capilla, y para ello deja las rentas anuales de 28 ducados y 4 reales que dejaban unas casas que tenía en la collación de Santa María Magdalena, y 8.649 maravedíes sobre las rentas de una pastelería que tenía frente a la puerta de Triana, en la misma collación, sumándose una renta anual para la capellanía de 19.385 maravedíes, para celebrar las misas que correspondieren a dicha tasación<sup>28</sup>. Como capellán perpetuo nombra a Pedro de Fuentes, siendo patrón el mismo racionero hasta su muerte, cuando cedería su puesto a su sobrino Don Luis de Carranza y de la Cerda y

<sup>27</sup> Pleguezuelo, 1987; Pleguezuelo, 1994: 96

<sup>28</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 13775, oficio 20, año 1607, libro 6, ff. 341r-344v

a sus sucesores<sup>29</sup>. Por esta línea de descendientes posteriores es por lo que la capilla es conocida como Capilla de los Carranza.

En su testamento, redactado ante el escribano Rodrigo Fernández el 1 de diciembre de 1608, deja bien claro el lugar de su sepultura: “que mi cuerpo sea sepultado en mi capilla y entierro que yo tengo en la yglesia de santa catalina desta ciudad en la capilla mayor della a mano derecha”. En algunas cláusulas, se refleja el alto estatus social y económico del personaje, puesto que manda celebrar quinientas misas rezadas por su alma y la de sus difuntos en diferentes iglesias y monasterios repartidas por la ciudad, además de decir misa por su ánima en todos los altares privilegiados de Sevilla y diez más en el altar mayor de la iglesia de Santa Catalina. Además, también ordena varias misas cantadas en la festividad de Santa Catalina y en la de la Asunción de la Virgen, dos festividades importantes relacionadas con la advocación del templo y de la capilla, respectivamente. Otra de las cláusulas interesantes en relación con la capilla es la referida a la orden de trasladar los cadáveres de sus padres, que yacían en el convento de San Francisco, a la nueva cripta de la capilla familiar del racionero<sup>30</sup>.

Tras la muerte de D. Álvaro, se sucederán una serie de patronos, comenzando por su sobrino Don Luis de Carranza y de la Cerda, veinticuatro de Sevilla, durante la primera mitad del siglo XVII. En los documentos relacionados con la capellanía fundada en la capilla, podemos ver cómo se fueron sucediendo patronos y capellanes al menos hasta finales del siglo XVIII. Por ejemplo, en 1760 Don Gabriel Lasso de la Vega se presenta como patrón y fue el encargado de nombrar capellán, como sucesor de Don Diego Lasso de la Vega y Córdoba y su mujer Catalina de Guzmán y Ribera de la Cerda, quienes aparecen como patronos en documentos de 1715, tras la cesión del patronato a dicha mujer por su abuela Catalina de Guzmán y Carranza en 1708. Como se puede comprobar por los apellidos, se continuaba con la rama familiar y el linaje<sup>31</sup>. Los últimos enterramientos, como piensa el equipo de arqueólogos que los ha estudiado durante las recientes obras, datarían probablemente del siglo XIX<sup>32</sup>. De hecho, en un inventario de la parroquia de 1884, esta capilla es llamada como la de los Capellanes, quizás porque la capellanía seguía aún activa o por el enterramiento de estos en la cripta del espacio<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 13784, oficio 20, año 1608, libro 7, ff. 362r-373r

<sup>30</sup> AHPS, Protocolos Notariales, legajo 13784, oficio 20, año 1608, libro 7, ff. 362r-373r

<sup>31</sup> AGAS, sección Gobierno, capellanías, caja 3273.

<sup>32</sup> Documentación y fotografías cedidas por el arqueólogo D. Jesús Martín Caraballo sobre excavaciones y estudios arqueológicos de la Iglesia de Santa Catalina, segunda fase (2017-2019).

<sup>33</sup> Delgado Aboza, 2009: 126-127



Un dato curioso e interesante que se desgrana de estos folios en relación con la capellanía es el enterramiento por parte de algunos capellanes en la propia capilla familiar, a pesar de no pertenecer al linaje. Es el caso de Bartolomé Ortiz Chacón, capellán que sucederá a Pedro de Fuente y fallecido el 25 de abril de 1645, el cual se enterrará en la cripta de la capilla, siendo patrona en aquellos años Leonor Ponce de León, viuda de Don Luis de Carranza y de la Cerda<sup>34</sup>.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos podido realizar, en líneas generales, un esquema de la historia de esta capilla tan desconocida, pudiendo datar la construcción y aportando detalles de la obra y de su arquitectura, además de ahondar en la relación con sus comitentes y patronos, comprendiendo el carácter y la función de su construcción gracias a la investigación en diferentes archivos y a las excavaciones y estudios arqueológicos realizados en los últimos años. Hemos intentado corregir errores repetidos en la bibliografía y disgregar la construcción de 1603 de la losa anterior que actualmente encontramos en ella, pudiendo establecer una hipótesis de la configuración previa del lado de la epístola de la capilla mayor en

---

<sup>34</sup> AGAS, sección Gobierno, capellanías, caja 3273

relación con sus enterramientos y espacio funerario. Aun así, siguen quedando algunos aspectos abiertos y por investigar sobre la propiedad anterior, sobre la adquisición del lugar por el racionero D. Álvaro Morán de la Cerda, y sobre las trazas de la capilla clasicista, que bien merecen una continuación en este campo de investigación, con el fin de ampliar el conocimiento sobre las capillas funerarias y sobre la propia parroquia de Santa Catalina de la ciudad de Sevilla.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

4 de septiembre de 1603.

*Memoria y condiciones de una obra de albañilería que mandó hacer el señor racionero Álvaro Morán de la Cerda en la iglesia de Santa Catalina de Sevilla.*

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.), Protocolos Notariales, legajo 13752, oficio 20, año 1603, libro 4, folios 564r-566v

Memoria y condiciones de una obra de albañería que mando hazer el señor racionero alvaro moran de la cerda en la yglesia de santa catalina en esta ciudad de sebilla la cual es una capilla y

enterramiento dentro de la capilla mayor donde es la entrada de la sacristia agora de presente:

Primeramente el maestro albañil que desta obra se encargare a de ser obligado a derribar todo lo que fuere menester para hazer y ejecutar una planta y monte que para ello esta traçada la qual dicha planta tiene ya de aber quinze pies de gueco en cuadrado y ansi el dicho maestro a de derribar la pared que esta como entramos a mano ysquierda y la otra frontera de la puerta y es[...]brallas y poner todo los materiales en salbo y maderas y todo lo demas y si fuere menester apuntalar alguna cosa el dicho maestro lo apunte y asegure y haga de su ofiçio junto con el carpintero todo lo que fuere menester.

Y es condiçion que el dicho maestro a de abrir çanjas que es la una a parte del carnero y la otra la de junto a la sacristia las cuales tengan de ancho cinco pies y de jondura tres baras y media y el dicho maestro çanje la una uara y encima labre la cepa y pared del entierro la qual tenga de gueso quatro ladrillos y la subira anbas laurando de siegrueso gasta el peso y el suelo de la yglesia y en la una dellas cargara el cañon y la otra serbira de forma que sea la de hazia la sacristia y abiendolas subido al peso dicho el dicho maestro alza otras dos sanjas la una arrimada a la pared de la puerta de la capilla y la otra a la pared y espaldas del altar colateral y tengan la misma ondura que otras y estas dichas çanjas an de tener de ancho una uara

y en ellas hara su forma como la frontera y hara y se rara el cañon de grueso de un ladrillo digo de peralte y dejara el uoqueron para la losa y llene de albañileria las enjutas al peso de la clabe y el peso a de ser el de la yglesia que se entren llanos sin resalto y si fuere menester calçar de albañiria alguna de estas o ambas paredes el dicho maestro las calçe y incorpore con las medias paredes.

Y es declaracion que sobre las dos medias sanjas a de labrar dos paredes de dos ladrillos contra las uarancas uiejas de las paredes de la yglesia y en la puerta de la capilla rompa todo lo que fuere menester y mazize de albañiria porque a de quedar el arco como esta en la traza y meta este arco en la pared de la yglesia y lo apriete y deje fuerte y a de maçiçar todo el uazio sobre el arco de la capilla hasta lo alto.

Es condicion que desde el suelo arriba lebante las dos paredes nuevas del grueso que la planta demuestra guardando con la obra las pilastras y ochabos y todo lo demas que por la traça pareçe y en las dos paredes de la capilla y la otra la de mano derecha como entramos el dicho maestro corte y rompa y maçiçe todo lo que fuere menester para guardar las correspondençias que la planta diseña y enuase todas las pilastras como pareçe por la traça y suba laurando hasta el capitel o cornisa que es donde mueben los quatro arcos y asiente el capitel todo a la redonda como pareçe por la monte que y uelba y cierre los quatro arcos conforme a la traça con las molduras

que se diseñan y labre las paredes y pechinas todo muy bien fraguado y uien trabado hasta coger el circulo y alli asentara su cornisa como por la traça demuestra las cuales cornisa y friso y collarinos y capitel todo a de ser cortado y sentado para cubierto porque a de ser de tarasas y ansi el dicho maestro dejara uien sentado y bien fecho conforme a uena obra.

Y es condiçion que el dicho maestro suba y leuante todas las paredes hasta el alto que traça monte lo demuestran y conforme al grueso de la misma traça las cuales paredes an de subir desde el suelo de la capilla treynta y un pies por la parte mas uaja y de alli arriba a de auer de corriente lo que fuere menester y ansi el dicho maestro a de subir lo que fuere menester todas las paredes.

Y es condiçion que dandoselo enmaderada esta capilla el dicho maestro aljorose todas las maderas y haga todas las jolanbres que fuere menester y las apriete con su con peso este tejado con sus canalones sentados y fraguados con su cal y arena y haga las uragas que obiere y repare los tejados que estragara para hazer esta obra.

Y es condicion que el dicho maestro haga la capilla de un tauique doble uien enlechado y le haga los compartimentos que por traça parecen sin faltar cosa alguna los cuales tengan de reliebo dos de dos cada uno.

Y es condicion que el dicho maestro encalare esta capilla toda por dentro de dos manos la una de cal y yeso y la otra de yeso blanco y

polbo de marmol y cal y es declaraçion que todas las molduras ansi de cornisa como de arcos y capitel y uasas y todo lo demas an de ser coxidas de tarasas muy derechas y bien bruñidas y las esquinas y rincones y perfiles las a de sacar con su regla todo lo cual a de uenir encalado por esta orden desde la uoueda y casco y compartimentos hasta el suelo sin quedar nada por de dentro y por de fuera de cortar y asentar una cornisa con su collarino como pareçe por la traza ara encalado dandole los altos y buelo que la traza de muestra y la encalara y reuocara toda la capilla por de fuera y despezara trazando las jiladas desde lo alto hasta el suelo.

Y es condicion que el dicho maestro a de baziar toda la tierra de la uoueda del entierro que halla en la calle y a de sanjar media uara de sanja y a de hazer los poyos a la redonda y encalar la bobeda y paredes y poyos por manera que no a de quedar cosa por encalar todo de una mano y suele este entierro de suelo de medio y suelo los poyos y todo lo reboque y haga la escalera y siente la losa y sierre la reja de la puerta y sierre las rejas de la uentana y haga las uentanas fingidas conforme la traza lo demuestra y las que pudieren ser uerdaderas las haga y corte todo el ladrillo que para toda esta obra fuere menester y ansimismo corte y suele todo el ladrillo que fuere menester para solar esta capilla y la suele de solanbrado y haga el altar y lo afore de azulejos junto con la peana y todo lo deje muy bien fecho y acauado y a uista de oficiales.

Y es condicion que el dicho maestro a de hazer toda la manifiatura desta obra ansi de maestros como de peones y feramientas y todo los demas peltrechos que para hazer y acabar esta obra fueren menester y el señor de la capilla le dara las zinbras que fueren menester y tablas mechinales escalera y todos los materiales que fueren menester dentro de la yglesia o junto a las paredes della y agua en el pozo o de la pila de su casa.

Y es condicion que el dicho maestro no a de alçar mano de la obra desde el dia que la enpesare hasta ser acauada el y dos ofiçiales con mas los peones que fueren menester hasta dar fecha y acauada toda la dicha obra en toda perfeccion y si hiziere lo contrario el señor racionero que en su poder obiere pueda cojer ofiçiales y peones y jecutar por los marabedis que mas costare consertarse de acauar la dicha obra por los precios que le pareçiere.

Y es condiçion que el dicho maestro a de abrir y poner en buena forma y entallar tres puertas la una es la que a de salir a la peana del altar mayor y la otra es la que entra de la yglesia a la sacristia y la otra la que se a de abrir en la pared del carnero y ansi el dicho maestro a de meter unbrales o arcos lo que le pidieren y sentren las puertas en todas y encalallas y si le pidieren que haga un pasadizo en la parte de afuera desta capilla el maestro lo haga y ansi haga la pared y sanja y tejado y todo lo demas que fuere menester y lo encale y suele de reuocado y lo deje uien acabado conforme a buena obra

poniendo los escalones que fueren nescesarios para subir al altar mayor y la pared deste transito a de ser pared y medio de [...] todo lo que fuere menester y ahondando la çanja conforme la altura de pared y dexandolo todo acabado conforme a buena obra.

Es condicion que el dinero en que se rematare sea de pagar en tres pagas luego fecha la escritura le daran el terçio y fecho el terçio de la obra le daran el otro terçio y fechos los otros dos terçios de la obra le daran la mitad del tercio postrero para acauar la dicha obra y acabada la obra le daran el resto del dinero.

Es condicion que el dicho maestro sea obligado a aforrar toda esta capilla por dentro todas quatro paredes y grueso de arco de azulejo dos varas y media de alto contadas desde el solado de la capilla poniendo en todas las esquinas de pilares y puertas y pilastras todos los alisares chaflanados y corte todo el azulejo en triana para el asonal y friso y lo corte todo de junto y lo asiente y lo dexe limpio y bien acabado.

Es condicion que ha de dar el maestro en quien se rematare cien reales para hernan martin Menacho tres reales al hospital de san andres y este dinero se a de descontar del primer dinero que ouiere de auer.

Yten es condicion que si alguna memoria ouiere en esta obra se la a de descontar al dicho maestro respectiuamente y asi mesmo si ouiere algunas demasias hasiendolas con comunicacion del señor de

la dicha obra se le an de pagar al dicho respecto. Y con estas condiciones puso la obra hernan martin menacho en ochocientos reales - puso la obra francisco gomes en 700 reales - balthasar dias en 600 - francisco blasco en 550 - juan de herrera en 500 reales - anton ortiz 450 - melchior de contreras en 400 - francisco gonzalez en 390 - yso esta obra en 350 reales el dicho melchor de contreras - Yten es condicion que si la dicha capilla fuere alguna cosa menos o mas de las cinco uaras que la condicion de arriba deje confome el contrato ouiere respetiuamente se le a de poner y contar por memoria lo que fuere menos y siempre se le pagara al dicho respecto

Pusola Baltasar de Ribera y Juan de Ribera en 330 reales

Alvaro moran de la cerda (rubrica)”

## BIBLIOGRAFÍA

Cruz Isidoro, Fernando (2020): *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630)*. Sevilla: Diputación Provincial.

Delgado Aboza, Francisco Manuel (2009): “La Iglesia de Santa Catalina de Sevilla y sus hermandades a través de un inventario de 1884”. En: *X Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 115-153.

Gestoso, José (1903): *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla: Tipografía La Andalucía Moderna.

González de León, Félix (1844): *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta D. José Hidalgo

Marín Fidalgo, Ana (1988): *Vermondo Resta*. Sevilla: Diputación Provincial

Pleguezuelo, Alfonso (1987): *Diego López Bueno y la arquitectura manierista en Sevilla: (1590-1650)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Pleguezuelo, Alfonso (1994): *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla: Diputación provincial.

Pleguezuelo, Alfonso (1996): *Cerámicas de Triana: colección Carranza*. Sevilla: Fundación El Monte.

Salazar Mir, Adolfo de (1995): *Los Expedientes de Limpieza de Sangre de la Catedral de Sevilla* tomo I. Madrid: Hidalguía.

Salazar Mir, Adolfo de (1999): “La Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla”. En: *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, 274-275, pp. 527-547.



## EL TECHO PINTADO DE LA CASA DE JUAN DE ARGUIJO (1601)

### THE PAINTED CEILING OF JUAN DE ARGUIJO'S HOUSE (1601)

**Matilde Fernández Rojas**

HUM-171. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-0002-4743-7491

[maty@us.es](mailto:maty@us.es)

**Resumen:** Se estudian las pinturas realizadas en 1601 para el techo de una de las estancias principales de la casa del poeta y veinticuatro sevillano Juan de Arguijo, cuya ejecución se atribuye con evidencia al pintor manierista Alonso Vázquez (hacia 1564-1607). Afortunadamente se han conservado, aunque no en su emplazamiento original. Constituyen un valioso ejemplo de pintura mitológica de contenido simbólico, el primero en el orden cronológico y de mayor calidad de los realizados en Sevilla y de los pocos conservados en España.

**Palabras claves:** Sevilla, pintura mitológica, Alonso Vázquez, Juan de Arguijo.

**Abstract:** The paintings made in 1601 for the ceiling of one of the main rooms of the house of the poet and twenty-four Sevillian Juan de Arguijo are studied, whose execution is clearly attributed to the Mannerist painter Alonso Vázquez (around 1564-1607). Fortunately they have been preserved, although not in their original location. They constitute a valuable example of mythological painting with symbolic content, the first in chronological order and of the highest quality of those made in Seville and of the few preserved in Spain.

**Keywords:** Sevilla, mythological painting, Alonso Vázquez, Juan de Arguijo.

La casa de Juan de Arguijo (1567-1622) contó con un valioso conjunto de pinturas de singular relevancia, compuesto por una serie de lienzos de temática mitológica y motivos decorativos, que adornaron el techo plano de una de las estancias principales y que afortunadamente se ha conservado, aunque no en su emplazamiento original. En una de las pinturas se halla la dedicatoria y la fecha en número romano de 1601, año de su finalización, aunque no incluye el nombre del autor, que de antiguo se adjudicó a Francisco Pacheco. Sin embargo, la calidad de dibujo y colorido es muy superior a lo realizado por este pintor en esos años. El análisis estilístico y comparativo con la producción de Alonso Vázquez ha venido a considerarle su autor, por la semejanza compositiva, uso del color y definición y gestualidad de las figuras. Precisamente un año antes, el 28 de junio de 1600, Arguijo apadrina a un hijo del pintor<sup>1</sup>, lo que habla de unos ciertos lazos de amistad entre ambos y momento en el que el poeta pudo encargarle este ciclo para decorar su gabinete de trabajo o biblioteca, o quizás ya lo estaba realizando.

Resulta interesante pensar que fue Vázquez y no otro pintor el elegido por el mecenas para realizar este trabajo, al que consideraría el más capacitado para plasmar la pléyade de dioses que desde el techo observaban las discusiones y recitales poéticos que el poeta convocaba en su casa. Por otro lado, sabemos que Alonso ya había

realizado pintura de carácter profano para el duque de Alcalá con el tema de las *Nueve Musas*.

La casa fue una de las muchas casas-palacios desaparecidas en Sevilla, en este caso derribada en 1917 a causa del estado ruinoso en que quedó tras el incendio que padeció en 1917. Las pinturas se salvaron gracias a que en la década de 1860 el techo y otras obras artísticas habían sido trasladados por el marqués de la Granja, Juan Antonio O'Neill -el entonces heredero y propietario- a su palacio de Monsalves donde se encajaron en el salón alto. A comienzos del siglo XX el palacio pasa a manos de la familia Sánchez Dalp que en 1942 lo vende a la empresa Compañía Sevillana de Electricidad, venta que incluía expresamente el techo. En 1972 el Estado adquiere Monsalves, valorándose el conjunto pictórico en un millón de pesetas; finalmente, en 1983 el palacio se transfiere a la Junta de Andalucía que lo dedica a sede institucional y administrativa. Las pinturas fueron desmontadas en 2013 para su restauración en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), donde permanecen, proceso finalizado en 2015 que las han liberado de los repintes de intervención de los siglos XIX y XX -se tiene noticia de las efectuadas en 1856 y 1983- que desvirtuaban la percepción de su calidad original. Aunque barridas en muchas zonas, los estudios con reflectología infrarroja han constatado los buenos dibujos previos de pincel de las figuras, los ricos empastados en las encarnaciones y fondos de los paneles centrales, sin duda debidos al

---

<sup>1</sup> Serrera, 1991: 58. Palomero, 200: 193.



pincel de Vázquez, y el uso de mucho aglutinante en las de carácter decorativos -con mayor intervención de taller- que le dan un aspecto más acuarelado y transparente. Quedamos a la espera de la pronta instalación de este valioso y espectacular Olimpo de los Dioses en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde está previsto que se deposite.

Arguijo, caballero sevillano, poeta, generoso mecenas y veinticuatro del ayuntamiento de Sevilla, heredó como hijo único un gran patrimonio -que gastó hasta quedar arruinado- amasado por su padre Gaspar de Arguijo con el comercio indiano, entre el que se encontraban unas “*casas principales con huerta*” situadas frente a la casa profesa de la Compañía de Jesús. Llegó a ocupar una gran manzana de unos mil metros cuadrados entre las calles de la Virreina -hoy Arguijo- y de la Compañía -actual Laraña- hasta la plaza de la Encarnación (figura 1), y antes de su derribo fue descrita y fotografiada en parte por José Gestoso<sup>2</sup>. Su arquitectura combinaba, como otros palacios sevillanos, la tradición mudéjar con elementos renacentistas, emulando en riqueza y belleza a la Casa de Pilatos; tenía su acceso por la referida calle de la Virreina, a través de una sencilla portada adintelada de mármol blanco con pilastras acanaladas y rematada con frontón triangular, y en el centro del dintel el escudo tallado del linaje de los Herrera Melgarejo, poseedores de la casa tras

haber sido embargada al poeta y adquirida en pública subastada por esta familia (figura 2).

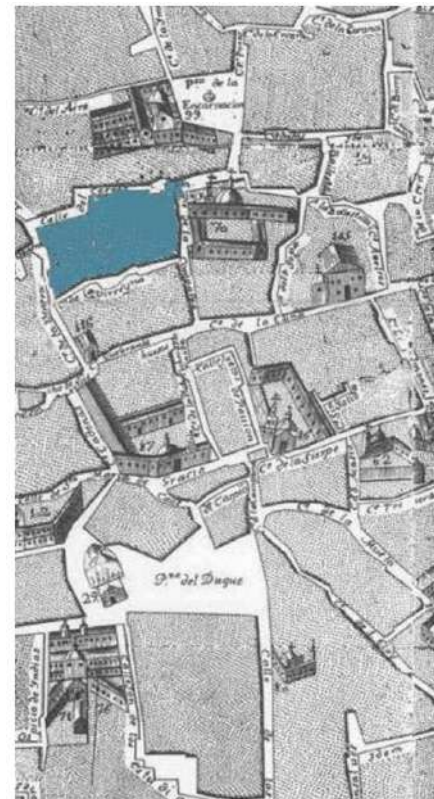


Figura 1. Localización de la casa de Juan de Arguijo en el plano de Sevilla de 1771

---

<sup>2</sup> Gestoso, 1914: 2-21.



Figura 2. Portada de la casa de Juan de Arguijo. Desaparecida

El primer patio era de regulares proporciones, labrado en ladrillo sin arquerías, adornado con grutescos y con varias hornacinas medianas y pequeñas que contendrían la colección de esculturas renacentistas de Arguijo adquiridas en Génova. El segundo y principal patio, más amplio, se configuraba mediante arcos de medio punto peraltados enmarcados con alfiz, sobre columnas de mármol blanco, galerías de techumbre plana con pormenores mudéjares y una fuente en el centro; quizá en este ámbito se emplazaba la estancia para la que

## El techo pintado de la casa de Juan de Arguijo (1601)

se hicieron las pinturas y en la que se celebrarían las concurridas y afamadas reuniones literarias o “academias” convocadas por el poeta.

En efecto, en el domicilio de Arguijo tenía lugar una de esas tertulias eruditas, al modo de las academias italianas, a la que acudía lo más granado de los círculos humanistas de la ciudad: Fernando de Herrera, Francisco de Medina, Diego Girón, Juan de la Cueva, el canónigo Francisco Pacheco, Pablo de Céspedes... Y es que desde finales del siglo XVI Sevilla fue uno de los focos principales del humanismo español, donde una “congregación de estudiosos” con un alto grado de sensibilidad artística, formada por poetas, literatos, pintores y músicos amistosamente se relacionaban entre sí y se reunían en cultos e ilustrados cenáculos como la casa de Arguijo, el estudio de Francisco Pacheco o en la casa palacio de Pilatos del III duque de Alcalá, don Fernando Enríquez de Ribera, entre otros. Lugares que atesoraron antigüedades, libros, monetarios y piezas de arte, y donde poetas y artistas fundieron sus conocimientos en obras pictóricas de carácter mitológico y simbólico para presidir dichos ámbitos, cuyas representaciones estaban dedicadas a ensalzar el genio y las musas, como corresponde al espíritu del poeta, admirador del mundo clásico y coleccionista de pintura y escultura italianas.

Juan de Arguijo formó parte de la floreciente escuela poética sevillana del Siglo de Oro de los siglos XVI y XVII, siendo alabado por sus contemporáneos como prueban las muestras de aprecio escritas

por Lope de Vega -quien consta en su domicilio en 1601 y 1607- calificándolo de “famoso hijo de las Musas” o “Mecenas Claro” entre otros epítetos, o Rodrigo Caro quien lo alaba en su manuscrito *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*: “no sólo elegantísimo poeta, sino el Apolo de todos los poetas de España”. Parece lógico pensar que fuera él el autor intelectual del programa iconográfico, aunque también se adjudicó su concepción a Francisco de Medina, quien ideó el de la Casa de Pilatos realizado por Pacheco en 1604, o Pablo de Céspedes al que en algún momento se creyó el autor material. Sabemos que Arguijo ya había realizado composiciones iconográficas de carácter mitológico, muy alabadas por sus contemporáneos, como fueron las de las fiestas del Corpus del año 1594; estamos ante un hombre de letras en cuya producción poética se contabilizan hasta cuarenta y nueve sonetos dedicados a la mitología, como los destinados a Faetón y Ganimedes, además abundantes alusiones a las Musas, las Furias y a Júpiter, todos ellos representados en el techo. El refinado gusto artístico del ilustre prócer sevillano llevó a hacer de su casa un verdadero museo enriquecido con el espectacular techo de su salón donde tendrían lugar las afamadas academias literarias por él convocadas.

La riqueza del programa iconográfico y su sentido simbólico han sido estudiados ampliamente por Angulo, Lleó, Brown y López Torrijos, con completas y variadas lecturas de su significado

iconológico, a los que nos remitimos<sup>3</sup>, resumido en la frase horaciana *ut pictura poesi* de la dedicatoria, sobre la obtención de la inmortalidad a través de la fama y el arduo camino hasta llegar a ella, en una clara exaltación de la figura del propio Arguijo en su calidad de poeta. Como punto de partida literario se han establecido las *Metamorfosis* de Ovidio, compendio mitológico de gran influencia literaria y artística y fuente inagotable de temas, imágenes y “moralejas”, cuyas numerosas ediciones durante el siglo XVI pasaban a formar parte de las bibliotecas de artistas e intelectuales. Bien pudo constar en la librería de Arguijo alguna de las ediciones francesas de 1557 o 1559, o la traducida al castellano en 1595 por Jorge Bustamante y profusamente ilustrada con ciento setenta y cinco xilografías, que pudieron servir de apoyatura literaria y visual para la realización del techo.

Como breve semblanza de Alonso Vázquez (h. 1564-1607) hemos de señalar que fue un activo pintor manierista del último tercio del siglo XVI en Sevilla, muy estimado y solicitado tanto en la ciudad y su ámbito de influencia como en su epígono mexicano, a donde marchó en 1603 como pintor del virrey de Nueva España, marqués de Montesclaro y donde falleció. Su copiosa producción artística, buena parte inexistente, revela que fue un maestro que practicó todas las

---

<sup>3</sup> Angulo, 1952: 63-209. Angulo: 1954: 314-315. Lleó, 1979: 53-69. Brown, 1985: 96-103. López, 1995: 102-113.

técnicas pictóricas como son la pintura mural al fresco, el óleo sobre tabla, lienzo y cobre, pintura de sargas, y dorado, estofado y policromía de retablos, relieves y esculturas. La temática desarrollada por Vázquez fue igualmente variada, realizando retratos, pintura decorativa aplicada al muro y a la arquitectura efímera, temas religiosos -el más abundante- y profanos, como el que nos ocupa. Todo ello para una variada clientela en la que se incluyen el ayuntamiento de Sevilla, órdenes religiosas (franciscanos, dominicos, trinitarios, jesuitas), instituciones hospitalarias (hospital de las Cinco Llagas, hospital de san Hermenegildo) y acaudalados mecenas como los duques de Alcalá y de Medina Sidonia, o Juan de Arguijo.

76

El conjunto pictórico del techo está formado por un total de veintiún lienzos adheridos a tablas de madera, de diferentes dimensiones y formatos, dispuestos geoméricamente, enmarcados independiente-mente como *quadri riportati* al modo de los techos decorados italianos, y concebidos para ser visto de *sotto in su* (figura 3). Cinco son escenas mitológicas y dos amplios lienzos ornamentales (347 x 52 cm) a base de movidos roleos vegetales entre los que se insertan bichas y putti; otros dos (197 x 158 cm) plasman en cartelas ovaladas de bordes recortados, en uno el escudo de los Arguijo (figura 4) y en el otro la dedicatoria en latín de la obra "*GENIO / ET MUSIS / DICATUM. / A. S. / dd . dcl.*" (Dedicado al Genio y a las Musas. Año de la Salvación, 1601. La grafía numérica no presenta la habitual M para el

mil de la fecha sino dos "d", la segunda invertida anexa a la primera, y otra "d" para el quinientos) (figura 5.).



Figura 3. Alonso Vázquez. Pinturas del techo de la casa de Juan de Arguijo. 1601



Figura 4. Detalle de la cartela con el escudo de la familia Arguijo

Figura 5. Cartela con la dedicatoria y fecha de las pinturas de la casa de Juan de Arguijo

El resto son doce pinturas decorativas de variada hechura y tamaño en las que se distribuyen un amplio repertorio de grutescos renacentistas, que se acoplan y enmarcan entre los nueve paneles anteriores, conformando el rectángulo completo del techo: cuatro pequeños rectángulos (28,5 x 57,5 cm) con cabeza femenina y dos rostros infantiles de perfil a modo de ménsulas, dos rectángulos (230 x 46 cm) en los lados cortos del perímetro y otros dos (322 x 102,5 cm) en los lados largos en los que se distribuyen en cada uno una cartela central y vistosos roleos, y finalmente cuatro pequeños triángulos en

las esquinas (33 x 67 cm) con un mascarón fantástico, cintas y bichas (figura 6).



Figura 6. a Detalle de los diversos paneles pictóricos decorativos



78

Figura 6.b Detalle de los diversos paneles pictóricos decorativos

En el centro del techo, en un panel rectangular de ángulos quebrados, se sitúa la escena de mayor tamaño y relevancia, con la representación de la *Asamblea de los Olímpicos* (330 x 158 cm) (figura 7), iconografía que es conocida como la reunión de los dioses del Olimpo para tratar o comunicar un asunto. Está presidida por la majestuosa figura sedente de Júpiter enfatizado por la luz de fondo que le baña, con corona, cetro con ojo omnividente en su mano izquierda, a sus pies haz de rayos, águila, cornucopia de frutos, y flanqueado por sendas urnas dirigiendo su mano a la situada a su

derecha. En el costado lateral del lienzo se representan a Apolo, dios de la música y la poesía coronado de luz, tañendo la vihuela - instrumento al parecer tocado por Arguijo y al que dedicó un soneto-, Mercurio con el casco alado, caduceo y espada, tras él Cupido que clava su flecha a Venus situada a su lado semidesnuda y enjoyada y, tras ella Vulcano en la sombra con el martillo (figura 8).



Figura 7. Alonso Vázquez. *Asamblea de los Olímpicos*. 1601



Figura 8. Detalle de la *Asamblea de los Olímpicos*: Apolo, Mercurio, Cupido, Venus

En el otro lateral se hallan Saturno con la guadaña entre sus manos, Marte con casco, escudo y espada, Diana semidesnuda coronada con la media luna y flechas en las manos y Neptuno con tridente. Finalmente, en el otro extremo corto del lienzo se sitúan Juno con cetro, corona, manto rojo y el pavo real símbolo de la diosa, y a su lado en segundo plano Ceres con una hoz, identificación que hemos podido constatar *in situ* tras su reciente restauración (figura 9). En el cielo abierto del centro, entre esta pléyade de dioses, se dibuja una estela con la balanza alusiva al signo zodiacal de Libra al que pertenecía el poeta.



Figura 9. Detalle de la *Asamblea de los Olímpicos*: Saturno, Marte, Diana, Neptuno

En los cuatro ángulos que enmarcan el tema central de la *Asamblea* se disponen cuatro rectángulos de esquinas quebradas (246 x 198 cm), en los dos que flanquean el escudo de los Arguijo, las figuras femeninas alegóricas de *Astrea* personificando a la Justicia, con espada y balanza, túnica roja e ímpetu ascendente que la eleva entre las nubes (figura 10), y *La Furia* como símbolo de la discordia o de la envidia, como una vieja suspendida en el aire, con antorcha encendida, mesándose los cabellos y hostigada por serpientes (figura 11). Y en el otro extremo, al lado del panel de la dedicatoria *La caída de Faetón* en violento y valiente escorzo precipitándose de forma estrepitosa junto a

dos caballos desbocados y al carro destrozado que conduce (figura 12), y el *Rapto de Ganimedes* que es llevado en las garras del águila por el aire (figura 13).

Ganimedes para Tomaso de Cavalieri, grabado por Nicolás Beatrizet, que Francisco Pacheco decía poseer.

80



Figura 10. *Astrea*



Figura 11. *La Furia*



Figura 12. *Caída de Faetón*



Figura 13. *Rapto de Ganimedes*

Como señaló el profesor Serrera, en los lienzos se aprecian claros destellos de parentesco relacionados con las obras de Alonso Vázquez, quien para componerlas hubo de servirse de grabados en los que inspirarse, quizás en el libro de Vincenzo Catari *Le imagini degli antichi* (1556) que incluye vistosas xilografías del tema. Pudo también conocer el dibujo realizado por Miguel Ángel con el tema de

Y como ya se ha señalado y respondiendo al ambiente culto al que iban destinados, la obra ovidiana, muy difundida en numerosas ediciones a lo largo del siglo XVI, especialmente y como hemos referido, la de 1595 traducida al castellano con el significativo título de *Las transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quinze libros, con las allegorías al fin dellos, y sus figuras para provecho de los artífices*, profusamente ilustrada con ciento setenta y cinco grabados, algunos de ellos salidos del taller alemán de Virgil Solís.



Resulta curioso que Pacheco no mencione este deslumbrante conjunto pictórico en el que parece inspirarse para el realizado por él en 1604 en la Casa de Pilatos. El pintor y tratadista escribe en su *Arte de la pintura* sobre el peligro de la plasmación del desnudo, no sólo para quien lo contempla sino para el pintor que lo representa reprobándolo, aunque reconozca la perfección alcanzada por “*los famosos pintores, que se han extremado en la licencia, expresión de tanta diversidad de fábulas; y hecho estudio particular de ellas, con tanta viveza o lascivia, en dibujo y colorido cuyos cuadros como vemos, ocupan los salones y camarines de los grandes señores y príncipes del mundo*”<sup>4</sup>, palabras que muy bien puede adjudicarse a lo realizado por Vázquez en la casa de Arguijo y que el propio Pacheco hubo de conocer. Y es que no era la plasmación de fábulas clásicas sino la desnudez de los personajes el principal freno a la difusión del tema mitológico en España, que era necesario evitar a toda costa.

Sin duda, al entrar en el salón de la casa del poeta, la contemplación de las pinturas hubo de resultar turbadora, con la visión de ese muestrario de dioses paganos semidesnudos, en habilidosa disposición, atrevidos escorzos y marcada gestualidad. Conseguidos mediante un dibujo seguro de amplios trazos y con la aplicación de un colorido de tonos fríos en azules, verdes y grises, animado por el rojo de algunos de los ropajes de los personajes. El conjunto presenta un

dominio pictórico realmente superior tanto en la definición de las figuras como en la materialización de las ideas abstractas a las que debían responder, que Vázquez supo interpretar y expresar. Arguijo hubo de dirigirse al artista que consideraba más capacitado para plasmar su ideario “moralizante” como aviso para alcanzar la fama, a través de una pléyade de dioses que desde el techo observaban y compartían las discusiones y recitales poéticos, y los tañidos y cantos del propio mecenas. Tras más de cuatro siglos, la obra se ha salvado milagrosamente de incendio, derribo y olvido, como último testimonio de la casa palacio de un poeta humanista, valioso ejemplo de pintura profana, realizada por un valiente pintor como fue Alonso Vázquez.

Solo resta que este conjunto de pintura mitológica sevillana, el primer ejemplo en el orden cronológico y el de más alta de esta temática en la ciudad, y uno de los escasos ejemplos conservados en España, sea instalado prontamente en el lugar que merece para disfrute y conocimiento de todos.

## BIBLIOGRAFÍA

Aladro Prieto, José Manuel / Mosquera Adell, Eduardo (2007): *Palacio de Monsalves: historia del edificio y sus moradores*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Economía y Hacienda.

---

<sup>4</sup> Pacheco (1644, ed.2001): 446,

Angulo, Diego (1952): "La mitología y el arte español del Renacimiento". En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXX. Madrid. Real Academia de la Historia.

Angulo, Diego (1955): *Pintura del Renacimiento*. Madrid. Plus Ultra.

Brow, Jonathan (1981): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza.

Caro, Rodrigo (1992): *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla: "no sólo elegantísimo poeta, sino el Apolo de todos los poetas de España*. Edición de Gómez Canseco, Luis María: Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Fernández Rojas, Matilde (2021): *Alonso Vázquez, pintor manierista (hacia 1564-1609). De Sevilla a México* (en prensa).

Gestoso y Pérez, José (2002): "La casa de Juan de Arguijo". En: *Bética, revista ilustrada*, nº 20 y 21, s/p.

Lleó, Vicente (1979): *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Lleó, Vicente (1984) "La obra sevillana de Benvenuto Tortelo". En: *Napoli Nobilissima*, nº 57. Nápoles: Arte Tipográfica.

López Torrijos, Rosa (1995): *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

López Torrijos, Rosa (1999): "El techo de la Casa de Juan de Arguijo". En: *Velázquez y Sevilla*, catálogo de exposición. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

Méndez Rodríguez, Luis (2017): "*Ut pintura poesis*. Los pintores poetas en la Sevilla del Siglo de Oro". En: Peñalver Gómez, Eduardo y Loza Azuaga, María Luisa (coords.): *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Pacheco, Francisco (2001): *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.

Palomero Paramo, Jesús M. (2005): "Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86, pp. 169-202. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Peñalver Gómez, Eduardo / Loza Azuaga, María Luisa (eds.) (2017): *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Serrera, Juan Miguel (1991): *Alonso Vázquez en México*. México: Espejo de obsidiana.

Valdivieso, Enrique (1986): *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir. Valdivieso, Enrique /Serrera, Juan Miguel (1985): *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez

## HACER DEL COLOR DINERO: JORDÁN GONZÁLEZ, UN PINTOR BUSCAVIDAS EN LA SEVILLA DEL XVI<sup>1</sup>

MAKING MONEY THROUGH COLOR: JORDAN GONZALEZ, AN ENTREPRENEURIAL PAINTER IN SEVILLE (S. XVI)

**Elena Escuredo**

HUM-171. Universidad de Sevilla. ORCID ID: 0000-0001-7976-8925

[escuredo@us.es](mailto:escuredo@us.es)

**Resumen:** El hallazgo de documento notarial por el cual se contrató la hechura de la pintura mural que aún hoy decora la sacristía de la iglesia de San Bartolomé, de la localidad onubense de Villalba del Alcor, permite incluir un nombre más en la lista de pintores que hicieron carrera en Sevilla durante el siglo XVI. No obstante, lejos de contentarse con los beneficios que le reportó el oficio de pintor, Jordán González, se dedicó y especializó al refinado y venta de colores.

**Palabras clave:** Jordán González, pintura mural, Villalba del Alcor, refinador de colores, azurita.

**Abstract:** The find of the document by which the painter Jordan Gonzalez contact the mural painting that still today decorates the sacristy of the church of San Bartolomé, in Villalba del Alcor (Huelva), allows to include one more name in the list of painters who made a career in Seville during the Sixteenth century. However, far from content with the benefits of the painter's trade, Jordán González devoted himself and specialized to refining and selling colors.

**Keywords:** Jordán González, mural painting, Villalba del

---

<sup>1</sup> Este artículo está dedicado al profesor Francisco Núñez Roldán, a quien agradezco, más allá de su sincera amistad, el haberme ofrecido, para su estudio y análisis, el documento notarial que se presenta aquí inédito.

Cierto es que las grandes obras de la historia del arte están llamadas a ser redescubiertas una y otra vez. *Las Meninas* siempre tendrán algo que contar en la boca de las nuevas generaciones de historiadores que se acerquen a ellas; las esculturas de Miguel Ángel para la Sacristía Nueva de San Lorenzo podrán ser y serán reinterpretadas parcialmente o en su totalidad tantas veces como sea necesario, desde las más amplias ópticas o relacionándolas con las más diversas fuentes literarias, Machiavello ente ellas, como ha hecho recientemente el profesor Ginzburg. Las obras importantes lo son, en parte y precisamente, por su capacidad por generar un diálogo continuo e incesante. Sin embargo, no menos cierto es que sin la periferia, el centro no lo sería, y que las historias que desde ella se proponen sirven para enriquecer y esclarecer. Y es que, como Warburg enseñó “*se pueden hacer sentir voces humanas articuladas aún en documentos de escasa importancia*”<sup>2</sup>. Esos documentos, obras de arte para el historiador del arte, en la mayoría de las ocasiones, aunque sean pequeñas historias, en apariencia insignificantes o baladíes, pueden contener trazas informativas tan válidas como aquellas grandes gestas que facultan la escritura de la Historia del Arte con mayúsculas.

Y la pintura renacentista sevillana sabe mucho de eso. Olvidada y relegada por los historiadores que prefirieron los grandes nombres – Velázquez, Zurbarán, Murillo o Valdés Leal–, la falta de obra conservada pudo ser el definitivo acicate para mermar su estudio. Las crónicas de historiadores quinientistas apenas recogen descripciones en las que se den a conocer obras de arte. La literatura artística y los epistolarios entre artistas, eruditos o mecenas velan por su ausencia, nada comparable a lo que ocurría en la erudita y *liberal* Italia. Por lo tanto, la posibilidad de reconstruir el panorama artístico, al margen de los estudios de cultura visual que puedan establecerse, queda prácticamente reducido a la interpretación cauta de las fuentes primarias y al análisis de las pocas obras conservadas, confiando en que el paso del tiempo no las haya dañado o que las sucesivas y posibles intervenciones no hayan alterado el original. Sin ser una ciencia exacta, enriquecida con las más diversas metodologías y los más originales enfoques, uno de los momentos en que más certezas se pueden alcanzar a la hora de abordar un caso de estudio particular, aunque sin ser plena la determinación y fiabilidad, es aquel en el que el documento y obra se encuentran.

---

<sup>2</sup> Así lo recordó Bing, 1960: 107.

Esa feliz coincidencia es la que me permite trazar estas líneas. Y la que me lleva a poner encima de la mesa un nuevo nombre, el de Jordán González. Mientras Villegas Marmolejo, Vasco Pereira o Alonso Vázquez esperan nuevos y pormenorizados estudios que permitan desvelar algo más del papel que jugaron dentro de las artes del pincel en la Sevilla del quinientos, otros artistas, hasta ahora ignotos, comienzan a aflorar. Recuperado el nombre de Juan Chacón para la causa, un pintor sin obra, pero con mucho predicamento en los documentos, notariales y catedralicios, se sitúa ahora sobre el tablero a ese tal Jordán González<sup>3</sup>.

De apellido común, quizá fruto de un rebautizo hispánico, su nombre no era tan habitual, más nórdico que mediterráneo, lo que podría llevar a situar su origen en Flandes u Holanda, en una reflexión que no tiene más certezas que la particularidad referida, pues ninguna de las fuentes alude a su lugar de nacimiento. No obstante, el hecho de que, en 1553, Hernando de Esturmio lo nombrara fiador en el contrato por el que concertaba un retablo – el llamado de los Evangelistas- con Sebastián de Obregón, obispo de Marruecos y arcediano de Carmona, pudiera ser

indicativo<sup>4</sup>. Ser fiador conllevaba importantes responsabilidades legales y ciertos riesgos económicos, por lo que la persona a la que se fiaba debía de ser alguien cercano y de confianza. Puesto que se desconoce la fecha de llegada de Jordán a Sevilla –suponiendo que fuera extranjero–, es imposible determinar quien amparó a quien, pero lo cierto es que entre ambos debió existir buena sintonía a tenor de la fianza citada, una proximidad que pudo tener, asimismo, un corolario artístico.

La primera noticia que se tiene de él en Sevilla es, precisamente, la que permite reconocerlo como pintor, en un documento por el cual contrataba su única obra conocida y conservada. Algo verdaderamente excepcional; *un rara avis*<sup>5</sup>. El 29 de julio de 1541 viajó hasta la localidad de Villalba del Alcor para consensuar con el mayordomo de fábrica de la iglesia de San Bartolomé, Cristóbal de Vayas, la hechura de una pintura mural destinada a decorar la sacristía del templo<sup>6</sup>. La misma que hoy se conserva en el lugar para el que fue creada. Su buen estado de conservación permite establecer una comparativa entre el

---

<sup>3</sup> Escuredo, 2019: 143-160.

<sup>4</sup> Hernández Díaz, 1937: 47.

<sup>5</sup> Aparte de esta obra, se contó con él para realizar las tablas del retablo para la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, de la localidad de Jimena, concertado por el florentino Jacome Boti. El contrato fue escriturado por el entallador Andrés López del Castillo y Juan Enríquez, pintor. En él se cita: “[...] *yo el dicho*

*Juan Enriquez [me obligo] de pintar y dorar el dicho retablo tableros e talla y el tabernáculo muy bien e la pintura que sea de mano de Jordan Gonzalez pintor e de Anton Sanchez [...]*”. Hernández Díaz, 1933: 55.

<sup>6</sup> Archivo Municipal, Protocolos Notariales de Villalba del Alcor. Legajo 1537, fol.21r<sup>o</sup>y v<sup>o</sup>. [Apéndice documental]

documento y la pieza, que se ajusta perfectamente a las condiciones dadas por el comitente. Debía de estar acabada para el día de San Bartolomé, 26 de agosto; por lo que el pintor disponía de algo menos de un mes para realizar la empresa por la que cobraría 4.500 maravedíes. Se convenía a pintar un “*cruçifixo con las ymagenes a los lados de Ntra Señora y san Juan y la Madalena al pie de la cruz al olio y las diademas doradas*” (fig. 1).

Las condiciones impuestas son mucho más limitadas que en otros contratos de la época, restringiéndose al número de figuras integrantes, la técnica que debía emplear y dónde se debía aplicar el oro. Nada se cita de los fondos, las medidas de las imágenes o sus actitudes, que quedan a la voluntad del pintor. El mural sorprende por sus dimensiones, siendo las figuras prácticamente de tamaño del natural. Al avanzarlas sobre el primer plano, y quedar bien recortadas sobre el paisaje de fondo podrían haber adquirido valores casi escultóricos si el pintor hubiera demostrado un mejor dominio del escorzo o del claroscuro. A pesar del cuidado puesto en los plegados, las imágenes de la Virgen, san Juan y la Magdalena adolecen de una cierta planitud. No así la de Cristo. (fig. 2) Decidió situar la escena sobre unos lejos, para cuya configuración debió de hacer uso de alguna estampa, una práctica tan imperante que anuló la capacidad creativa de los artífices, adocilados en la copia servil y no interpretativa. Resulta extraña la claridad del cielo en un suceso que acostumbraba a dejarse en tinieblas, aunque, las nubes comienzan a avanzar sobre el plano desde las laterales. La situación del horizonte, prácticamente en mitad de la composición, pudo estar condicionado por el punto de vista bajo que tendría el espectador, en este caso el sacerdote, que contemplara la escena. Clara y sin dificultades interpretativas, ésta se insertaba, por su concepción, en esa tendencia propia del arte español del siglo XVI,



Fig. 1: *Calvario*. Jordán González, 1541. Iglesia de San Bartolomé, Villalba del Alcor (Huelva)

orientado por un juego dialéctico entre la pervivencia de criterios *presentativos* y de verosimilitud, y la admisión de un sistema *representativo* que funcionara compositiva y perceptualmente<sup>7</sup>.

El resto de la escena se ajusta a lo esperado: bien ordenada en base a la vertical de la cruz, con la Virgen a la izquierda, san Juan a la derecha y la Magdalena abrazada a los pies de la cruz, elevando la mirada al Redentor, cuya imagen es la más destacada del conjunto. Sin ser un pintor de elevada calidad, su arte avanza sobre el de Alejo Fernández y Juan de Zamora. Hay algo de Campaña en él. Las aportaciones que éste realizó al arribar a la ciudad debieron resultar determinantes a un Jordán González cuya formación se desconoce. Es imposible obtener conclusiones de una única obra, pero por sus características, se podría decir que constituyó un eslabón intermedio entre Juan de Zamora y Pedro de Campaña.

El grado de realidad alcanzado por el flamenco, así como el aplomo, magnitud y peso de las figuras, unido a la corrección anatómica y el cuidado colorido abrieron un abismo con la realidad imperante. La suavidad en la expresión del Cristo y la bien desarrollada anatomía, lejos de durezas y sequedades propias del primer tercio de siglo, son indicativos de cómo el Campaña pudo influirle. Y no sólo en el tono

---

<sup>7</sup> Marías, 1989: 235.

general sino también en los detalles: los mechones que caen en sortijados y ondulantes sobre las clavículas son una constante en su obra y la manera en la que está concebida la cruz es propia de la producción del bruselés. Aunque aquel tuviera la costumbre de representarlas arbóreas, aquí esta cepillada, pero sigue el modelo en “tau”, con el *titulus* clavado y sobresaliendo por encima del *patibulum*, un detalle que se repite en muchos calvarios flamencos del siglo XVI<sup>8</sup>(fig. 2).



Fig. 2: Calvario (detalle). Jordán González. Iglesia de San Bartolomé, Villalba del Alcor (Huelva).

<sup>8</sup> Este detalle podría ser un indicio más para sustentar la hipótesis de su posible origen nórdico, antes apuntada.

INRI aparece inscrito en un trocito de pergamino, al igual que en el crucifijo ante el que reza el *san Jerónimo* que Campaña pintó hacia 1540 o en su pequeña *Crucifixión*, pieza integrante del retablo que realizó para Rodrigo Pacheco en 1545 (figs. 3-4).



Fig. 3: *Crucifixión de Cristo* (detalle). Pedro de Campaña, 1545. Museo del Louvre, París

Fig. 4: *San Jerónimo* (detalle). Pedro de Campaña, h. 1540. Museo de Bellas Artes de Sevilla

La presencia de esta escena en las sacristías fue algo habitual. Aunque eran también comunes las representaciones marianas o la iconografía de santos vinculados a la diócesis en cuestión, la imagen de

Cristo crucificado sobresalía por encima de todas ellas, ya fuera de bulto redondo -solía ser denominado “el cristo de la Sacristía”<sup>9</sup> - o en su formato pictórico, mucho más humilde y asequible. Los distintos sínodos locales lo recogen y en los escritos de san Carlos Borromeo quedó corroborado: el altar de la sacristía ante el cual el sacerdote se vestía debía estar decorada con una cruz, candelabros y cubierto con un paño convenientemente, haciendo de él un lugar digno, apto a la meditación, y si fuera demasiado pequeño como para no poder albergar un altar, que al menos tenga una imagen sagrada fijada a la pared. En esa misma línea informa un sínodo valenciano de 1631. Aunque pudiera parecer lejano, en el tiempo y en el espacio a la cronología que nos ocupa, puede constituir una fuente a tener en cuenta, pues estos sínodos solían inventar poco, y más bien trataban de corregir, enmendar o recordar aspectos de uso inmemorial. Así, se señalaba que “*para el medio de la pared más principal de la Sacristía, que aya de ser como la cabeza de ella, se ha de hacer una imagen grande, de Christo nuestro señor crucificado [...] a lo qual los que entraren y los que huvieren de decir Misa, hagan inclinación quando vestidos salen a celebrarla y quando vuelven*”<sup>10</sup>. Quizá, como mejor ejemplo de ello, baste recordar que el *Calvario* de Van der Weyden pasó a decorar la sacristía de El Escorial en

<sup>9</sup> Baño Martínez, 2009: 101.

<sup>10</sup> Aliaga, 1631: 79.



1574, aunque por razones de gusto al poco tiempo se trasladó al testero de la Librería del coro<sup>11</sup>.

Sin embargo, el mural es hijo de su tiempo y evidencia los gustos y las técnicas que seguían imperando en los años cuarenta. El comitente exigió que las coronas fueran doradas, una tendencia que se mantuvo en la pintura sevillana hasta bien avanzada la centuria, pero que terminaría cayendo en desuso a partir del tercer cuarto del siglo XVI, pues ni Esturmio, ni Campaña, ni Vargas volvieron a hacer uso de ellas<sup>12</sup>. La manera en que las concibió el pintor es idéntica a cómo las representó Juan de Zamora en sus retablos de la colegiata de Osuna, concertados en la década de los treinta (figs. 5-6)<sup>13</sup>.

Esta cláusula es una prueba tácita de que, en Sevilla, aunque muy avanzada la centuria, seguían primando una serie de requisitos alusivos a la riqueza del material empleado y que, en cierto modo, sería lo que imprimiría sentido al resultado total. Aunque los fondos dorados comenzaban a estar en desuso, el valor de los brillos antinaturalistas en ciertos elementos de la composición o de las figuras seguían siendo determinantes. El gusto por los brocados era parte de ese gusto estético;

el mismo que, subrepticamente, condicionó al pintor que, sin tener necesidad de ello, eligió una tela damasquinada para el hábito de la Magdalena.



Fig.5: *Adoración de los magos* (detalle). Juan de Zamora, h. 1535. Retablo de Nuestra Señora de la Asunción. Colegiata de Osuna (Sevilla)

Fig. 6: *Calvario* (detalle). Jordán González, 1541. Iglesia de San Bartolomé, Villalba del Alcor (Huelva)

<sup>11</sup> El *Calvario* de Van del Weyden estaba en la sacristía, junto su *Descendimiento*. Bassegoda, 2002: 23.

<sup>12</sup> Como excepción a lo dicho, se podría citar una tabla con la *Última Cena*, sita en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y que ha sido atribuida a Antonio de

Alfián, situando su cronología en torno a 1574. En ella también se aprecia el uso de dorado para las diademas de cada una de las santas figuras. Gómez Sánchez, 2013: 62-63.

<sup>13</sup> La imagen (fig. 5) está tomada de Gómez Sánchez, 2015: 710.

Las diademas doradas eran la última máscara gótica aun no retirada. El propio Cennino Cennini dio las recomendaciones necesarias para realizar este tipo de aplicaciones sobre el muro. Recomendaba que las planchas no fueran de oro sino de estaño, al que se le daría un aspecto dorado, aplicando oro puro sobre el mordiente casi seco y puliéndolo con una tela de algodón limpia<sup>14</sup>.

Aunque la falta de estudios técnicos impide conocer cuál fue el material empleado, el comentario relativo a esas diademas estriba su interés en la perpetuidad de la costumbre, más que en la técnica empleada. La dignidad sacral de lo dorado se mantuvo tanto en pintura como en trabajos de policromía, donde se exigía de forma habitual. Al comitente no le importaba el fondo, ni la expresión, ni el colorido, ni la perspectiva. Oro y óleo, son sus únicas exigencias. Eliminados los fondos dorados, será su empleo en los nimbos el último residuo de aquella tendencia anterior, que no me atrevería a llamar anacrónica. La presencia de esos nimbos dorados otorgaría a la pieza la Verdad teológica, trascendente, sobrenatural, ideal y misteriosa necesaria, independientemente de otra forma de expresión artística. Era un valor añadido y su exigencia denotaba la preocupación de embellecer el objeto con oro por parte del cliente. Ya Angulo se planteó esta cuestión:

*“¿es simple manifestación de inercia o expresión de una preferencia por la riqueza decorativa u otros valores más propiamente pictóricos? ¿Se debe ese apego a lo tradicional a exigencias del público o al público y también al pintor?”*<sup>15</sup>. Sin ser este el lugar para ahondar en tales cuestiones, se pueden apuntar algunas consideraciones. En respuesta a la primera pregunta, la existencia de este y otros contratos, llevan a pensar que el empleo del dorado –al menos en el caso sevillano– se mantuvo como una preferencia, no de riqueza decorativa, sino teológica. En un momento en que la pintura avanzaba hacia fórmulas más realistas, mantener nimbos dorados era la última y necesaria exigencia para conectar con lo divino, destacando y *aislando* así a las figuras de cualquier sistema racional de representación del entorno físico. En relación con la segunda pregunta, es preciso señalar que ese apego a la tradición estriba, en la mayoría de las ocasiones, en el comitente; y este ejemplo puede ser indicativo de ello – aunque siempre existirán excepciones–. Si bien la libertad del artista velaba por su ausencia, las decisiones que quedaban en su mano a la hora de abordar los encargos pocas veces tenían que ver con los materiales empleados. Las obras, lejos enjuiciarse en sus valores estéticos, eran objetos, ante todo, materiales. Piénsese que, en muchas ocasiones, ni siquiera importaba

---

<sup>14</sup> Cennino, ed. 2009: 142-143.

<sup>15</sup> Angulo, 1968: 110.

qué manos las hacía; las subcontratas y la cesión de obras eran una práctica común. Imperaba el cumplimiento del contrato y el respeto a las fechas de entrega. El oro era un material lo suficientemente caro y exclusivo como para que ningún artífice se planteara su empleo si no era requerido por el comitente. El dorado, por tanto, se mantuvo como símbolo de la divinidad gracias a un complejo silogismo según el cual el oro no sólo es signo exterior de riqueza, sino que también y, sobre todo, quedaba asociado a la idea de luminosidad<sup>16</sup>. Cristo, María, san Juan y la Magdalena se hacían presentes en aquella sacristía por medio de los valores de luz y brillo, con los cuales se establecía la metáfora de la presencia de lo divino<sup>17</sup>.

Asimismo, se exigió que la obra fuera realizada al óleo; es decir, se aplicarían los colores una vez que la preparación del muro se hubiera secado. Fueron muchos los tratadistas que describieron el procedimiento técnico que se debía de seguir en la adecuación del soporte para la obtención de un buen resultado, siendo Pacheco la fuente más cercana y que permite conocer cómo debían de obrar los pintores, pues pormenorizó el proceso en su tratado, que no era muy

diferente a cómo se debían de acondicionar las tablas sobre las que se pintaría con la misma técnica<sup>18</sup>.

La extraordinaria conservación de esta pieza permite realizar una serie de consideraciones sobre la pintura mural sevillana antes de la llegada de Vargas a la ciudad y su consecuente introducción del fresco *a la italiana*. La decoración parietal es una práctica documentada en la ciudad desde el siglo XIV –piénsese en la *Virgen de Rocamador*, por ejemplo–. Su práctica se mantuvo durante el siglo XV y las ordenanzas, reeditadas en 1527 acertaron a recoger esta práctica. Entre las especialidades referidas se cita “*pintores de madera y fresco*”, una determinación que jamás aparece en los documentos notariales, donde únicamente especificaban “pintor”, “pintor de imaginería” o “pintor de sargas”. Sin embargo, la normativa es clara en cuanto a los anteriores, y entronca con los trabajos también conocidos como “*pintura a lo morisco*” – término, igualmente, inexistente en las fuentes- y que hacía alusión a los trabajos murales presididos por motivos vegetales o geométricos, que podían entremezclarse con medias figuras, tanto en paredes como en artesonados de palacios, edificios de instituciones civiles o, en menor medida, iglesias<sup>19</sup>. Aunque la técnica empleada podía

---

<sup>16</sup> Ávila, 1989: 108.

<sup>17</sup> Nieto Alcaide, 1978: 83.

<sup>18</sup> Pacheco, ed. 1990: 480.

<sup>19</sup> Existe una tesis doctoral que analiza los orígenes, desarrollo y características de esta técnica. Rallo Gruss, 1999.

ser el temple, las ordenanzas son claras a la hora de definir a estos “pintores de madera y fresco”: saber “*labrar del romano*” siendo “*las colores que en este dicho romano se oviere de façer sean los campos açules muy buenos y asimismo los carmines muy buenos verdes labrados al azeite*”<sup>20</sup>

Se establece, por tanto, una diferenciación terminológica si lo comparamos a las ordenanzas cordobesas, donde también se habla de “*pintores de fresco*”, refiriéndose en este caso a la técnica consistente en la aplicación de los colores mezclados con agua sobre una superficie de cal fresca:

“*Esto quanto a la pyntura de lo morisco e quanto a la pyntura de los aliceres que se pinten al fresco. Primeramente, ordenamos e mandamos que por quanto en esta pintura non puede aber engaño porque se pynta con colores muy bajas como acofaira e almagra e prieto e porque estas resciben la cal en si templadas con agua e albayalde para esta obra facer de cal*”<sup>21</sup>.

Aunque es un tema que exige un estudio más en profundidad, que sólo se podrá realizar si se acompaña de unos análisis técnicos pertinentes, fue el profesor Serrera quien ofreció un primer acercamiento al asunto, centrando su atención en algunas de las más significativas decoraciones parietales que se han conservado en la ciudad, como las que animan las salas y galerías de la Casa de Pilatos - sobre las que también volvió el profesor Lleó<sup>22</sup>- o las existentes en el convento de Santa Inés, aunque no prestó apenas atención a la técnica<sup>23</sup>. En el caso de Villalba, el pintor debe aplicar los colores al óleo. Aunque no fue la preferida ni por Vasari, ni por Pacheco -mero parafraseador de aquel, en este asunto- ambos tratadistas recogieron en sus escritos las instrucciones para una buena aplicación de la técnica. La lectura atenta del documento lleva a pensar que en el momento en que se cierra el acuerdo ya debía existir un dibujo preparatorio sobre la pared – “*en la parte do está dibujado*”, cita el documento-, seguramente realizado por el propio Jordán. Cuando el muro ya estuviera preparado, con el enlucido y la capa de cal perfectamente seca, el artista podía calcar o

<sup>20</sup> Varela de Salamanca, 1527.

<sup>21</sup> Ramírez De Arellano, 1915: 32. En las Ordenanzas posteriores a las de 1493 se separa la labor de “*labrar follajes en aliceres*” y “*al fresco*” de aquella pintura “*de lo morisco*”, por lo que se puede ya se podría identificar con la técnica que consistía en el empleo de agua de cal como aglutinante de los pigmentos para la pintura sobre paredes húmedas. Santos Gómez / San Andrés Moya. 2001: 279.

<sup>22</sup> Lleó, 2017: 80-87.

<sup>23</sup> Serrera, 1981: 321-336. Otros estudios de pintura mural en Mercado Hervás, 2010: 15-20. Rallo Graus, 1992-1993: 49-60. Almansa Moreno/ Martínez Jiménez/Quiles García, 2008. La última aportación sobre pintura mural sevillana, de carácter civil, se encuentra en Gómez Sánchez, 2019: 113-134.

dibujar sus obras, de manera que le facilitara la labor posterior. La aplicación del óleo no sería distinta a como se haría sobre una tabla o un lienzo. Esta técnica implicaba menos maestría que el fresco, donde el artista debía trabajar a contrarreloj, venciendo en su ejecución al tiempo de secado. El empleo del óleo, por su parte, ofrecía al pintor la posibilidad de pensar y retocar, aplicando tantas capas como fuera necesario, siendo el resultado más luminoso, pero menos sólido, pues los pigmentos no se integraban en la pared, sino que se adherían sobre la propia superficie. Gracias a ello, puede verse fluir la sangre bajo el paño de pureza en el Crucificado.

La pintura parietal al óleo convivió con la realizada al temple y al fresco, ésta sólo para motivos ornamentales, hasta que Luis de Vargas hizo su irrupción en la ciudad en 1550. Con él llegaría el fresco *alla italiana*, la “*más viril de la pintura, la más segura y la más resolutiva y duradera*”<sup>24</sup>, lo que supuso una adecuación de la técnica, ya conocida, a unos nuevos intereses artísticos y estéticos<sup>25</sup>. Vargas se encargó de trasladar los saberes y procedimientos técnicos a sus discípulos: Vasco Pereira o Luis Fernández dejaron ejemplos donde no sólo se manifestaban como extraordinarios ejecutores, sino también como conocedores de unos ciertos conocimientos de óptica, gracias a los

cuales se incrementaba la efectividad de la perspectiva en los encargos de estructuras arquitectónicas fingidas que hubieron de abordar<sup>26</sup>. A través del maestro aprendieron y perfeccionaron la destreza para el diseño y adquirieron la formación necesaria para poder asumir trabajos al fresco, erigiéndose como auténticos continuadores de sus enseñanzas plásticas.

Si bien el propio Jordán pudiera haberse beneficiado artísticamente de todas estas novedades que poco a poco irrumpían en el panorama pictórico sevillano, derivando las formas y el gusto hacia la manera moderna, las fuentes llevan a pensar que Jordán prefirió ganarse la vida por otro cauce, ligado al gremio, pero más mercantil y menos artístico.

Hasta el año 1551, los documentos lo siguen presentando como pintor. En estos años intermedios, son algunas las noticias que se han conservado y que ya dan cuenta de cuál sería su nueva dedicación. Realizó dos transacciones con el mercader Gaspar Hernández, a quien también se cita como librero en otros documentos. A él le vendió un esclavo por 65 ducados<sup>27</sup>. No debe resultar extraño encontrar a un pintor en posesión de uno o varios esclavos. Junto a los aprendices y oficiales, era común que convivieran con criados y esclavos, algo que podría ser un factor indicativo de lo saneado de su economía. No

---

<sup>24</sup> Vasari, ed. 2019: 75.

<sup>25</sup> Bruquetas, 2002: 350-151.

<sup>26</sup> White, 1994: 198.

<sup>27</sup> Sancho Corbacho, 1931: 19.

obstante, la presencia esclava era tan abundante en la ciudad, que su posesión no debe entenderse como un lujo inalcanzable. Raro era el núcleo familiar que no tenía acceso a sus servicios. Los esclavos constituían el 7,4% del total de la población en la ciudad, una cifra justificada por el animado mercado urbano que se desarrolló con motivo de una alta demanda existente<sup>28</sup>. Esta situación llevó a comparar a Sevilla con un “tablero de ajedrez”<sup>29</sup>, de ahí que Cervantes escribiera:

*“Sevilla es una Nínive, es otra Babilonia; de lo que rueda por esas calles, cada hora puede hacerse una crónica”*<sup>30</sup>

Las tareas de los esclavos no eran especialmente duras, y se asemejaban a la de los criados, siendo las labores domésticas su principal cometido. En algunos casos, se contaba con ellos como ayuda de taller, realizando las tareas más primarias y mecánicas<sup>31</sup>. Su precio dependía de su sexo, edad o estado físico, y de todo ello se informaba en los contratos de venta. Dado que Jordán no fue un pintor excesivamente reclamado, o al menos eso parece deducirse de las fuentes, es probable que la posesión de esclavos fuese más un asunto mercantil que laboral, buscando beneficios económicos de su compraventa. De hecho, en

1553, volvió a vender una esclava de color negro, llamada Isabel, al mercader Lorenzo Mellado, por la elevada cantidad de 93 ducados. En este sentido, es preciso recordar que las mujeres esclavas tenían un costo mayor debido al alto rendimiento que presentaban en tareas del hogar, por su mayor esperanza de vida, por su espíritu sumiso y obediente y por su capacidad de *generar* nuevos esclavos, pues todo niño nacido de esclava lo era también, por lo que se consideraban inversiones a largo plazo, evitando así la necesidad de volver a invertir<sup>32</sup>.

Por otro lado, el mismo día que vendía aquel esclavo a Gaspar Hernández –corría el año 1553–, Jordán compró a este mercader seis arrobas de “*pedra azul de las Indias*”, por precio de 32 ducados y medio de oro<sup>33</sup>. Teniendo en cuenta que una arroba equivale a algo más de 11.5kg, el total ascendería a unos 69kg, una cifra verdaderamente elevada. Aunque el dato pudiera resultar sorprendente, no lo es tanto cuando se analizan las restantes noticias documentales que han trascendido de aquel pintor que ahora se presenta como “*refinador de colores*”, una profesión que apenas se menciona y de la que se tienen

<sup>28</sup> Fernández Chaves / Pérez García, 2010: 8.

<sup>29</sup> Expresión empleada por Domínguez Ortiz, 1974: 63.

<sup>30</sup> Extraído del llamado *Entremés de los mirones*, atribuido a Miguel de Cervantes

<sup>31</sup> Domínguez Ortiz, 2003: 18-19.

<sup>32</sup> Núñez Roldán, 2004: 76.

<sup>33</sup> Sancho Corbacho, 1931: 19.

muy pocas noticias en el panorama local. Comenzó a moler pigmentos algunos años antes, por lo que Sevilla contaría con especialistas en la producción y venta de color antes de su generalización en la segunda mitad del siglo XVI. La precursora fue Venecia, donde ya trabajaban *vendecolori*, desde la última década del siglo XV. Aunque eran especialistas minoristas que vendían colorantes y suministros relacionados de sus tiendas, al parecer también incursionaron en la importación y exportación a nivel mayorista también -como ocurrió con el propio Jordán. Así, se podría equiparar a los refinadores sevillanos con aquellos *vendecolori* venecianos. Según los estudios, esta profesión sólo estaba registrada en Venecia en esos momentos, siendo en la segunda mitad del siglo XVI cuando se estableció en otras ciudades. El caso que nos ocupa se adelanta leve y cronológicamente a esa expansión de la profesión. Hasta la aparición de estos especialistas del color, eran los boticarios quienes vendían suministros a los pintores, en lo que constituía una pequeña parte del negocio total<sup>34</sup>. El conocimiento de los *vendecolori* venecianos es mucho más exhaustivo de lo que se pueda exponer aquí para la realidad sevillana, pues no se ha conservado el inventario de ningún refinador de colores, lo que impide saber qué herramientas o cuáles fueron los productos con que comerciaron<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Berrie / Matthey, 2006: 2.

<sup>35</sup> Sobre los *vendecolori* en Venecia: Matthew, 2002: 680-686.

Quizá Jordán tan sólo se especializó en producción de color azul, aunque es lícito pensar que su actividad pudo abarcar una gama cromática mucho más extensa, pues dispondría en su taller de los utensilios necesarios para procesar otro tipo de piedras y materiales.

Sea como fuere, Jordán se convirtió en un alquimista del color. La alquimia era el arte de la transformación, más allá de los símbolos esotéricos que pudiera llevar emparejados y aportó el esqueleto teórico que permitiría a los experimentadores comprender los cambios que provocaban los materiales, la acción del fuego, el agua, el aire, los vapores y el tiempo<sup>36</sup>. Ya el propio Cenninno Cenninni refirió, una y otra vez, en *El libro del Arte*, a las implicaciones directas que tenía la alquimia en la preparación de los colores, con lo que no hacía más que informar a sus lectores de que éstos podían prepararse de forma industrial; y es que el color era la clave del arte de la crisopeya, puesto que su elaboración requería de conocimientos e instrumental propios del trabajo de los alquimistas<sup>37</sup>. Ello provocó una fluctuación de fórmulas y saberes desde las pretensiones metafísicas a los postulados más prosaicos de la fabricación de pigmentos. La carencia de más información acerca de este personaje hace imposible determinar cuál pudo ser su formación, si la habilidad adquirida fue fruto de una cultura

<sup>36</sup> Ball, 2011: 85. Philip Balle. La invención del color, ed. Digital Titivillus. p. 85

<sup>37</sup> San Andrés / Sancho / Roja, 2010: 58-65.

librería o si, por el contrario, aprendió de su contacto con boticarios o tintoreros. Por la carencia de libros entre los bienes de otros artesanos de la época, me inclino a pensar que su aprendizaje debió basarse en la práctica manual propia de los talleres, asociado a algún profesional que le diera las claves para el éxito en el proceso. Sin embargo, durante el otoño de la Edad Media y el Renacimiento no faltaron manuales o tratados especializados que hicieran alusión a la fabricación de pigmentos: *De coloribus diversis modis tractatur* (1398-1411), de Giovanni Alcherio, el anónimo *Segreti per Colori* (*Manoscrito di Bologna*, de la primera mitad del siglo XV), *De pictura* de Leon Battista Alberti (1435), el *Tratatto della Pittura* (principios del siglo XVI), de Leonardo da Vinci o *Plictho dell'arte dei tintori che insegna tanger pani, telle, banbasi et sede si per l'arthe maggiore como per la comune* (1548), de Gioanventura Rosseti<sup>38</sup>. Eran continuadores de los libros de secretos medievales y en ellos, las preocupaciones no eran de índole figurativa, sino que se centraban en problemas “científicos”, médicos y alquímicos; por ello, las prescripciones sobre materiales artísticos aparecen junto a otras de botánica, tintes, metalurgia, medicina o concina<sup>39</sup>. Fueron textos que apenas encontraron difusión, pues no serían impresos o

editados hasta años, o incluso siglos más tarde, por lo que su conocimiento en Sevilla se antoja imposible. Quizá la clave se encuentre en la literatura manejada por los boticarios, numerosos en la ciudad y bien equipados. De hecho, no se debe olvidar que la primera farmacopea redactada íntegramente en castellano, a pesar de su título, fue publicada en Sevilla en 1527: *Modus Faciendi cum Ordine Medicandi*, una obra continuadora de la tradición escolástica medieval, dedicada a la elaboración y sistematización de los conocimientos científicos antiguos<sup>40</sup>. En ella, Bernardino de Laredo alude al molido de piedras para obtener polvo, lo cual debería hacerse en una “losa de pintor”. Esta terminología pasó del taller del pintor a la botica, pues se mantuvo como concepto para definir las losas de piedra, generalmente pórfido, donde se molían los pigmentos, para lo cual solían emplear una moleta, también de piedra –este concepto fue recogido por Pacheco, Carducho o Palomino–. A pesar de que existiera una profesión *ad hoc*, es muy probable que los pigmentos siguieran despachándose tras los mostradores de las boticas, sin llegar la venta de colores a emanciparse del todo, como sí ocurrió en la Venecia del siglo XVI.

<sup>38</sup> Este último fue el primer manual impreso dedicado íntegramente al teñido de telas y pieles, donde se dedican amplias secciones a los procedimientos para la consecución de los colores. Córdoba de la Llave, 2001: 174-175.

<sup>39</sup> Bordini, 1995: 42.

<sup>40</sup> González Bueno, 2018: sin paginar.



Así, Jordán tuvo en su haber una enorme cantidad de piedra azul que debía convertir en color. Esa piedra era azurita, un pigmento de color azul, utilizado en pintura desde la antigüedad. Sus resultados eran parecidos a los del lapislázuli, el azul de ultramar, pero su precio era considerablemente más bajo, contando, además, con el inconveniente de que no era un pigmento demasiado estable y que tendía a verdear según las condiciones ambientales. Desde la época medieval, en Europa también se le conocía como *azul de Alemania*, por su procedencia, aunque también se extrajo en diversas regiones de Hungría. No obstante, en España, a partir del siglo XVI, la azurita empleada provenía de América, más concretamente de la isla La Española: el *azul de Santo Domingo*, como lo cita Pacheco – aunque se le llamó habitualmente “azul fino” y desde mediados de la centuria “azul de cenizas”<sup>41</sup>. Era un material destinado a la producción artística casi en exclusividad, pues carecía de utilidades tintóreas, no tenía propiedades terapéuticas, ni valor como gema. La azurita no pertenecía a la gama de colores estables, pues se destruía con bastante facilidad por la acción de los ácidos y bases, ya en frío. A consecuencia de ello, era un material que sin el cuidado y las consideraciones físicas necesarias podía ennegrecerse o

incluso verdear, siendo los resultados irreversibles<sup>42</sup>. La alta demanda de obras de arte al fresco y al óleo, pinturas de caballete o retablos, catapultó su explotación, comercio y distribución. Gonzalo Fernández de Oviedo (1535) y Francisco López de Gómara (1555) lo incluyen entre las principales mercaderías que se traen de Santo Domingo, junto al azúcar, el brasil, la cañafístola, los cueros vacunos, el oro y la plata<sup>43</sup>; y el cronista Leon Pinelo, miembro del Consejo de su Majestad y oidor de la Casa de la Contratación, recogió en su obra de 1650, *El Nuevo Mundo*, como en 1579 se había enviado “color azul para pintores” al Consejo Real de las Indias, algo que no debe extrañar en unos años en que se estaban desarrollando un buen número de decoraciones pictóricas en los palacios reales<sup>44</sup>.

Este no fue el primer acuerdo que cerró en estos términos. Ya algunos años antes, en 1548, pagó a Alonso de Medina una suma de 6.620 maravedíes por 6 arrobas y 8 libras de piedra azul<sup>45</sup>. Considerando las ventajas económicas de aquellas transacciones y apreciando sus mayores gratificaciones sobre los dineros que pudiera recibir de encargos pictóricos, Jordán dio un paso más. Sin saber con garantías si abandonó completamente los pinceles por los alambiques y

---

<sup>41</sup> Bruquetas, 2008: 58.

<sup>42</sup> Palet, 2002: 78.

<sup>43</sup> Fernández de Oviedo, 1959: 79. López de Gómara 1978: 46.

<sup>44</sup> León Pinelo, 1943: 266.

<sup>45</sup> Méndez, 2005: 134.

pelícanos, lo cierto es que no se le vuelve a nombrar como pintor después de 1551. Y fue precisamente ese mismo año cuando cerró el acuerdo por el que establecía una compañía comercial con el impresor de libros Claudio Borgoñón -otro personaje que buscó fuentes de ingresos paralelas a su actividad profesional. Éste se comprometió a ir en busca de “*minas de colores de metales*”, y sería Jordán quien le proporcionaría todo lo necesario para ello, según se cita en el acuerdo notarial. Los beneficios, como era común en las compañías comerciales irían a medias, pues el borgoñón estaba obligado a darle tanto la mitad de las minas que hallase, como de la parte que alguien le diese en otras<sup>46</sup>. De esta forma, Jordán pretendía garantizarse la explotación de las materias primas, cuyo valor se incrementaría exponencialmente una vez la piedra fuera tratada y preparada para su venta como material pictórico apto para el uso<sup>47</sup>. Se desconoce si el impresor llegó a hallar alguna mina válida, pues en el año 1553, como ya se ha referido aparece comprando piedra. Es posible que la compañía diera sus frutos, aunque estos tardarían en llegar, por condicionantes e implicaciones logísticas

---

<sup>46</sup> Álvarez Márquez, 2007: 44 y 72.

<sup>47</sup> No se especifica el lugar al que debía dirigirse en busca de aquellas minas. Las principales minas, a mitad del siglo XVI, se encontraban en un cerro

obvias. Cómo de bien parado salió el afinador de aquel acuerdo es algo que sólo nuevos hallazgos documentales podrán desvelar.

La última noticia que se tiene de él con vida data de 1560, año en que aparece firmando un arrendamiento con Antón Martín Gasco, maestrescuela y canónigo del cabildo catedralicio<sup>48</sup>, y Baltasar de Sama. Pasaría de vivir en san Pedro a hacerlo en la cercana collación de santa Catalina, en la que llamaban calle del Horno de las Calabazas. Actuaron con fiadores el carpintero Estaban Sánchez de Guadalupe, quien pudiera estar emparentado con la saga de pintores de homónimo apellido, y Alonso Domínguez, también refinador de colores. Si bien en el año en que firma el contrato para el mural de Villalba vivía en la collación de la Magdalena, los últimos años de su vida los vivió en la zona de San Pedro y Santa Catalina. Jordán se encajó en el sector urbano donde los pintores tenían un mayor protagonismo en el censo. Aunque he podido demostrar que en los años centrales de la centuria el hospital de los pintores se encontraba junto a la iglesia de San Marín, próxima a la cual también se encontraba la *Cal de Pintores*, las figuras más relevantes del gremio, a excepción de Villegas Marmolejo, no vivieron

próximo a la villa de Cotupy, en la región de Cibao Central, la cual había sido fundada ya en 1505. Bruquetas, 2007: 151.

<sup>48</sup> Este fue un personaje importante dentro del cabildo. Habla de él Ollero Pina, 2007: 137-139.

allí. En Santa Catalina o San Pedro había morado Alejo Fernández y a mediados de siglo habitó Antón Pérez, quien ya ostentaba el cargo de pintor de la catedral, Pedro de Campaña, Luis de Vargas o su cuñado Luis Fernández, quien sería maestro de Pacheco, así como pintores menores: Luis de Valdivieso, Diego de Ayala o Pedro de Campos, engrosan una lista que es mucho más amplia. A pesar de los cambios domiciliarios continuos, algo común en la época, -siempre buscado la mejor oferta en el alquiler-, lo cierto es que fueron estas dos las collaciones de los pintores por excelencia, de ahí que, quizá, Jordán decidiera instalarse en la zona. Es donde encontraría a su clientela más propicia.

Se desconoce la fecha exacta en la que falleció el refinador, pero lo cierto es que, en 1570, su mujer, García Gilberte, se declaraba viuda en una carta de arrendamiento<sup>49</sup>. Su muerte no será llorada por la Historia del Arte. Su historia no es más que un eslabón más de la pintura sevillana. Fue un personaje tan trivial como necesario. La fortuna ha vencido al *tiempo ladrón*, y la conservación del mural de Villalba permite escribir, quizá no una página, pero sí un párrafo de lo que fue una práctica sumamente extendida, pero de la que, por desgracia apenas se nos han conservado ejemplares. Sería verdaderamente

---

<sup>49</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales, leg. 16036, f. 787 (2/12/1570)

elocuente poder generar un diálogo entre el Calvario de Villalba y el *Juicio Final* que un día decoró el patio del Hospital de la Misericordia (fig. 7), estableciendo un estudio comparativo en lo que a técnicas murales se refiere.



Fig. 7: *Juicio Final*. Luis de Valdivieso, 1567. Imagen de cuando aún se encontraba en el Hospital de la Misericordia

Éste segundo era, hasta ahora, la única decoración parietal quinientista, conservada, a la que se le habían dado nombres y apellidos. Este fresco -ahora sí, *a la italiana*- fue pintado en 1567 por Luis de Valdivieso y permaneció en dicho lugar hasta los años setenta del siglo pasado, cuando las obras realizadas en el edificio obligaron a proceder según la técnica del *strappo*, separarlo del muro y trasladarlo enrollado al Museo de Bellas Artes de Sevilla. Y en los fondos de la institución se encuentra hoy olvidado y abandonado a su suerte<sup>50</sup>. Su supuesta salvación conllevó su condena definitiva, pues han pasado tantos años que su fragilidad al desenrollarlo conllevaría su ruina, por lo que la restauración de este bien, además de delicada y quimérica, se antoja imposible. La obra de Jordán corrió mejor suerte. Aunque oculto a los feligreses y curiosos, el *Calvario* se muestra hoy, tras una afortunada restauración, en un estado de conservación inmejorable, ofreciendo una visión prístina de uno de los mejores ejemplos de la pintura mural sevillana del siglo XVI.

---

<sup>50</sup> Incluso el diario ABC se hizo eco de esta penosa situación hace unos años, dada la noticia un 29 de julio de 2005. ABC, Sevilla: <https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-juicio-final-luis-valdivieso-sigue->

## APÉNDICE DOCUMENTAL

1541, julio, 29.

*Encargo a Jordán González de la realización de la pintura mural que debe decorar la sacristía de la iglesia de San Bartolomé de Villalva del Alcor (Huelva).*

Archivo Municipal, Protocolos Notariales de Villalba del Alcor, Legajo 1537, fol.21r<sup>o</sup> y v<sup>o</sup>.

En viernes 29 días del mes de jullio de mill e quinientos e quarenta y un años.

Sean cuantos esta carta vieren como yo Jordan González vecino que soy de la ciudad de Sevilla en la collación de la Madalena estante al presente en esta villa de Villalva del Alcor de la una parte e yo Cristóbal de Vayas clérigo presbítero mayordomo de la fábrica de la Yglesia desta dicha villa y en nombre della de la otra, otorgamos e conocemos la una parte de nos a la otra e de la otra a la otra que hacemos pacto conveniencia e transación en esta manera que yo el dicho Jordán Gonzalez sea obligado a e me obligo de hacer e pintar en la pared de la

[embalado-despues-anos-200507290300-204118226212\\_noticia.html](http://embalado-despues-anos-200507290300-204118226212_noticia.html)  
(Consulta 09/07/20)

sacristía de la dcha iglesia de señor san Bartolomé desta dcha villa dentro della en la parte do está dibujado un cruçifixo con las ymagenes a los lados de ntra Señora y san Juan y la Madalena al pie de la cruz al olio y las diademas doradas todo a mi costa desde hoy día de la fecha desta que le tengo començado hasta el día de San Bartolomé primero venidero deste presente año de mill e quinientos e quarenta e un años que lo tengo de dar fecho e acabado a contento vista e parescer de dos oficiales pintores del dicho oficio que para ello fueren nombrados por precio e cuantía de quatro mill e quinientos maravedies de la usual moneda que me aveis de dar e pagar en esta dicha villa en paz e en salvo sin pleito e sin contienda alguna, la terçia parte dellos luego y las dos tercias partes restantes a cumplimiento de los dichos quatro mill e quinientos maravedies teniendo acabada la dicha obra según dicho es la qual prometo e me obligo de dar fecha e acabada el dicho día de San Bartolomé de la manera que de suso va declarado donde no pasado el dicho día que vos el dicho mayordomo podais tomar otro oficial que la faga e acabe a mi costa e por los maravedies que costare me podais executar con solo vuestro juramento sin que para ello intervenga otro auto ni averiguación alguna e yo el dicho Cristóbal de Vayas clérigo presbítero mayordomo susodicho reçibo en mi todo lo convenido en esta escritura e prometo e me obligo de dar e pagar vos el dicho Jordán González pintor los dichos quatro mill maravedies a los plazos e

tiempos que según e como de suso se escritura e nos ambas las dichas partes prometemos e nos obligamos destar e pasar por ello e no nos apartar di distraer dello agora ni en tiempo alguno ni por alguna manera y el que contra ello fuere o viniere o intentare ir o venir le non vala e sobre ello no seamos oydos en juicio antes desechados del como defetuosos e de derecho no procedientes de parte ynsuficientes que intentan acion e demanda que no les compete e demás desto si lo así no cumplieremos e ovieremos por firme según dicho es por esta carta damos e otorgamos poder cumplido bastante libre e llenero a todos cualesquier jueces e justicias de cualquier fuero e jurisdicción que sean que desta causa deban conocer en especial a las desta dicha villa a cuyo fuero e jurisdicción yo el dicho Jordán Gonzalez me someto e obligo renunciando como expresamente renuncio mi propio fuero e jurisdicción e la ley si conveneris para ni nos ni alguno de nos ni otros por nos ser presente citados ni llamados a juicio oydos ni vencidos sobre esta dicha razón nos puedan prendi e prender o fagan e manden facer entrega y excución en nos y en nuestros bienes e de la dicha fábrica e de cada uno de nos do quier que los nos ayamos e los vendan e rematen e luego sin plazo alguno que sea de alongamiento e de los maravedies que valieren fueren vendidos fagan entero e cumplido pago del uno al otro y del otro al otro de los mrs deste dicho contrato e de la dicha pena del doblo si en ella cayeremos e de las costas que se

recreieren de lo qual otorgamos la presente ante escribano público e testigos yusoescritos que es fecha e otorgada la carta en la dicha villa de Villalva del Alcor viernes veynte e nueve días del mes de jullio año del nascimiento de nuestro salvador Jesucristo de mill e quinientos e quarenta e un años e los dichos otorgantes lo fymaron de sus nombres en el registro testigos que fueron presentes a todo lo que dicho es. El bachiller Juan López e Antón Sánchez clérigo presbítero e Pascual García alguacil vecinos desta dicha villa de Villalva. Rúbricas: Cristóbal de Vayas, Jordán Gonçales y Lorenzo de Niebla, escribano público.

102

## BIBLIOGRAFÍA

Aliaga, Isidoro de (1631): *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631* [Estudio y transcripción: Pingarrón Seco, Fernando (1995)]. Valencia: Asociación cultural “La Seu”.

Almansa Moreno, Manuel / Martínez Jiménez, Nuria / Quiles García, Fernando (2008): *Pintura mural en la Edad Moderna. Entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

Álvarez Márquez, Carmen: *La impresión y el comercio de libros en Sevilla en el siglo XVI*. Universidad de Sevilla.

Angulo, Diego (1968): “El cambio de estilo en la pintura gótica en España en la crisis del arte europeo”. En: *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: CSIC, 105-110.

Ávila, Ana (1989): “Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento Español”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, 103-116.

Balle Philip (2011): *La invención del color*. Edición digital: Titivillus.

Baño Martínez, Francisca del (2009): *La sacristía catedralicia en la edad moderna. Teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia.

Bassegoda, Bonaventura (2002): *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frederic Quilliet (1809)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Berrie, Barbara H./ Matthew, Louisa C. (2006): “Venetian “colore”: Artists at the Intersection of Technology and History”. En: Brown, David Alan/ Ferino-Pagden, Sylvia (eds.): *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*. Washington-Vienna: National Gallery of Art - Kunsthistorisches Museum, 1-10.

Bing, Gertrud (1960): “Aby M. Warburg”. En: *Rivista storica italiana*, LXXII, 28, 110-113.

Bordini, Silvia (1995): *Materia e imagen: fuentes sobre técnicas de la pintura*. Barcelona. Ediciones del Serbal.

Bruquetas, Rocío (2002): *Técnica y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Bruquetas, Rocío (2007): "Azul fino de pintores: obtención, comercio y uso de la azurita en la pintura española". En: *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid-Sevilla: Museo Nacional del Prado-Fundación Focus Abengoa, 148-157.

Bruquetas, Rocío (2008): "La obtención de pigmentos azules para las obras de Felipe II". En Kroustallis, Stefanos/San Andrés Moya, Margarita/et all. (cords.): *Art Technology. Sources and Methods*. Londres: Archetype Publications, 55-63.

Cennino, Cennini (ed. 2009): *El Libro del Arte*. Madrid: Akal.

Cordoba De La Llave, Ricardo (2001): "Cuatro textos de literatura técnica medieval sobre el trabajo del cuero". En: *Meridies*, V-VI, 171-204.

Domínguez Ortiz, Antonio (1974): *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Domínguez Ortiz, Antonio (2003): *La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna*. Madrid: CSIC.

Escuredo, Elena (2019): "Juan Chacón, un pintor desconocido en la Sevilla del siglo XVI: un recorrido por su vida y obra". En: *Laboratorio de Arte*, 31, 143-160.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (ed. 1959): *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Ediciones Atlas.

Fernández Chaves, Manuel F./Pérez García, Rafael M. (2010): "Las redes de la trata negrera: mercaderes portugueses y tráfico de esclavos en Sevilla". En: Martín Casares, Aurelia/García Barranco, Margarita (coord.): *La esclavitud negroafricana en la Historia de España, siglos XVI y XVII*. Granada: Comares, 5.34.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2013): "Antonio de Alfían y Juan de Oviedo el Viejo. El retablo de la Inmaculada de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)". En: *Atrio*, 19, 2013, 49-68.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2015): *Alejo Fernández y la pintura sevillana en el primer tercio del siglo XVI [Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla]*.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2019): "'Suysos, caballerías de caballos, mugeres como van caualgando...': un proyecto de pintura mural para el Palacio de las Dueñas en 1540. En: *Laboratorio de Arte*, 31, 113-134.

González Bueno, Antonio Isacio (2018): "En torno a las boticas y boticarios renacentistas: literatura profesional, farmacopeas y materia

médica en la Europa del humanismo”. En: *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 10, sin paginar.

Hernández Díaz, José (1933): “Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla”. En: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. VI. Sevilla: Laboratorio de Arte.

Hernández Díaz, José (1937): “Arte hispalense de los siglos XV y XVI”. En: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. IX. Sevilla: Laboratorio de Arte.

Lleó, Vicente (2017): *La Casa de Pilatos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

López de Gómara, Francisco (ed. 1978): *Historia general de las Indias y conquista de México*. México: Condumex.

Marías, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.

Matthew, Louisa C. (2002): “Vendecolori a Venezia: The reconstruction of a profession”. En: *The Burlington Magazine*, 144, 1196, 680- 686.

Méndez, Luis (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Mercado Hervás, Marina S. (2010): “La pintura mural del siglo XVI del convento de Santa Inés de Sevilla: Un tesoro artístico del Renacimiento sevillano”. En: *Claustro de las Artes*, 4, 2010, 15-20.

Nieto Alcaide, Víctor (1978): *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Catedra.

Núñez Roldán, Francisco (2004): *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ollero Pina, José Antonio (2007): “Clérigos, universitarios y herejes: la Universidad de Sevilla y la formación académica del cabildo eclesiástico. En: Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique/Polo Rodríguez, Juan Luis (eds.): *Universidades hispánicas: modelos territoriales en la Edad Moderna. Vol. 2, Valencia, Valladolid, Oñate. Oviedo y Granada*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 107-196.

Pacheco, Francisco (ed. 1990): *El arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.

Palet, Antoni (2002). *Tratado de pintura. Color, pigmentos y ensayo*. Barcelona. Ediciones de la universidad de Barcelona.

León Pinelo, Antonio de (ed. 1943): *El paraíso en el Nuevo Mundo: comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales islas de tierra firme del mar oceano*. Madrid: Imprenta Torres Aguirre.

Rallo Grauss, Carmen (1999): *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Vol. 1: Tradición e Influencia Islámica* [Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid].



Rallo Grauss, Carmen (1992-1993): "Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana: claustro de los evangelistas de San Isidoro del Campo". En: *Boletín de Arte*, 13-14, 49-60.

Ramírez De Arellano, R. (1915): "Ordenanzas de pintores existentes en el Archivo municipal de Córdoba", En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 33, 29-46.

San Andrés, Margarita/Sancho, Natalia/Roja, José Manuel de la (2010): "Alquimia: Pigmentos y colorantes históricos". En: *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, 106(1), 58-65.

Sancho Corbacho, Heliodoro (1931): "Arte sevillano de los siglos XVI y XVII". En: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. III. Sevilla: Laboratorio de Arte.

Santos Gómez, Sonia / San Andrés Moya, Margarita (2001): "Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas". En: *Pátina*, 10-11, 266-285.

Serrera Contreras, Juan Miguel (1981): "La pintura mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México". En: *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2. La Rábida: Universidad de Huelva, 321-336.

Varela de Salamanca, Juan (1527): *Recopilación de las Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. Sevilla.

Vasari, Giorgio (ed. 2019): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

White, John (1994): *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza.



**ANDRÉS DE RUBIRA, NUEVOS DATOS A SU BIOGRAFÍA Y OBRA**  
**ANDRÉS DE RUBIRA, NEW DATA TO HIS BIOGRAPHY AND WORK**

**Esperanza Señas Domínguez**

HUM171. Universidad de Sevilla. <https://orcid.org/0000-0001-8101-6343>  
[esdominguez@gmail.com](mailto:esdominguez@gmail.com)

**Resumen:** Este trabajo de investigación consiste en un estudio de conjunto de la vida y obra de Andrés de Rubira, pintor de la escuela sevillana del siglo XVIII, aporta nuevos datos biográficos y la atribución de una obra localizada en Escacena del Campo (Huelva).

**Palabras clave:** Andrés de Rubira, escuela sevillana, Escacena del Campo, San Cristóbal

**Abstract:** This research work makes a joint study on the life and work of Andrés de Rubira, a painter from the Sevillian school of the 18th century and provides new biographic data as well as the attribution of a work located in Escacena del Campo (Huelva).

**Keywords:** Andres de Rubira, sevillian school, Escacena del Campo, San Cristóbal.

La escuela pictórica sevillana del siglo XVIII fue la estela y el legado de Murillo. Sus pintores tomaron como referencia a este pintor y continuaron con sus enseñanzas, durando su influencia más de 100 años, siendo difícil reconocer los diferentes autores que abarcaron esta época, dada la similitud de los temas copiados del maestro sevillano, llegando incluso a pasar por obras del propio Murillo. En los últimos años las investigaciones sobre estos pintores nos dan una muestra de lo extenso y prolífico que fue el siglo XVIII en términos pictóricos. Es el caso de Andrés de Rubira, pintor bajo la protección de Domingo Martínez, que con el paso de los años y de nuevas investigaciones, se va conociendo un poco más de su vida y su obra.

Los primeros datos biográficos que sabíamos de este pintor nos lo ofrecía Ceán Bermúdez, en su *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en España*<sup>1</sup>, en el que nos dice que nació en Escacena del Campo, en fecha indeterminada. Incluso a fecha de hoy, se desconocen muchos momentos de su vida que aclararían los momentos de su producción artística. Tras una búsqueda en los archivos parroquiales de esta localidad onubense, pudimos constatar que Andrés Nicolás de Rubira (o Ruvira) Díaz de Fuentes nace en Escacena del Campo el 30 de noviembre de 1702, y que “por causas de necesidad”, no

1 Ceán Bermúdez, 1800: 276-277.

fue inscrito en el registro del archivo parroquial hasta el 7 de diciembre de dicho año.

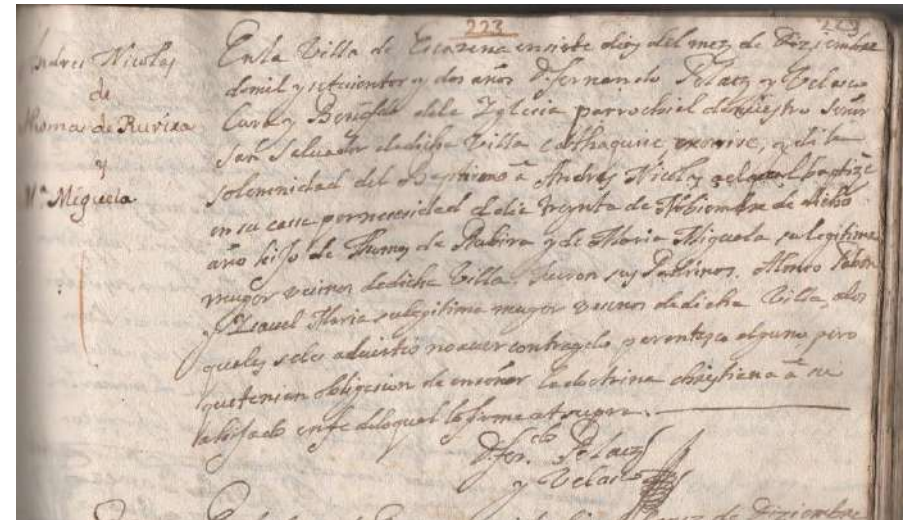


Figura 1. Partida de Nacimiento de Andrés de Rubira. Archivo parroquial de Escacena del Campo

Sus padres eran Tomás de Rubira, (hijo de Andrés de Rubira, nacido en Sevilla y Juana Jacinta de Herrera, de Paterna del Campo), y María Miguela<sup>2</sup>, natural de la localidad de Escacena del Campo. De este matrimonio nacieron varios hijos; el mayor, Andrés Nicolás, en 1702,

2 Archivo Parroquial de Escacena del Campo (APEDC) Libro de Bautismo nº10, f.223v.

Rosa María, en 1704; Juan en 1705 y José Alberto en 1713. Aunque estos datos biográficos parezcan carecer de interés, nos dan una referencia familiar de este pintor y así mismo, una pista para la atribución de una nueva obra, localizada en su pueblo natal.

Se casó en Moguer con Luisa Moro, natural de San Juan del Puerto (Huelva), en 1733<sup>3</sup>, pero enviudó poco después sin descendencia, volviéndose a casar en 1745, de cuyo matrimonio nació en Sevilla su hijo, el también pintor, José de Rubira, en 1747<sup>4</sup>. Debió de pertenecer a un rango social bastante cómodo, que le permitió establecerse joven en el Barrio de la Feria, entrando en contacto con Domingo Martínez y otros pintores de su taller, en los años treinta del siglo XVIII. Dada su pericia, el pintor portugués Francisco Vieira Lusitano, (que volvía de uno de sus viajes de Roma hacia la corte portuguesa de Joao V, del cual era pintor de cámara), se percató de su genio y se lo llevó a Lisboa, donde trabajó durante unos años como su asistente en la decoración de las obras de la Iglesia de Menino Deus de Lisboa y en la Cartuja de Laveiras.<sup>5</sup> Aunque no sabemos la fecha exacta de su estancia en la ciudad lusa, Valdivieso lo aproxima hacia 1740, incluyendo algunos años antes

---

3 APEDC. Libro de Casamientos nº 4, f. 39v.

4 Valdivieso, 2003: 548.

5 Quiles García, 1995: 146.

y otros después. Su estilo se convierte en único, con claras influencias portuguesas, debido en parte al contacto con los pintores que trabajaban en Menino Deus<sup>6</sup>.

A su vuelta de Portugal, consiguió varios contratos para diferentes instituciones religiosas, así como colaboraciones con el que fuese su maestro, Domingo Martínez.

Tras realizar la serie pictórica de la vida de San Francisco de Paula del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Sevilla, muere en 1760, a los 58 años, siendo enterrado en la capilla de San Francisco de Sales, donde realizó a su vez la decoración de las pinturas murales<sup>7</sup> y la serie pictórica (hoy en Italia), perdiéndose su sepultura tras la desaparición de dicho convento.

## SU LEGADO

Durante los últimos años nos vamos encontrando nuevas obras de Andrés de Rubira, que podemos atribuir con más firmeza con

6 Estuvo en contacto con pintores como André Gonçalves, Inácio Oliveira Bernades, Francesco Pavona, Joao Nuñes de Abreu, Jeronimo da Silva, Abreu da Serra y Vitorino Manuel da Serra. Dos Santos, 2014: 27-28.

7 González, 1973: 583.

momentos de su vida. Las últimas obras relacionadas con este pintor han sido catalogadas por Enrique Valdivieso<sup>8</sup>, y gracias a eso, nos amplía el campo para poder relacionar nuevas obras al catálogo de este artista.

De su formación con Domingo Martínez (con clara influencia francesa dada su relación con la corte de Felipe V), queda patente su destreza en el *retrato de José Cerví*, de hacia 1733, conservado en la Real Academia de Medicina de Sevilla<sup>9</sup>, siendo el único retrato pictórico que se conserva de este ilustre doctor.

Sabemos que entre los años 1733 y 1738, Domingo Martínez trabaja en la decoración de la capilla de la Antigua, de la Catedral de Sevilla, encargado por Luis Salcedo y Azcona<sup>10</sup>, y dado su gran volumen de trabajo, fue ayudado por miembros de su taller, como Andrés de Rubira, “que le manchaba los quadros, teniendo para esto particular habilidad”<sup>11</sup>. Rubira era el aprendiz más destacado de Martínez, al que confiaba obras de gran importancia, como la serie de la *Vida de la Virgen y San José*, encargados por José de Loizaga y Castaños, para el convento de los Carmelitas Descalzos de Sestao, hoy conservados en la Basílica de Begoña<sup>12</sup>. La ausencia de Rubira en Sevilla, y concretamente en el taller

de Domingo Martínez, hizo que Juan de Espinal tomase la delantera, convirtiéndose en su yerno y discípulo preferido.

Una vez establecido en la ciudad lusa, colaboró con Vieira Lusitano en la decoración, sobre todo, de la Iglesia de Menino Deus de Lisboa. Su estancia fue muy productiva, ya que se relacionó y trabajó con artistas ya consagrados de la escuela barroca portuguesa. Se le describe como buen artista, que no solo trabajaba para Lusitano, sino que también hacía sus propios cuadros<sup>13</sup>. Los historiadores y cronistas de la época no se ponen muy de acuerdo en las autorías de las diferentes obras de esta iglesia, donde Lusitano era el supervisor, contando con otros pintores, incluso amigos suyos, como es el caso de André Gonçalves. De Andrés de Rubira se escribe que realizó el cuadro de *San José* y el *Tránsito de San Francisco*, situados en una de las capillas laterales y en la cabecera, en el lado de la epístola, respectivamente.

En el primero podemos observar, además de su firma (*Andrés de Rubira pintor hispalensis fecit*), los modelos estilísticos murillescos que repetiría en obras posteriores, así como elementos que aprendería en

---

8 Valdivieso, 2018: 333-346.

9 Montaña y Ramonet, 2000: 10. Valdivieso, 2003: 550.

10 Valdivieso, 1990: 109-110.

11 Carriazo, 1929: 12.

12 Hasta hace unos años, se incluía como obra de Domingo Martínez. Valdivieso (2018): 334.

13 Cruz Cerqueira, 1938: 23.

su enseñanza lusa y que se verán repetidos con posterioridad en sus obras.



Figura 2: *Tránsito de San Francisco*, hacia 1740-1745. Igreja de l Menino Deus, Lisboa

Es el caso de la utilización de la arquitectura y el uso de colores pasteles, como el turquesa. La dulcificación de la escena se ve marcada con los angelitos recogiendo las virutas de madera, o ya en un segundo plano, el ángel haciéndole la cuna al niño Jesús. Este modelo, que nos recuerda a su etapa sevillana, se repetirá de forma más sencilla en el *“San José y el Niño”* de la Iglesia de la Asunción de Estepa (Sevilla). Con

---

14 Esta imagen ha sido atribuida a Inácio Oliveira Bernades, (Cruz Cerqueira) y André Gonçalves

respecto al *Tránsito de San Francisco*, que consideramos posterior a la factura de San José, observamos un “tránsito” no muy ajustado con la iconografía del Santo, por lo que dudamos que represente al éxtasis de San Francisco o a su muerte.

San Francisco aparece en el tercio izquierdo, sustentado por ángeles y observando la escena del ángel tocando el violín. El dibujo y las formas son más europeas, rompiendo con la frontalidad que observábamos en San José. Además, seguimos viendo la utilización de colores pasteles como el turquesa, y sobre todo el rojo carmín, que será un continuo en su obra a partir de su estancia en Portugal. La confusión tanto de las fechas como de los autores de las pinturas de esta iglesia nos hace pensar que pudiese haber otra obra de Andrés en esta fábrica. Es el caso de la *Estigmatización de San Francisco* que, aun siendo atribuido a otros autores, nos recuerda al estilo de Rubira<sup>14</sup>.

Aunque algunas fuentes fechan estas obras en 1733, discrepamos de esta fecha, ya que en este año contraía matrimonio en Escacena, siendo vecino de ésta, y realizando el retrato de *José Cerví*.

A su vuelta de Portugal, siguió colaborando con Domingo Martínez en la producción de obras pictóricas junto a otros pintores, aunque ya de manera independiente. Muestra de ello son la serie para los

([http://baroqueart.museumwnf.org/database\\_item.php?id=monument;BAR;pt;Mon11;14;pt](http://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;BAR;pt;Mon11;14;pt))(25/4/2021)

carmelitas calzados de Sevilla, en el convento del Buen Suceso. Los dos episodios nos muestran *La aparición de la Virgen del Carmen a la comunidad de un convento de Brabante* y *la Aparición de la Virgen a san Bertoldo*. Dado que éste último está firmado por este pintor, se ha podido atribuir de manera segura obras de Rubira, como la *Visión de San Elías*, del Convento de Santa Ana de Sevilla así como la eliminación de su catálogo de pinturas atribuidas con anterioridad<sup>15</sup>. Una vez que se va conociendo su estilo, vemos que la producción de Rubira es abundante, dado su estilo propio aprendido en Portugal, sin dejar los matices de la escuela de Murillo aprendidos con Martínez.

En los últimos años se ha querido ver la mano de Rubira en la serie pictórica de la *Vida de la Virgen y San José*, en el Santuario de Begoña, que anteriormente se atribuía a Domingo Martínez, donde se nos muestra un Rubira ya maduro y con un estilo más marcado que nos ayuda a catalogar firmemente sus obras. Aunque muchos de sus cuadros han desaparecido, diversos investigadores van encontrando obras suyas por medio de fuentes fotográficas, como es el caso de la *Instauración de la Orden Concepcionista*, del convento de San Juan de la Palma de

Sevilla<sup>16</sup>, *La Divina Pastora* y *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen con el Niño*, ambos en colecciones particulares de Sevilla, o la *Virgen del Rosario con San José y Santo Domingo*, de la Parroquia de Galaroza (Huelva). Incluso, aparecen obras en subastas, como la *Inmaculada*<sup>17</sup>. Nada se sabe de esos bodegones que cita Ceán al referirse a Rubira.

Posiblemente, la obra que más nos muestra el estilo aprendido y difundido por Andrés sea la serie de la Parroquia de la Asunción de Estepa (Sevilla). Quiles toma como referencia la fecha de 1749 para la datación de estas obras<sup>18</sup>, pocos años más tarde de su vuelta de Portugal. La serie pictórica se organiza en un discurso lineal, subdividido a su vez en diferentes temas. Así, nos encontramos con imágenes relacionadas con la Vida de la Virgen, Santos y momentos de la Pasión de Cristo: un amplio abanico iconográfico donde se nos muestra su estilo consolidado. Observamos formalmente la utilización de paisajes con árboles frondosos y elementos arquitectónicos en segundo plano, aprendido con Domingo Martínez y también con Vieira Lusitano. La utilización de turquesas y rojos carmesí en ropajes para personajes principales, con líneas ondulantes movidas por el viento,

15 Valdivieso, 1989: 149-151. Años más tarde, Valdivieso eliminó la serie de la Pasión de Cristo del Palacio Arzobispal de Sevilla del catálogo de Rubira, al igual que el Martirio de San Pablo, incluyéndolo como obra de Juan del Espinal. 2003: 548.

16 Muñoz Nieto / Izquierdo Moreno, 2020:314-316.

17 <https://www.dorotheum.com/en/1/5945629/> (23/04/21)

18 Quiles, 1995: 146.



será un elemento a tener en cuenta, que nos demuestra un claro manejo de la soltura del pincel y el control de los volúmenes.



Figura 3. Andrés de Rubira: *San José*. Hacia 1749. Iglesia de la Asunción de Estepa (Sevilla)

En la bóveda aparecen grandes óvalos que representan, del presbiterio a los pies, a *San José* (modelo que repite del realizado en

Lisboa), *San Francisco de Asís*, *San Francisco de Paula* y, sobre el coro, el arcángel *San Miguel*, representado como jefe de los ejércitos celestiales. Bajo el coro, en la parte más alta, *Santo Tomás de Aquino* en lienzo ovalado, y dos lunetos, *Santa Bárbara* en el lado del evangelio y *San Cristóbal*, en el lado de la epístola.



Figura 4. Andrés de Rubira: *San Cristóbal*. Hacia 1749. Iglesia de la Asunción de Estepa (Sevilla)

En la nave del evangelio, también desde el presbiterio a los pies, cuatro lunetos que representan a *San Jerónimo*, *San Pablo ermitaño*, *Santo anacoreta* y *San Juan Bautista*. Bajo ellos, grandes cuadros ovalados de *La dormición de la Virgen*, *La Virgen del Rosario con Santo Domingo* y *Santa Catalina*, y *la Inmaculada*. En la nave de la epístola, *San*

*Antonio Abad, San Onofre, San Guillermo y San Macario, y bajo ellos, Jesús entre los Doctores, La Piedad y la Coronación de la Virgen.*



Figura 5. Andrés de Rubira: *Jesús entre los Doctores*. Hacia 1749. Iglesia de la Asunción de Estepa (Sevilla)

19 Hemos descrito estos lienzos ya que los que se encuentran en el camarín, bóveda del presbiterio y los lunetos del primer tramo no consideramos que sean de Andrés, teniendo calidades muy diferentes. Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso, 1989: 669.

Todos ellos rodeados con pinturas de menor tamaño representando santos, ángeles, apóstoles y escenas de la Vida de la Virgen y la Pasión de Cristo<sup>19</sup>. Dentro de este rico programa iconográfico, señalaremos el anacronismo del personaje de la derecha de *Jesús entre los Doctores*, que mira al espectador, sonriente, para hacerle partícipe de la escena, que nos recuerda a retratos de pintores que se incluían en las composiciones pictóricas.

#### ANDRÉS DE RUBIRA Y ESCACENA DEL CAMPO

No es descabellado pensar que, en la vuelta de su viaje desde Lisboa a Sevilla, Andrés pasase por su pueblo natal. Aquí vivían sus hermanos Rosa, Juan y José Alberto, además de su familia (primos maternos)<sup>20</sup>. Desgraciadamente, la serie documental de las partidas de defunción están incompletas, por lo que no sabemos la fecha en la que fallecieron sus padres o su mujer, Luisa. Desde la segunda mitad del siglo XVIII se relaciona una pintura mural, localizada en la Parroquia del Divino

20 APEDC. Libro de Bautismos, 10. Rosa María de Rubira, 6 de Junio de 1704 (p. 246 vto), Juan de Rubira, 2 de noviembre de 1705, (p. 270v) y José Alberto de Rubira, 17 de junio de 1713 (p. 369vto).

Salvador de Escacena, con José de Rubira, aunque los datos que a continuación se desglosan son muy confusos y nos hacen pensar que, en realidad, el mural es de Andrés, y no de su hijo José.

La referencia a esta obra la encontramos en un inventario realizado por el párroco de la localidad, Juan José Pardo y Cañete, que nació en Escacena del Campo en 1728 fue cura párroco de esta localidad hasta su fallecimiento en 1794. Su primera misa fue en 1762<sup>21</sup>. Este párroco escribió el manuscrito “Noticias de las antigüedades y privilegios de la villa de Escacena del Campo, calle y jurisdicción de Sevilla” en 1781 y un inventario<sup>22</sup>. Quizás el inventario sea más interesante que el primer documento, ya que hace referencia a los bienes que se encontraban en la parroquia, utensilios y dependencias de la misma<sup>23</sup>. Estos textos, hoy perdidos, fueron copiados por Silverio Escobar y Salazar, que nació en 1851 en Escacena del Campo. Perteneció a un ambiente de élite cultural de la localidad, ya que la familia Escobar y Salazar descendía por ambas partes de los más ilustrados hijos de las localidades vecinas de Paterna y Escacena del Campo.<sup>24</sup> Escribió “Noticia histórica de la Villa de Escacena del Campo y de la ciudad de Tejada, antigua Ituci Hispalense”,

---

21 En este año, Andrés de Rubira ya había fallecido.

22 Los documentos originales están desaparecidos. La referencia que tenemos es de Silverio Escobar y Salazar, que lo tuvo en sus manos y lo copió.

23 Escobar, 2010: 163-165.

de 1910, donde copia prácticamente los dos manuscritos del párroco Juan José Pardo.

Este libro de Escobar hace referencia a la pintura mural en dos fragmentos: “Saliendo por la principal (capilla) que está en dicha nave de la Epístola, iglesia abajo, está otro altar con la repisa y marco dorado y estofado, el que está dedicado al señor San Cristóbal, cuya imagen está pintada en la pared de manos del célebre D. José de Rubira y el marco dicho también está hecho por D. José de Mantis, maestro tallista, ambos naturales de esta villa”<sup>25</sup>. Aquí nos referimos a una de las contradicciones que tiene Juan José Pardo y que copia Escobar, ya que José de Rubira no era natural de Escacena, sino su padre. Si suponemos que Andrés de Rubira estuvo en Escacena a su regreso del viaje a Lisboa, hacia 1745, el futuro párroco apenas contaba con 18 años. Podría haber confundido a Andrés con José, ya que fue el primero el que era natural de esta localidad. Además, no fue hasta años después cuando nace su hijo José, en Sevilla, fruto de un segundo matrimonio, en 1747<sup>26</sup>, del que no tenemos noticias de que fuese hábil con la técnica de la pintura mural<sup>27</sup>. Las investigaciones que se han realizado sobre José de Rubira

24 Escobar, 2010:163-165.

25 Escobar, 2010:163-165.

26 Valdivieso, 2003: 577.

27Ceán Bermúdez, 1800: 277-278.

lo describen como un copista de Murillo, pintor de pequeñas obras y constructor de carruajes; no se ha relacionado ninguna pintura mural a José, aunque sí a Andrés, en la Capilla de San Francisco de Sales, en el Convento de la Victoria de Sevilla, en la Capilla del Sagrario de la Colegiata del Salvador o el convento concepcionista de San Juan de la Palma<sup>28</sup> Escobar también escribe: “También nos enseña el sr. Pardo que hubo aquí tres artistas, que dejaron en la iglesia recuerdos, productos de su inteligencia y arte; el uno fue el pintor que nos legó el San Cristóbal, que aunque no somos inteligentes en pintura no nos parece que está mal hecho;...<sup>29</sup>”. Esta referencia es de la letra de Silverio, que aun teniendo el inventario en sus manos, no hace referencia al nombre del autor, sólo refiriéndose a éste como artista local, junto con el tallista José de Mantis, el maestro armero Sr. Santiago y el pintor Francisco de Vargas Cerro<sup>30</sup>. Debido a la confusión de datos aportados por Escobar, que no sobresalió por su elocuencia cultural, tenemos que dar por falso la afirmación de la autoría de José de Rubira con respecto al fresco de San Cristóbal.

San Cristóbal es el protector de la muerte repentina y de los viajeros, y quizás Andrés de Rubira eligiera este tema monumental en recuerdo de su esposa fallecida poco después de su casamiento, y a su vez, en

agradecimiento o recuerdo de su viaje a Portugal.



Figura 6. Andrés de Rubira: *San Cristóbal*. Hacia 1745. Parroquia del Divino Salvador. Escacena del Campo (Huelva)

<sup>28</sup> Muñoz Nieto/Izquierdo Moreno, 2020: 307-321.

<sup>29</sup> Escobar, 2010: 165.

<sup>30</sup> Escobar, 2010: 165.

El mural, que se encuentra contiguo a la puerta de entrada del lado sur de la parroquia del Divino Salvador de Escacena del Campo (Huelva), mide 8,50 x 3,20 metros<sup>31</sup>, en pésimas condiciones de conservación, ya que hay una clara pérdida de la capa pictórica debido a la humedad y el vandalismo. El santo, a modo de gigante de mediana edad, con barba y cinta en la cabeza y apoyado en una palmera como cayado con su mano derecha, sustenta en el hombro izquierdo al Niño Jesús, vestido de un color rosa claro. Va vestido de peregrino, de fuerte colorido, con los pantalones por las rodillas, en forma de bombachos, asomando la punta de una espada. Rodea al infante una capa roja alzada por el viento. Un paisaje marítimo con un pescador aparece en la parte inferior derecha del mural; a la izquierda, un ermitaño porta un candil en la puerta de una casa, sobre un fondo de árboles. Rubira conocía este modelo iconográfico, seguramente tomado del realizado por Pérez de Alesio para la Catedral de Sevilla. Hay que recordar que durante varios años, Andrés trabajó en la capilla de la Virgen de la Antigua, contigua a la localización del San Cristóbal de Alesio<sup>32</sup>.

Hay rasgos estilísticos en el mural de San Cristóbal de Escacena que nos recuerdan a otras obras que ya se han atribuido anteriormente a Andrés de Rubira.

---

31 Carrasco Terriza/González Gómez, 1999: 244.



Figura 7. Andrés de Rubira: *San Cristóbal*. Detalle. Hacia 1745. Parroquia del Divino Salvador. Escacena del Campo (Huelva)

32 Pérez de Alesio tomaría como modelo de San Cristóbal la estampa del Santo, realizada por Lucas Granach el Viejo. Algarín, 2016: 283

Observamos que en el uso del paisaje de segundo plano utiliza árboles con copas frondosas que recuerdan a modelos clásicos italianos. La disposición y estilo utilizado por Andrés de Rubira en San Cristóbal guarda una gran relación incluso en los paisajes de otros lienzos de la misma iglesia de la Asunción de Estepa, si bien hay que señalar que el paisaje no contiene tantos detalles como otros elementos del mural, sino trabajado con pinceladas muy sueltas y rápidas. Estos paisajes nos recuerdan a su época en Lisboa; es posible que el poco tiempo que estuviese en Escacena quisiera dejar un recuerdo o regalo a la parroquia, pero de forma rápida, ya que sabemos que ese mismo año pintó su única obra firmada conocida, *La aparición de la Virgen del Carmen a la comunidad de un convento de Brabante*, fechada hacia 1745.<sup>33</sup> Sin embargo, no es la única semejanza que guarda este San Cristóbal con obras de Andrés de Rubira.

El modelo de paisajes idílicos vuelve a utilizarlo prácticamente en todas las composiciones pictóricas de la Asunción, apreciándose incluso el mismo tono de color para el cielo y el característico color rojo carmín para personajes principales. Y para no centrarnos solamente en el uso vegetal, compararemos el modelo figurativo infantil en de *La Virgen del Rosario entre Santo Domingo y Santa Rosa de Lima*. La disposición del

Niño Jesús, en los dos casos, es prácticamente idéntica, sobre todo en la forma de colocar piernas, pies y brazos. Si bien, como hemos comentado anteriormente, el San Cristóbal es más bien una obra de ejecución rápida.



Figura 8. Andrés de Rubira: *San Cristóbal*. Hacia 1745. Comparativas con cambio de perspectiva. Parroquia del Divino Salvador. Escacena del Campo (Huelva)

<sup>33</sup> Valdivieso, 2003: 549.

Otra de las características que nos hace pensar que la pintura mural es de Andrés es la semejanza que existe entre las dos figuras del Santo, si bien la conservada en Estepa debió de realizarla sin prisas, puesto que no descuida los detalles; en Escacena, contrasta el detallismo que ejerce sobre el ropaje o rostro del santo, mientras que descuida otras partes del mural, como el pescador. Ese mismo pescador nos recuerda en cuanto a disposición a San Pablo ermitaño de la Asunción.

Aunque en varias fuentes se cita a José de Rubira como el autor de este San Cristóbal, dada las similitudes estilísticas anteriormente citadas y los nuevos datos de su biografía, podemos atribuir esta obra mural a Andrés de Rubira.

## BIBLIOGRAFÍA

Algarín González, Ignacio (2016): “Mural de San Cristóbal de la Catedral de Sevilla de Mateo Pérez de Alesio (1583): Fuentes visuales y análisis iconográficos. En: *Temas de estética y arte* 30, pp. 271-300

Carriazo, Juan de Mata (1929): “Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila”. En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 14, pp.157-184.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario Histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, vol. IV.

Cruz Cerqueira (1938): “As pinturas do Menino Deus, os temas e os seus autores”. En: *Olisipo, Boletim do grupo “amigos de Lisboa*, 4, pp. 22-24.

Escobar y Salazar, Silverio (2010): *Noticia histórica de la Villa de Escacena del Campo y la antigua ciudad de Tejada, antigua Ituci Hispalense. Edición Especial 100 años (1910-2010)*. Ayuntamiento de Escacena del Campo- Diputación Provincial de Huelva.

Dos Santos, Pedro Miguel Filipe (2014): *O trompe l’oeil barroco na igreja do menino deus em Lisboa: métodos e técnicas*. Universidad de Lisboa.

González de León, Félix (1973): *Noticia Artística de Sevilla*. Vol I y II.

Machado, Cyrilo Volkmar (1823): *Collecção de memorias, Relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*. Lisboa, Imprensa de Victorio Rodrigues da Silva.

Montaña y Ramonet, José María (2000): *El doctor D. José Cerví, Presidente perpetuo de la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla*. Córdoba, Instituto de Academias de Andalucía.

Morales, Alfredo J./Sanz, María Jesús/Serrera, Juan Miguel/Valdivieso, Enrique (1989): *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Excma. diputación de Sevilla.

Muñoz Nieto, Enrique / Izquierdo Moreno, Rocío (2020): “Una desconocida pintura mural sevillana de mediados del siglo XVIII. Del convento de concepcionistas de San Juan de la Palma al Museo de Bellas Artes de Sevilla”. En: *BSAA arte*, 86, pp. 307-321.

Quiles García, Fernando (1995): “El pintor sevillano Andrés de Rubira en la Asunción de Estepa (Sevilla)”. En: *Archivo Hispalense, Revista Histórica, literaria y artística*, 239, pp. 145-162.

Quiles García, Fernando (2017): “La alargada sombra de Murillo (1617-1867)”. En B. Navarrete, dir., *Murillo y su estela en Sevilla*, ICAS, Ayuntamiento de Sevilla.

Valdivieso, Enrique (1989): “Nuevas pinturas de Domingo Martínez y Andrés de Rubira”. En: *Archivo hispalense*, 221 pp.149-151.

Valdivieso, Enrique (1990): “Pinturas de Domingo Martínez en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla”. En: *Laboratorio de Arte*, 3, pp. 109-122.

Valdivieso, Enrique (1992): *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso, Enrique (2018): *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Ayuntamiento de Sevilla.



## UNA NUEVA PERSPECTIVA SOBRE LA FIGURA DE GASPAR NÚÑEZ DELGADO, A TRAVÉS DE UN RECORRIDO BIOGRÁFICO

### A NEW PERSPECTIVE ON THE FIGURE OF GASPAR NÚÑEZ DELGADO, THROUGH A BIOGRAPHICAL TOUR

**Pilar Prados Gómez**

Lda. en Historia del Arte. Máster Univ. en Patrimonio Artístico  
Andaluz y su Proyección Iberoamericana  
[pilarpradosgomez@hotmail.com](mailto:pilarpradosgomez@hotmail.com)

**Resumen:** El siguiente artículo pretende hacer un recorrido por la vida de Gaspar Núñez Delgado a través de una revisión historiográfica y del análisis de las fuentes documentales, que permitan acercarnos a la figura de este autor. Con ello se quiere hacer una puesta en valor de la figura de este escultor capital para la historia de la escultura andaluza y conocer su vida y sus relaciones laborales para así entender su obra

**Palabras clave:** Gaspar Núñez Delgado, escultura, manierismo, naturalismo, escuela sevillana.

**Abstract:** The following article aims to take a journey through the life of Gaspar Núñez Delgado through a historiographic review and the analysis of documentary sources, which allow us to get closer to the figure of this author. With this we want to make a value of the figure of this capital sculptor for the history of Andalusian sculpture and learn about his life and his work relationships in order to understand his work.

**Keywords:** Gaspar Núñez Delgado, sculpture, mannerism, naturalism, Sevillian school.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este artículo pretende una puesta en valor de la figura de este avezado escultor tardomanierista, tan desconocido como importante, pues de él surgirá la llamada *escuela sevillana de escultura del primer naturalismo*, que florecerá durante los años iniciales del siglo XVII y que alcanzará su época de esplendor a mediados de dicha centuria con el triunfo del pleno barroco.

Por ello se hacía imprescindible el partir en nuestro estudio de una completa revisión historiográfica que nos permitiese conocer los datos publicados más relevantes de este autor, para aproximarnos suficientemente a su biografía, e intentar aportar nuevos datos que resolviesen algunas dudas sobre su personalidad. Determinó una investigación en fuentes primarias, con la localización de documentación inédita de archivo, que resuelva varias lagunas de su todavía oscura biografía. Con la correcta interpretación de fuentes publicadas e inéditas, pretendemos entender sus relaciones laborales y como ellas afectarían a su personalidad artística, a su estilo y en definitiva a su obra.

## NACIMIENTO Y PROGENITORES

Pocos son los datos biográficos conocidos acerca de los primeros años de este escultor. La historiografía ha establecido que fue natural de Ávila<sup>1</sup>, hijo de Vicente Hernández y María Núñez, como recoge Celestino López Martínez y Margarita Estella<sup>2</sup>, datos sobre los que no dan referencias documentales ni bibliográficas en los que podamos constatar su veracidad, y que por los apellidos generan ciertas dudas. Algunos autores se aproximan a la fecha de su nacimiento y la fijan hacia 1555<sup>3</sup>, pero sin dar ningún dato que fundamente dicha aseveración, con lo que no podemos corroborar dicha fecha. Además, no hemos localizado datos que puedan ayudarnos a establecer una fecha aproximada, salvo a la que hacemos referencia.

Parece que vino a Sevilla con la corriente de artistas procedentes de Castilla, que establecieron sus talleres en la ciudad de la Giralda, sin saber a ciencia cierta si recibió formación en su lugar de origen, aunque intuimos que pudiera ser así, y que en Sevilla culminará su periodo de formación con otros escultores procedentes de ese entorno, a los cuales con total probabilidad conociera en Castilla.

---

<sup>1</sup> López Martínez, 1939: 41-42.

<sup>2</sup> López Martínez, 1948: 16. Estella, 1986: 193.

<sup>3</sup> Palomero Páramo, 2005: 219. Roda Peña, 2010: 276.

## FORMACIÓN EN EL TALLER DE VÁZQUEZ “EL VIEJO”

Apenas conocemos los primeros años de formación del autor, que intuimos pudieran haber sido recibidos en su localidad de origen. Lo que si podemos establecer es que pudo completarla en el taller de Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, como documentara el profesor Cruz Isidoro<sup>4</sup>. Con anterioridad a este descubrimiento documental, muchas habían sido las especulaciones acerca de esos comienzos.

Tradicionalmente se venía asumiendo que había corrido a cargo de Jerónimo Hernández por similitudes estilísticas, pero hemos de decir que esto podría tener mayor relación con el hecho de que ambos se formaron con el mismo maestro, y asumirían sus postulados estéticos. Hernández se formó en el taller de Vázquez “el Viejo” desde el año 1557<sup>5</sup>, en que queda huérfano y pasa a manos de Vázquez, que haría funciones de tutor.

Con ambas referencias documentales podemos establecer que compartieron maestro, y de ahí que sus características formales guarden similitudes, sin duda emanadas de las enseñanzas de Vázquez “el Viejo”, aunque por las fechas el arte de Núñez Delgado superara los postulados renacentistas romanistas de Vázquez y se empezara a

aproximar a un primer naturalismo, mucho más dramático y propio del primer protobarroco emergente.

Por las fuentes documentales publicadas por el profesor Cruz, sabemos que, en el año 1576, Núñez Delgado figuraba como oficial en el taller de Vázquez “el Viejo”, fecha en la que podemos establecer su estancia en Sevilla, dato que también había sido contradictorio entre unos historiadores y otros hasta la publicación de dicho documento.

En el taller de Vázquez “el Viejo” asumiría, de manera más especializada, el arte de la escultura, y se nutriría de los conocimientos teóricos y prácticos de su maestro, que había asumido la estética romanista de Miguel Ángel. Se verá reflejado en los cuerpos voluminosos y hercúleos de sus esculturas, y en los cánones utilizados. Cuando nos enfrentamos al análisis de su producción, comprobamos como superó las enseñanzas de su maestro y evolucionó en el canon y la estética, haciendo figuras más esbeltas y alargadas, con un marcado naturalismo en su anatomía y rostros, que se hacen más expresivos.

Pero apreciamos que nunca se olvidó de lo aprendido, pues todas sus obras guardan rasgos propios de la escultura italiana, que sin duda aprendería de Vázquez “el Viejo”, y que tan importantes serían en toda la escultura de finales del siglo XVI.

---

<sup>4</sup> Cruz Isidoro, 2006: 8-11.

<sup>5</sup> López Martínez, 1929: 4.

## LA FAMILIA

Resultan escasas las noticias de la familia que formaría en Sevilla. La bibliografía vuelve a ser contradictoria, y no recoge las referencias para constatarlas. Sabemos por dichas fuentes que Gaspar Núñez Delgado se casó en Sevilla, según algunos con anterioridad a 1581, como menciona Jesús Palomero<sup>6</sup>. Otros, en ese mismo año, como Hernández Díaz<sup>7</sup> y Celestino López Martínez<sup>8</sup>, autor que, en otra de sus publicaciones, se contradice y recoge la fecha de 1582<sup>9</sup>, lo que evidencia disparidad en el manejo de las fuentes bibliográficas entre unos y otros.

En ninguno de los casos se hace referencia documental alguna que, de haber sido especificado, habría ayudado a esclarecer esos esponsales. Decidimos, por tanto, constatar la fecha de dicho acontecimiento, tomando como referencia el arco cronológico que establecían las fechas aportadas y, por las referencias documentales sobre su lugar de vivienda, publicadas por otros historiadores, decidimos adentrarnos en la búsqueda documental en el Archivo

Parroquial de Santa María, vulgo del Sagrario de la Catedral, collación sobre la que teníamos referencias de residencia<sup>10</sup>.

Dio sus frutos y localizamos la partida matrimonial, en la que se recoge la fecha del domingo 17 de septiembre de 1581, dando por cerrada la controversia de fechas. Dice así:

“Domingo diez y siete de sept<sup>e</sup> de mil y quitos y ochenta y uno a<sup>ns</sup>. Yo el bachiller Fran<sup>co</sup> Lucero cura de la S<sup>ta</sup> Yglesia de Sevilla casé, según orden de las S<sup>ta</sup> madre iglesia, a Gaspar delgado y ysabel de jesus, en casa de maria de ithus, madre de la sobredicha ysabel de jesus, en la plaça de san fran<sup>co</sup>, fueron testigos pedro fernandez calderón y Antonio de Oviedo y Alonso de mata, vecinos de Sevilla.”

El bachiller Luzero (firmado y rubricado)”

Por su transcripción se aclara que Gaspar Núñez Delgado<sup>11</sup> casó en 1581 con Isabel de Jesús, hija de María de Jesús, en casa de su madre en

<sup>6</sup> Palomero Páramo, 1983: 386.

<sup>7</sup> Hernández Díaz, 1999: 73 “.

<sup>8</sup> López Martínez, 1948:16.

<sup>9</sup> López Martínez, 1929: 8.

<sup>10</sup> López Martínez, 1928: 108, 227-228.

<sup>11</sup> En el documento aún aparece firmando como Gaspar Delgado, ya que no será hacia 1584-1585 cuando empiece a firmar como Núñez Delgado. Dato que nos aporta entre otros López Martínez, 1929: 8; 1948: 16. Palomero Páramo, 1983:386. Una vez más se produce la controversia entre las fechas, ya que unos autores mencionan la del cambio de firma en 1584, y otros la de 1585.

la plaza de San Francisco, siendo testigos de dicho enlace Pedro Fernández Calderón y Antonio de Oviedo y Alonso De Mata<sup>12</sup>. (Figura 1)

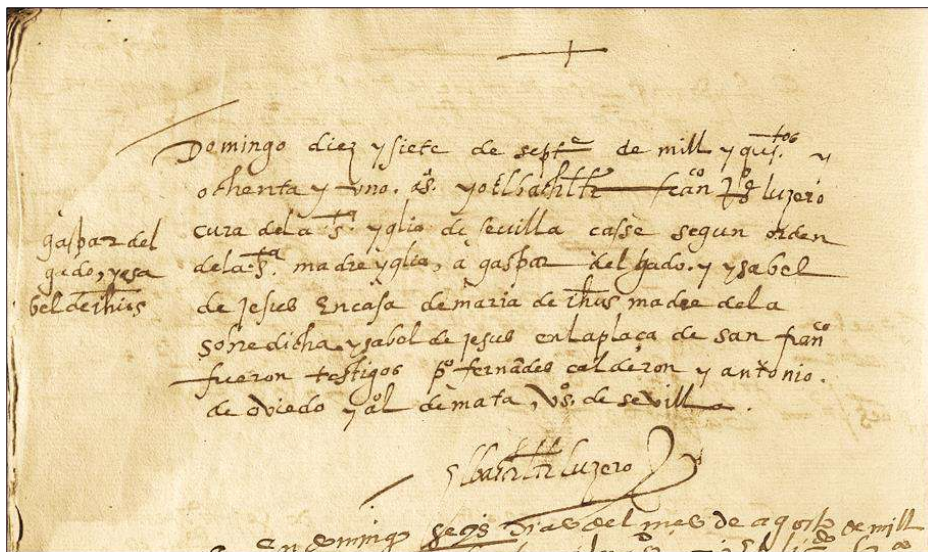


Figura 1. Partida de matrimonio entre Gaspar Delgado y María de Jesús en 1581. Archivo Parroquial del Sagrario

Por un contrato publicado por López Martínez<sup>13</sup>, sabemos que en octubre de 1587 seguía siendo vecino de la collación de Santa María o del Sagrario, y tras una revisión a los libros de Sacramentales de

Bautismo, hasta el año 1588, hemos de decir que no hemos encontrado referencias documentales acerca de su descendencia, por los que no podemos esclarecer que el matrimonio tuviera o no hijos.

### LAS RELACIONES LABORALES Y DE CLIENTELA

Núñez Delgado trabajó con Juan Bautista Vázquez “el Viejo” al menos desde 1576, donde aparece citado en la documentación como “oficial del taller”. No tenemos conocimiento sobre la fecha en el que superó el examen del gremio, algo que sin duda tuvo que realizar para ejercer su maestría. Pero si tenemos constancia documental, aportada por López Martínez, de cómo el 17 de octubre de 1581 ya estaba acreditado como maestro en Sevilla, ya que recibe como aprendiz durante seis años a Pedro, hijo de Domingo Pérez Cordero<sup>14</sup>, “maestro ensamblador vecino que soi en esta ciudad de Sevilla en la collación de Omnium Sanctorum

<sup>12</sup> Archivo Histórico Parroquial del Sagrario (AHPSSe), Sección Libros Sacramentales. Matrimonios. Libro 3º de 1577 a 1581., f. 207 vº.

<sup>13</sup> López Martínez, 1929: 55.

<sup>14</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Sección Histórica de Protocolos Notariales, Legajo 17672, Oficio 9, fol. 305 rº. -306 vº; López Martínez, 1929: 55. Lafuente Ferrari 1950: 2

como padre e administrador que soy de la persona e los bienes de Pedro mi hijo...”<sup>15</sup>. (Doc. 1)

La escritura prosigue diciendo que Pedro estaría:

“presente desde primero día del mes de mayo pasado de este año en que estamos de mil e quinientos e ochenta e uno hasta seis años cumplidos primero siguientes, para que en este dicho tiempo el dicho mi hijo os sirva en dicho vuestro oficio y de todo lo a el tocante, de día e de noche, según costumbre e uso que le deis en todo el dicho tiempo; comer e beber e vestir e calzar y casa y cama en que esté...”<sup>16</sup>.

126

Como era habitual, el maestro se hacía cargo de todo lo relacionado con la vida de su aprendiz, pues aparte de la enseñanza, se encargaba de su manutención y cuidado en caso de que cayera enfermo.

Muchas serán las relaciones laborales que Núñez Delgado establezca con otros autores a lo largo de su carrera, bien para realizar trabajos en conjunto, bien para actuar como perito o veedor para con otros compañeros de gremio.

Para establecer un criterio seguiremos el orden cronológico de dichos contratos de colaboración, que además nos darán, de cierto modo, una muestra de la evolución de la labor de Núñez Delgado y de los demás autores.

El primer contrato donde aparece en colaboración con otro escultor será el comentado con anterioridad, que estableció Juan Bautista Vázquez “el Viejo” en 1576 con los Duques de Medina Sidonia, para la elaboración de un portalejo, en el que se recoge a Gaspar Núñez como oficial del taller que le ayudará en su elaboración<sup>17</sup>. Evidencia como Gaspar Núñez se encuentra en una etapa previa a su independencia laboral.

Existe un vacío documental hasta 1581, fecha en que ya tiene el grado de maestro y empieza a recibir aprendices en su taller. Según Bernales Ballesteros y García de la Concha, recibiría hacia 1582, como alumno, al que sería considerado “Dios de la madera”, el afamado Juan Martínez Montañés, que con 14 años estaría relacionado con el taller de este maestro<sup>18</sup>. No hemos localizado la documentación que certifique

---

<sup>15</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo 17672, Oficio 9, fol. 305 r<sup>o</sup>.- 306 v<sup>o</sup>.

<sup>16</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo 17672, Oficio 9, fol. 305 r<sup>o</sup>.- 306 v<sup>o</sup>.

<sup>17</sup> Cruz Isidoro, 2006: 8-11.

<sup>18</sup> Bernales Ballesteros/García de la Concha, 1986: 38

dicha relación, pero no sería descabellada si analizamos ciertas características formales de la obra de ambos.

El segundo contrato del que tenemos constancia será el que firme en 1586, en colaboración con Jerónimo Hernández, para la realización del Retablo de las Santas Justa y Rufina para el Convento de la Concepción de Sevilla<sup>19</sup>. Dicha colaboración sería fruto de la relación que ambos autores mantuvieron en el taller de su maestro, Juan Bautista Vázquez “el Viejo”.

En 1587 Gaspar Núñez, contando con Miguel Adán como fiador, estableció un contrato con Andrés de Ocampo y Juan Bautista Vázquez “el Mozo” para la construcción del retablo de *Regina Angelorum*<sup>20</sup>. A Núñez Delgado y a Vázquez “el Mozo” le correspondería la obra del segundo cuerpo, encargándose Núñez Delgado en exclusividad de las esculturas, mientras que a Vázquez “el Mozo” las tareas de talla y ensamblaje<sup>21</sup>.

Ese mismo año de 1587 tenemos constancia de la colaboración con otros autores en la realización de modelos en barro para posteriores esculturas de madera. Realiza para Andrés de Castillejo un modelo para

una *Inmaculada* que vendría a ocupar la hornacina central del retablo de la capilla de D. Pedro López de Puebla en la Iglesia de San Andrés de Sevilla<sup>22</sup>, que se conserva. (Figura 2)



Figura 2. *Inmaculada*. Retablo de la Inmaculada. Parroquia de San Andrés. Sevilla

<sup>19</sup> Lafuente Ferrari, 1950: 3. Palomero Páramo, 1983: 273.

<sup>20</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo 3526, Oficio 5, fol. 393 r<sup>o</sup>.- 395 v<sup>o</sup>. Palomero Páramo, 1983: 284. Lafuente Ferrari, 1950: 3

<sup>21</sup> Palomero Páramo, 1983: 284. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo 3526, Oficio 5, fol. 393 r<sup>o</sup>.- 395 v<sup>o</sup>.

<sup>22</sup> Roda Peña, 2010: 286.

Entre 1588 y 1594 Núñez Delgado se relacionará con la realización de la faraónica obra del retablo de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera, una obra coral, realizada por diferentes manos y talleres que manifiestan la colaboración de unos artistas con otros. Núñez Delgado trabajará como representante de la viuda de Jerónimo Hernández, Doña Luisa Ordoñez, que a la muerte de su marido decidió hacerse con el encargo del citado retablo. Núñez Delgado será el encargado de registrar lo realizado por el taller de Gaspar del Águila<sup>23</sup>.

Gaspar Núñez Delgado fue simultaneando labores escultóricas con sus trabajos como veedor, y encargos de envergadura, como el contrato establecido en 1591 con Jerónimo Sánchez Coello, para la realización de un retablo dedicado a Santa Justa y Rufina para el Monasterio homónimo. vulgo de la Trinidad<sup>24</sup> cuyo coste se fijó en 2000 ducados<sup>25</sup>. Dicho retablo no llegó a ejecutarse como puede corroborarse con el hecho de que en 1600 la comunidad encargaba al arquitecto Diego López Bueno y al pintor Alonso Vázquez la ejecución del retablo mayor que concluirían dos años más tarde<sup>26</sup>.

En 1593 volverá a establecer relaciones con Martínez Montañés, en esta ocasión por cuenta del encargo que “los hermanos de la capilla de

los vizcaínos del monasterio de San Francisco»<sup>27</sup> le hicieron para la ejecución de un retablo para dicha capilla. Por el documento publicado por López Martínez, conocemos que ambos concurren en un concurso de trazas, y que los dos establecen un contrato privado por el que, si son elegidas las trazas de uno de ellos y la obra recae en el otro, habrán de indemnizarse con 100 ducados. Y que si por el contrario la obra recae directamente en el tracista elegido solo se pagarían 50 ducados<sup>28</sup>. De esta forma el tiempo ocupado en la realización de dichas trazas para el concurso se vería recompensado de alguna manera.

Finalmente, el encargo recayó en Juan de Oviedo “el Mozo” y Gaspar Núñez Delgado, estableciéndose por tanto aquí otra relación laboral de nuestro escultor. Del mismo modo se establecería otra vinculación para este retablo, y es que Núñez Delgado nombra como perito, en representación suya, a Andrés de Ocampo, tras un acuerdo establecido con los contratantes en 1599 en el que nombraban a dos tasadores de las piezas ejecutadas hasta el momento, en lugar de los cuatro que en

<sup>23</sup> Palomero Páramo, 1983: 279-282.

<sup>24</sup> Palomero Páramo, 1983: 387. Lafuente Ferrari, 1950: 3.

<sup>25</sup> López Martínez, 1928: 108-110.

<sup>26</sup> Palomero Páramo, 1983: 387.

<sup>27</sup> López Martínez, 1928: 227-228

<sup>28</sup> López Martínez 1928: 227-228. Palomero Páramo 1983: 373-375.



un principio les habían exigido por la dificultad que ello suponía<sup>29</sup>. Desgraciadamente, la obra desapareció como consecuencia del derrumbamiento que sufrió la capilla en enero de 1650<sup>30</sup>.

En relación con el encargo del retablo para *Regina Angelorum*, en 1594 Núñez Delgado devolvía la obra a Andrés de Ocampo tal y como éste se la había entregado siete años antes. Dos años más tarde, en 1596, junto a Juan de Oviedo “el Mozo”, tasaban en 412 ducados la obra que realizara Ocampo en su segundo cuerpo<sup>31</sup>.

Ese mismo año de 1594 Núñez Delgado aparecerá como tasador, en representación de Luisa Ordoñez, para la zona del retablo de Arcos de la Frontera que labrara el taller de Gaspar del Águila, tasación que hace junto a Asencio de Maeda, representante de la fábrica<sup>32</sup>.

Las compañías laborales de Núñez Delgado seguirán sucediéndose en el tiempo, muestra de su valía, y no solo por los contratos recibidos en solitario, sino por la cantidad de tasaciones a realizar a lo largo de su carrera. La siguiente de sus intervenciones como veedor será la que realice, junto a Juan de Oviedo, en 1595, en las obras ejecutadas por Andrés de Ocampo y Vasco Pereira en el retablo de la Circuncisión de la

Iglesia Mayor de la villa de Morón<sup>33</sup>. Otras obras tasadas en 1596 serán dos escudos de piedra que tallara su compañero de formación Marcos Cabrera, y que tendrían como destino las Indias<sup>34</sup>.

Será en 1598 cuando participe, con un gran número de artistas, en la realización de una de las obras que mayor repercusión tuvo en los últimos años del siglo XVI e influirá en el arte del XVII. La construcción del descomunal túmulo que la Catedral de Sevilla levantara en honor a las exequias reales por Felipe II<sup>35</sup>. Núñez Delgado participará junto a Juan de Oviedo, Francisco Pacheco, Juan Martínez Montañés, Diego López Bueno, el Maestro Mayor de los Reales Alcázares Martín Infante, y otros oficiales y pintores como Alonso Vázquez y Vasco Pereira, nombres que no hacen más que poner de manifiesto la importancia del encargo, ya que se contó con los principales artífices del momento. Lo que evidencia que nuestro escultor estaba en ese círculo de los principales y más importantes artistas del momento.

Las dos últimas obras de las que tenemos constancia hechas en colaboración con otros artistas serían, de un lado, los modelos de escultura que realizó para Diego de Daza y su retablo de San Diego para

---

<sup>29</sup> López Martínez, 1932, 87.

<sup>30</sup> Palomero Páramo, 1983: 373-375.

<sup>31</sup> Palomero Páramo, 1983: 287. López Martínez, 1932: 86. Lafuente Ferrari, 1950: 3.

<sup>32</sup> Palomero Páramo, 1983: 279 y 282.

<sup>33</sup> López Martínez, 1932: 86-87. Lafuente Ferrari, 1950: 3.

<sup>34</sup> López Martínez, 1932: 86-87. Lafuente Ferrari, 1950: 3.

<sup>35</sup> Pérez Escolano, 1977, 149-176.

el convento del mismo nombre de la ciudad hispalense, en 1605<sup>36</sup>, por los que cobró 50 ducados. Y, de otro, la última obra conocida de nuestro autor, el retablo de San Juan Bautista para el Real Monasterio de San Clemente de Sevilla, que contrató junto con Francisco Pacheco<sup>37</sup>. (Figuras 3,4 y 5)

130



Figura 3. Retablo de San Juan Bautista. Convento de San Clemente, Sevilla



Figura 4. Detalle del Martirio de San Juan Bautista. Retablo de San Juan Bautista. Convento de San Clemente, Sevilla.

<sup>36</sup> Palomero Páramo, 1983: 439.

<sup>37</sup> Palomero Páramo, 1983: 388-390.



Figura 5. Detalle del escorzo de la figura de San Juan Bautista. Retablo de San Juan Bautista. Convento de San Clemente, Sevilla.

<sup>38</sup> Angulo Íñiguez, 1935: 142.

<sup>39</sup> Angulo Íñiguez, 1935: 142. Estella Marcos, 1986: 195. López Martínez, 1948: 17.

Igualmente, podemos establecer que Núñez Delgado tuvo una extensa clientela, que abarca desde las jerarquías de la iglesia, como hemos evidenciado con anterioridad por los contratos establecidos, a altos personajes de la sociedad sevillana, con los que establecía contratos particulares para la ejecución de obras privadas, como bien puede verse con los crucificados de marfil que realizara para Juan Tello en 1594<sup>38</sup>, para el Doctor Herrera con anterioridad a 1589<sup>39</sup>, otro crucificado de marfil para Francisco Bautista en 1604<sup>40</sup>, o el encargado por el dominico fray Cristóbal Guerrero, conventual de *Regina Angelorum*, que de manera privada encargó un crucificado de marfil en 1605<sup>41</sup>.

Todas estas relaciones, manifiestan la importancia que tuvo Gaspar Núñez Delgado, siendo un escultor reconocido en su tiempo, que contó con gran número de contratos y clientela, que hemos querido enfatizar para que la figura de este genio de la escultura no caiga en el olvido que hasta ahora ha tenido.

<sup>40</sup>López Martínez, 1948: 18.

<sup>41</sup> López Martínez, 1948: 18.

## EL FALLECIMIENTO

Los únicos datos aportados por la historiografía sobre su muerte radican en torno a su testamento, otorgado el 28 de abril de 1606. En el mismo dispone que lo enterrasen en la parroquia de San Martín, de la que era feligrés, y que lo amortajasen con el hábito de Nuestra Señora del Carmen<sup>42</sup>.

En el catálogo de la exposición *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid entre mayo y junio de 1969, se menciona que Núñez Delgado debió fallecer antes de 1617<sup>43</sup>, dato que consideramos superado tras el conocimiento del testamento anteriormente mencionado.

Por dicho testamento documentamos la autoría del retablo de San Juan Bautista del Real Monasterio de San Clemente, Recoge que doña Bernarda de Carvajal, profesora de San Clemente, le encargó su realización, y como para esa fecha ya tenía entregadas “tres historias de relieve y un San Juan suelto, de bulto y de tamaño mayor al natural”<sup>44</sup>.

Justifica, una vez más, la relación con Francisco Pacheco y con otros personajes de la época, pues en el testamento se menciona que se hiciera entrega a D. Juan Lorenzo de un busto de *Ecce-Homo* que se encontraba en el taller de Pacheco<sup>45</sup>.

Lamentablemente, tras la consulta realizada en el Archivo Histórico Parroquial de San Andrés, donde se custodian los documentos emanados por la que fuera parroquia de San Martín, no hemos podido constatar la fecha de defunción y lugar de enterramiento, ya que en los libros de entierro existe un vacío que abarca los años de 1590 a 1617<sup>46</sup>.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Doc. 1.

1581, octubre, 17. Sevilla.

*Contrato entre Domingo Pérez Cordero y Gaspar Delgado para recibir como aprendiz durante seis años a Pedro, hijo de Domingo Pérez.*

<sup>42</sup> López Martínez, 1948: 18.

<sup>43</sup> *MARTÍNEZ MONTAÑÉS (1568-1649) Y LA ESCULTURA ANDALUZA DE SU TIEMPO*. Cat. exp. Mayo-junio de 1969, Madrid, p. 30.

<sup>44</sup> Palomero Páramo, 1983: 388.

<sup>45</sup> Alonso Moral, 2010: 338. López Martínez, 1948: 18.

<sup>46</sup> Archivo Histórico Parroquial de San Andrés (AHParrSA), Sección Parroquia de San Martín, Libro de Entierros 1º y 2º. Agradezco desde aquí el trato y facilidades que el Párroco de San Andrés ha dado a mi persona a la hora de realizar dicha consulta.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo, 17672, Oficio 9, fol. 305 rto.- 306 vto.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Domingo Pérez Cordero ensamblador, vecino de la ciudad de Sevilla en la collación de Omnium Sanctorum como padre e administrados que soi de la persona e los bienes de Pedro mi hijo de edad de treze años e como mejor puedo a de derecho a lugar, otorgo e conozco que pongo a servir por aprendiz a el dicho Pedro mi hijo con vos Gaspar Delgado escultor de ymagineria vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María. Que estais presente desde primero dia del mes de mayo pasado de este presente año en que estamos de mil e quinientos e ochenta e uno años hasta seis años cumplidos primero siguientes. Para que en dicho tiempo el dicho mi hijo os sirva en dicho vuestro oficio y de todo lo a el tocante de dia e de noche según constumbre e uso que le deis en todo el dicho tiempo comer e beber e vestir e calzar e casa e cama en que esté y que personas concernientes sepan que le pertenece y si estuviere de enfermo lo cure y sane a vuestra costa [...] y enseñe y de vuestro arte y oficio de escultor de ymagineria [fórmulas jurídicas]

Firmado y rubricado”

**Doc. 2.**

1587, octubre, 26. Sevilla.

Gaspar Núñez Delgado, teniendo como fiador a Miguel Adán, contrata con Andrés de Ocampo el que realice el segundo cuerpo del retablo de *Regina Angelorum*.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo, 3526, Oficio 5, fol. 393 rto.- 395 vto.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Gaspar Núñez Delgado escultor vecino que esta de Sevilla en la collación de Santa María como principal deudor e obligado e yo Miguel Adán escultor de ymagineria vecino de esta dicha ciudad en la collación del Señor San Andrés como su fiador principal pagador obligado, haciendo como hago deuda y obligación ajena y a sus para signar ante el dicho Gaspar Núñez Delgado ni [...] que otra persona alguna sea fecha y se haga el [...] ni diligencia alguna de fuero ni de echo. [fórmulas jurídicas].

Nos conocemos a vos Andrés de Ocampo escultor de imaginería, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Andrés que a esta es parte. Y decimos que por quanto entre los se [...] Andrés de Ocampo e Fray Juan Tirado su prior que parte del monasterio de *Regina Angelorum* de esta ciudad de Sevilla de la orden de Santo Domingo [...] con el parecer y aprobación de Francisco de Guzmán, marqués de

Ayamonte patrono que es del dicho monasterio. E fizo una escritura de concierto en que vos el dicho Andrés de Ocampo [...] a vuestro cargo de hacer un retablo para el Altar Mayor del ese Monasterio, de ensamblaje, e talla, e escultura y otras cosas en que el dicho Guzmán se obligó de pagar los maravedís vistos y otras cosas contenidas [fórmulas jurídicas] Pedro de Almonacid escribano público en diez y ocho días del mes pasado [fórmulas jurídica].

Que vos Andrés de Ocampo habéis de facer toda la dicha obra del dicho retablo sin que [...]. Y después de fecha e acabada la dicha obra del dicho retablo en toda perfeccion se ha de tasar e apreciar por personas oficiales sabidoras del dicho arte. Nombramos para las partes y todo lo que las dichas personas apreciaren lo pague el dicho monasterio según el como y de la forma e manera que es la dicha escritura de concierto. Mas largamente se contiene [fórmulas jurídicas].

Que vos el dicho Andrés de Ocampo se ha de obligado [...] ante el dicho Gaspar Núñez Delgado e Juan Bautista Vázquez el cuerpo segundo de toda la dicha obra para que la hagamos en esta manera. Yo el dicho Gaspar Núñez la escultura del dicho cuerpo. Yo Juan Bautista ensamblare del dicho cuerpo. [fórmulas jurídicas]. Se tasase el retablo ventiquatro días del mes de octubre en que estamos e acabada la obra en los meses cumplidos siguientes e nos tenemos nombrados una parte

a cargo nuestra e otra parte el susodicho Andrés de Ocampo oficiales. Luego ante cada uno de los primeros para uno [fórmulas jurídicas].

E vos el dicho Andrés de Ocampo me abeis de dar e entregar a mi cargo Gaspar Núñez Delgado toda la obra que era a mi cargo de facer del segundo cuerpo[...] vos era obligado e para ello vos el dicho Andrés de Ocampo me habere de aver pagado dineros para que yo faga esa obra de los que se os diere como luego que vos los dieren [...] para los quales tiene acabada la obra [fórmulas jurídicas]

Firmado y rubricado”

**Doc. 3.**

1592, mayo, 20. Sevilla

*Gaspar Núñez Delgado contrata con Andrés de Segura la realización de un Crucificado de madera de ciprés de media vara de largo.*

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo, 17719, Oficio 9, fol. 814 rto. – 815 vto.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Gaspar Núñez Delgado escultor vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María otorgo que soy convenido e concertado con vos Andrés de Sigura, clérigo presbítero, vecino de la dicha ciudad en la collación de San Juan.

Que estais presente en tal manera que vos sea obligado como me obligo de vos dar e entregar fecha perfectamente acabado de todo punto y perfeccion, un Cristo crucificado de media vara de largo que yo tengo comenzado, el cual es de madera de aciprés. Y os lo tengo de dar e entregar acabado como dicho es e a vuestro contento. Acepto que no a de llevar clavos, ni diadema, ni potencias, e me obligo de vos lo entregar de hoy dia de la fecha de esta carta en veinte días primeros siguientes. Y por la razón de la fechura del dicho Cristo, yo tengo de aver y me habedes de pagar quarenta e tres ducados en reales de a onze vellón. Cada uno de los quales me habedes de dar e pagar aquí en Sevilla sin apremio alguno, tres ducados de ellos cumplidos que sean en dichos veinte días para pagar el retocado.

E yo me obligo de mandar hacer en el dicho Cristo porque lo tal a de ser a mi costa e los quarenta ducados restantes el dia de pascua de navidad venidera de este año en que estamos de mil e quinientos e noventa e dos años. Una paga en pos de otra con las costas de la cobranza. E yo el dicho Andrés de Sigura que soy, lo susodicho e otorgo e conozco que acepto esta escritura todo e por todo como en ella se contiene, e declaró ser de acuerdo e concertado con vos el dicho Gaspar Núñez Delgado en la forma susodicha, e me obligo de vos pagar los dichos quarenta e tres ducados e por la fechura del dicho Cristo, desuso declarados con las costas e gastos de las cobranzas [fórmulas jurídicas].

El dicho Andrés de Sigura e tengo en mi poder en prendas de los dichos quarenta e tres ducados de la paga de ellos, dos sortijas de oro con una piedra de esmeralda aovada cada sortija e un anus dei en su caja de oro, las quales dichas joyas me obligo, que habiéndome dado e pagado el dicho Andrés de Sigura los dichos quarenta e tres ducados, se los devolveré e restituiré sin aguardas ni esperas otro plazo ni término. [fórmulas jurídicas].

Fecha a la carta en Sevilla en este registro firmaron a veinte días del mes de mayo de mil e quinientos e noventa e dos años siendo testigos Martín Alonso e Luis Hurtado, escribanos públicos.

Firmado y Rubricado.

Yo Pedro de Almonacir, escribano público de Sevilla que soi, se que en doce días del mes de febrero de mil e quinientos e noventa e tres años Gaspar Núñez Delgado e Andrés de Sigura en esta escritura [...] de toda conformidad le [...] dieron por ninguna porque de [...] el dicho Gaspar Núñez Delgado recibió del dicho Andrés de Sigura quarenta e tres ducados que por esta escultura hubo de haberme entregado de contado. Y el dicho Andrés de Sigura declaró e firmó escritura. Conforme de este escritura y mas las dos sortijas e anus dei con su caja de oro que conforme de esta escritura tenia dados en prendas, de que las ambas partes se dieron por contentos e pagados [...] entrego e pudiere pagar

como es el asso que son dados por libres e quitados el uno del otro y el otro del otro para siempre jamas de todo lo contenido en nuestra escritura [...]

Firmado y rubricado”

**Doc. 4.**

1589, abril, 9. Sevilla.

Gaspar Núñez Delgado contrata con fray Alonso Cabrera, prior del monasterio de Santo Domingo de *Porta Coeli*, la realización de un crucifijo de marfil.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Legajo, 12523, Oficio 19, fol. 32 rto. – 33 vto.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Gaspar Núñez Delgado escultor vecino que soy de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María que soy concebido e concertado con el padre presentado fray Alonso de Cabrera, prior del monasterio de Santo Domingo de Portaceli extramuros de esta ciudad dicha ciudad de Sevilla en tal manera que yo sea obligado por esta presente carta. Prometo y me obligo de fazer fecho e acabado en toda perfeccion un crucifijo de marfil de dos palmos e dos dedos larguillos de la forma de otro crucifijo de marfil que yo fize para

el doctor Herrera vecino de esta dicho ciudad, de una pulgada mas de largo de forma que ha de tener de largo los dichos dos palmos e dos dedos de una pulgada. E que lleve e vaya puesto en su cruz embutido e con su titulo de marfil en la cual no tengo de poner yo a mi costa mas del marfil e cruz e titulo e hechura. E así mesmo he de ser a mi cargo e costa la corona de espinas. E acabarlo de buena obra de mi mano hasta ponerlo en la cruz y todo lo que fuere menester para el dicho crucifijo. De diadema, e potencias, e clavos e retocado esta cargo e costa del dicho padre prior e pagando lo el a de ser a mi cargo. El solicitaces que se acabe de todo punto para acabar el dicho crucifijo. El qual prometo e me obligo de dar fecho e acabado en la forma susodicha dentro de un año cumplido primero siguiente que se cuente desde hoy dia de la fecha de esta carta en adelante e por razón de que yo ponga el marfil e mi manufactura. E lo digo y acabados a la manera que dicho [...] E yo padre prior me a de dar e pagar doscientos e cinquenta ducados los quales me a pagado [...] de pagar en esta manera los quarenta ducados que me han dado e pagado por adelantado son dineros e los tengo en mi poder [fórmulas jurídicas].

Fecha de la carta de veinte e nueve días del mes de abril de mil e quinientos e ochenta e nueve años. Gaspar de los Reyes escribano público.

Firmado y rubricado”



## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MORAL, Roberto (2010): “La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García” en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid.

ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1935): “Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas”. En *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge/GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico (1986): *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Sevilla.

CRUZ ISIDORO, Fernando (2006): *El belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” y Gaspar Núñez Delgado*. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz.

ESTELLA MARCOS, Margarita M. (1986): “Un Cristo de marfil inédito de Gaspar Núñez Delgado”. En *Archivo Español de Arte*, 234. Madrid.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. (1999): “Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento”, en *Archivo Hispalense*, 249. Sevilla.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, (1950): “Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado”, en *Arte Español, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*. Número correspondiente al 3<sup>er</sup> cuatrimestre. Madrid.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino (1928): *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino (1948) *Descendientes de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y el templo de Madre de Dios de la Piedad*. Sevilla.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino (1929) *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino (1928) *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932; *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino (1939) *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco (1583-1627)*. Sevilla.

MARTÍNEZ MONTAÑÉS (1568-1649) Y LA ESCULTURA ANDALUZA DE SU TIEMPO. Catálogo de exposición. Mayo-junio de 1969, Madrid, 1969.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús M: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1590-1629)*. Sevilla, 1983.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús M: (2005) “La cultura artística de la “Ciudad de la Giganta” (Notas sobre pintores y escultores en la Sevilla de Cervantes”, en *La ciudad de Cervantes. Sevilla 1587-1600*. Sevilla.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor, (1977): “Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla” en *Archivo Hispalense*, 185. Sevilla.

RODA PEÑA, José. (2010): “La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid.

**EL VESTIDO DE LA MUJER MEXICANA DURANTE EL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL RETRATO**  
CLOTHING OF MEXICAN WOMEN DURING THE NINETEENTH CENTURY THROUGH PORTRAITURE

**Beatriz Romero Chaves**

HUM171. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-0002-7542-8576

[beatromcha@alum.us.es](mailto:beatromcha@alum.us.es)

**Resumen:** El presente trabajo analiza la indumentaria femenina en el México del siglo XIX a través de una serie de retratos, ya que fue la manifestación de la vida cotidiana que mejor reflejó la situación económica y social. La modernización de aquella sociedad conllevó a la identificación de la burguesía como símbolo de progreso. La mujer de esta nueva clase social dirigente necesitaba buscar y demostrar una caracterización propia, paradójicamente tomando como referencia la moda francesa que tanta admiración despertó en Iberoamérica. Mientras tanto, las mujeres de clases criollas y populares se centraron en la consolidación del espíritu nacional a través de sus vestimentas autóctonas, alejándose de patrones europeos importados.

**Palabras clave:** indumentaria, mujer, siglo XIX, México, retrato.

**Abstract:** The present work analyzes the feminine dress in 19th century Mexico through a series of portraits, because was the manifestation of daily life that best reflected the economic and social situation. The modernization of that society led to the identification of the bourgeoisie as a symbol of progress. The woman of this new ruling social class needed to seek and demonstrate her own characterization, paradoxically taking as a reference the French fashion that aroused so much admiration in Ibero-America. Meanwhile, women of the Creole and popular classes focused on the consolidation of the *national* spirit through their native clothing, moving away from imported European patterns.

**Keywords:** clothing, woman, 19th century, Mexico,

## LOS IDEALES DE UNA NUEVA NACIÓN Y SU INCIDENCIA EN EL PENSAMIENTO ARTÍSTICO

El siglo XIX se rigió en toda Iberoamérica por los conceptos de libertad, orden y progreso. La libertad era lo máspreciado, un ideal al que debía aspirar toda una generación, cuyo objetivo solo podía ser la Independencia. A partir de 1830 triunfa el concepto de orden, sinónimo de estabilidad política para las nuevas naciones americanas, mientras que el término progreso se impone a partir de la segunda mitad de siglo. Un concepto de procedencia foránea, extraído de las naciones norteamericanas y especialmente de Francia e Inglaterra, produciéndose así una total dependencia cultural respecto a estos países de la Europa ilustrada. Al igual que en el resto de Iberoamérica, en México se van a producir cambios muy significativos de diversa índole a lo largo de todo el siglo XIX. Tras la obtención de la Independencia en el año 1821, se buscará constantemente la identidad y la consolidación del Estado, si bien es cierto que será en el altiplano mexicano, centro político y simbólico del país, donde se tejerán los proyectos de constitución de la nación y de articulación de los más diversos territorios<sup>1</sup>. Así, mientras las muestras de

inestabilidad<sup>2</sup> y las luchas de poder se suceden, se produce también una dualidad en el pensamiento social que se dejará sentir de forma especial en el arte: la dicotomía entre lo europeo y lo mexicano. Las propuestas políticas y estéticas provenientes de Francia e Inglaterra, se consideraban un medio para aspirar al admirado progreso. Sin embargo, la sociedad no quería desvincularse completamente de lo tradicional, de la esencia mexicana ni de su hondo significado, pues el nacionalismo incipiente tenía que buscar una seña de identidad. Esta circunstancia se dejó sentir también en el arte mexicano del siglo XIX donde, al contrario del Viejo Mundo, se interpuso cronológicamente la presencia del romanticismo a la consolidación del clasicismo. El surgimiento y desarrollo de la Academia de San Carlos a partir de 1785 dejó testimonios de gran significación, pero los años posteriores a la Independencia marcaron la decadencia de la institución y una existencia precaria que incluyó el cierre entre 1821 y 1824<sup>3</sup>.

Es a partir de los años cuarenta, cuando se impone un aire renovador en la pintura mexicana gracias al pintor catalán Pelegrín Clavé, encargado de la reapertura de la prestigiosa

---

<sup>1</sup> Héau-Lambert/ Rajchenberg, 2002: 42.

---

<sup>2</sup> Rodríguez, 1986: 92.

<sup>3</sup> Espinosa Spínola/Gutiérrez Viñuales, 2002: 77.

Academia mexicana. Si bien en esos momentos la imagen propiciada por el romanticismo ya había dejado su huella, a partir de ahora, se fomentará una visión europeísta marcada por las ideas neoclasicistas de serenidad, calma y orden. En el México independiente, el neoclásico se configuró como la expresión de las clases sociales altas y cultas, siendo la afirmación última de las fuerzas dominantes, del fin del colonialismo. Aceptar el neoclasicismo era asimilar la modernidad, incluirse en un presente en el que paradójicamente, aún anhelaba ligarse al Viejo Continente.

En cuanto al arte de la pintura, estuvo dominado por la Academia, y con ello, legitimado por las élites y por el Estado, ya que en estos cruciales momentos resultaba necesario encauzar hacia la formación y la consolidación nacional, por lo que la pintura decimonónica mexicana, presente a través de sus tres géneros destacados —paisaje, historia y retrato— resultó una poderosa vía de difusión social y política. El arte debía responder a los cambios que conducían hacia el progreso y la razón, así como también a las percepciones del liberalismo individualista.

## **EL GUSTO POR LO EUROPEO DE LAS CLASES PRIVILEGIADAS MEXICANAS. ROMANTICISMO Y RETRATO ACADÉMICO**

Durante el siglo XIX el retrato gozará de un florecimiento que solo se resentirá con la llegada de la fotografía. Este género se consideraba todo un reflejo del prestigio social, ya sea de los héroes de la Independencia o de las clases altas mexicanas. En la pintura de retrato no solo interesaba destacar al personaje representado, sino todo el conjunto en el que se inserta, como el suntuoso mobiliario y los hermosos cortinajes que suelen aparecer en las escenas. Sin embargo, la indumentaria nos ofrece también una información muy valiosa acerca del personaje principal, ya que la moda es el fiel reflejo de su época. Lo más frecuente era la representación de frente, tanto de busto, como de cuerpo completo. Las élites adineradas demandaban un tipo de retrato de corte galante siguiendo los dictámenes franceses, como en el *Retrato de Doña Dolores Tosta de Santa Anna* (figura 1), realizado en 1855 por Juan Cordero, el gran representante de la pintura académica decimonónica mexicana. En esta obra, el artista demuestra el conocimiento del tratamiento neoclásico europeo y retrata con maestría a la joven esposa de su amigo el general Antonio López de Santa Anna. La indumentaria de la

dama demuestra la influencia francesa del vestir femenino en el México decimonónico.

142



Figura 1. Juan Cordero, *Doña Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México

El corsé de su llamativo vestido ajusta su cintura para acentuar su esbelta figura y se acompaña en la parte inferior por una falda de gran tamaño, probablemente abultada por una crinolina o miriñaque, pues la mujer de mediados del siglo XIX tenía que vestir amplias faldas, ajustar su cintura con corsés y cubrir su cabeza con tocados y plumas como las parisinas<sup>4</sup>. Los alegres colores del vestuario de la mujer muestran el interés por las telas con brillo, dejando atrás la sobriedad de los oscuros colores frecuentes en el siglo XVIII. Resulta igualmente destacable el conjunto de accesorios que adornan a la joven. Los largos guantes claros, casi transparentes, eran un complemento indispensable para toda dama perteneciente a la alta sociedad, signo de elegancia y diferenciación. Similar consideración tenía las joyas que solían ser de gran tamaño, siendo muy empleados los brillantes y las perlas, estas últimas muy preciadas en Iberoamérica desde el periodo novohispano<sup>5</sup>. En este sentido, el doble collar de perlas que luce la protagonista de la obra y la magnífica diadema adornada con un águila, demuestran su

<sup>4</sup> Ledesma Cid/ Álvarez Moro, 2008: 24.

<sup>5</sup> Principalmente las perlas de Panamá fueron las más solicitadas desde el siglo XVI, no solo por los nobles sino también por la realeza. Tanto Isabel de Portugal como María Luisa de Parma fueron grandes coleccionistas de estas joyas, lucíendolas habitualmente en sus actos y

estatus social. La influencia romántica se transmite a través de la delicada postura y la mirada distraída de la joven, que posa recatadamente sin atreverse a mirar al espectador. Con sus manos sostiene un pañuelo y un abanico de plumas, complementos también propios de las clases refinadas<sup>6</sup>. La longitud de la falda no permite apreciar el calzado, pero probablemente estaría afianzado a la pantorrilla por medio de cáligas y colocado sobre medias de seda bordadas con relojes<sup>7</sup>, siguiendo la tendencia europea. Todo el conjunto de la escena transmite elegancia y fastuosidad, presente también en la decoración que ya se ha comentado anteriormente y que denota la influencia francesa hasta en los objetos que puedan pasar desapercibidos a primera vista, como el magnífico jarrón de Sèvres, muy demandado en México por considerarse un signo de

---

retratos oficiales. En el siglo XIX continuaba esta tradición en la moda femenina.

<sup>6</sup> En Europa, los abanicos se hicieron populares desde el siglo XVII, importados de Asia. Este llamativo complemento también tuvo una gran repercusión en Iberoamérica. El abanico no solo cumplía la función de refrescarse en las grandes reuniones sociales, sino que también se utilizaba para seducir. En México, se consideraba además como un accesorio propio de personas eruditas y con buen gusto. Por tanto, en la obra de Doña Dolores el uso del abanico estaría relacionado principalmente con el buen gusto y el carácter ilustrado de la portadora.

<sup>7</sup> Museo Nacional de Historia, México, 2017: 28.

distinción. También durante la segunda mitad del siglo, Juan Cordero realizó el *Retrato de Leonor Rivas Mercado* (figura 2). Al igual que la obra de Doña Dolores, es un ejemplo de pintura académica, aunque con menor impronta mexicana. La protagonista de este retrato pertenecía a la acomodada familia de Los Rivas, muy popular en Jalisco. Sin embargo, no se trata de una obra en la que la dama desee destacar considerablemente, como sucedía en el caso de Doña Dolores. En este caso, Leonor no oculta su privilegiada posición, pero sin hacer gala de la ostentación que derrochaba el retrato de la mujer del presidente. La obra de Leonor Rivas denota mucha más sencillez en su conjunto. El elemento que más destaca su estatus es el vestido, dotado de mayor simplicidad que el de Doña Dolores, pero también característico del período, principalmente por la amplitud de la falda y el escote de hombro a hombro que puso de moda la emperatriz Eugenia de Francia<sup>8</sup>. Se trata de vestidos de alta costura, diseñados por el prestigioso modisto británico Charles Frederick Worth. El paralelismo puede observarse en el cuadro realizado en 1855 por Franz Xaver Winterhalter (figura 3), donde se representa a la emperatriz sentada junto a sus damas de honor y luciendo un hermoso vestido blanco de telas vaporosas adornado con lazos de color lila. Las

---

<sup>8</sup> Fortes González, 2007: 75.

mujeres acompañantes lucen también trajes de corte romántico muy parecidos al de Leonor Rivas. Incluso el tocado con el pelo recogido y algunos tirabuzones sueltos parecen haber servido de inspiración a la joven mexicana. En el cuadro de Cordero, también destaca el chal de tul<sup>9</sup> alrededor de la cintura, a juego con la capa de tela transparente que recubre la voluminosa falda plisada de Leonor. En el resto del conjunto, no hay muestras de suntuosidad, pues ha prescindido de los guantes y su mano izquierda se adorna únicamente con el anillo de casada, mientras que con la derecha sujeta una rosa, al igual que la emperatriz y sus damas en el cuadro de Winterhalter aparecen portando alegres ramos de flores<sup>10</sup>. La influencia europea en la indumentaria, en el peinado y en la forma de posar resulta evidente, las mujeres de alta posición deseaban vestirse “a la francesa”, pudiéndose permitir el lujo de adquirir los últimos modelos realizados a base de seda y encajes por grandes diseñadores, como el mencionado Worth. Debe tenerse en cuenta que la paridad cambiaria del peso mexicano era superior a la mayoría de las monedas europeas, exceptuando la

libra inglesa<sup>11</sup>, motivo por el cual el precio de vestir a la última moda no resultaba excesivo para las grandes familias acomodadas. Leonor Rivas fue una de aquellas jóvenes mexicanas que, gracias a una buena posición económica, asimilaron con gusto la moda parisiense, como se evidencia en el retrato de Cordero.



Figura 2. Juan Cordero, *Leonor Rivas Mercado*, 1860. Museo Nacional de Historia, México

<sup>9</sup> Los chales y capas eran utilizados frecuentemente por las damas, debido a que el volumen de los vestidos no permitía el uso de abrigos.

<sup>10</sup> La flor se consideraba un atributo que simbolizaba principalmente la delicadeza en las mujeres.

<sup>11</sup> Museo Nacional de Historia, México, 2017: 26.





Figura 3. Franz Xaver Winterhalter, *La emperatriz Eugenia rodeada por sus damas de compañía*, 1855. Palacio de Compiègne, Francia

Una obra clásica, a la que sin embargo también alcanza la influencia romántica, presente en la delicadeza de sus gestos y de su mirada. A diferencia de Doña Dolores, Leonor sí posa de frente, aunque con gesto tímido e inocente, al ser rasgos que se consideraban inherentes a toda mujer “respetable” decimonónica. El toque de mexicanidad lo aportaría el fondo que ha colocado el artista, a modo de frondosas plantas tropicales propias de la flora autóctona. Aunque con diferencias, ambas

obras demuestran que el retrato académico de Juan Cordero no abandonaba ese gusto artístico clasicista y romántico que se impuso durante la segunda mitad del siglo XIX en México, reflejado también en la moda de las mujeres que gozaban de una elevada posición social.

### **RECUPERACIÓN DEL ELEMENTO PATRIO COMO SIGNO DE EXCLUSIVIDAD. EL AUGE DEL RETRATO DE PROVINCIA**

En este contexto, surgió también la reivindicación de un arte mexicanista y nacional, centrado en las manifestaciones costumbristas y las muestras identitarias. Los artistas se inclinarán entonces por representar la realidad inmediata popular, olvidándose en buena medida de doctrinas estéticas europeas. Así, las obras del gusto popular fueron teniendo cada vez más éxito entre la población mexicana, a través de la representación de escenas de la vida cotidiana, bodegones, y por supuesto el género del retrato. Esta tendencia que comenzó en la mitad del siglo XIX<sup>12</sup> dirigida a buscar el interés por lo propio e identitario de la vida iberoamericana respondió principalmente a la nueva conciencia que se empezaba a crear sobre el concepto

---

<sup>12</sup> Y que alcanzará su máximo apogeo a finales de la centuria.

de un arte diferente al tradicional, transitando así del ideal clásico de belleza a formas que antes se habían considerado exóticas y que ahora se revalorizarán por considerarse las genuinamente americanas. El álbum *México y sus alrededores* (1855) editado con colecciones de trajes, paisajes y monumentos dibujados por pintores mexicanos<sup>13</sup>, constituye un buen ejemplo del calado que tuvieron estas propuestas hacia un nuevo arte pictórico que, sin abandonar la esencia romántica, dirigía su mayor interés hacia las costumbres y los tipos populares.

Respecto al género del retrato, tanto la burguesía criolla como las clases populares van a ser representadas con esta nueva estética, afianzando la huella autóctona que tíbiamente se reflejaba en los retratos académicos de Pelegrín Clavé y Juan Cordero. Debe tenerse en cuenta que la pintura de retrato gozó de una importante democratización en el siglo XIX gracias a la desaparición del sistema gremial, lo que ocasionó que se convirtiera en un género accesible a todos los sectores de la sociedad. Sin embargo, en el retrato de provincia, a diferencia del académico anteriormente comentado, se reflejará la tendencia hacia el elemento autóctono como sello identificativo de las clases criollas y menos privilegiadas, alejadas de la estridencia

lujosa propia de las adineradas familias de la capital. De esta forma, el tipo de vestimenta, junto con la gestualidad de las mujeres retratadas, serán los factores más decisivos para comprobar la diversificación social y artística del momento. Como ejemplo destacaremos el *Retrato de Doña Teresa Pliego* (figura 4) realizado por Felipe Santiago Gutiérrez, uno de los pintores decimonónicos de mayor proyección internacional. Su formación académica bajo las enseñanzas de Pelegrín Clavé se vio enriquecida gracias a periodos transcurridos entre Madrid, Barcelona y París, ejerciendo en él una gran influencia artistas europeos como Mariano Fortuny, Federico de Madrazo y Gustave Courbet. El cuadro dedicado a Doña Teresa, aunque se considera un retrato aún con cierto regusto neoclásico, se despoja de toda idealización dejando paso a un marcado realismo que se evidencia en la fiel representación de la madurez de la representada y la austeridad de su rostro. Todo parece indicar que se fue una mujer perteneciente a la clase media la cual amasó su fortuna gracias a explotaciones agrícolas en México. Es muy probable que sus orígenes fueran mestizos, evidencia que se muestra no solo en sus rasgos físicos, sino en la utilización del

---

<sup>13</sup> Artistas de la talla de Auda, Rodríguez, Campillo y Castro.

rebozo mexicano<sup>14</sup> realizado en seda, así como en su colorido vestuario con estampado de franjas.



Figura 4. Felipe Santiago Gutiérrez, *Retrato de Doña Teresa Pliego*, 1848. Museo Soumaya, México

<sup>14</sup> Rodríguez Moya, 2006: 164.

Los brazos de la dama están protegidos doblemente con las largas mangas del vestido y el comentado rebozo, apartándose de la moda de las jóvenes burguesas de la capital, propensas a mostrar los brazos o cubrirlos tímidamente con chales transparentes. La posición social acomodada se refleja en la delicadeza de las telas y en la joyería utilizada, en este caso por medio de anillos y del hermoso collar doble a juego con largos pendientes de perlas. Es un retrato donde podemos apreciar esa dualidad de pensamiento artístico y social que sucedió en el México de estos momentos. Si bien el componente mestizo se refleja en detalles de su indumentaria y en la propia fisonomía, el recuerdo del academicismo se plasma en la utilización de los cortinajes al fondo, así como en el habitual recurso del reloj, elemento decorativo frecuente en las casas burguesas.

José María Estrada, fue un pintor autodidacta que destacó por sus retratos de corte popular. Su clientela principal eran las clases medias y los campesinos de su Guadalajara natal, a los que retrataba con una fuerte carga psicológica e inocencia. La obra titulada *Dama con vestido rosado* (figura 5) presenta un retrato de tres cuartos sobre un fondo neutro cuya protagonista es una joven de bellos rasgos mestizos. Su cabeza está girada hacia la izquierda, mirando con una fría expresión al espectador. Su exquisito vestido de color rosa claro se compone de un corpiño

abierto y anudado horizontalmente, mientras que en la parte inferior posee una falda abultada también por medio de una crinolina o miriñaque.



Figura 5. José María Estrada, *Dama con vestido rosado* (1764-1860). Museo Nacional de Arte, Ciudad de México

Destacan especialmente las mangas acampanadas, alejadas del tipo farol que seguía la moda francesa. Sus accesorios no muestran gran ostentación, observamos un original pendón que surge de su cuello y se oculta en uno de sus hombros, así como unos largos pendientes dorados con toques de color rojo. Sus manos no se cubren con los largos guantes que predominaban en los retratos neoclásicos, pues se han sustituido por mitones elaborados con tul negro. Tanto el vestido como los mitones poseen bordados de colores rojo, verde y blanco, que recuerdan a las vestimentas indígenas o populares. Otros complementos ya recurrentes en las damas decimonónicas son el abanico y con la izquierda un pañuelo blanco. Su sencillo peinado, un recogido con la raya al medio, contrasta con los tres pasadores de flores plateadas. Esta obra refleja especialmente el incipiente gusto de las mujeres de provincia por el uso de vestimentas que contengan elementos autóctonos, alejándose de los férreos patrones importados de Europa que preferían las clases acomodadas de la capital.

Ciertamente los pintores de carácter local deseaban mostrar la realidad de la sociedad mexicana a través de retratos que se alejaran paulatinamente de los postulados neoclásicos y revalorizando lo propiamente mexicano, reflejado también en la moda del momento. Esta circunstancia, tíbamente observada en

las familias de posición social media y elevada, va a acentuarse en las clases populares del país. Ejemplo de ello es la obra *Mujer de la Sierra de Orizaba* (figura 6) realizada por el pintor veracruzano José Justo Montiel, también de formación autodidacta.



Figura 6. José Justo Montiel, *Mujer de la Sierra de Orizaba*, 1868.  
Museo del Arte, Veracruz, México

En este caso, nos encontramos ante el retrato de una mujer indígena, reflejando puramente la mexicanidad a través de sus hermosos rasgos y su indumentaria. Si bien se trata de un retrato con cierta idealización romántica, la mujer aparece ataviada como los nativos del país. Su vestuario está repleto de connotaciones simbólicas. La blusa o cotón punta<sup>15</sup> posee un bordado tipo brocado de diseño horizontal con figuras de rombos o cocolos, realizado con hilo rojo; el rombo o cocol es un diseño mesoamericano, cuyo significado para los nahuas representa la tierra y las estrellas, mientras que el color rojo simbolizaría la fertilidad y la protección contra el mal de ojo. La falda o enredo, también una prenda de procedencia pre-colombina, es curiosamente similar en su color y diseño a las fajas típicas de la sierra de Zongolica. En cuanto a los elementos accesorios, destaca la espiga abierta en tres varas en forma de trébol relacionada con el matrimonio, así como La “jícara de dote”, pintada con palomas y motivos florales. Por último, su largo cabello peinado en forma de trenza también tendría relación con la fertilidad femenina, de acuerdo con las viejas

<sup>15</sup> Este tipo de blusa o cotón punta lo siguen utilizando, con ligeras variantes, numerosas mujeres de Atlahuilco.

tradiciones de los nahuas. Los vistosos collares y aretes dorados complementan el conjunto de la joven prometida.

Otro artista que contribuyó a la revalorización de los tipos humanos, especialmente de la mujer, fue el pintor costumbrista José Agustín Arrieta. Un artista excepcional que narraba con maestría la vida cotidiana del Estado de Puebla a través de múltiples escenas de género y originales retratos. Su aportación más destacada es la difusión de la *china poblana*, figura arquetípica que se considera todo un símbolo patrio<sup>16</sup>. Una mezcla de costumbrismo y retrato es la obra *El chinaco y la china*, también llamado *Un matrimonio feliz* (figura 7), donde plasma fielmente los rasgos físicos mestizos de la pareja. El rico colorido, el detallismo y la armonía en la composición la convierten en una pintura excepcional, en la cual puede apreciarse la característica indumentaria de *china poblana*, que va a repetirse, aunque con modificaciones, a lo largo del tiempo. La mujer de mediana edad lleva la típica blusa blanca que solía estar elaborada en seda o

chaquira, dejando descubierto parcialmente el cuello. El rebozo cruzado que porta la protagonista de la obra no se utilizaba siempre, aunque solía ser lo más frecuente.



Figura 7. José Agustín Arrieta, *El chinaco y la china* o *Un matrimonio feliz* (1803-1874). Colección particular

<sup>16</sup> Se cree que el nombre originario de *china poblana* se debe a una legendaria mujer asiática que llegó como esclava a México en el siglo XVII. Por ello, se convirtió en el traje típico de las sirvientas de Puebla. Posteriormente también se puso de moda entre las mujeres decimonónicas que deseaban vestir con prendas coloridas. La indumentaria de la figura prototípica de la *china* ha perdurado en el tiempo como un símbolo identitario de México.

En la parte inferior, sobre una enagua interior con encajes y bordados de lana, se colocaba otra enagua de seda o castor normalmente decorada a base de lentejuelas o listones. Es característico que Arrieta represente a estas mujeres en sus quehaceres cotidianos: sirviendo o cocinando las viandas típicas poblanas, vendiendo frutas o agualoja. Llama la atención que en todos los casos la *china*, esa mujer considerada bella y apetecible e independiente<sup>17</sup> se asocia con frutos y alimentos, estableciéndose un sentido seductor y carnal<sup>18</sup>. Sin embargo, también se puede considerar que el hecho de que la mujer se represente junto a un magnífico bodegón con las viandas típicas poblanas, enfatice la mexicanidad y la importancia de lo autóctono.

## CONCLUSIONES

Tras este breve recorrido se ha analizado la complejidad que supuso el vestido femenino en el México del siglo XIX. Mediante los retratos analizados se ha constatado que los cambios sociales, económicos y políticos del momento repercutieron notablemente

en la vestimenta de la mujer, pero siempre desde diversas interpretaciones. Esta heterogeneidad estaba íntimamente ligada a la dicotomía de pensamiento existente entre lo propio y lo foráneo, lo autóctono y lo importado, lo que conllevaba en la práctica a un difícil equilibrio que no siempre resultaba claro de definir. En los retratos neoclásicos, se ha observado que las clases dirigentes surgidas de la Independencia deseaban mostrar la modernidad a través de elegantes vestidos franceses, siguiendo la moda galante y la inspiración romántica. En el caso de la burguesía media compuesta en su mayoría por criollos, los retratos nos mostraban que el gusto por la modernidad europea importada no era tan tajante, pues en la moda se reflejaba la influencia autóctona en muchos de sus elementos, como el rebozo o los bordados florales. Pero la gran reivindicación del componente identitario mexicanista va a llevarse a cabo por las mujeres indígenas y las clases menos favorecidas. Estas mujeres se ocupaban del trabajo doméstico y el cuidado de los hijos, al mismo tiempo que debían contribuir a la raquítica economía familiar cultivando el campo, dedicándose al servicio doméstico o a alguna actividad de tipo industrial, como la textil<sup>19</sup>. Ello explica

---

<sup>17</sup> Pérez Montfort, 2007: 127.

---

<sup>18</sup> Espinosa Spínola/Gutiérrez Viñuales, 2002: 82.

<sup>19</sup> Espinosa Spínola, 2001: 108.

en parte, que a través de sus bellas y coloridas vestimentas forjaran una seña diferencial que perduraría en el tiempo. Ya sea a través del fantástico traje de *china poblana* o de los magníficos conjuntos de tradición mesoamericana que vestían las mujeres de la Sierra de Orizaba, se manifestaba la gran diversidad cultural de México, pero desde una identidad común nacional. La moda decimonónica femenina refleja especialmente este rico legado que supieron plasmar artistas de diversa índole, tanto académicos como autodidactas y regionalistas reflejaron las diversas tendencias que se sucedieron en la capital y en la provincia a lo largo del siglo, dejando una huella profunda en la cultura visual mexicana y en el plano internacional.

## BIBLIOGRAFÍA

Castro, C./Campillo, J./Auda, L./ Rodríguez, G. (1855): *México y sus alrededores: colección de monumentos, trajes y paisajes*. México: Establecimiento Litográfico de Decaen.

Espinosa Spínola, Gloria (2001): "El retrato femenino en México durante el siglo XIX". En: *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, pp. 107-120.

Espinosa Spínola, Gloria/ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2002): "La mujer mexicana en la mirada de cuatro artistas del siglo XIX". En: *Luchas de género en la historia a través de la imagen ponencias y comunicaciones*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), pp. 73-89.

Fortes González, Nelly (2007): "El retrato femenino en México del barroco novohispano al nacionalismo de 1920. Una lectura desde la sociología de la distinción de Pierre Bourdieu". Departamento de Filosofía y Letras, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla.

Héau-Lambert, Catherine/ Rajchenberg, Enrique (2008): "La identidad nacional: Entre la patria y la nación: México, siglo XIX". En: *Cultura y representaciones sociales*, vol. 2, no 4, pp. 42-71.

Ledesma Cid, Inmaculada/ Álvarez Moro, María de las Nieves Concepción (2008): Exposición "La moda en el XIX". Museo de Artes y Costumbres Populares. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Museo Nacional de Historia, México (2017): *Hilos de historia. Colección de indumentaria del Museo Nacional de Historia*. México: Cultura, Secretaría de Cultura, Estados Unidos Mexicanos, INAH, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.



Pérez Montfort, Ricardo (2007): *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*. México: Ciesas.

Rodríguez, Jaime E. (1986): "La crisis de México en el siglo XIX". En: *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 10.

Rodríguez Moya, Inmaculada (2006): *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Universidad de Sevilla, vol. 27.



## CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA PLATERÍA ARTÍSTICA EN ANDALUCÍA. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

CONSERVATION AND RESTORATION OF ARTISTIC PLATTERY IN ANDALUSIA. SOME CONSIDERATIONS ABOUT INTERVENTION CRITERIA

**María Jesús Mejías Álvarez**

HUM171. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-0002-8066-4231

[mjma@us.es](mailto:mjma@us.es)

### **Resumen:**

Se analiza de forma teórica la relación del historiador del arte con los profesionales de la conservación y la restauración, así como la metodología interdisciplinar y analítica que conforman los criterios de intervención en las piezas de plata labrada, tomando como referencia algunas de las experiencias realizadas en Andalucía, tanto en el marco del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) como en el de los talleres artesanales de orfebrería.

**Palabras claves:** Conservación, restauración, orfebrería, plata, Andalucía.

**Abstract:** The relationship of the art historian with conservation and restoration professionals is analyzed in a theoretical way, as well as the interdisciplinary and analytical methodology that make up the intervention criteria in carved silver pieces, taking as reference some of the experiences carried out in Andalusia, both within the framework of the Andalusian Institute of Historical Heritage (IAPH) and that of the artisan workshops of goldsmithing.

**Keywords:** Conservation, restoration, goldsmithing, silver, Andalusia

La tarea de tutelar las piezas artísticas de joyería y de plata labrada corresponde tanto al conservador y restaurador como al historiador del arte. La protección de este patrimonio viene marcada por dos líneas de acción complementarias, una de carácter técnico y otra sujeta a la investigación histórico-documental y al análisis las tendencias estéticas, de las que deben partir los criterios de restauración. El papel del historiador del arte en la conservación y restauración del patrimonio artístico como un profesional activo se basa en las *Cartas Internacionales*, en las teorías de Cesare Brandi (*Teoría del restauro*, 1963)<sup>1</sup> y del *Instituto Centrale de Restauro* en Roma, las cuales establecen la importancia de la crítica histórica para determinar los criterios de una restauración. Si entendemos que la restauración se convierte en un proceso donde intervienen tanto elementos técnicos como elementos de crítica estética, cuestión esta última que resulta competencia esencial del historiador del arte, la participación de éste debe ser operativa y de calidad<sup>2</sup>. Por lo tanto, sus funciones no sólo se ciñen al estudio las obras de arte, a su defensa y su divulgación, sino que sus investigaciones tienen que ser tomadas en cuenta para avalar, con criterio científico, una restauración. Así, para profundizar en el conocimiento histórico-artístico y tecnológico, y en los métodos

científicos para la conservación y la restauración de las obras de arte, en general, y de las piezas de orfebrería, en particular, es necesario contar con un equipo multidisciplinar, donde el historiador del arte sea algo más que un mero documentalista<sup>3</sup>. El conservador busca mantener en perfecto estado los objetos artísticos mediante el control de las condiciones ambientales, de exhibición, de manipulación y de almacenamiento, para retrasar lo más posible su deterioro en el tiempo. Por otra parte, el restaurador, bajo su intervención directa sobre las piezas, intenta mejorar el estado de éstas cuando han sufrido alguna transformación química o física, mientras que el historiador del arte además de conocer los datos históricos, los valores artísticos y simbólicos, sabe realizar una interpretación cultural de la obra de arte, conoce los materiales y las técnicas artísticas con las que está elaborada, por lo que puede detectar las transformaciones físicas que ha sufrido. Conocimientos que sirven para complementar las prácticas científico-técnicas de un verdadero equipo de trabajo pluridisciplinar.

La restauración arquitectónica ha utilizado desde el siglo XVIII la metodología histórica como elemento básico para poner de manifiesto el valor de los monumentos. A lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX así lo defenderán tanto el francés Viollet-le-Duc

---

<sup>1</sup> Meraz, 2019: 158-159.

<sup>2</sup> Ferreras Romero, 1994: 42-43.

<sup>3</sup> Hernández Martínez, 2000: 557-558.

como el arquitecto milanés Luca Beltrami y el arquitecto romano y crítico de arte Camillo Boito, estableciendo este último las bases de la línea teórica de la "restauración científica". A lo largo del siglo XX son muchos autores, entre los que destacan el italiano Cesare Brandi y el belga Paul Philippot, los que han impulsado teorías y códigos éticos sobre la restauración de obras de arte. La importancia de realizar un estudio histórico previo y, por lo tanto, una interpretación crítica y valorativa de éstas ante cualquier práctica ejecutoria o de intervención<sup>4</sup> está totalmente asumido en el campo de la restauración de los monumentos arquitectónicos y de las obras de pintura y escultura, mientras en la restauración del patrimonio de metal, y, especialmente, en el ámbito de la platería artística existe una menor conciencia de esta realidad. Los criterios metodológicos aplicados a la conservación y restauración del patrimonio metálico no difieren de los utilizados en otros campos. Se requiere de una serie de conocimientos de carácter científico (saber cómo están constituidos los metales y sus aleaciones, cómo fueron y son manufacturados, cómo son sus procesos de deterioro físicos y químicos, etc.) y otros de carácter formales y estéticos. La conjunción de estos estudios analíticos contribuye al conocimiento de la técnica de ejecución de la pieza, a la evaluación de su estado de

---

<sup>4</sup> Martínez Justicia, 2008:24.

<sup>5</sup> Martínez Justicia, 1990: 199-200.

conservación y ayudan a su valoración, así como a establecer unos criterios de intervención coherentes a sus cánones estéticos. De esta forma los procesos de restauración cumplirían con lo establecido en las normas generales de la *Carta del Restauo* de 1987, de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura (consta de 12 artículos y seis anexos)<sup>5</sup>, y con lo marcado en su anexo D. "Instrucciones para la ejecución de intervenciones de conservación y restauración de obra de carácter plástico, pictórico, gráfico y de artes aplicadas".

## PROCESOS Y CRITERIOS DE RESTAURACIÓN

Los criterios de intervención en la restauración de las obras de orfebrería vienen determinados por la naturaleza de los materiales utilizados en su elaboración, por sus estructuras compositivas y por la función, utilidad y uso que se da a estas piezas<sup>6</sup>. Las piezas de orfebrería están realizadas, fundamentalmente, con metales nobles como el oro, la plata y otras aleaciones en las que interviene el cobre, y se pueden adornar con materiales minerales como las piedras preciosas o semipreciosas, los vidrios o los esmaltes, y con materiales orgánicos

<sup>6</sup> Navarro Pérez, 2010:504-506.

entre los que destacan las perlas y los corales. Estos metales se caracterizan por resistir bien la oxidación y por reaccionar muy poco con otros compuestos químicos. Pero esta aparente inalterabilidad no se cumple totalmente porque una atmósfera corriente como el medio ambiente que nos rodea estimula una corrosión inicial a través de las partículas de sulfuro de hidrógeno del aire que en contacto con el metal le provoca manchas. Se trata de alteraciones químicas derivadas de las características constitutivas de los propios materiales. El oro puro no se oxida, pero si se presenta combinado (es decir, mezclado con otros metales como cobre o plata) estos metales de la aleación sí pueden llegar a oxidarse y afectar al aspecto de la pieza. En la plata la reacción química con el sulfuro de hidrógeno favorece la creación de una capa superficial muy fina alrededor del metal que funciona como una película protectora de la plata pura de la superficie. Por lo tanto, es de suma importancia valorar cuales son los tratamientos de limpieza más adecuados para la eliminación de sulfataciones en la plata, el cobre y las aleaciones con oro. La prioridad es que éstos no causen ningún tipo de deterioro a la superficie del metal, por eso la limpieza mecánica debe ser utilizada en contadas ocasiones, ni se recomienda los procesos con electrolitos por considerarse muy agresivos. El producto más utilizado

en la restauración científica de metales es el compuesto por ácido diertiaminopentaacético y sal sódica (DTPA) que elimina la sulfatación de modo superficial y es poco agresivo<sup>7</sup>. Los profesionales del sector de la orfebrería utilizan productos comerciales, entre los que destacan el *Picklane*, o similares, en sus distintas variantes, de acción más profunda y rápida, eliminando en exceso la sulfuración, lo que lo hace no apto para la restauración de piezas históricas.

Al hablar del deterioro físico de las piezas de orfebrería hay que considerar si éstas poseen una función civil o religiosa, si se encuentran expuestas en vitrinas de museos o, por el contrario, siguen utilizándose, con más o menos cuidado, en determinados actos públicos. Nos centramos en la orfebrería religiosa porque la mayoría de las piezas sobre las que se interviene poseen una función religiosa y un uso continuado en cualquier procesión o acto litúrgico. Al deterioro físico causado por la manipulación, hay que unir el químico provocado por los contaminantes atmosféricos tanto para objetos expuestos al aire, víctimas de la acumulación de polvo y de los contaminantes de exterior, como para los expuestos en vitrinas, degradados por los de interior entre los que destacan los ácidos orgánicos (ácidos acético y fórmico)<sup>8</sup>. Estos procesos corrosivos se van desarrollando por etapas con

---

<sup>7</sup> Traver Badenes (2013):322-324.

<sup>8</sup> Lafuente; Cano; Gómez (2013):142-143.

diferentes grados de alteraciones, determinados por los materiales que componen las piezas, la complejidad constructiva de algunas de ellas y por su incorrecto uso.

Los procesos de restauración de las piezas de orfebrería histórica deben comenzar con un diagnóstico analítico previo a la intervención que permitirá conocer el verdadero estado de conservación de éstas. Hay que comenzar con investigaciones analíticas sobre la composición del metal, o metales, con los que la pieza a intervenir está realizada. También es necesario efectuar análisis metalográficos que permitan conocer las características microestructurales y compositivas del metal, o aleación, para poder relacionarlas con sus propiedades físicas, químicas y mecánicas, lo que ayuda a conocer algunos aspectos sobre las técnicas realizadas tanto en su taller de origen como las utilizadas en posibles intervenciones posteriores, y a detectar soldaduras o distintas densidades del metal. Estos análisis se realizan en laboratorios especializados, utilizando la técnica no destructiva de espectrometría por fluorescencia de rayos X<sup>9</sup>. Las tomografías, técnicas complementarias de los RX, resultan muy útiles para determinar entre otras cosas, el grosor de las láminas de metal. Sus resultados son de gran ayuda en los procesos de limpieza en los que previamente no se diferencia la

composición, la volumetría o el estado de conservación de los objetos<sup>10</sup>. La radiografía permite, sin necesidad de desmontaje, conocer la diversidad de materiales utilizados y la estructura compositiva de las piezas. Para un mejor conocimiento de la caracterización del metal empleado se suele aplicar la Microscopía Electrónica de Barrido (MEB o SEM, por *Scanning Electron Microscope*), la Microscopía Óptica, la Microscopía Estereoscópica y la Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR)<sup>11</sup>. Con estas técnicas se pueden determinar con gran acierto los materiales utilizados en su elaboración, la cantidad de otros materiales asociados a la plata y la composición de los dorados que recubren, en algunas ocasiones, las superficies de este tipo de piezas. Además, se pueden detectar las cualidades compositivas de las soldaduras, especialmente las de aleaciones de estaño y plomo que son muy negativas para la conservación de las piezas de plata, pues provocan una corrosión galvánica, fenómeno electroquímico que se produce entre dos metales en contacto ante la presencia de un electrolito que puede ser simplemente el agua contenida en la humedad ambiental. Cada uno de los metales se comportará bien como ánodo o bien como cátodo. Los metales menos nobles son más adónicos, mientras los más nobles (plata, oro y platino) lo son menos. La

---

<sup>9</sup> Alonso Benito (2006): 70-71.

<sup>10</sup> Díaz Martínez; García Alonso (2011): 40.

<sup>11</sup> Traver Badenes (2013):320.

proliferación del uso de las soldaduras de estaño en algunas reparaciones de piezas de plata provoca un exceso corrosivo que produce cierta inseguridad sobre la durabilidad y comportamiento futuro de material.

No podemos olvidar que la mayoría de las piezas de orfebrería están elaboradas con plata, o con aleaciones a base de ésta, y al ser la plata un metal maleable y muy dúctil la mayoría de las alteraciones físicas están provocadas por un mal o un continuo uso de éstas. La manipulación de piezas provoca un deterioro deformante en la superficie como pueden ser abolladuras, dobleces y roturas, pero también la estructura compositiva puede verse modificada. Además, se pueden producir desprendimientos y pérdidas de elementos decorativos y de fragmentos de su soporte, así como abrasiones y rozamientos en superficie. Algunas tipologías como las cruces procesionales, las custodias, las arcas eucarísticas, las arquetas y otras de un relativo tamaño, están montadas sobre una estructura interna, normalmente, de madera sobre la que se disponen distintas láminas de plata que recubren la superficie. En otros casos, se utiliza una estructura interna tubular, normalmente de hierro, para conseguir una mayor estabilidad como puede suceder en algunos cálices, crismas, ostensorios, u otras piezas de astil. Con el paso del tiempo nos podemos encontrar con oxidaciones férricas ocultas en el interior, y con la madera dilatada y

con la presencia moho, ácaros y bacterias en ella, circunstancias provocadas por el vapor que está en el ambiente de forma natural, jugando la condensación un papel importante en su deterioro. En las piezas que presenten cierta complejidad constructiva, se hace necesario realizar un análisis previo de sus estructuras internas a través de la técnica de la videoendoscopia, con cámara de sonda flexible con volcado de imagen digital que permita la obtención de imágenes del interior para ver cómo están ensambladas las piezas.

La conservación y restauración del patrimonio metálico en general, y el referido a la orfebrería religiosa en particular, debe optar por unos criterios de intervención conforme a la deontología profesional de los conservadores-restauradores que aparecen desarrollados en las denominadas Cartas (Carta de Atenas, 1931; Carta de Venecia, 1964; Carta del Restauro, 1972) que establecen el concepto de restauración científica, los tratados internacionales y la normativa de ECCO (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) y ECORE (The European Network for Conservation-Restoration Education). Los objetivos primarios marcados por la normativa son la consolidación y la limpieza de las piezas, basados en el respeto a la obra, por lo que la intervención sobre las mismas deben ser mínimas, siempre en función del grado de sus alteraciones químicas y físicas. En el proceso de limpieza resulta de vital importancia la eliminación de sulfataciones en



la plata y en los otros materiales que la acompañen. Así mismo, hay que estudiar la compatibilidad química de los materiales, eliminar las huellas de reparaciones anteriores inadecuadas y aplicar técnicas de conservación preventiva que asegure la estabilidad de las obras. Cualquier proceso de restauración de piezas de orfebrería debe concluir con una memoria elaborada por el equipo de trabajo, coordinado e interdisciplinar<sup>12</sup>, que aporte el material documental generado en el proceso de tratamiento, desde los aspectos histórico-artísticos, las técnicas de elaboración e intervenciones previas, la valoración del tratamiento realizado, el plan de conservación preventiva y de conservación, hasta las especificaciones técnicas y metodológicas de aplicación de los materiales empleados.

#### **LA RESTAURACIÓN DE PIEZAS DE ORFEBRERÍA EN ANDALUCÍA. EXPERIENCIAS CONTRAPUESTAS**

A finales del siglo XIX comienzan a utilizarse las técnicas analíticas en la conservación y restauración de objetos patrimoniales, creándose los primeros departamentos científicos en instituciones

relacionadas con la conservación (Atles Museum de Berlin). En el siglo XX, en España, los primeros laboratorios científicos dedicados en exclusiva a estudio detallado de las composiciones y estructuras de las obras artísticas se crean en el Museo Arqueológico Nacional, centrándose en los estudios de los metales antiguos, y el Museo del Prado. En 1961, la creación del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) supuso un gran avance en la sistematización de la aplicación de las metodologías de tratamiento y de intervención en los bienes culturales. En 1985 se fusionan tres organismos (*Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica*, la *Subdirección General de Monumentos* y la *Subdirección General de Arqueología y Etnología*) surgiendo el *Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (ICRBC), y tras varios cambios de denominación, en 2008 pasa a llamarse *Instituto del Patrimonio Cultural de España* (IPCE). Será en este último tercio del siglo XX y, desde el ICRBC y su Área de Laboratorios, cuando se realice una labor exhaustiva y sistemática por aplicar las técnicas analíticas físico-químicas y el conocimiento de las estructuras compositivas de los metales a la conservación y la restauración de la orfebrería histórica. Con la llegada de las Autonomías se crearán nuevos centros

---

<sup>12</sup> Díaz Martínez; García Alonso (2011): 43-44.

patrimoniales. En el caso de Andalucía, surge el *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (IAPH), en 1989. Se trata de una Institución de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dedicada al patrimonio cultural, y al análisis, estudio, desarrollo y difusión de teorías, métodos y técnicas aplicadas a la tutela del patrimonio histórico y a su protección, conservación, gestión, investigación y difusión.

La Comisión de Cultura, Turismo y Deportes del Parlamento de Andalucía aprobó, el 21 de febrero de 2002, una Proposición no de Ley en Comisión relativa a convenios con hermandades y cofradías (BOPA nº 295, 23 de abril, 2002), en la que, entre otras cuestiones, proponía la creación en el citado *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (IAPH) de una “sección especializada en conservación y restauración del legado de obras de orfebrería”. A tal efecto, la Consejería de Cultura ha creado, en el seno del IAPH, una sección especializada en conservación y restauración de obras de orfebrería, denominada *Programa Orfebrería*<sup>13</sup>. El mencionado programa se estructuró a través de dos líneas de acción simultáneas: una, de carácter investigador, tanto en los aspectos histórico-artísticos como en las metodologías científicas más novedosas aplicadas a los estudios analíticos de las características compositivas de los metales y las causas de sus alteraciones que

garanticen las mejores condiciones de conservación y restauración; y otra, dedicada a la dotación de equipos técnicos adecuados para realizar los oportunos procesos de restauración. El desarrollo de este “Programa Orfebrería” asume todos los criterios vigentes de intervención que se llevan a cabo en las piezas de orfebrería basados en el concepto de *restauración científica*.

En el marco de este *Programa Orfebrería* del IAPH se han desarrollado varias intervenciones en obras que forman parte, en su mayoría, del patrimonio artístico de Hermandades y Cofradías andaluzas. Estas piezas conllevan un uso reiterado en distintos actos litúrgicos y procesionales, por lo que se encuentran expuestas a un movimiento constante y a multitud de gestos bruscos o golpes, que complica la conservación éstas. También se han realizado algunas experiencias centradas en obras de plata labrada religiosa expuestas en museos. En todos proyectos se ha contado con un equipo trabajo coordinado y pluridisciplinar, compuesto por especialistas (restauradores, historiadores del arte, conservadores, químicos, fotógrafos, gemólogos, entre otros) que han trabajado de forma integral y sistemática.

---

<sup>13</sup> Fernández Vallespín; Gómez Villa; Marmolejo Hernández (2004):81-82.

En estas primeras actuaciones de restauración científica de metales nobles se seleccionaron una serie de obras históricas vinculadas al patrimonio de cofrade andaluz, primando tanto los valores históricos, artísticos, etnológicos, como el estado de conservación de éstas. Por su singularidad artística se eligieron los atributos procesionales de la Virgen de la Soledad de Écija. Durante los años 2003 y 2004 realizó un proceso de intervención en la corona, media luna y ráfaga que luce la imagen en su capilla durante todo el año, y en su estación penitencial<sup>14</sup>. Las piezas con graves alteraciones físicas y químicas presentaban problemas de conservación, sobre todo en lo concerniente a la estabilidad estructural y a corrosión por sulfuros y óxidos de plata. Las tres piezas realizadas en plata de ley por el platero cordobés Damián de Castro, en la segunda mitad del siglo XVIII, presentan decoración de rocallas muy voluminosas y abultados temas decorativos de composiciones asimétricas de gran calidad técnica y artística. Al tratarse de obras de gran envergadura, especialmente la ráfaga, y gran complejidad constructiva con superposición de piezas, necesitan de estructuras internas que sustenten el conjunto. Así, la ráfaga presenta una estructura interna, o *alma*, de hierro forjado, la medialuna de madera y la corona de alpaca, lo que triplicó la complejidad de la

intervención, pues cada material se comporta de forma diferente ante las alteraciones químicas. (figura 1)



Figura 1. Ráfaga, corona y medialuna de la Virgen de la Soledad de Écija (Sevilla). Estado final tras la intervención del IAPH, 2004.

<sup>14</sup> Porres Benavides (2011): 80-86.

A esto hay que unir los problemas derivados de las distintas intervenciones previas no ajustadas a los actuales criterios técnicos y científicos en materia de restauración de los metales nobles. De los tratamientos realizados lo más significativos fueron destinados a los refuerzos estructurales y de ensamblaje, a la reintegración de algunos elementos perdidos, y, muy especialmente, a la eliminación de soldaduras de estaño para sustituirlas soldaduras de plata menos agresivas.

Dos cruces de plata procedentes de la provincia de Córdoba, y relacionadas con imágenes sagradas de gran arraigo devocional, también formaron parte de la experiencia piloto del citado programa del IAPH. Se trata de la cruz del Nazareno de Cabra, obra de la segunda mitad del siglo XVII, y la cruz del Nazareno de La Rambla, de procedencia mexicana, que presenta una inscripción en el remate superior del brazo largo de la cruz en la que aparece el nombre del mecenas, Antonio de Peralta, Gobernador de Armas de Veracruz, y la fecha de encargo, 1723. En ambos casos poseen una estructura interna de madera, pero el sistema compositivo es más complejo en la cruz del Nazareno de Cabra ya que al alma de madera se fijan unas doscientas láminas de plata que tras alguna intervención previa e inadecuada,

fueron montadas de forma errónea<sup>15</sup>. El proceso de restauración de esta pieza permitió, entre otras mejoras, la corrección de fracturas y de deformaciones decorativas en superficie, así como recuperar la composición primaria de la pieza.

La intervención de la cruz procesional de Osuna (Sevilla), vinculada, desde su fundación a la Colegiata de Santa María y al Patronato municipal que la conserva, es uno de los proyectos más singulares y completos dirigidos por el *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. La pieza se encontraba en un delicado estado de conservación debido tanto al paso de los siglos, pues se trata de una obra de principios del siglo XVI, como a su generalizado y continuo uso hasta la década de los años setenta del siglo XX. Se trata de una cruz de estilo gótico, que presenta la marca del platero Pedro de Ribadeo (P/RIBA/DEO), activo en la ciudad de Valladolid desde 1497, y una inscripción en el nudo que alude a Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña como donante en 1534.

Las sucesivas intervenciones sin carácter científico a las que fue sometida a lo largo del tiempo le fueron provocando reiterados daños pues la pérdida de clavos y cogidas originales no se restituyeron con el mismo material noble con los que estaban realizados, estimulando alteraciones químicas en la obra. Existe constancia de la que se le realizó

---

<sup>15</sup> Fernández Vallespín; Gómez Villa; Marmolejo Hernández (2004):83-85.

en 1892 con motivo de la Exposición Internacional de Madrid, pues se dejó un testigo, en forma de inscripción, en la que se mencionan a Pedro Téllez Girón y Fernández de Santillana, XVII Conde de Ureña, XIII Duque de Osuna y a Julia Fernández de Domine, su esposa, como los que ordenaron y pagaron dicha “restauración”; en ésta también aparece el nombre del artesano que la restauró, Gustavo Moreno, y la ciudad donde se hizo, Madrid<sup>16</sup>. A lo largo del siglo XX también debió sufrir varias intervenciones de distinta consideración que se apreciaron en la reintegración de pérdidas de alguna figura de bulto y algunos remates de hojas de cardina que no tenían ni el tamaño ni el espesor de la chapa de plata original, y en la presencia tanto de alambres de sujeción, clavos y chapas de refuerzo de latón como de soldaduras industriales muy perjudiciales para su conservación. El proceso de restauración llevado a cabo por el IAPH tuvo por objeto, principal, devolverle a la pieza su estabilidad y su resistencia estructural, así como recuperar su concepto decorativo. Además, se prestó especial atención a la reversibilidad al introducir nuevas piezas de sujeción o de elementos estructurales, eligiendo materiales compatibles con los originales utilizados en la cruz para no causar deformaciones químicas. Merece especial mención el hecho de que en el equipo multidisciplinar que llevó a cabo la

intervención, participara un maestro orfebre que aportó sus conocimientos técnicos artesanales a los de la disciplina de la conservación-restauración. (figura 2)



Figura 2. Cruz-alzada procesional de la Colegiata de Osuna (Sevilla). Estado final tras la intervención del IAPH, 2006

---

<sup>16</sup> Gómez Villa; Rodríguez Segovia; Gómez Morón, (2007): 36-48.

La restauración científica y la aplicación de los criterios vigentes en las intervenciones de piezas de orfebrería religiosa desde los centros patrimoniales es una práctica reciente en Andalucía, quizás por tratarse de un campo novedoso dentro del amplio de la restauración de obras de arte que en otras áreas como la arquitectura o la pintura cuentan con mayor tradición, y una extensa serie de debates y publicaciones al respecto. La falta de restauradores profesionales para el tratamiento de estos objetos ha sido suplida por los talleres artesanales de orfebrería, cumpliendo esta labor con desigual acierto. En esta ocasión hemos seleccionado una escueta relación de obras históricas intervenidas por estos talleres a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI. Los criterios de elegidos para presentar esta enumeración se basan tanto en la calidad de las obras como en el buen trabajo realizado.

El maestro platero sevillano Fernando Marmolejo Camargo ha sido uno de los más grandes artífices del siglo XX, tanto a nivel andaluz como nacional. Su trayectoria profesional le fue reconocida en 1984 al ser nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y su vida y su obra han sido recogida por una extensa monografía realizada por Ana María Espinar Cappa titulada Fernando Marmolejo Camargo, publicada en 2003. Su obra es muy

extensa, por citar algunas de su amplio catálogo, destacaremos el diseño y realización, en 1959, del camarín de la Virgen de la Esperanza Macarena (Sevilla), en el que se unieron junto al metal argénteo, mármoles y cerrajería, y la corona de oro de la Virgen de la Encarnación, de la sevillana Hermandad de San Benito, obra de 1971. A su obra de nuevo cuño hay que unir tanto sus trabajos de reproducciones arqueológicas de gran valor como la Espada de San Fernando (Museo del Ejército, Toledo), el Tesoro del Carambolo (Museo Arqueológico de Sevilla) o el Tesoro de Guarrazar (Museo de los Concilios de Toledo), como su labor en el campo de la restauración de obras orfebrería histórica. De estas últimas, por su magnitud y transcendencia hay que citar la que efectuó en 1988<sup>17</sup> la custodia de Hermandad Sacramental de la Iglesia de Santa Ana de Triana. Obra finalizada en 1726 por el platero sevillano Andrés Osorio, siendo intervenida en la segunda mitad del siglo XVIII por los plateros Raimundo Garay y Blas José de Amat que le realizaron varios añadidos<sup>18</sup>. Anterior a ésta actuó, en 1984<sup>19</sup>, sobre la custodia y la peana procesionales de la Hermandad de la Muy Noble Esclavitud del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz), obras de finales del siglo XVII, y del siglo XVIII, respectivamente, siendo la custodia obra de Antonio Carrillo

---

<sup>17</sup> Marmolejo Camargo (1989): 180-182.

<sup>18</sup> Mejías Álvarez (2016):514-518.

<sup>19</sup> Marmolejo Camargo (1995): 129-132.

(1645) y la peana obra del platero sevillano Gargallo. Estas intervenciones, en líneas generales, estuvieron determinadas en función de la problemática estética y estructural de las obras. En el caso de la peana de la custodia de Arcos de la Frontera, conformada por una estructura de madera revestida de chapas de plata, tuvo que restaurar las maderas nobles que componían el armazón pues estaban secas y descoladas, para seguidamente corregir las deformaciones superficiales producidas por el paso de tiempo. La actuación sobre la custodia pasó tanto por la restauración de las chapas de plata y de las molduras como por la reposición de algunas piezas que faltaban como por la eliminación de algunas puntillas de hierro de arreglos anteriores poco profesionales. En ambos casos, se publicaron las memorias sobre las restauraciones, anticipándose, conforme a la deontología profesional de los conservadores-restauradores, a las actuales prácticas de intervención en los metales nobles.

Otro taller sevillano de gran trayectoria histórica es el taller Orfebrería Villarreal, que desde su fundación en 1954 por Francisco Villarreal Fernández ha pasado por distintos momentos. En la actualidad es el hijo del fundador, Francisco Villarreal Reina quien dirige la empresa (*Orfebrería Villarreal, S.L.*). También posee un extenso

catálogo de obra propia y una larga serie de trabajos en el campo restauración. Destacaremos el realizado en peana sobre la que descansa la custodia que la Hermandad de Pasión de Sevilla instala el Jueves Santo en la Capilla Sacramental del Salvador, tras haberse fusionado en 1918 ambas corporaciones, así como el ejecutado sobre la propia custodia La peana es obra de 1693, realizada por los maestros plateros Pedro Bernardo y Diego Gallegos, y fue restaurada por Villarreal en 1992. Le reintegró algunos elementos perdidos como parte de una moldura lisa y recta, seguida de otra convexa con gallones y hojas alternadas, en la que labró la siguiente inscripción: "RESTAURADA POR ORFEBRERÍA VILLARREAL AÑO 1992". Así mismo, este taller actuó sobre la custodia, obra fechada en la primera mitad del siglo XVII, pero con intervenciones posteriores. En 1693 se le añadieron, en el primer cuerpo, unas jarritas con ramos de plata, obras de Diego Gallegos. En una restauración posterior realizada en 1821 por el platero sevillano Miguel Palomino, se le retiraron del entablamento del segundo cuerpo unas columnas salomónicas, y en el primer cuerpo se añadieron motivos decorativos (hojas de laurel) de estética neoclásica<sup>20</sup>.

La actuación del taller de Villarreal en 1992 pasó, primeramente, por una limpieza, por el refuerzo estructural de la pieza y la corrección de

---

<sup>20</sup> Roda Peña (1995): 400-402.

deformaciones. En el segundo cuerpo, en la superficie inferior visible de la bóveda que se divide en ocho plementos, que convergen en un florón central, apareciendo en las superficies menores cuatro óvalos que recogen cuatro inscripciones que aluden la restauración total de la pieza (“ESTA/CUSTODIA/SE RESTAURO/EN SU/TOTALIDAD”), al taller que la llevó a cabo (“EN EL/TALLER DE /ORFEBRERÍA/EL AÑO/1992”), al hermano mayor de la fecha (“SIENDO /HERMANO/MAYOR /D.FRANCISCO/NAVARRO/SANCHEZ/DEL CAMPO) y al mayordomo (“Y/MAYORDOMO/ SACRAMENTAL/ D.CARLOS/ MURUBE/ SALVATIERRA). Este tipo de inscripciones según los criterios actuales de intervención no son aconsejables pues alteran sin necesidad la esencia conceptual de las obras. Hoy existen otros métodos para dejar constancia de las actuaciones realizadas en obras de orfebrería histórica. Es esencial que estos talleres artesanales que, en líneas generales, restauran estas piezas históricas con las mismas técnicas y herramientas del pasado, se habitúen a realizar una memoria final donde describan todos los pasos del proceso de restauración. Esto les ayudaría a revalorizar su trabajo, y a discriminar los talleres que no aplicaran los criterios de intervención y las técnicas metodológicas actuales utilizadas en la conservación-restauración del patrimonio de metales nobles.

En los veinte años transcurridos en el siglo XXI, los talleres artesanales de orfebrería siguen compaginando sus trabajos de autor con los trabajos de restauración. Los ricos ajuares de orfebrería del patrimonio cofrade andaluz necesitan de continuas intervenciones para su mejor conservación y mantenimiento, por lo que en la mayoría de las ocasiones demandan que éstos sean realizados por estos talleres. Así, la Hermandad Sacramental del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora del Mayor Dolor de Ronda (Málaga), solicitó en el año 2004 que el taller sevillano de Manuel de los Ríos (Orfebrería Andaluza. Hermanos de los Ríos, creado en el año 1985, como continuación de la carrera profesional del Orfebre Manuel de los Ríos Navarro), les restaurara las potencias del Cristo de la Sangre de la Hermandad. Obra realizada en plata dorada, en 1793 en Córdoba, y marcada por el platero cordobés Luque y Ramírez<sup>21</sup>. También la Hermandad de Nuestra Señora del Amparo de la iglesia de la Magdalena de Sevilla, ha confiado en el orfebre sevillano Joaquín Ossorio Martínez para la restauración de la peana superior de la Virgen, realizada en plata de ley, obra, de 1786, del platero sevillano Nicolás Blanco. Ossorio consolidó la estructura de la pieza y procedió a la corrección de las deformaciones de superficie, concluyendo el trabajo en octubre de 2020.

---

<sup>21</sup> López Flores (2011):303-304.



Todas estas experiencias se complementan con las llevadas a cabo en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. De hecho, debería existir entre ellos una mayor colaboración ya que tanto los talleres como los centros patrimoniales persiguen los mismos fines, conservar de las piezas de orfebrería, y devolverles tras sus intervenciones su integridad y concepto original sin alterar, o hacerlo lo menos posible, sus aspectos artísticos. Se debe respetar la pátina que el paso del tiempo ha originado en la obra, conservando su superficie original, que es fiel reflejo de su historia.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso Benito, José Luis (2006): "Orfebrería religiosa. Tradición y conservación". En *AKOBE*, nº 7, Asociación de Conservadores, Restauradores de Bienes Culturales de Álava, 2006, pp. 69-74.

Díaz Martínez; Soledad; García Alonso, Emma (2011): *Técnicas metodológicas aplicables a la conservación-restauración del patrimonio metálico*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2011.

Fernández Vallespín, Inés; Gómez Villa, José Luis; Marmolejo Hernández; Fernando (2004): "Primeras conclusiones de restauración en metales nobles". En *PH/49, Boletín Instituto Andaluz del Patrimonio*

*Histórico*, Año XII, julio 2004, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2004, pp. 80-90.

Ferrerías Romero, Gabriel (1994): "Las relaciones entre historiadores del arte y demás especialistas de la conservación y restauración". En: *Revista PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 2, nº 9, pp. 42-43. Sevilla, 1994.

Gómez Villa, José Luis; Rodríguez Segovia, Constanza; Gómez Morón, Auxiliadora (2007): "Arte y símbolo para el poder: intervención en la cruz alzada procesional de Osuna". En *PH/61, Boletín Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Sevilla, 2007, pp. 24-51.

Hernández Martínez, Ascensión (2000): "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural)". En *Artigrama*, nº 15, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 534-564.

Lafuente, Diana; Cano, Emilio, Gómez, Teresa (2013): "Degradación del patrimonio metálico causada por ácidos orgánicos en museos y exposiciones: el caso del Museo de América (Madrid)". En *Actas IV Congreso Latinoamericano de Conservación y Restauración de Metal*, Grupo Español de Conservación, Madrid, 2013, pp141-152.

López Flores, Rafael Valentín (2011): "Platería y orfebrería histórica de las cofradías y hermandades pasionistas de Ronda y Arriate". En

*Takurunna, Anuario de Estudios sobre Ronda y La Serranía*, nº1, Editores La Serranía, Ronda, 2011, pp. 295-344.

Marmolejo Camargo, Fernando (1989): "Memoria descriptiva de la restauración de la custodia procesional de la Hermandad Sacramental de Santa Ana". En *Boletín de Bellas Artes*, nº 17, Sevilla, 1989, pp. 179-182.

Marmolejo Camargo, Fernando (1995): "Memoria de la restauración de la custodia y peanas procesionales de la Hermandad de ola muy noble esclavitud del Stmo. Sacramento. Parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz). Mayo de 1984". En *Temas de Estética y Arte, IX*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 1995, pp. 127-132.

Martínez Justicia, María José (1990): "la Nueva "Carta del Restauro 1987, límite y revisión de la experiencia restauradora de este siglo". En *Cuadernos de Arte*, nº XXI, Universidad de Granada, 1990, pp. 199-203.

Martínez Justicia, María José; Sánchez-Mesa Martínez, Domingo; Sánchez-Mesa Martínez, Leonardo (2008): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Editorial Tecnos, Madrid, 2008.

Mejías Álvarez, María Jesús (2016): "El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana de Triana: plata y plateros durante los siglos XVIII y XIX". En Rodríguez Badío, Amparo (coord.) (2016): *Santa Ana de*

*Triana. Aparato histórico-artístico*. Fundación Cajasol, Sevilla, 2016, pp. 509-524.

Meraz, Fidel (2019): "Cesare Brandi (1906-1988): Su concepto de restauración y el dilema de la arquitectura". En *Conservaciones... (con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan)*. Revista de Conservación, nº 7, INAH, México, 2019, pp. 143-159.

Navarro Pérez, María Paz (2010): "La restauración de orfebrería: alteraciones y criterios de intervención". En Rivas Carmona; Jesús (coord.): *Estudios de Platería*. Universidad de Murcia, 2010.

Porres Benavides, Jesús (2011): "Restauración de bienes muebles ecijanos en el IAPH:1985-2009". En *Actas de las IX Jornadas de Protección del patrimonio Histórico de Écija: Intervención y conservación del patrimonio mueble e inmueble ecijano*, Écija, 2011, pp. 71-104.

Roda Peña, José (1995): "La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla". En *Laboratorio de Arte*, nº 8, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 393-409.

Traver Badenes, Inmaculada (2013): "Funcionalidad vs conservación en piezas de orfebrería destinadas al culto: el ejemplo del estudio y restauración de la cruz procesional de Tibi". En *IV Congreso Latinoamericano de conservación y restauración del metal*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013, pp.315-326.

## UN DOCUMENTO SINGULAR FINALMENTE HALLADO: EL INVENTARIO DE ALHAJAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA DE 1810.

### CONTENIDO Y SIGNIFICADO

A SINGULAR DOCUMENT FINALLY FOUND: THE INVENTORY OF JEWELS OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE OF 1810.

CONTENT AND MEANING

**Manuel Varas Rivero**

HUM171. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-0003-4965-2993

[mvr@us.es](mailto:mvr@us.es)

**Resumen:** Damos a conocer y analizamos el inventario de alhajas de la Catedral de Sevilla de 1810, inédito hasta ahora. Elaborado con motivo de la ocupación francesa de la ciudad para su traslado a Cádiz, es testimonio del estado del tesoro antes de las pérdidas ocasionadas tras la entrega de parte del mismo para sufragar los gastos de la guerra.

**Palabras clave:** Tesoro, catedral, Sevilla, inventario, traslado

**Abstract:** We present and analyze the inventory of jewels of the Cathedral of Seville from 1810, unpublished until now. Prepared on the occasion of the French occupation of the city for its transfer to Cádiz, it is testimony of the state of the treasure before the losses caused after the delivery of part of it to defray the costs of the war.

**Keywords:** Treasury, cathedral, Seville, inventory, transfer

La decisión del Cabildo de trasladar a Cádiz el tesoro catedralicio sevillano con motivo de la ocupación de la ciudad por los franceses en 1810, permitió su salvaguardia en tiempos históricos difíciles, si bien fueron inevitables significativas pérdidas. El hallazgo en el Archivo de la Catedral de Sevilla del inventario inédito de las piezas trasladadas, de abundante documentación epistolar relacionada y de informes inéditos, nos ha permitido ampliar la perspectiva de un proceso conocido hasta ahora parcialmente por documentos capitulares y de fábrica de la catedral hispalense.

Los hechos documentados del traslado arrancan en enero de 1810, fechas inmediatas a la ocupación, cuando el tesoro parte rumbo a Cádiz, y acaban con un informe final, fechado a fines de 1813 en una Sevilla liberada hacía algo más de un año, que relata la misión y da cuentas a la Fábrica de la Catedral del tesoro devuelto. Estos hechos han sido recientemente tratados y analizados por nuestra parte en un artículo centrado sobre todo en la documentación epistolar<sup>1</sup>. En él se detallan, a través de informes, recibos y cartas, las vicisitudes del traslado y la estancia del tesoro en Cádiz, así como las negociaciones de sus

custodios con las autoridades de la Regencia que conllevaron la pérdida de parte del mismo para financiar los gastos de la guerra en Cataluña<sup>2</sup>. En el presente trabajo abordamos el inventario del tesoro elaborado con motivo de dicho traslado, pues alcanza a tener un significado destacado por las circunstancias históricas excepcionales que lo motivan y por el valor relativo de su contenido para el estudio de las pérdidas sufridas.

Si las consecuencias del traslado se han apuntado brevemente en estudios histórico-artísticos, tanto generales de catalogación de platería sevillana o de temas festivos como específicos sobre algunas obras concretas del tesoro, basados en las decisiones capitulares del Cabildo, las fuentes históricas de la época y la observación posterior del tesoro conservado, el inventario, inédito hasta ahora, no ha podido ser valorado en ningún momento. En la reciente tesis doctoral inédita de José Manuel Baena Gallé, que aporta datos sobre el traslado basándose en Autos Capitulares, el autor confirma que debiendo existir un inventario no tiene “conocimiento físico” del mismo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Varas Rivero, 2020: 295-298

<sup>2</sup> Los responsables o comisionados del traslado y custodia del tesoro fueron Francisco Yáñez Bahamonde y Francisco de Sales Rodríguez, Mayordomo y Contador de Fábrica de la Catedral de Sevilla respectivamente.

<sup>3</sup> Baena Gallé, 2015: 697-698

Por todo lo anterior, aportamos a continuación un análisis del contenido de dicho inventario y en apéndice documental la transcripción del documento inédito<sup>4</sup>. Adjuntamos además un certificado de la plata entregada en Cádiz, fechado en 1811, pues su contenido contribuye a la interpretación del inventario y es, junto a él, un testimonio valioso para el estudio general del tema.

De entre toda la documentación que acredita el proceso del traslado y estancia del tesoro, así como las negociaciones para la entrega de una parte del mismo, destaca el certificado firmado en septiembre de 1811 (documento 2 del apéndice) que acredita la entrega, el 8 de junio de ese año, de la plata catedralicia destinada a sufragar los gastos de guerra en Cataluña. El platero Manuel de Lizasoain, ensayador y fiel contraste de la Real Hacienda y Aduana, indica en él que ha pesado y valorado las alhajas que son entregadas a los diputados catalanes, que el conjunto consta de “varias partidas” de plata labrada de iglesia, una Inmaculada

de plata y un cáliz y patena de oro y que todas pesan algo más de 2.713 marcos en total (unos 624 kg.) y tienen un valor de algo más de 412.000 reales de vellón. El desglose, muy general, muestra una gran cantidad de plata labrada entregada (1.401 marcos, equivalentes a unos 322 kg.). Como veremos, a esa partida correspondía un buen número de piezas del famoso Altar de Plata de la Catedral de Sevilla, disminuido desde entonces como atestiguan las fuentes y estudios posteriores. A ella se añadían algo más de 514 marcos de plata de candeleros (unos 118 kg.) y 798 marcos de plata de lámparas (unos 183 kg.)<sup>5</sup>.

Por el inventario inédito que publicamos (documento 1 del apéndice) sabemos que el tesoro fue entregado en cajones a los comisionados el 24 de enero de 1810, dando inicio así al traslado a Cádiz<sup>6</sup>. Este documento inventarial demuestra que el tesoro fue trasladado prácticamente en su totalidad a Cádiz, lo que justificó en parte los argumentos utilizados por sus custodios para conservar las

---

<sup>4</sup> De cuyo cuerpo hemos eliminado los informes finales que resumen el proceso, añadidos al regreso del tesoro en 1813, pues su contenido ya fue abordado en el artículo anteriormente citado.

<sup>5</sup> Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Fondo Capitular, Sección IX, Legajo 11.271B, Exp. n.º 24. 1810-1813. Certificado firmado en Cádiz en septiembre de 1811. En el resumen añadido al Inventario, elaborado en 1813, se reproduce este certificado, pero el autor comete el error de señalar el 7 de septiembre como fecha de entrega de la plata, cuando queda claro en el certificado original que fue el 8 de junio (quizá confundiendo la fecha de firma del original con la de la entrega)

<sup>6</sup> ACS, F. C., S. IX, L. 11.271B, Exp. n.º 24. El inventario ofrece una foliación compleja pues consta de 6 folios doblados y numerados, generando cada folio 2 cuartos y 4 caras o páginas. Sólo aparece numerada la primera página –recta– de cada folio doblado (cada dos cuartos). Por ello, para identificar la ubicación de los textos, añadimos para cada folio la numeración de las caras o páginas vueltas que no se consignan en el original (ejemplo de numeración del primer folio : 1r., 1v., 1v.2, 1v.3). Firmado y fechado el 24 de enero de 1810, aparece encabezado con el título “Extracción de la Plata” e incorpora un resumen del proceso de traslado y custodia añadido en 1813 (que no anexamos), ocupando ambos textos los 6 folios doblados.

piezas necesarias al culto, entre otras de valor, ante los requerimientos de la autoridad del uso completo del mismo para financiar la guerra<sup>7</sup>. Dadas las circunstancias, marcadas por la amenaza de ocupación inminente, debió hacerse con ciertas dudas y precipitación. Ante los rumores de ocupación, en mayo de 1809 ya estaban en cajones la mayoría de las piezas del tesoro, aunque debieron sacarse algunas puntualmente para determinadas celebraciones antes del traslado<sup>8</sup>. Estas condiciones determinan el documento y plantean su principal problema para el estudio, su parquedad descriptiva, pues sólo designa las piezas, sin mayor información, provocando a veces dudas sobre la identidad de algunas alhajas.

En él figuran reseñados 47 cajones de gran tamaño para el traslado del conjunto de piezas, diversos objetos envueltos en varios “felpudos” y “esteras” y varias arcas con documentos. Se aclara explícitamente en bastantes casos la procedencia concreta dentro del templo de muchas de las piezas, de orfebrería y ornamentos textiles, citándose el Altar Mayor, la Sacristía Mayor, la Sacristía de los Cálices, la Capilla Real y la

Capilla de la Antigua. Aunque no parece seguirse un patrón concreto para el almacenamiento de los objetos, se aprecia un cierto orden de distribución basado en la procedencia, el material o la función<sup>9</sup>. El amplio contenido del mismo hace inviable un análisis completo en este trabajo, por lo que reseñamos aquellos aspectos que resultan de especial interés y que otorgan significación a un documento tan particular.

El inventario corrobora el traslado a Cádiz de todas aquellas piezas de gran valor, hoy día conservadas, que han ido otorgando gran personalidad al conjunto del tesoro sevillano. En el caso de los objetos de mayor dimensión, aparecen debidamente desmontados y distribuidos en diversos cajones para el transporte<sup>10</sup>. Destacamos la Custodia Grande de Juan de Arfe, la Custodia Chica y el Sagrario de Francisco de Alfaro, el rico conjunto de piezas de oro guardado en los cajones 1 y 2, el ostensorio del Señor Solís y el de oro y piedras donado por Isabel Pérez Caro en 1729, la Cruz de Merino, las Tablas Alfonsés, las imágenes de San Leandro, San Isidoro y Santa Rosalía del altar de

---

<sup>7</sup> Varas Rivero, 2020: 295-298

<sup>8</sup> Estos pormenores aparecen reseñados en Baena Gallé, 2015:697; 2019:103. Véase nota 27 de este trabajo.

<sup>9</sup> En el cajón 1, por ejemplo, se guardaron las piezas más valiosas de oro, diversos cajones atesoraron las distintas piezas del Altar de Plata, otros agruparon alhajas de la Sacristía Mayor, etc. En otras ocasiones se agrupan

objetos según su función, como es el caso de los relicarios o los candeleros. Sin embargo, otras referencias registran una evidente mezcla de objetos de diversa procedencia o función.

<sup>10</sup> Podemos citar como ejemplo la Custodia Grande de Juan de Arfe, cuyas piezas desmontadas, tanto arquitectónicas como plásticas, aparecen distribuidas, junto a otras piezas a veces, en los cajones 8, 12, 14, 15 y 16.

plata y los candeleros llamados “Gigantes”, los “Alfonsíes” y los “Bizarrones”, entre otras muchas piezas de valor<sup>11</sup>. En la descripción de la custodia de Arfe, no se mencionan los 12 serafines que añadió como remate del cuarto cuerpo el platero Juan de Segura en 1668. No conservados en la actualidad, podría deducirse que desaparecen en estas fechas<sup>12</sup>.

El amplio conjunto de relicarios catedralicios que hoy día se conserva aparece debidamente registrado, concentrados la mayoría en los cajones 9, 10 y 11, y dispersos en otros los restantes. De los tres actuales sólo se mencionan dos *Lignum Crucis*, siendo difícil su identificación por el escueto enunciado<sup>13</sup>. Tampoco vemos en el inventario el famoso relicario de plata y piedras del Cardenal Mendoza,

llamado de la Santa Institución, lo que invita a pensar que tal vez no llegó a trasladarse a Cádiz. Por el contrario, algún relicario registrado no se conserva hoy. De los dos mencionados dedicados a San Bartolomé uno, que tuvo forma de brazo, no se ha conservado<sup>14</sup>. El “relicario de San Fernando” del cajón 21 lo identificamos con el de templete que hoy día se conserva en el Palacio Real de Madrid tras su donación a la reina Isabel II en 1862<sup>15</sup>. Por último, señalar que los llamados “San Leandro de medio cuerpo” y “San Isidro de medio cuerpo”, son en realidad los bustos-relicarios de San Pío y San Laureano, constatando una confusión de identificación que se repite en otros inventarios de la época<sup>16</sup>.

Otras piezas de interés que podemos identificar con mayor o menor claridad son el jarro rococó del Cardenal Delgado y Venegas (cajón 36),

---

<sup>11</sup> El ostensorio de oro y piedras creemos que es el “viril rico de tres piezas y dos pasaderas” que aparece guardado en el cajón 11. ACS, F. C., S. IX, L. 11.271B, Exp. n.º 24, (ff. 2v. 1)

<sup>12</sup> Sanz Serrano indica que J. A. Ceán Bermúdez, hacia 1800, los describe y declara desconocer cuándo desaparecen. Véase Sanz Serrano, 1978 (2006) : 99-109. Por nuestra parte añadimos que ni en este de 1810 ni en el inventario de 1828 de la Catedral sevillana se mencionan estas imágenes, por lo que deducimos que o bien habían desaparecido antes del traslado, lo que no es seguro pues la ausencia de mención en un catálogo tan parco como el de 1810 no lo prueba, o quizás después, a su regreso a Sevilla, donde si es sospechoso que no aparezcan mencionadas en un inventario más detallado. ACS, F. C., S. IX, L. 11.271B, Exp. n.º 24, (ff. 2v. 1). Archivo de la Catedral de Sevilla, (ACS), Fondo Capitular, Sección IV, Legajo. 6944B, Inventario, 1828-1904, ff. 91r-194r. (ff. 99v-103v.)

<sup>13</sup> El “Santo *Lignum Crucis*” del cajón 1 podría ser la cruz-relicario del *Lignum Crucis* de oro y piedras donada en el s. XIV por el arzobispo don Pedro. El “Santo *Lignum Crucis* con chapas de plata” del cajón 11 podría identificarse a su vez con el llamado *Lignum Crucis* de Constantino, de los siglos XV-XVI, por su combinación de oro y plata. El tercer *Lignum Crucis*, el que custodia la reliquia que perteneció al Papa Clemente XIV, no lo identificamos en el inventario.

<sup>14</sup> La doctora Sanz ya comprobó que en el Corpus de 1866 ya no procesionaba. Sanz Serrano, 2007: 55-72.

<sup>15</sup> De templete, fue ejecutado para albergar un dedo del rey santo en 1742 por Manuel Guerrero o su taller. Véase Fernando A. Martín, 2013. 417-432.

<sup>16</sup> Aparecen en los cajones 9 y 10. Un resumen del tema puede verse en Santos Márquez, 2007: 314-317

las vinajeras doradas del platero Damián de Castro que identificamos con las “del altar mayor” del cajón 24, los magníficos atriles de Francisco de Alfaro (los atriles “del altar mayor” de los cajones 2 y 3), el portapaz de oro, piedras y perlas de estilo gótico del Cardenal Mendoza (cajón 1), dos lámparas barrocas de gran tamaño atribuidas a Juan Laureano de Pina y situadas en las naves contiguas al altar mayor que identificamos con las “dos lámparas grandes” del cajón 35 y los seis paños y dos puertas de plata de la reja o “baranda de la Antigua”<sup>17</sup>. También reconocemos algunas de las cruces nombradas, como la “cruz de Pitanzas”, la cruz-relicario de la Santa Espina o Cruz Verde (la “Santa Espina” del cajón 1), la cruz de altar del Cardenal Mendoza (donada junto a los candeleros alfonsés y que identificamos con la “cruz del Rey don Alfonso” del cajón 4), la llamada Cruz Blanca, patriarcal, de cristal (la “cruz de manga de plata y cristal” del cajón 4) y la llamada “Cruz Patriarcal Colorada” (la “cruz encarnada de manga” del cajón 2)<sup>18</sup>. Otras

---

<sup>17</sup> Sobre la baranda de la Capilla de la Antigua, fechada hacia 1738, puede verse Sanz Serrano, 1976: vol. II, 176. Los valiosos portapaces del Primer Renacimiento ejecutados por Hernando de Ballesteros el Viejo podrían identificarse, sin mucha seguridad, con los de “plata sobredorada de primera clase” que se registran en el cajón 2. Los mencionados y uno de plata “con un Salvador” del cajón 1 que no identificamos, son los únicos que aparecen en el inventario, quedando sin registrar otros actualmente conservados. Otras piezas de oro no mencionadas explícitamente en este trabajo están incluidas

muchas piezas no pueden identificarse a partir de sus simples enunciados. Copones, incensarios, navetas, fuentes, arcas, coronas, candeleros, palmatorias, etc., quedan sin reconocer más allá del número que suman en el inventario. Precisamente el número reseñado de bandejas o fuentes (“azafates” y “palanganas”), 25 piezas frente a las 26 piezas del inventario de 1828, nos indica que la mayoría de ellas se conservaron a su regreso de Cádiz.

Resulta significativa la ausencia de registro en el inventario de obras significativas. Es el caso del famoso Aguamanil de la Sierpe, las dos jarras de los Santos Óleos y las dos de Pontificales, todos presentes en el tesoro en fechas muy anteriores a 1810, lo que induce a pensar que diversos objetos de valor no se trasladaron a Cádiz y quedaron a resguardo en otro lugar o que con las prisas esos registros no se hicieron. Lo mismo cabe decir de piezas ausentes como el portapaz gótico de oro de Santa Ana o dos visos o ráfagas de plata, uno cuadrado

entre las citadas en los cajones 1 y 2, como las vinajeras mexicanas de Vizarrón o el incensario neoclásico de oro.

<sup>18</sup> Sobre la cruz encarnada puede verse el reciente trabajo de Santos Márquez, 2021: 32-41. Otras cruces procesionales o de altar mencionadas no logramos reconocerlas. Es el caso de la llamada “Cruz de Colón” o el de la “Cruz morada de cristal y plata”. Las dos de altar elaboradas en cristal y plata que se mencionan en el inventario, en el cajón 10, bien podrían identificarse con las dos conservadas hoy en la catedral, una de cristal de color azul y otra de cristal blanco (sobre ellas puede verse Sanz Serrano, 1976, vol. II, 162).



y otro entrelargo, que se mencionan en 1828 y que no vemos nombrados aquí<sup>19</sup>. Por otra parte, no se reseña ningún ejemplar de otras tipologías usuales como cálices de plata, crismas, ciriales u hostiarios.

El significado más relevante de este inventario de 1810, y de los documentos relacionados, radica en su carácter testimonial respecto a las pérdidas importantes del tesoro que se produjeron en Cádiz. Ya comentamos el certificado de entrega de la plata requisada, que describimos anteriormente. Cabe añadir, en relación con él, que la Inmaculada perdida podemos identificarla con la “Señora de la Concepción con su peana de plata” del cajón 14 y que el cáliz y patena de oro entregados es uno de los tres juegos reseñados en el cajón 1, de los que hoy se conservan el juego del cardenal Delgado y el de Vizarrón<sup>20</sup>. Acerca de la entrega de grandes cantidades de candeleros y

lámparas reseñada en el citado certificado, sólo podemos hacer un análisis numérico pues, salvo obras importantes expresamente nombradas, la mayoría de las piezas quedan sin identificar. Si en el inventario de 1810 contamos 187 candeleros y 133 lámparas, el de 1828 identifica 106 candeleros (incluidos algunos de nueva factura) y sólo 3 grandes lámparas, números que expresan por sí mismos el calibre de las pérdidas.<sup>21</sup>

El enorme Altar de plata para el Corpus merece especial atención, pues como se sabe parte del mismo fue entregado al Consejo de Regencia para financiar la guerra. Los estudios que se han ocupado de él, partiendo de dibujos, descripciones, fotografías, el famoso lienzo, atribuido al pintor Domingo Martínez, que lo representa a principios del s. XVIII, y la imagen actual del mismo, que lo muestra mucho más

---

<sup>19</sup> ACS, F. C., S. IV, L. 6944B, (ff. 97v.-98r.). Del cuadrado desconocemos todo, salvo que no se conserva. Del entrelargo, que entendemos que es ovalado, al margen de no conservarse, podría identificarse con el dibujo de un proyecto para el altar de plata fechable hacia 1695 que muestra un viso oval. Puede verse en Sanz Serrano, 2006: 623-640.

<sup>20</sup> Los cálices de oro barrocos donados por el cardenal Delgado y Venegas y por el arzobispo y virrey de México Vizarrón, se registran con los números respectivos 014109101110142.0000 y 014109101110148.0000 en la *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía* del IAPH, <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/93821/sevilla/sevilla/caliz-del-arzobispo-delgado-y-venegas> y <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/95115/sevilla/sevilla/caliz-del-obispo-vizarron> (14-04-2021). Dejamos aparte el cáliz gótico de oro y plata

donado por el cardenal Mendoza (el “pie de cáliz de plata sobredorada y oro” del cajón 1) y el cáliz de oro y piedras barroco, que aparece reseñado en el cajón 2.

<sup>21</sup>Por una nota del inventario de 1828 que aclara que esas 3 lámparas no están “bajo la responsabilidad del Tesorero”, deducimos que no se catalogan muchas de las lámparas del templo en ese momento y la comparación numérica pierde valor. En cualquier caso los 798 marcos de plata de lámparas entregados en Cádiz son muchos y debieron sustituirse sólo parcialmente pues los ejemplares actuales conservados no llegan a 90, según el catálogo del IAPH. Los candeleros identificados en 1810 son los Alfonsíes (2), los Gigantes (4), los “Bizarrones” (12), los “Almenaras” (2) y los Zapatas (8), así llamados también en el inventario de 1828. ACS, F. C., S. IV, L. 6944B, (ff. 146v-150r.) (185r.-185v.)

pequeño, ofrecen un análisis preciso de esas pérdidas<sup>22</sup>. El inventario de 1810 confirma la pérdida pues describe, sin mucho detalle, el conjunto completo de sus piezas desmontadas<sup>23</sup>. Los certificados elaborados en Cádiz de la plata entregada no especifican gran cosa al respecto, ya que sólo se habla de “plata de altar” sin más aclaración<sup>24</sup>. Por tanto y en este caso, sólo el análisis de la descripción de 1810 y su comparación con el inventario del tesoro sevillano de 1828, permiten un acercamiento a la cuestión.

En las descripciones inventariales se habla de los “altares altos” y los “altares bajos” para describir el monumento aludiendo a la estructura del mismo. Dada la configuración actual del altar es evidente que las partes perdidas corresponden a los “altares bajos”, donde se ubicaban la imagen de Santa Rosalía y los bustos de San Laureano y San Pio. La mayoría de sus piezas: peanas y “tarimillas” (incluido el altar o “pieza de Santa Rosalía” del cajón 41), tarimas, escuadras, fondos y “bolos”, además del sagrario pequeño y los dos valiosos frontales que formaban

los bancos de esos altares, se describen en 1810 y dejan de aparecer en el inventario de 1828. Tan sólo se salvaron de la entrega las imágenes de Santa Rosalía (incluido el pedestal), los bustos y uno de los frontales, hoy día conservados. Los “dos ángeles” del cajón 32 los identificamos con los dos ángeles dorados con cornucopias y mecheros que formaban parte del altar desaparecido de Santa Rosalía y que hoy se colocan sobre el banco del altar de plata<sup>25</sup>. Los “altares altos” (formados por el banco con el sagrario, la calle central rematada por el viril y la corona y las calles laterales con sus peanas y las imágenes de cuerpo entero de San Isidoro y San Leandro) quedan reseñados sin gran diferencia en los inventarios de 1810 y 1828. Todo el banco con el sagrario, sus “ladillos” o piezas colaterales, sus “gambas” o estípites laterales, su “cubierta”, y sus “fondos”, así como “la segunda pieza del altar alto que se pone sobre el Sagrario” o segundo cuerpo de la calle central rematado en cornisa, aparecen también en 1828 y en el altar actual. También se reseñan en los inventarios citados las piezas superiores, conservadas hoy : el

<sup>22</sup> Destacamos el capítulo monográfico de Sanz Serrano, 2006: 623-640 y los datos ofrecidos en Palomero Páramo, 1984:575-645

<sup>23</sup> Aunque mezcladas a veces con otras piezas, las del altar de plata se distribuyen en numerosos cajones : identificamos piezas en los cajones 22, 23, 24, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 y en diversas esteras y felpudos.

<sup>24</sup> Además del altar de plata, no se aclara qué otras piezas formaron parte de los 1.401 marcos entregados como “plata de altar” en el certificado del platero

Lizasoain. Ni tampoco se documenta nada sobre la plata amonedada que permitió obtener más de 92.000 reales para subsistir que los comisionados anotaron en el informe final de 1813, realizado a su regreso a Sevilla. Varas Rivero, 2020: 295-298.

<sup>25</sup> Recogidos en 1828 como “Dos ángeles...residuo del altar chico de Santa Rosalía, cuando había aparadores” ACS, F. C., S. IV, L. 6944B, (ff. 97v.).

“borrego” (frontal con remate en frontón curvo), el “trisagio” (así llamado en 1828) o “pieza de los ángeles de la calle de en medio” (en 1810), con sus dos ángeles mancebos con cornucopias y todas las llamadas piezas “últimas” del altar que dan paso al “trono” o remate eucarístico. Este último, alojado en el cajón 32, lo forman los dos viriles (el “viso grande de 6 piezas” y el “viso del altar de plata” –llamado en 1828 “viso chico”-) y la “corona grande del altar”. Los basamentos laterales con las efigies de San Leandro y San Isidoro, conservados hoy, aparecen debidamente consignados también en ambos inventarios<sup>26</sup>.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Documento 1.

1810, enero, 24.

*Inventario de la plata de la Catedral de Sevilla enviada a Cádiz (no incluimos los escritos finales que resumen el proceso)*

---

<sup>26</sup> ACS, F. C., S. IV, L. 6944B (ff. 91r.-98v.). Las “91 piezas de la corona del altar pequeño” del cajón 41, deben corresponder a la “corona chica” reseñada en 1828 como parte del altar de plata. Fue estrenada en 1694 para ser usada junto al viril pequeño del mismo altar, en los altares altos, (Chillón Raposo, 2015:

(Fol. 1r.) Extracción de la Plata

En 23 de enero de 1810 dio comisión el Cabildo a los Señores Don Fran(cis)co Bahamonde y Don francisco de Sales Rodrig(uez), Mayordomo y Contador de Fábrica, para que, en consecuencia de lo mandado por el Gobierno, se extrajese la plata de esta Santa Yglesia y se pusiese en lugar seguro.

A su consecuencia el día 24 entregaron Don Francisco de los Cobos y Don Juan de Morales, Presbíteros Sacristanes Mayores al Señor Bahamonde las alhajas siguientes

Caxon 1\_ Lámpara de S. Fernando = Viril del Señor Solis = Cruz de Merino = Incensario, platito y tenacitas de oro = Naveta y cucharita de plata sobredorada = Arquita de oro, y el copón de oro y piedras = tres cálices de oro con patenas = Vinajeras, campanilla y cucharita de oro = dos salvillas con sus copas de oro = pie de cáliz de plata sobredorada y oro = portapaz de oro con perlas = otro de plata sobredorada con un Salvador = Brocha De plata sobre-

(fol.1v.1) dorada con piedras = Joya de la Virgen y su cadena de oro y piedras = Doce (h)ilos de perlas de la Virgen = una bullita del Niño =

259-260), pero parece por su descripción en el inventario de 1810 que se utilizaba en ese momento junto al busto de Santa Rosalía en los altares bajos. No la hemos localizado en la guía digital del IAPH.

Cruz con cadena del Niño = Concha de plata sobredorada = El Santo Lignum Crucis = la Santa Espina = Cruz morada de cristal y plata = Cruz de Colón de oro y piedras = Llave y cadena de oro y piedras del Jueves Santo = Palmatoria de plata sobredorada = Copón de plata sobredorada

Caxon 2\_ Cruz diaria del Altar = Cruz encarnada de manga = relicario con bonete del Sr. Palafox = Atril del Altar Mayor = Las dos piezas donde se pone la espada de San Fernando = Quatro azafates de plata sobredorada = Cáliz de oro y pedrería de la Antigua = Dos paces de plata sobredorada de primera clase.

Caxon 3\_ Atril del Altar Mayor = Tres atriles de plata de los oratorios de los Cálices = Seis tablas de Evangelio de plata = Seis blandones de plata de los oratorios de los Cálices = Un crucifijo de plata de

(Fol. 1v. 2) los Cálices.

Caxon 4\_ Tres sacras de plata del oratorio de los Cálices = Quatro palanganas grandes de plata sobredorada = Los dos candeleros Alfonsíes de plata sobredorada = La Cruz del Rey don Alfonso de plata sobredorada = Una cruz de manga de plata y cristal = Quatro candeleros del San Llanes de Plata.

Caxon 5\_ Custodia chica con el pie de cristal de plata = Cinco palanganas grandes de plata = Ocho triángulos de plata = Veinte candeleros de plata para velas de a quarta = Dos candeleros pascuales de a libra y media = Diez candeleros para velas de a libra = Incensario

de Rejilla = Quatro cetros de doble compuesto de once piezas cada uno = Dos cetros de primera clase de catorce piezas cada uno.

Caxon 6\_ Tablas Alfonsíes = Peana de plata para las Reliquias = Otra ídem para la Espina = Treinta y dos candeleros para velas de a media, uno para velas de a quarta.

Caxon 7\_ Siete candeleros de a libra y media =

(Fol. 1v. 3) Veinte y seis candeleros para velas de a media.

Caxon 8\_ Veintiquatro columnas, doce grandes y doce más pequeñas = Seis intercolumnios de cornisamento = Doce Ángeles del primer cuerpo de la Custodia grande.

Caxon 9\_ San Leandro de medio cuerpo sin peana. Las mitras de San Leandro e Isidoro de medio cuerpo = Ocho candeleros de a media libra = el Relicario de San Pedro sobredorado = Idem de San Blas sobredorado = Idem de San Lorenzo sobredorado = Idem del b(eato) Juan de Rivera sobredorado.

Caxon 10\_ San Isidro de medio cuerpo sin peana = Arca de nácar con reliquias entre ellas el dedo de San Fernando y varias auténticas = Relicario de San Christobal sobredorado = taza de San Fernando = Las llaves de Sevilla entregadas a San Fernando = Cáliz de San Clemente de piedra Ágata y plata con reliquia del santo = Relicario de la cabeza

(Fol 2r.) De Santa Úrsula sobredorada = Relicario de San Dionisio Areopajita = Idem de San Isidoro = Cruz de Cristal con cantoneras y

peana de plata sobredorada = Otra de Cristal con cantoneras, peana y crucifijo de plata con reliquia.

Caxon 11\_ El Sagrario completo, Cruz y Llave del Altar mayor = La palangana del Lavatorio = Tres candeleros de a libra y media = Dentro del Sagrario reliquias de la cabeza de una de las compañeras de S. Úrsula = otro con varias reliquias = otro de varias reliquias = otro con reliquia de Santiago el Menor = otro con reliquia de San Fernando = otro con tierra santa = otro de San Innocencio = otro con reliquias del Árbol de Jesé = otro con reliquia de San Patricio = otro con reliquia de San b(artolomé) = otro con el brazo de dicho santo = otro con reliquia de San Laureano = otro con reliquia de S. Tadeo = Santo Lignum Crucis con chapas de plata = Doce jar(r)as de la Custodia grande = Quatro esta

(Fol. 2v. 1) tuas de la custodia grande = El viril rico de tres piezas y dos pasaderas en un caxon dentro del Sagrario = las sacras de el Altar mayor = ciento y setenta cañones de las varas del palio y seis remates del dicho.

Caxon 12\_ El tercer cuerpo de la Custodia grande = el quarto = el quinto = la Concepción del primer cuerpo con su peana = los seis Doctores del primer cuerpo = veinte remates de primero y segundo cuerpo = El barandal del primer cuerpo.

Caxon 13\_ Quatro candeleros de la Custodia

Caxon 14\_ El 2º cuerpo de la Custodia con su pie de viril = 12 Ángeles de dicho cuerpo = Quatro remates = 59 lámparas de varios tamaños = cinco más = dos incensarios de primera clase, y uno diario = un cetro de Rey sobredorado = Una Señora de Concepción con su peana de plata = la cabeza de Santa Bárbara de plata = doce cañones de los secundarios = catorce piezas de la misma = un embudo = Dos navetas con cucha

(Fol. 2v. 2) ras

Caxon 15\_ El entablamento del primer cuerpo de la Custodia = Quatro platitos para la ceniza = las dos cabezas de los secundarios = El Relicario de la Cabeza de San Gregorio = La cruz de San Leandro y su crucifijo y dos lámparas = 48 piezas de 4 Zapatas = los dos atriles de los púlpitos y sus ángeles.

Caxon 16\_ El basamento del primer cuerpo de la Custodia = Siete bizarrones sin los pies compuestos de las piezas.

Caxon 17\_ Primera y Segunda pieza de la Custodia = el Ángel de Don Raymundo compuesto de siete piezas = Cinco bizarrones sin los pies compuestos de 75 piezas = Nueve piezas del pie de la cruz = Doce lámparas = Las dos palmas de Santa Justa y Rufina = diez palmatorias de los Altares bajos = Quatro ángeles de bronce y plata de dichos altares.

Caxon 18\_ Santa Rosalía completa con su peana y ramo con una reliquia de la

(Fol. 2v. 3) Santa y el cerco de oro y piedras = 18 lámparas = cinco más.

Caxon 19\_ S. Isidoro de cuerpo entero y báculo = Once lámparas grandes.

Caxon 20\_ S. Leandro de cuerpo entero, libro y báculo = 9 lámparas grandes.

Caxon 21\_ Quatro piezas de los bizarrones = un pie de un Zapata = una nube de un ángel del último cuerpo = 48 piezas de 4 zapatas = 72 piezas de 6 candeleros de segunda clase y relicario de S. Fernando = los pernos de la custodia.

Caxon 22\_ Quatro pies de Bizarrones = Nube de Ángel del último cuerpo del Altar = 72 piezas de los candeleros de 2ª clase = 11 lámparas de varios tamaños.

Caxon 23\_ Quatro piezas de los bizarrones = Un pie de un zapata = 5 piezas de los Gigantes

Caxon 24\_ Un ángel de la última pieza del Altar con las dos alas, mechero y corona con piedras = 3 piezas de los segundillos = Vinajeras y plato sobredorado del Al

(Fol. 3r.) tar mayor = Una campanilla del Altar mayor = Idem del Cabillo = un pie de candelero de 2ª clase = dos relicarios del Altar mayor dorados.

Caxon 25\_ Un Ángel de la última pieza del altar de plata con dos mecheros y corona de piedras = Dos apagadores = dos Ángeles para las procesiones cada uno de 13 piezas = un pie de candelero de 2ª clase.

Caxon 26\_ Quatro pies de candeleros de 2ª clase = Un acetre de tres piezas.

Caxon 27\_ La lámpara de la Candelaria = un pie de los candeleros de 2ª clase.

Caxon 28\_ Un Arca con reliquia de San Servando = otra con la de San Florencio Confesor = la Corona de N. S. de la Concepción = la de N. S. de la Sede y del Niño dorada del Altar de plata.

Caxon 29\_ Viso del Viril del Señor Solís = la Cruz de Pitanzas = 2 lámparas.

Caxon 30\_ La peana de N. S. de la Sede = dos ángeles de dicha peana = dos Rosas de la misma = el pie de la Cruz = Arca con el

(Fol. 3v. 1) cuerpo de San Celestino = otra con el de San Felix Martir = relicario de San Sebastián = El Pomo de nuestra Señora de la Sede y el mundo del Niño = dos triángulos grandes del Altar de plata cada uno de 14 piezas = la Cruz con un Rayo y un angelito de la Corona grande.

Caxon 31\_ Los dos frontales de los altares bajos = 36 piezas de los quatro bolos.

Caxon 32\_ el viso del altar de plata = 6 Cartelas de las peanas de los Santos del dicho = Dos estantillos de los Angeles = Un puntero del coro

= 128 piezas de la Corona grande del Altar = 59 tornillos de plata de dicha = Las dos peanas de los Alfonsíes = Quatro escuadras de los fondos de los altares bajos = peana de la muela de S. Christobal = Dos Ángeles = el Viso grande de 6 piezas de rayos = tres piezas del sagrario del altar = doce rosas del viso.

Caxon 33\_ La media pieza última del altar = los dos escalones = Las dos peanas de

(Fol. 3v. 2) S. Leandro e Ysidoro de cuerpo entero = peana baja de dicho Santo = las dos peanas bajas de los Santos de medio cuerpo de los altares bajos = dos tarimillas de S. Leandro e Ysidoro de medio cuerpo = tres piezas de los Gigantes = Quatro pies de los mismos = una tarimilla de debajo de la peana de los santos de los altares bajos.

Caxon 34\_ Caidas de la Custodia grande = las cortinas del Altar de plata = El Palio nuevo blanco = terno blanco del Señor Llanes = ídem del Señor Delgado = el morado id(em) con 4 planetas = el encarnado ídem completo = el encarnado con sombrilla y paño de ¿libros? del Señor Palafox = Paño del púlpito con sombrero blanco = terno de terciopelo negro con 4 planetas = Virreta negra bordada = Terno del Corpus completo con sombrilla y dos fundas de libros.

Caxon 35\_ Pieza del pie de la Custodia con su fondo.

(Fol. 3v. 3) Lámpara del Altar mayor = 6 pies de zapatas = un pie de candelero de 2ª clase = dos lámparas grandes.

Caxon 36\_ Pieza del pie de la Custodia con su fondo = Dos Almenaras = dos pies de los segundillos = 40 cañones de la parihuela de N. S. de los Reyes = 4 pies de candeleros de 2ª clase = El Jarro del Señor Delgado = Lámpara del ¿Reposo? = Lámpara de S. Laureano de siete piezas.

Caxon 37\_ Pieza del pie de la Custodia con su fondo = Lámpara del Altar mayor = 6 candeleros de a media libra = Cruz del Estandarte = Dos palanganas = diez cañones de la bandera = Segunda peana de S. Isidoro del altar grande = una tarimilla de dicho Santo de los altares bajos.

Caxon 38\_ Pieza del pie de la Custodia con su fondo = fondo del costado de los altares bajos = 11 cañones y bola del asta de la Cruz = una vasija para vino del Altar mayor = Un azafate dorado = Despaviladeras = dos palmatorias = Abanico encarnado

(Fol. 4r.) con vara de plata = Capitulario del Corpus = Corona de S. Fernando = Medalla del mismo.

Caxon 39\_ Dos piezas del borrego = 24 candeleros de a media libra = dos triángulos = diez candeleros de a libra = dos mecheros del trono.

Caxon 40\_ La primera pieza del altar alto = dos cartelas de la muela de S. Christobal.

Caxon 41\_ La pieza de S. Rosalía = 91 piezas de la corona del altar pequeño = una pieza ídem que es el frontis = papel con tornillos de dicha corona = 4 candeleros de a media libra = dos secundarios de a doce piezas.

Piezas sueltas liadas en esteras y felpudos. Pieza última de la muela de S. Christobal = la pieza última del altar = la pieza de encima del borrego falta = tres fondos de los altares bajos = el sagrario del altar pequeño = dos tarimillas de los altares bajos = una tabla debajo de la Virgen = tres tablas de los altares altos faltan = dos fon-

(Fol. 4v. 1) dos del Sagrario = 8 f(ondos) del palio pequeño falta Entregadas en 24 de Mayo de 1810<sup>27</sup>.

Caxon 42\_ Pieza del bolo (palo cilindrico o bola) delantera de los Altares bajos del segundo cuerpo.

Caxon 43\_ Idem

Caxon 44\_ Las dos piezas del tercero cuerpo de los altares bajos = Dos fondos del altar alto que están junto a las gradas = dos jarras de votaduras del Cabildo = Viso chico de la Estrella = Tres paños de la baranda de la Antigua.

Caxon 45\_ Una de las piezas grandes de los bolos del segundo cuerpo de los altares bajos y la tabla de debajo de Nuestra Señora de la Sede = Tres paños de la baranda de la Antigua = las dos puertas de la misma.

Caxon 46\_ Una de las piezas grandes de los bolos del 2º cuerpo de los altares bajos = la peana de la pieza del trono del altar mayor.

Caxon 47\_ La segunda pieza del altar alto que se pone sobre el Sagrario = Dos chapitelitos de los ladillos del mismo Sagrario.

Piezas sueltas liadas en felpudos. Los dos fondos del altar alto de los costados

(Fol. 4v. 2) del Sagrario = La pieza chica última del Trono = la pieza de los ángeles de la calle de en medio = Puerta del Sagrario de dicha calle = la pieza de la cornucopia de la misma = los dos ladillos del Sagrario = la cubierta del mismo y las dos gambas = el tablero alto y la tabla del altar de la Resurrección = tres fondos de los altares bajos.

Sevilla, 24 de enero de 1810:

Un arca larga con 4 argollas de hierro y dos cerraduras con documentos del Archivo = Dos tumbas con ídem = dos arcas cortas y altas, cada una con cerradura y quatro aros ídem = otra arca ídem.

Copia literal de esta nota se remitió a la Junta Superior de Cádiz en 4 de julio de 1810.

---

<sup>27</sup> Se trata de un error, pues el inventario se firma el 24 de enero de 1810, en mayo el tesoro está en Cádiz y allí permanece hasta 1813 y ningún documento insinúa un segundo traslado. Debe referirse a mayo de 1809,

cuando buena parte del tesoro estaba ya embalado. Véase Baena Gallé, 2015:697; 2019:103



## Documento 2.

1811, septiembre.

*Certificado extractado de la plata sevillana entregada al Gobierno en Cádiz (firmada en septiembre de 1811)*

“Manuel de Lizasoayn, ensayador de los Reinos y Fiel Contraste [...] de la Real Hacienda y de la Aduana [...] certifica que se han pasado a esta oficina de mi cargo, para su peso y valoración, diferentes partidas de plata labrada, de uso de iglesia, con una imagen pequeña de Concepción de plata...y un cáliz y patena de oro [...] a saber:

-plata de altar incluida la de la imagen.....	1.401 marcos
-plata de candeleros.....	514 marcos, 3 onzas, 4 ochavas
-plata de lámparas.....	798 marcos, 1 onza
	2.713 marcos, 4 onzas, 4 ochavas

[...] El cáliz y patena de oro pesan en bruto 3 marcos, pero rebajado el peso [...] queda el peso en 2 marcos y 7 onzas. [...] Toda esa plata [...] fue entregada en la oficina a los señores Diputados y de Cortes por el Principado de Cataluña, D. F<sup>o</sup> Morros y D. Salvador Biñals, en el día ocho de junio de este presente año.”

## BIBLIOGRAFÍA

Baena Gallé, J. Manuel (2015): *Sevilla (1808-1814) : Guerra y Cultura*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/31906> (12-02-2021)

Baena Gallé, J. Manuel (2019): *La ciudad en fiestas. Celebraciones públicas en Sevilla durante la Guerra de la Independencia*, Sevilla: Diputación de Sevilla.

Chillón Raposo, David (2015): *Mecenazgo y patrocinio del arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/40620> (16-02-2021)

Martín, Fernando A. (2013), “Nuevas aportaciones sobre las reliquias y relicarios de San Fernando: Sevilla y Madrid”. En: *Laboratorio de Arte*, 25 (vol. I), pp. 417-432

Palomero Páramo, Jesús M. (1984): “La platería en la Catedral de Sevilla”. En Chueca, Fernando (prólogo): *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, pp. 575-645

Santos Márquez, Antonio J. (2007): “Fichas catalográficas”. En: Sánchez-Lafuente, Rafael: *El fulgor de la Plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, pp. 314-317

Santos Márquez, Antonio J. (2020): “La Cruz Patriarcal Encarnada, mal llamada de Palafox, una pieza histórica del tesoro de la catedral de Sevilla”. En: *Goya*, 374, pp. 32-41

Sanz Serrano, M<sup>a</sup> Jesús (1976): *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla: Diputación

Sanz Serrano, M<sup>a</sup> Jesús (1978/2<sup>a</sup> ed. 2006): *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia del Catedral de Sevilla*, Sevilla: Diputación/Universidad de Sevilla.

Sanz Serrano, M<sup>a</sup> Jesús (2006): “El altar de plata de la catedral de Sevilla”, en Álvarez, M<sup>a</sup> Carmen/Romero, Manuel (coords.): *Archivos de la Iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Córdoba: CajaSur, pp. 623-640.

Sanz Serrano, M<sup>a</sup> Jesús (2007): “La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”. En: *Ars Longa*, 16, pp. 55-72

Varas Rivero, Manuel (2020): “Nuevos datos sobre el traslado del tesoro de la Catedral de Sevilla a Cádiz en 1810. Documentación inédita: inventario y correspondencia”. En: *Boletín de Arte*, 41, pp. 295-298.

Varios autores (2021): *Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH): Junta de Andalucía. <https://guiadigital.iaph.es> (14-04-2021)

**EL INVENTARIO DE BIENES DE DIEGO DEL CAMPO, UN COMERCIANTE FLAMENCO EN LA SEVILLA BARROCA**  
**THE INVENTORY OF ASSETS OF DIEGO DEL CAMPO, A FLEMISH MERCHANT IN BAROQUE SEVILLE**

**Miguel Ángel Cerquera Hurtado**

HUM171. Universidad de Sevilla. ORCID: 0000-0002-4684-9718  
[migcerhur@alum.us.es](mailto:migcerhur@alum.us.es)

Resumen: Este trabajo aborda la figura de Diego del Campo, comerciante flamenco que se asentó en la ciudad de Sevilla en el último tercio del siglo XVII y vivió hasta el siglo XVIII, a través de su inventario de bienes. Se estudian no solo la pintura y la escultura, objetos por los que tradicionalmente se han interesado los historiadores del arte, sino que también se analizan las prendas de vestir, las joyas y la plata labrada, los libros y los elementos que decoraban sus casas. A través de todos ellos podemos trazar un pequeño boceto de como era la vida y costumbres de un miembro de una de las comunidades más importantes de la Sevilla del momento.

Palabras clave: Sevilla, Flandes, Edad Moderna, inventario de bienes, comerciantes.

**Abstract:** The topic of this paper addresses the figure of Diego del Campo, a Flemish merchant who settled down in the city of Seville in the last third of the 17th century and lived until the 18th century, through the inventory of his assets. We explore not only the paintings and sculpture, objects that have traditionally been the focus of art historians, but also the clothing, jewellery and carved silver, books and items that decorated his houses. Through all of this objects, we will picture the life and customs of a member of one of the most important communities in Seville at this time.

**Keywords:** Seville, Flemish, Modern Age, inventory of assets, merchants

Este estudio sobre Diego del Campo, comerciante flamenco que se asentó en la ciudad de Sevilla desde el último tercio del siglo XVII hasta fallecer a comienzos del XVIII, surge como muestra de la investigación llevada a cabo en la realización de mi tesis doctoral en la que se aborda en un mayor número a los comerciantes flamencos que dominaban el comercio sevillano en la segunda mitad del seiscientos. El objetivo de esta publicación es utilizar la figura de Diego del Campo, conocida a través de su testamento y sus inventarios de bienes, como paradigma del resto de comerciantes en esta época.

El primer inventario de bienes de un comerciante flamenco asentado en Sevilla que se estudió individualmente fue el de Nicolás Omazur, publicado por Duncan T. Kinkead<sup>1</sup>. Los estudios posteriores no han centrado su interés en una figura en concreto, sino que se han seleccionado las obras de arte más destacadas, fundamentalmente las pertenecientes a la pintura y la escultura, de varios mercaderes<sup>2</sup>. De este modo, quedan sin estudiar piezas de joyería y orfebrería, textiles o libros, elementos de interés para conocer el gusto y la

forma de ser y de relacionarse de este grupo social<sup>3</sup>. Por esta razón, vamos a analizar todos estos objetos que figuran en el inventario de bienes de Diego del Campo. Por último, no podemos dejar de citar en este trabajo el artículo del fundador de este grupo de investigación, Teodoro Falcón, sobre el patrimonio artístico del I Marqués de Loreto, Nicolás del Campo, hijo del protagonista de esta publicación<sup>4</sup>.

Diego del Campo Maestre fue un comerciante natural de Brujas (Flandes), fruto del matrimonio entre Gabriel van de Velde y Catalina Meester. Sus abuelos paternos fueron Pedro van de Velde y Margarita Sanchlyre, y sus abuelos maternos Toussain de Meester y Magdalena Aernoust, todos ellos naturales de Flandes<sup>5</sup>. Por tanto, era sobrino de Diego Maestre, hermano de su madre Catalina, destacado comerciante que se asentó en Sevilla en la década de 1660 y que consiguió ascender hasta lo más alto de la sociedad sevillana<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Kinkead, 1986.

<sup>2</sup> El propio Kinkead siguió esta línea en Kinkead, 1989. Además de él, el estudioso que más ha investigado sobre este tema ha sido Fernando Quiles, destacando de su producción Quiles García, 2009; 2011; 2013.

<sup>3</sup> Un acercamiento a este tipo de bienes en la época que nos concierne se ha hecho en Quiles García, 2016, aunque se ha estudiado de forma muy somera e incluyendo a otros grupos sociales.

<sup>4</sup> Falcón Márquez, 2006. Este inventario es mencionado también en Falcón Márquez, 2011: 56-58.

<sup>5</sup> Díaz de Noriega y Pubul, 1975: 26.

<sup>6</sup> Para más datos acerca de la vida y la colección artística de Diego Maestre, véase Cerquera Hurtado, 2019.

Su fecha de nacimiento es desconocida, situándola algunos documentos en torno a 1640<sup>7</sup>, y otros una década más tarde<sup>8</sup>. Para su llegada a Sevilla tampoco hay una fecha segura, habiendo sido fijada por algunos investigadores en la década de 1650<sup>9</sup>. Sin embargo, la primera vez que hemos localizado la presencia de Diego del Campo en Sevilla ha sido en el año 1670, cuando aparece empadronado en las casas principales de su tío Diego Maestre en la collación de San Isidoro<sup>10</sup>.

Dejó estas casas para contraer matrimonio con Mariana Josefa Natera, hija de Gregorio Natera y prima de María de Felices, segunda mujer de su tío Diego Maestre<sup>11</sup>. Desconocemos la fecha de esta unión, debiendo rondar el año 1673. Sin embargo, sí sabemos que el 26 de marzo de 1681 Gregorio Natera y Diego del Campo otorgaron ante el escribano público Diego Ramón de Rivera el testamento de su

hija y mujer respectivamente<sup>12</sup>. Fue enterrada en la bóveda de la Orden Tercera del convento Casa Grande de San Francisco, donde se celebró una misa de réquiem en su honor<sup>13</sup>. Declararon que de este matrimonio nacieron tres hijos: Catalina María Ceverina, de siete años de edad, que acabaría casándose con José de Cobo, caballero de Alcántara que ocupó importantes cargos en la administración real; Bernardo José, de cinco años y medio, que sería presbítero; y Alberto, de siete meses, quien fallecería al poco tiempo<sup>14</sup>. Poseía por dos vidas un oficio de notario del juzgado del fisco de la Santa Inquisición de Sevilla, nombrando poseedora de la primera de estas vidas a su hija Catalina María Ceverina. Del mismo modo, se designaron como herederos universales a sus tres hijos.

Unos días antes, el 18 de marzo, acudió Diego del Campo al mismo escribano público para formalizar el inventario de los bienes que

---

<sup>7</sup> El 25 de mayo de 1700 declara como testigo en el expediente de Pedro Jácome de Linden y Bécquer para ser nombrado caballero de la Orden de Calatrava, afirmando tener 60 años de edad. De este modo, debería haber nacido en torno a 1640. Véase Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), OM-CABALLEROS\_CALATRAVA, exp. 1301.

<sup>8</sup> Declara en 1675 como testigo en la solicitud de Diego Maestre y María de Felices para obtener licencia de oratorio en una hacienda que poseían en Dos Hermanas, y afirma tener 26 años de edad, por lo que nacería en torno a 1650. Véase Vinuesa Herrera, 2016: 396-397.

<sup>9</sup> Abadía Flores, 2007: 122.

<sup>10</sup> Archivo Parroquial de San Isidoro (A.P.S.I.), Padrones, Leg. 1 (1612-1699).

<sup>11</sup> Este parentesco queda reflejado en el testamento de María de Orozco Valderrama, tía de María de Felices y de Mariana Josefa Natera, otorgado el

21 de noviembre de 1682. En él, nombra como sus albaceas a Diego Maestre, a Gregorio Natera “su cuñado”, casado con Juana de Felices, su hermana, y a Diego del Campo “su sobrino”. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.), Secc. Protocolos, oficio 9, libro único de 1682, leg. 17949, ff. 1444r.º-1459r.º.

<sup>12</sup> Testamento de Mariana Josefa Natera. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 18, libro 1.º de 1681, leg. 11932, ff. 712r.º-713v.º.

<sup>13</sup> Además de esto, encargó en honor de su alma que se dijeran dos novenarios a celebrar en este convento y en su parroquia de San Isidoro, así como 908 misas rezadas, la cuarta parte en su parroquia, 18 en el convento de San Agustín y el resto donde quisieran sus albaceas.

<sup>14</sup> Falcón Márquez, 2006: 288-289.

quedaron tras la muerte de su esposa<sup>15</sup>. Se encuentran aquí algunas piezas que aparecerán en el postrero inventario de este comerciante, destacando de las pinturas y esculturas once lienzos de mujeres ilustres, un lienzo de Nuestra Señora de la Concepción y una hechura de la virgen con la misma advocación; de las joyas, dos sortijas de oro y esmeraldas, seis sortijas con diamantes y un alfiler de oro y perlas. Por último, pone por inventario el mencionado oficio de notario del juzgado del fisco de la Santa Inquisición y diez mil ducados en moneda de vellón que María de Orozco Valderrama, tía de Mariana Josefa Natera, se obligó de pagar una vez que ella misma falleciera<sup>16</sup>.

Celebró segundas nupcias el 14 de febrero de 1684 con Bernarda Laureana de la Cuesta y Saavedra, viuda de José de Hita, siendo este el matrimonio más prolífico a la hora de engendrar hijos, pues de él nacieron seis: Diego, canónigo de la catedral; Gabriel; Nicolás, el I marqués de Loreto; Julián; Juan y María del Campo, futura mujer de Jacobo Félix Malcampo<sup>17</sup>. Esta relación se prolongó en el tiempo hasta el 8 de septiembre de 1700, cuando Bernarda Laureana de la

Cuesta y Saavedra falleció en el sobreparto de su hijo Juan. Fue enterrada en la bóveda que pertenecía a Diego Maestre en la iglesia parroquial de San Isidoro, en la capilla del Santo Cristo. Su hijo recién nacido fue bautizado el 18 de septiembre en la iglesia de San Nicolás, siendo su padrino José Felipe Maestre, primo de Diego del Campo<sup>18</sup>.

En el contexto del fallecimiento de su segunda esposa, Diego del Campo va a realizar un nuevo inventario de bienes, en este caso figurando como titular de ellos. Este documento está fechado en 30 de septiembre de 1700 y en él se observa un incremento muy considerable de sus posesiones respecto al registro realizado diecinueve años antes. Entre los objetos más destacados está un cuadro del Nacimiento de Jesucristo, obra de Murillo. En este inventario no estaban tasados los bienes, algo que sí sucederá en el capital que otorgó el 24 de noviembre de 1701, antes de contraer matrimonio por tercera vez, en esta ocasión con Antonia Josefa

<sup>15</sup> Inventario de bienes de Mariana Josefa Natera. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 18, libro 1.º de 1681, leg. 11932, ff. 658r.º-660r.º.

<sup>16</sup> Así queda reflejado en el testamento de María de Orozco Valderrama, donde figura que fue en el momento del casamiento entre Mariana Josefa Natera y Diego del Campo cuando prometió pagar esos diez mil ducados de vellón cuando falleciera. A.H.P.S., Secc. Protocolos, Oficio 9, libro único de 1682, leg. 17949, ff. 1458r.º-1458v.º.

<sup>17</sup> Testamento de Diego del Campo. A.H.P.S., Secc. Protocolos, Oficio 16, libro único de 1708, leg. 10331, ff. 356r.º-371v.º; Falcón Márquez, 2004: 288-

289; las capitulaciones matrimoniales de la unión de María Catalina del Campo y Jacobo Félix Malcampo, natural de Gante e hijo de Juan Bautista Malcampo e Inés Francisca Donquer, tienen lugar el 7 de octubre de 1708, valorándose los gastos de la boda en 2.000 ducados de vellón y desconociéndose la dote hasta que no se ajustaran sus legítimas paternas y maternas. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 16, libro único de 1708, leg. 10331, ff. 677r.º-680v.º.

<sup>18</sup> Testamento de Bernarda Laureana de la Cuesta y Saavedra. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 16, libro 2.º de 1700, leg. 10317, ff. 688r.º-698v.º.

Rodríguez de Salamanca y Solís<sup>19</sup>. Ambos documentos serán analizados más adelante.

Este tercer enlace matrimonial tuvo lugar el 13 de junio de 1702. Antonia Josefa era hija del caballero veinticuatro Juan Rodríguez de Salamanca y de Josefa de Salamanca. Fruto de esta unión nacieron José, Justa y Manuel del Campo<sup>20</sup>. Queda de esta forma configurado un extenso árbol genealógico en torno a la figura de Diego del Campo (figura 1).



Figura 1. Árbol genealógico de Diego del Campo

<sup>19</sup> Hernández González/Gutiérrez Núñez, 2017: 70-71. Los documentos originales se hallan en: Inventario de bienes de Diego del Campo. A.H.P.S., Secc. Protocolos, Oficio 16, libro 2.º de 1700, leg. 10317, ff. 926r.º-942r.º; Capital de bienes de Diego del Campo. A.H.P.S., Secc. Protocolos, Oficio 16, libro 2.º de 1701, leg. 10319, ff. 983r.º-1040v.º.

<sup>20</sup> Testamento de Diego del Campo. A.H.P.S., Secc. Protocolos, Oficio 16, libro único de 1708, leg. 10331, ff. 356r.º-371v.º; Falcón Márquez, 2006: 288-289.

En sus matrimonios, aunque principalmente en los dos últimos, vemos cómo el poder del dinero que él poseía hace que consiga casarse con mujeres pertenecientes a la parte más alta de la sociedad sevillana. Se mantiene, por tanto, la tendencia que se venía experimentando desde el siglo XVI, por la cual la burguesía mercantil se emparentaba con miembros de la aristocracia sevillana faltos de esos bienes económicos que sí poseían los primeros. Por este motivo surgió el comentario: “no hay caballero en Sevilla sin rama de mercader<sup>21</sup>”.

Como ya hemos comentado anteriormente, tras su llegada a Sevilla se instaló en la collación de San Isidoro, zona que abandonaría para desplazarse mínimamente hacia la cercana de San Nicolás, probablemente con motivo de su segundo matrimonio. Así, residirá hasta el final de sus días en una casa en la calle Mármoles, cuya numeración, correlativa por parte de la parroquia, fue cambiando desde el número 29 al 33<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Lleó Cañal, 2012: 19.

<sup>22</sup> Falcón Márquez, 2006: 290. Tenemos constancia documental de que está instalado en esta collación en 1686, a través de una carta de pago fechada en 5 de diciembre de 1687 que a su favor otorga Juan Francisco Freyre, administrador del patronato que fundó Juan de Cartagena en la iglesia del Salvador de Sevilla, por valor de 3.000 reales de vellón en concepto de tributo anual por las casas que habitaba en esta collación. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 18, libro 3.º de 1683, leg. 11949, ff. 496r.º-496v.º.

En lo que concierne al ámbito profesional, fue capaz de amasar grandes cantidades de caudales con el comercio hasta poder emplearse como prestamista, mayoritariamente avalando la carga de mercancías en la flota que partía anualmente de Sevilla hacia las Indias<sup>23</sup>.

Al ser miembro de la comunidad de comerciantes flamencos estuvo involucrado en el consulado de las naciones flamenca y alemana, que tenía su sede en la capilla de San Andrés, del colegio de Santo Tomás. Ocupó el cargo de mayordomo entre los años 1690 y 1691 junto a Jorge Yaens, pasando ambos a ser cónsules para el período de 1692-1693<sup>24</sup>.

El 28 de mayo de 1708 Diego del Campo otorgó su testamento ante Juan Márquez de Guevara<sup>25</sup>. En primer lugar, mandó a sus albaceas que lo dispusieran todo para que fuera enterrado con el hábito franciscano en el lugar que ellos decidiesen, debiéndose celebrar una misa de réquiem cantada y ofrendada con 25 sacerdotes pobres, 12 “pobres bergonssantes [...] a los cuales se les

dará un bestido entero de paño del que los sussodichos quissieren” y representación de las cuatro religiones mendicantes de Sevilla. Al mismo tiempo, ordenó que se dijeran por su alma 4.000 misas rezadas, la cuarta parte en su parroquia y el resto repartidas en 41 instituciones religiosas diferentes, debiendo enviarse diferentes limosnas a todas ellas, desembolsando unos 12.600 reales de vellón<sup>26</sup>. Continuó indicando sus distintos matrimonios y descendientes y explicando temas legales relativos a ellos, como que su última mujer no aportó dote, corriendo esta a cargo del propio Diego del Campo, quién la dotó con 2.000 ducados de vellón.

Además, en este extenso documento nos gustaría destacar dos mandas. En primer lugar, entregó a su primo José Felipe Maestre: “una cruz de ébano y carey con su peana de lo mismo y a el pie de dicha peana está una Nuestra Señora de los Dolores de plata de martillo y a el un lado Santa Cathalina de Sena y a el otro San Cornelio, también de plata de martillo, con todos los remates de dicha cruz de lo mismo y diferentes reliquias de muncha estimación

---

<sup>23</sup> Como ejemplo de esto tenemos varias escrituras del año 1698 en las que avala, entre otros bienes, el casco y buque del navío *Jesús Nazareno*, *Nuestra Señora del Rosario* y *Santa Ana*, propiedad de Juan Martín de Merlo, que partía hacia Cartagena de Indias, por un valor de 1.800 pesos escudos de plata; las cajas y baúles con la ropa de vestir de Manuel de Prado Maldonado, veinticuatro de Sevilla y gobernador y capitán general de la provincia de Buenos Aires, en su viaje hacia estas tierras, por un valor de 1.800 pesos escudos de plata; además de enviar sus propias mercancías

para seguir comerciando con América. A.H.P.S., oficio 16, libro 1.º de 1698, leg. 10312, ff. 501r.º-501v.º, 601r.º-601v.º, 826r.º-826v.º.

<sup>24</sup> Díaz Blanco, 2015: 145.

<sup>25</sup> Testamento de Diego del Campo. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 16, libro único de 1708, leg. 10331, ff. 356r.º-371v.º.

<sup>26</sup> Este número de misas es extremadamente elevado si tenemos en cuenta que el promedio de misas que encargaban los comerciantes a comienzos del siglo XVIII era de 633. Véase: Rivas Álvarez, 1986: 172.



metidas entre cristales y entre ellas las del Santo Linin Crusis con sus fundas de bidrieras para resguardo, la qual dicha cruz le mando en memoria de lo mucho que le estimo uoluntad y cariño que le tengo y por ser reliquias de ynfinito ualor como constan de testimonios y cartas que tengo en mi poder que lo justifican...” Es una muestra de las estrechas relaciones familiares que vivían las familias Del Campo y Maestre. Y, en segundo lugar, pidió que no se descontaran de las legítimas materna y paterna de sus hijos Bernardo José, Diego Antonio y Gabriel Cipriano los gastos realizados para sufragar sus estudios en Roma, Flandes, Salamanca y otras partes. Observamos como Diego del Campo no escatimó a la hora de ofrecer una educación de primer nivel a sus descendientes para que se convirtieran en personas notables en la sociedad de su tiempo.

Por último, nombró nueve albaceas testamentarios, comenzando por José López Bravo, cura más antiguo de la iglesia del Sagrario, Sebastián Zarco, cónsul del Consulado de Sevilla, Cosme de la Casta, presbítero prebendado de la Iglesia de Sevilla, Bernardo José del Campo, su hijo, presbítero, José de Cobo, su yerno, caballero de Alcántara, Diego Antonio del Campo, su hijo, clérigo de menores, José Felipe y Juan Antonio Maestre, sus primos, y Antonio Josefa

---

<sup>27</sup> Inventario de bienes *post-mortem* de Diego del Campo. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 16, libro único de 1708, leg. 10331, ff. 600r.<sup>o</sup>-609v.<sup>o</sup>.

Rodríguez de Salamanca y Solís, su mujer. Finalmente, Diego del Campo falleció el 7 de julio de 1708 como consta en su inventario de bienes *post-mortem*<sup>27</sup>, el cual analizaremos en profundidad a continuación.

### INVENTARIO DE BIENES

El 11 de julio de 1708 ante Juan Márquez de Guevara, Bernardo José del Campo comenzaba el inventario de bienes de su padre con la intervención de Diego de la Torre y Esquivel, abogado de la Real Audiencia de Sevilla, padre y curador general de menores. Este proceso se alargaría hasta el 4 de septiembre, terminándose aquí el registro de todos los bienes muebles e inmuebles de Diego del Campo. Posteriormente, del 13 de enero al 25 de febrero de 1709 se otorga otra escritura con el inventario de lo contenido en los libros de cuenta referentes a las deudas a favor y en contra del difunto<sup>28</sup>.

A la hora de trabajar la información de este documento vamos a proceder de la siguiente forma: en primer lugar, analizaremos los bienes más destacados de este inventario *post-mortem*: bienes

<sup>28</sup> Continuación del inventario de bienes *post-mortem* de Diego del Campo. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 16, libro único de 1709, leg. 10332, ff. 147r.<sup>o</sup>-167v.<sup>o</sup>.

inmuebles y decoración de la casa, prendas de vestir, joyas y plata labrada, y libros. A continuación, nos centraremos en la pintura y la escultura, para, finalmente, comparar lo aquí reflejado con lo que aparece en el primer inventario de bienes de Diego del Campo y en su capital de bienes, así como en el inventario de bienes de su hijo Nicolás del Campo, I Marqués de Loreto, para conocer qué objetos pudo heredar. De esta forma, nos referiremos al inventario de bienes realizado tras la muerte de la segunda esposa de Diego del Campo como su primer inventario y, a este último, como a su inventario *post-mortem*.

194

#### ***Bienes inmuebles y útiles de la casa***

Diego del Campo poseía tres casas, dos “cassas principales nuevas” en las collaciones de San Nicolás y Santa María la Mayor, siendo las de mayor tamaño en las que vivió, situadas en la calle Mármoles, y las de menor tamaño a su espalda, en la calle del Aire, ambas libres de tributo. Estas viviendas se situaban en la zona en la que se asentaron los mercaderes y gentes de negocio en torno a la catedral, creando una zona de importante influencia económico-cultural<sup>29</sup>. Libre de tributo estaba también la otra casa de la que era

dueño, situada en la collación de San Andrés, en la callejuela de la Bolsa junto al Pozo Santo.

Antes de pasar a describir los bienes muebles de su casa principal, debemos indicar que poseía un coche con “sus adherentes de ybierno y verano”, así como tres mulas y sus guarniciones. Estos bienes eran un símbolo de prestigio en la sociedad sevillana, pues conocemos que, en 1723, apenas 15 años después del fallecimiento de Diego del Campo, se registran en la ciudad 580 coches, propiedad de 305 personas<sup>30</sup>. Si tenemos en cuenta que en aquel momento la población de Sevilla rondaría las 60.000 personas después de haber muerto unas 13.000 en la epidemia de peste de 1709<sup>31</sup>, obtenemos que sólo en torno a un 0,5% de los sevillanos poseían este medio de transporte. También se incluye a un esclavo, de nombre Manuel, al que se le describe indicando que es de color pardo, de 14 años de edad y que está en las Indias en poder de Julián Díaz Fajardo.

Entre los elementos de adorno de la casa encontramos diferentes camas y colchones, siendo la más llamativa “una cama de palo santo salomónica usada”, que podría asemejarse a la conservada en el

---

<sup>29</sup> Quiles García, 2016: 205.

<sup>30</sup> Conocemos este dato debido a la obligación de llevar un registro de los poseedores de coches gracias a la pragmática sanción de 1723 de Felipe V

en la que se regulaba, entre otras cuestiones, el ornato de estos objetos. Recio Mir, 2018: 216-217.

<sup>31</sup> Aguilar Piñal, 1989: 103.

Museo de Artes Decorativas con n.º de inventario 2.059<sup>32</sup>, cada una de ellas con sus colgaduras, colchas y rodapiés de diferentes tejidos, como el brocatel, el damasco y el tafetán. También poseía cofres, arcas, sillones, bufetes, tocadores, “dos escritorios de Salamanca sin tapas con sus pies muy maltratados”, mueble cuya posesión se volvió una demostración de lujo, de ahí que todas las clases sociales buscaran poseer alguno<sup>33</sup>, “dos espejos con molduras negras” y diferentes elementos para el patio y las ventanas, como celosías y cancelas de madera. Llamativa resulta la inclusión de “un arpa de dos órdenes”, instrumento genuinamente español que estuvo muy de moda en el siglo XVII, consistente en un orden de cuerdas diatónicas al que se añadía otro orden de cuerdas cruzadas cromáticas. Una representación de este instrumento puede observarse en el cuadro *Presentación de Jesús en el Templo* (figura 2), obra de Diego Valentín Díaz que se conserva en el Museo Nacional de Escultura<sup>34</sup>.

En su casa principal debió de existir un oratorio, pues en el documento que estamos tratando se mencionan una serie de bienes como “alaxas del oratorio”. Entre estos objetos se hallan un cáliz con su patena, ambos dorados, la cruz de ébano que contenía reliquias de santos y del *Lignum Crucis* que legó en su testamento a su primo

---

<sup>32</sup> Aguiló Alonso, 1993: 364. Esta cama se caracteriza por las cuatro columnas salomónicas que soportan la estructura. Coincide tanto en su material, palosanto, como en su cronología, segunda mitad del siglo XVII, con la que poseyó Diego del Campo.

José Felipe Maestre, los elementos textiles necesarios para vestir el altar y que se usan durante la eucaristía, tales como purificadores, corporales, frontales, toallas para las manos o manteles con encajes, el misal con su atril y una lámpara de plata que pesaba seis onzas y media.



Figura 2. Diego Valentín Díaz. *Presentación de Jesús en el Templo*. Primera mitad del siglo XVII. Museo Nacional de Escultura, Valladolid

<sup>33</sup> Aguiló Alonso, 1993: 96.

<sup>34</sup> Bordas Ibáñez, 1989: 85, 108.

Además de estos objetos, también pudieron estar situados en este espacio sagrado otros que se enmarcan en la sección de “plata labrada”, siendo un relicario de Nuestra Señora de Guadalupe con sus puertas, dos estampas de María Magdalena y de San Francisco, una pileta de agua bendita sobredorada y dos sahumadores de plata de filigrana.

### ***Prendas de vestir***

Las prendas de vestir eran los primeros objetos que mostraban a golpe de vista el poder económico y social que podía tener cada individuo. Aunque en este documento se hace inventario de las prendas de vestir de todos los miembros de la familia del Campo, por motivos de extensión y de importancia vamos a analizar exclusivamente las que pertenecieron al cabeza de familia.

Los hombres vestían como ropa interior la camisa, que cubría el cuerpo de cintura para arriba, los calzones, que tapaban desde la cintura hasta las rodillas, y las calcetas, que cubrían los pies y las piernas. Solían estar realizados en lienzo. En el inventario de Diego del Campo encontramos 6 pares de camisas, 6 pares de calzones blancos y 6 pares de calcetas. Para ceñir la ropa interior y antes de

vestir las prendas que se lucían exteriormente se colocaba el jubón o armador, del que constan dos de tela viejos en este inventario.

La indumentaria propia del siglo XVII, conocida como indumentaria “a la española”, la completaban la ropilla, que se ajustaba al jubón y solía tener mangas perdidas, dejando ver las mangas de la camisa, y los calzones, que iban ajustados a la rodilla. En el inventario encontramos dos conjuntos de ropillas y calzones: uno en el que la primera era de bayeta y los segundos de tafetán, y otro en el que ambos eran “de fondo”<sup>35</sup>. Sobre el cuello de la ropilla se colocaba la golilla, cuello impuesto por Felipe IV y usado en España hasta el siglo XVIII, del que Diego del Campo poseía una<sup>36</sup>. Una variante de este “traje a la española” sustituía la ropilla por la “húngarina” o “anguarina”, especie de casaca abotonada que llegaba hasta las rodillas y se llevaba abierta. Con la evolución de la moda la casaca acabará sustituyéndola. Tenía tres ejemplares: una de paño negro, una de paño de color de ámbar y otra de tafetán doble negro. Como prenda de abrigo se utilizaba la capa, teniendo este mercader tres ejemplares: una azul con galón de oro, muy lujoso al ser un tejido hecho de seda y oro; una de bayeta y otra de burato, tejido de lana

las labores que la hermocean”, por lo que entendemos, se refiere a una tela simple, sin decorar.

<sup>36</sup> Bandrés Oto, 2002: 54-55.

<sup>35</sup> Según el Diccionario de Autoridades (1732), respecto a las telas, el fondo hace referencia a “el campo sobre que están texidas, bordadas o pintadas

fin a usado en verano<sup>37</sup>. Se termina el atuendo con los zapatos, encontrando en este inventario “dos pares de zapatos”.

En la mayoría de retratos de comerciantes flamencos podemos observar este atuendo típico del siglo XVII, teniendo como ejemplo el de Diego Maestre, conservado en una colección particular, o el de Josua van Belle, de la National Gallery of Ireland, en Dublín (figura 3), aunque en lugar de golilla porta una valona.



Figura 3. Bartolomé Esteban Murillo. *Retrato de Josua van Belle*. 1670. National Gallery of Ireland, Dublín

<sup>37</sup> Rosillo Fairén, 2020: 115-122.

Sin embargo, el traje “a la francesa” se comenzó a imponer en Sevilla en los años finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Este traje se componía de chupa y calzones, sobre los que se llevaba la casaca, chaqueta abotonada ceñida a la cintura y que llegaba hasta las rodillas, con mangas estrechas que al llegar al codo se ensanchaban creando pliegues. Esta moda deriva de la vestimenta de los soldados, de ahí que también se le conozca como “vestido militar”. Diego del Campo no llega a poseer casacas, pero sí tiene tres conjuntos de chupa y calzones: uno de ellos de “raso de nobleza negro”, tejido parecido al damasco, pero más fino, que se denominaba así porque comenzó a usarla la aristocracia; otro de “damasquillo color de castaña con flores de oro”, también bastante lujoso; y el último que era de lienzo listado. Esta influencia se observa también en otros comerciantes, como Alejandro Carlos de Litch, quien en 1702 tenía una casaca “a la moda” confeccionada con castorcillo negro y forrada de tafetán<sup>38</sup>. También en la decoración del cuello vemos la introducción de la moda francesa, pues en lugar de golilla se llevaba la corbata, de la que este comerciante tenía dos “con sus encajes”.

Estos modelos de traje pueden observarse en retratos propios del siglo XVIII, como el *retrato de Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda, X duque de Medinaceli*, de la Fundación Casa Ducal de

<sup>38</sup> Rosillo Fairén, 2020: 131.

Medinaceli, de principios del Setecientos o en el *Carro de la común alegría* de Domingo Martínez conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en el que se muestra una panorámica de la ciudad hispalense a mediados de siglo, retratando a la perfección a sus gentes y su forma de vestir.

En los tocados de Diego del Campo también se puede ver la influencia francesa, pues conserva tres: dos de castor, un paño o fieltro fabricado con el pelo de este animal, uno en blanco y otro en negro, y otro de tres picos entrefino, un tejido entre delgado y grueso. Francia tenía el monopolio en la confección de los sombreros de castor, y el sombrero de tres picos o tricornio evolucionó del sombrero militar francés hasta pasar a la corte<sup>39</sup>. Por último, para portar las armas utilizó un biricú, es decir, un cinturón del que penden dos correas unidas en su parte inferior y que permite enganchar el espadín, la espada o el estoque de los que era poseedor.

Por tanto, vemos como este comerciante está a la moda en cuanto a la forma de vestir, alternando el “vestido a la española” con la influencia llegada desde el país vecino del “vestido a la francesa”. Del mismo modo, lleva tejidos de alta calidad, buscando acercarse a la nobleza y alejarse de los estratos sociales más bajos.

### ***Joyas y plata labrada***

Las joyas, consideradas muchas veces complementos de la indumentaria, así como signo de posición social, están presentes en un número considerable en este inventario. En su mayoría, las alhajas aquí recogidas pertenecen al ámbito femenino, aunque también están representadas las que eran portadas por hombres.

Empezando por las joyas femeninas, vamos a dividir estas piezas según el lugar del cuerpo en el que se llevaban. Para lucir en el cabello encontramos un alfiler de oro guarnecido de perlas; para las orejas, cinco pares de pendientes, a cada cual más lujoso, de los que destacamos unos de oro esmaltados con quince diamantes y una perla en forma de calabacita por remate de cada uno, otros de oro con 146 diamantes, y otros de oro y perlas con tres pendientes cada uno y unas higuillas de cristal por remates. Pasando al cuello y el escote, podemos mencionar una gargantilla de perlas que tenía en su centro una palomita de oro esmaltada con cuatro esmeraldas. Ya en el tronco, para lucir en el pecho poseía una rosa pequeña con nueve diamantes pequeños, pieza que estuvo muy de moda en el siglo XVII, y una joya de pecho de oro con ciento trece diamantes pequeños y el del centro en color rosa, que al desconocer su forma podemos imaginar que tuviera una apariencia similar a una conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas, con n.º de inventario 1.561<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Rosillo Fairén, 2020: 161.

<sup>40</sup> Arbeteta Mira, 1998: 152.

Para portar en la muñeca poseía “unas pulzetas de perlas hechas dos mazitos”, es decir, que se componía de numerosos hilos de cuentas menudas que daban esa forma característica. Las manos no podían ser menos y se decoraban principalmente con sortijas y anillos, destacando dos sortijas de oro con nueve esmeraldas, que hacían juego con la rosa de pecho y seis sortijas de oro y diamantes.

Alhajas de uso masculino encontramos “dos sintillos antiguos con tres diamantes cada uno”, que servían para decorar los sombreros<sup>41</sup>, y una “benera de filigrana de oro”, término que hacía referencia a un tipo de joya que incorporaba elementos indicativos de pertenencia a una orden militar o religiosa. Este tipo de objetos pueden observarse en retratos de destacados personajes de la España del siglo XVII, como el retrato del Duque de Lerma realizado por Juan Pantoja y que conserva la Fundación Casa Ducal de Medinaceli o el de Diego de Villamayor, del mismo autor y que se custodia en el Museo del Hermitage, en San Petersburgo (figura 4). Desconocemos a que orden militar o asociación religiosa pertenecía esta joya, aunque sí sabemos que ni Diego del Campo ni sus descendientes pertenecieron a orden militar alguna<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> También pueden hacer referencia a una sortija que imita este adorno del sombrero, compuesta por piedras dispuestas en hilera. Arbeteta Mira, 1998: 218.

<sup>42</sup> Se sabe que personas que no pertenecían a órdenes militares adquirían este tipo de joyas en las almonedas públicas, así como que joyeros las tenían



Figura 4. Juan Pantoja de la Cruz. *Retrato de Diego de Villamayor*. 1605. Museo del Hermitage, San Petersburgo

Muy extendidas estaban las joyas con un uso religioso o devoto, empezando por los rosarios, con cuatro ejemplares en este documento, resaltando uno engastado en oro con medallas del mismo material y dos rosarios de coral engastados en plata, uno de

a la venta en sus tiendas, por lo que cualquier persona con poder adquisitivo podía adquirirlas. Lo que resultaría más extraño es que sin pertenecer a estas corporaciones llevaran en público estas joyas. Alonso Benito, 2015: 259-260.

filigrana y otro con medallas. De las relaciones con América da muestra la presencia de dos “Copacabana” en este inventario, ambas con sus cajas en plata, una de ellas con puertecitas. Puede tratarse de relicarios con la imagen de la Virgen de Copacabana que se llevaban al cuello y se guardaban en cajas, cuya adquisición solía llevarse a cabo en el entorno del santuario de esta imagen<sup>43</sup>. Pero también podrían tratarse de figuras de esta imagen mariana de pequeño formato que se guardaban en una especie de trípticos de plata como el que se conserva en el Museo parroquial de la villa de Orgaz<sup>44</sup>. De esta forma puede venir la alusión a esas “puertecitas”. Finalmente, se registran “quinze dijes y reliquias de diferentes deboziones y hechuras”.

Respecto a la plata labrada, todos los elementos hechos de este material recogidos en este documento alcanzan los 208 marcos y 6 onzas. Entre las piezas aquí descritas podemos encontrar elementos para el aseo personal, para el servicio de mesa y para la iluminación de la casa.

En este primer apartado encontramos una palangana grande y otra pequeña de filigrana y dos cajas de jaboncillos. Para el servicio de mesa aparecen 12 platos iguales, así como 12 cucharas y otros

tantos tenedores con mascarones; cuatro salvillas, una de ellas de filigrana, elementos empleados como bandeja para transportar los recipientes que contenían las bebidas, normalmente bernegales o tembladeras, apareciendo tres de estas últimas en el inventario<sup>45</sup>; hasta nueve fuentes, una de ellas sobredorada y otra de filigrana; y dos saleros, uno mediano y uno con su pie con cuatro vinajeras a los lados. Resulta muy interesante este último elemento, ya que por su descripción puede hacer referencia a un “aderezo de mesa” o “taller”, que se componían de salero, pimentero, azucarero, aceitera y vinagrera, siendo una pieza de gran importancia, pues era el primer elemento que se disponía en la mesa del rey y el último que se quitaba, de modo que los nobles y destacados personajes de la sociedad con poder económico buscarían imitar al monarca empleando este objeto en el servicio de mesa<sup>46</sup>.

Al mismo tiempo, encontramos elementos para la iluminación, desde cuatro blandones, hasta seis candeleros, pasando por un pie de velón y cuatro velones de diferentes tamaños, siendo dos de ellos “de bara” y los otros dos salomónicos. Estos últimos velones podrían asemejarse por su forma a uno que figura en el *Primer Libro de dibujos para exámenes de los plateros de Sevilla* (1699)<sup>47</sup>. Además de

---

<sup>43</sup> Egan, 2015: 157.

<sup>44</sup> <http://www.villadeorgaz.es/orgaz-patrimonio-religioso-museo-orfebreria-copacabana.html> (21-04-2021)

<sup>45</sup> Sánchez Lafuente Gémar / Rodrigo Vila / Arbeteta Mira, 2007: 230; Fatás / Borrás, 2012: 286.

<sup>46</sup> Sánchez Lafuente Gémar / Rodrigo Vila / Arbeteta Mira, 2007: 232.

<sup>47</sup> Sánchez Lafuente Gémar / Rodrigo Vila / Arbeteta Mira, 2007: 238.



ellos, se registran otros relacionados con la profesión de Diego del Campo, como un tintero, una salvadera pequeña y una campanilla de calostro, que formarían el conjunto denominado en la época como “escribanía”, indispensable para poder llevar la contabilidad de sus negocios<sup>48</sup>.

### **Libros**

Un aspecto relevante a tener en cuenta en los inventarios de bienes de los comerciantes es su relación con la *materia scriptoria*. No era muy común que los comerciantes poseyeran libros, bien impresos, bien de cuentas o de cajas. Según el estudio de Natalia Maillard, de los 112 inventarios estudiados pertenecientes a comerciantes en la segunda mitad del siglo XVI, tan solo en 47 de ellos aparecían libros, encontrando en 35 libros de creación o impresos, y en 29 libros de cuenta<sup>49</sup>.

En el inventario de Diego del Campo podemos hallar libros de ambos tipos. Los libros de cuentas no se inventarían directamente, sino que se alude a ellos en la sección relativa a las deudas a favor y

en contra del fallecido. Así, se menciona un “libro mayor o de caja”, un “quaderno borrador donde se anotan las partidas para passarlas a los libros manual y de caja” y un “libro de facturas”<sup>50</sup>.

Sí se registran los libros de creación, recogándose “un estante pequeño de madera con ciento y cincuenta libros de diferentes deboziones y tamaños, uidas de santos y algunos de historia”, tasado en el capital de bienes en 400 reales de vellón, y “un escaparate grande de Flandes en que están diez y seis libros atlazes los más duplicados de marca mayor”, cuyo valor ascendía hasta los 500 reales. Habría que destacar el tamaño de esta biblioteca, de más de 100 ejemplares, algo inusual entre los comerciantes<sup>51</sup>. Desgraciadamente, y como sucede en la mayoría de inventarios en los que se recogen libros, el escribano no se detuvo a anotar el título y el autor de la obra, privándonos así de conocer los gustos literarios de Diego del Campo. Sin embargo, sí conocemos la temática de algunos de ellos, ya que nuestro protagonista adquirió “siete libros grandes Historia Pontifical” en la almoneda de bienes de Bartolomé Esteban Murillo, por un valor de 200 reales<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Sánchez Lafuente Gémar / Rodrigo Vila / Arbeteta Mira, 2007: 244.

<sup>49</sup> Maillard Álvarez, 2011: 113. Hay que reseñar que este estudio investiga sólo los inventarios otorgados en Sevilla en el primer año de cada década de la segunda mitad del siglo XVI, por lo que sus resultados son muy parciales, debiéndose tomar con cautela.

<sup>50</sup> Está información se recoge en la continuación del inventario *post-mortem* de Diego del Campo, citado anteriormente.

<sup>51</sup> Para el período de 1550 a 1600, de los 187 inventarios *post-mortem* estudiados por Natalia Maillard, pertenecientes a todos los estratos de la sociedad sevillana, solo 10 de ellos superaban los 100 ejemplares. Maillard Álvarez, 2011: 39-41.

<sup>52</sup> Hereza Lebrón, 2017: 555; 2019: 283.

### ***Pintura y escultura***

En este inventario se registran 37 pinturas y 3 esculturas. Se trata de un número de piezas que está entre las 35 y las 60, como la mayoría de inventarios de otros comerciantes de la época, siendo ejemplo de ello los de Alejandro Carlos de Licht, con 35 pinturas<sup>53</sup>; Juan Bautista Clarebout, con 36<sup>54</sup>; Enrique Lepin, con 49 pinturas y 2 esculturas<sup>55</sup>; o Francisco de la Ruela, con 56 pinturas y 4 esculturas<sup>56</sup>. En un rango superior se encuentran los inventarios de Diego Maestre, con 150 pinturas y 7 esculturas, y de Guillermo Mahuis de Medina, con 244 pinturas y 9 esculturas, repartidas entre todas sus posesiones<sup>57</sup>.

Los temas son eminentemente religiosos, encontrando tres relacionados con la Virgen María, dos pinturas de la Inmaculada Concepción y una de Nuestra Señora del Rosario en sus misterios, motivo este último que proliferó en el siglo XVII con las obras que realizó Murillo, y que también aparece en el inventario de bienes de otros comerciantes como Guillermo Mahuis de Medina; otras tres relacionadas con Jesús, un nacimiento y una pareja de cuadros del mismo tema y de la adoración de los Reyes Magos; y una del Antiguo

Testamento, un “sacrificio de Abrahan”, que entendemos que se trata del sacrificio de Isaac, a manos de su padre, Abraham, siendo la obra más representativa de esta temática la realizada por Juan de Valdés Leal. Además de esto, tenemos 11 países de mujeres ilustres, género este, el de los llamados “países” o paisajes, que penetró con tal fuerza en el ámbito sevillano que se convirtió en el más representado entre los inventarios de bienes en el siglo XVII, superando a los cuadros de devoción<sup>58</sup>. Sin embargo, en el resto de obras poco más sabemos sobre su temática, indicándose por parte del escribano que redactó el documento que eran pinturas de diferentes devociones o sin indicar el tema directamente.

En el caso de las esculturas, encontramos una Inmaculada Concepción y un Niño Jesús, iconografías bastante extendidas, pero llama la atención un San Eligio, forma culta de referirse a San Eloy, patrón de los orfebres y joyeros. Fue obispo de Noyons en el año 641, diócesis que comprendía, entre otros territorios, la mayor parte de Flandes, de ahí que su devoción pudiera estar extendida por el lugar de origen de Diego del Campo. Desconocemos qué tamaño o fisonomía tenía esta escultura, pero se conservan algunos ejemplos

<sup>53</sup> Sanz Serrano/Dábrío González, 1974: 111-118.

<sup>54</sup> Manifiesto e inventario de bienes de Juan Bautista Clarebout. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 16, libro 1.º de 1705, leg. 10326, ff. 400r.º-401v.º.

<sup>55</sup> Inventario de bienes de Enrique Lepin. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 5, libro único de 1706, leg. 3774, ff. 1.000r.º-1.082v.º.

<sup>56</sup> Inventario de bienes de Francisco de la Ruela. A.H.P.S., Secc. Protocolos, oficio 22, libro 1.º de 1682, leg. 15298, ff. 529r.º-530v.º.

<sup>57</sup> Cerquera Hurtado, 2019: 124, 131.

<sup>58</sup> Martín Morales, 1986: 152.

en la ciudad de Sevilla que pueden darnos pistas, entre ellos un busto de San Eloy vestido como obispo y tocado con la mitra, que se conserva en una colección privada sevillana y que está fechado en torno al siglo XIV, y una escultura de tamaño natural en la que también aparece ataviado con las vestiduras de su rango eclesiástico, portando el báculo y la mitra, que se conserva en la iglesia de Santa Cruz y perteneció a la hermandad del gremio de los plateros desde 1678<sup>59</sup>.

Respecto al tamaño de las obras, predominan los medianos y grandes, aunque 11 láminas de tema desconocido son pequeñas, de media vara por media vara. En cuanto al formato, hallamos 20 obras verticales, 14 cuadradas y solo 3 en formato horizontal. Pasando al soporte de las pinturas, es un dato que no se detalla en todas ellas, conociendo exclusivamente que 10 son láminas sobre cobre y una es sobre tabla. Por último, vamos a prestar atención a los marcos o molduras. De nuevo carecemos de una descripción en detalle por parte del escribano, indicándose pocas características de los marcos, bien que son molduras antiguas, doradas o negras, o directamente que carecen de ellas. Sin embargo, exceden esta simplicidad un cuadro que posee molduras negras y perfiles dorados, otro que tiene

su moldura de madera pintada y dos que están enmarcadas por “molduras de juguetes doradas y negras”, haciendo referencia a elementos de talla, tales como hojas y flores que decoraban el marco<sup>60</sup>.

El cuadro más importante de todos ellos es, sin duda, el Nacimiento de Jesús, obra de Murillo, que es recogido textualmente así en el documento: “Otro quadro de dos barras y tres cuartos de alto y dos y cuarta de ancho del Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo pintura de Morillo con moldura dorada”. Como ya se ha escrito anteriormente, es conocida la relación que tuvo Murillo con la colonia de comerciantes flamencos de Sevilla. Sin ir más lejos, Nicolás Omazur fue su coleccionista más prolífico en vida del artista. En este sentido, Diego del Campo aparece en el testamento del pintor, pues le había encargado a Murillo un lienzo de Santa Catalina mártir cuyo costo iba a ser de 32 pesos, los cuales ya se habían pagado, de ahí que ordene a sus albaceas que entreguen el lienzo acabado y perfeccionado<sup>61</sup>. Una pintura de esta temática no aparece en ninguno de los inventarios ni en el capital de bienes de Diego del Campo, lo que nos lleva a pensar que o bien fue vendida o donada en vida, entre 1683 y 1700<sup>62</sup>, o bien los albaceas del artista no podrían

<sup>59</sup> Sanz Serrano, 1996: 41-43, 319-321.

<sup>60</sup> Herrera García, 2004: 111, 119. Además, si comparamos la descripción dada de estos dos cuadros en el capital de bienes de Diego del Campo, se describen como “moldura de follaxe dorado y negro”.

<sup>61</sup> Hereza Lebrón, 2017: 540.

<sup>62</sup> En relación a esta posibilidad, cabe indicar que Nicolás Maestre Tous de Monsalve, tataranieta de Diego Maestre, cuenta en su colección con una *Santa Catalina de Alejandría* de Murillo. Véase Hereza Lebrón, 2010: 110-

entregar una obra ya terminada con esta temática y decidieron, a cambio, satisfacer lo acordado, pero con una pintura que sí estuviera terminada, en este caso con el motivo del Nacimiento de Jesús.

Esta temática fue poco tratada por Murillo, registrándose solo dos obras en su catálogo pictórico, una en el Museum of Fine Arts de Houston, de pequeño formato que no encajaría con la descripción dada en el inventario, y otra en una colección particular madrileña, de bellísima factura, subastada por Christie's en 2007 (figura 5), que se acerca más a las dimensiones, pero sigue siendo pequeña, pues de alto no llega a los 160 cm que equivaldrían a dos varas castellanas<sup>63</sup>. De este modo, no podemos relacionar la pintura que aparece en el registro de bienes con las obras conocidas del pintor sevillano.

La diferencia en este apartado entre este inventario *post-mortem* y el primer inventario de Diego del Campo es mínima, encontrándose en este primer documento nueve cuadros más: “seis quadros de dos varas de alto y una y quarta de ancho con molduras de quenttas doradas maltratados de diferentes deuosiones” y “tres payses sin molduras de dos varas y media de largo y vara y tres quartas de alto”. Los mismos bienes aparecen en el capital, añadiendo aquí el valor de todos ellos. Sumaban un total de 2.039 reales de vellón. Si

descontamos el valor de las nueve obras que no aparecen en el inventario *post-mortem*, ascendería a 1.805 reales.



Figura 5. Bartolomé Esteban Murillo. *Nacimiento de Cristo*. H. 1655-1660. Colección particular, Madrid

---

123. Cabría la posibilidad de que se hubiera llevado a cabo una donación de esta pintura en favor de algún familiar de Diego del Campo, probablemente su primo José Felipe Maestre, pues en el inventario de su tío Diego Maestre

no hay ninguna pintura con esta temática. Véase Cerquera Hurtado, 2019: 124-141. Sin embargo, no nos parece demasiado factible esta posibilidad.

<sup>63</sup> Valdivieso González, 2010: 330, 357.

La mayoría de obras ronda un valor entre los 24 y los 60 reales, exceptuando el *Nacimiento de Jesús* de Murillo, tasado en 600, y una Inmaculada Concepción que estaba colgada en el hueco de la escalera que no pudieron medir, valorada en 200. En el mayor o menor valor de la obra influye principalmente su estado de conservación, pudiéndose observar en este ejemplo: una serie de seis cuadros de diferentes devociones que medían dos varas de alto por una y tercia de ancho y estaban enmarcados, costaban 50 reales cada uno, frente a otro grupo de seis cuadros de la misma temática y el mismo tamaño, enmarcados con molduras de cuentas doradas, pero que estaban “maltratados”, su valor descendía hasta los 24 reales cada uno.

Pasemos ahora a comparar estos inventarios con el del I marqués de Loreto, en busca de obras que hayan pasado de padre a hijo. La primera pintura que aparece en el inventario de Nicolás del Campo es un cuadro de la Virgen de la Concepción de dos varas y tres cuartas de alto y dos de ancho, con moldura antigua pintada de colores, apreciada en 30 reales. Esta obra se correspondería con la de la misma temática que estaba colgada en la escalera de la casa de Diego del Campo y que no pudieron medir a la hora de realizar el inventario, pero que coincide en el tipo de marco, poco habitual. El paso del tiempo ha devaluado bastante esta obra, pues de 200 reales

pasó a estar valorada en solo 30. De este mismo tema iconográfico es también la talla de bulto valorada en 50 reales, aunque carece de medidas, por lo que no podemos asegurar que se trate de la misma que tenía su padre.

Del mismo modo, también conservaría Nicolás del Campo entre sus bienes los dos cuadros de la Adoración de los Reyes y del Nacimiento, descrita en su inventario con moldura de campo negro y talla dorada en lugar de con “juguetes” de estos colores. Cambia levemente sus dimensiones, indicándose ahora que medían media vara de alto por tres cuartas de ancho, en lugar de tres cuartas por tres cuartas. Se valoran en este momento en 40 reales, 20 cada uno, perdiendo la mitad de su valor en 1708. La última obra que podemos relacionar con las que poseía Diego del Campo es el *Sacrificio de Abraham*. Hay una ligera variación en sus medidas, indicándose que medía siete cuartas de ancho y cinco cuartas de alto, por las dos varas de ancho y la vara y cuarta de alto, además de que en 1772 había perdido su enmarcación. Sorprende el precio en el que se valora, 2 reales, costando 10 veces menos que a comienzos de siglo, cuando se tasó en 20.

Por todo esto, las obras de arte que atesoraba Diego del Campo se distribuirían entre todos sus hijos, recibiendo, como hemos visto, una pequeña parte su hijo Nicolás. Del mismo modo, este I marqués

de Loreto amasaría su profusa colección a lo largo de su vida, ya que lo heredado supone una ínfima parte de ella.

## CONCLUSIONES

En estas pocas páginas se ha querido mostrar la vida y bienes de Diego del Campo como paradigma del grupo de hombres de negocios flamencos que controlaban el comercio sevillano del siglo XVII. Así, se han podido observar tendencias sociales propias de esta colonia, tales como contraer matrimonio con mujeres locales de familias de la alta sociedad hispalense carentes de poder económico, el cual era aportado por ellos en busca del prestigio social que necesitaban; o el enriquecimiento con la participación indirecta o directa en la Carrera de Indias, gracias a lo cual podían diversificar sus negocios convirtiéndose al mismo tiempo en prestamistas.

Y en lo que respecta a sus bienes, se aprecia un intento por estar a la última moda, con la presencia de trajes “a la francesa”; por imitar al monarca hasta en el servicio de mesa, al poseer un “aderezo de mesa” o “taller”; por conseguir no solo pinturas del artista más destacado del momento, con ese encargo a Murillo de la *Santa Catalina*, que acabó convirtiéndose en un *Nacimiento de Jesús*, sino también sus propios libros comprados en su almoneda; así como por

acumular objetos traídos desde América, como esas dos “Copabacana”.

Dejamos así una muestra de lo que será un trabajo de mayor enjundia que tomará forma de tesis doctoral en un futuro próximo en la que se estudiará la importancia que tuvo este grupo social en el ambiente económico, social y cultural de la Sevilla barroca.

## BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA FLORES, Carolina (2007): *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*. Gante: Universidad de Gent, Tesina.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1989): *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

AGUILÓ ALONSO, María Paz (1993): *El mueble en España: siglos XVI-XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Ediciones Antiquarias.

ALONSO BENITO, Javier (2015): “Vistiendo el hábito. Aproximación a las variantes morfológicas más habituales en las joyas de órdenes militares durante el siglo XVII”. En: *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 257-269.

ARBETETA MIRA, Letizia (1998): "Glosario de términos". En: ARBETETA MIRAS, Letizia (coord.): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Nerea, pp. 217-220.

BANDRÉS OTO, Maribel (2002): *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Pamplona: Eunsa.

BORDÁS IBÁÑEZ Cristina (1989): "Origen y evolución del arpa de dos órdenes". En: *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 5, 2, pp. 85-118.

CERQUERA HURTADO, Miguel Ángel (2019): *El coleccionismo artístico de los comerciantes flamencos en la Sevilla del siglo XVII. Diego Maestre, Miguel de Usarte y su entorno*. Granada: Comité Español de Historia del Arte.

DÍAZ BLANCO, José Manuel (2015): "La construcción de una institución comercial: el consulado de las naciones flamenca y alemana en la Sevilla moderna". En: *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 33, pp. 123-145.

DÍAZ DE NORIEGA Y PUBUL, José (1975): *La Blanca de la Carne en Sevilla*. Madrid: Hidalguía, tomo II.

EGAN, Martha J. (2015): "Los relicarios de Copacabana: joyas únicas". En: *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 154-162.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (2006): "El patrimonio artístico del I Marqués de Loreto (1687-1772) y de la familia Del Campo". En: *Laboratorio de Arte*, 19, pp. 287-302.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (2011): "El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII". En: CASTILLO-OLIVARES, María Dolores Antigüedad del / ALZAGA RUIZ, Amaya (coords.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 41-64.

FATÁS, Guillermo / Borrás, Gonzalo M. (2012): *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial.

HEREZA LEBRÓN, Pablo (2010): "Mercado del arte y procedencia de la obra artística. La Santa Catalina de Alejandría de Murillo". En: *Goya*, 331, pp. 110-123.

HEREZA LEBRÓN, Pablo (2017): *Corpus Murillo. Biografía y documentos*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador / GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier (2017): "Murillo íntimo. El inicio del coleccionismo "murillesco" en su entorno familiar y social". En: BELTRÁN MARTÍNEZ, Lidia / QUILES GARCÍA, Fernando (eds.): *Cartografía murillesca. Los pasos contados*. Sevilla: los autores.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2004): “En los márgenes del cuadro: el marco en la Sevilla barroca”. En PLEGUEZUELO, Alfonso (ed.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 108-127.

KINKEAD, Duncan T. (1986): “The Picture Collection of Don Nicolas Omazur”. En: *The Burlington Magazine*, 995, pp. 132-144.

KINKEAD, Duncan T. (1989): “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”. En: *Boletín de Bellas Artes*, 2.<sup>a</sup> época, XVII, pp. 117-178.

LLEÓ CAÑAL, Vicente (2012): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: CEEH.

MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia (2011): *Lectores y libros en la ciudad de Sevilla (1550-1600)*. Barcelona, Ediciones Rubeo.

MARTÍN MORALES, Francisco Manuel (1986): “Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)”. En: *Archivo hispalense*, 210, pp. 137-160.

QUILES GARCÍAS, Fernando (2009): “Extranjeros en Sevilla y sus colecciones artísticas en la Sevilla barroca”. En: *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 – noviembre 21, 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, s/p.

QUILES GARCÍAS, Fernando (2011): “Ésta es mi cara y esta es mi alma: Leed. Galería de retratos del barroco sevillano”. En: *Cuadernos de arte e iconografía*, 40, pp. 357-416.

QUILES GARCÍAS, Fernando (2013): “Abril para morir: colecciones artísticas sevillanas en el año de la peste (1649)”. En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (coords.): *Barroco iberoamericana: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, vol. II, pp. 257-273.

QUILES GARCÍAS, Fernando (2016): “Lo mejor de cada casa. Objetos artísticos de valor en el ámbito doméstico sevillano a mediados del XVII”. En: QUILES GARCÍA, Fernando, LÓPEZ, María del Pilar (coords.): *Visiones renovadas del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, vol. I, pp. 204-229.

RECIO MIR, Álvaro (2018): ““¿Qué Indias hay cuando no hay coche?”: El carruaje como objeto de análisis histórico y artístico en España y en la América virreinal”. En: *Laboratorio de Arte*, 30, pp. 209-226.

RIVAS ÁLVAREZ, José Antonio (1986): *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

ROSILLO FAIRÉN, Bárbara (2020): *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, Rafael / RODRIGO VILA, Salomé / ARBETETA MIRA, Letizia (coords.) (2007): *El fulgor de la plata:*



Miguel Ángel Cerquera Hurtado

*Iglesia de San Agustín, Córdoba 24 de septiembre-30 de diciembre 2007*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

SANZ SERRANO, María Jesús (1996): *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros: 1341-1914*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

SANZ SERRANO, María Jesús / DÁBRIO GONZÁLEZ, María Teresa (1974): "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas". En: *Archivo hispalense*, 176, pp. 89-150.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (2010): *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones El Viso.

VINUESA HERRERA, Rosalía María (2016): *Estudio de los Oratorios domésticos y Capillas privadas en los siglos XVII y XVIII a través de la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Tesis Doctoral.



## LAS EXEQUIAS DE FELIPE IV EN GRANADA, COMO ESPEJO DE LA CORTE

### THE OBSEQUIES OF FELIPE IV IN GRANADA, AS A THE COURT IMAGE

**Benito Rodríguez Arbeteta**

HUM171. Universidad de Sevilla/UNED. ORCID: 0000-0001-8374-2621

[benitorodri@hotmail.com](mailto:benitorodri@hotmail.com)

Resumen: El presente trabajo analiza los datos y descripciones contenidas en dos publicaciones prácticamente inéditas, relativas a las exequias de Felipe IV realizadas en Granada, ciudad donde se encuentran varias fundaciones reales de gran importancia histórica, como son la Capilla Real de Granada y el Real Monasterio de San Jerónimo. Se presta especial atención a los correspondientes sermones, a cargo de afamados predicadores, que ilustran acerca de varios aspectos, entre ellos la relación, directa o indirecta, con las exequias celebradas en la Corte madrileña y el empleo de determinadas imágenes alegóricas comunes.

Palabras clave: Exequias reales, Felipe IV, Granada, Madrid, Jerónimos, Jesuitas, emblemas, barroco

**Abstract:** The data and descriptions contained in two practically unpublished publications are analyzed, relative to the obsequies of Felipe IV, King of Spain, held in Granada, a city where there are several royal foundations of great historical importance, such as the Royal Chapel of Granada and the Royal Monastery of San Jerónimo. Special attention is paid to the corresponding sermons, by famous preachers, who illustrate various aspects, including the relationship, direct or indirect, with the royal funerals held at the Madrid Court and the use of certain allegorical images.

**Keywords:** Royal Obsequies, Phillip IV, Granada, Madrid, Jesuits, Emblems, Baroque

El día 17 de septiembre de 1665, fallecía en la Corte de Madrid, tras una penosa enfermedad Felipe IV *El Grande*, llamado también el Rey Planeta. Se ordenó, como era costumbre, que se celebraran exequias en memoria del rey en todos los territorios de la Corona, comenzando por la propia capital, la Villa y Corte de Madrid, en la que se eligió para las exequias de la Corte una ubicación diferente a la que venía siendo habitual, la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación, contigua al regio alcázar<sup>1</sup>. Tuvieron lugar el XXX de 1665, y de su desarrollo, así como de las circunstancias de la enfermedad y muerte del rey, existen varias relaciones, siendo la más conocida, por el esfuerzo editorial, calidad de sus ilustraciones y contenido, la crónica de Pedro Rodríguez de Monforte “Descripción de las honras que se hicieron a la católica Magd. de D. Phelipe Quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación [...]”, publicada por Francisco Nieto en 1666...<sup>2</sup>. Los grabados incluidos en la misma reproducen el ornato

---

<sup>1</sup> Este artículo se basa en parte de la investigación correspondiente a la tesis doctoral que se defenderá en los próximos meses, dirigida por el profesor D. Juan Antonio Sánchez Belén, en la UNED. Se dedica en su mayor parte al análisis de las exequias realizadas a la muerte de Felipe IV, desde Filipinas, los virreinos americanos, las posesiones italianas y flamencas, etc., hasta los territorios peninsulares e islas de la monarquía, de las que se estudia el ritual, así como la propaganda política y visual del reinado empleada en cada ocasión.

<sup>2</sup> Rodríguez de Monforte, 1666. Otra relación, menos conocida es la de Esquex, 1665

funerario de la iglesia, y a su interés como tales, se añade el hecho de que la temática de los jeroglíficos creados para la ocasión gozó de una amplia difusión, siendo reproducidos<sup>3</sup> y glosados en numerosos sermones.

Sin embargo, no todas estas manifestaciones de duelo vieron la imprenta y, hasta la fecha, no se han encontrado datos que permitan conocer adecuadamente lo realizado en ciudades importantes, como Sevilla o Barcelona. Por el contrario, existen excepciones al conservarse varias relaciones, descripciones y sermones de una misma ciudad, donde las instituciones correspondientes se preocuparon de dejar constancia y memoria, como es el caso de Granada, que cuenta con abundante información. Hay ediciones de las honras celebradas en el Real Monasterio de S. Jerónimo el día 16/12/1665, en el Real Convento de Santa Cruz (1665-1666) y la Capilla Real el 26-27/12/1666, con sermones a cargo de Fray Gonzalo de San Miguel, jerónimo, en su monasterio, Fray Juan Guerrero Messia, de la orden de predicadores en Santa Cruz y el jesuita Pedro de Montenegro en la Capilla Real, todas ellas impresas en la imprenta de Baltasar de Bolívar, impresor del Santo Oficio, sita en la calle de Abenamar.

---

<sup>3</sup> El ciclo pictórico de la “Capela Dos Ossos” en el Monasterio de San Francisco de Évora (Portugal) da fe de su expansión, ver: Rodríguez Arbeteta, 2015: 2753-2767

Con relación a este tipo de celebraciones, dejando aparte el ceremonial litúrgico, podría decirse que constan de dos elementos básicos: el aparato visual, con su decoración envolvente y sus arquitecturas efímeras, buscaba el asombro y sobrecogimiento del espectador ante su magnificencia lúgubre, y consistía, por lo común en una ambientación que jugaba con la oscuridad y la luz a base de paños negros y velas ardientes, elementos relacionados con la muerte, que a veces rozaban lo macabro, y, como colofón, una máquina más o menos imponente, más o menos alta, a veces de traza arquitectónica, en la que, rodeada de cera, blasones y elementos simbólicos, se colocaba la “tumba” o catafalco, con las insignias del finado. El segundo elemento actuaba con efecto multiplicador sobre las emociones suscitadas por el primero, y consistía en lo relacionado con el oído, es decir, la palabra que glosaba aquello que los ojos veían y la música que excitaba las emociones, con el sermón panegírico como broche final de la celebración luctuosa. El sermón constituía en sí una pieza literaria y dramática, de forma que cada predicador era más o menos conocido y la intervención de los más destacados, anunciada oportunamente, creaba una expectación similar a las celebridades de hoy en día. Además, el sermón solía servir de recapitulación o resumen de los hechos recientes y dibujaba con palabras un retrato, lo más ajustado posible, de las virtudes del difunto y sus circunstancias. Cuando se

trataba de algo tan importante para la vida de las gentes como una alteración en la línea dinástica, se abría un nuevo paisaje que provocaba incertidumbre, por lo que el sermón, mezcla de crónica de actualidad y de lección de espiritualidad, servía para tranquilizar y fortificar a las gentes, haciéndolas confiar en la Providencia, lo cual no estaba reñido con deslizar algún concepto considerado de interés, como veremos en los casos seleccionados.

### **LAS HONRAS JERÓNIMAS Y UN TÚMULO EVOCADOR DE LA “CAPELARDENTE” REAL**

Especial interés tiene la celebración de estas honras, por tratarse de la Orden Jerónima, a cuyo cargo estaban las exequias reales en su monasterio de Madrid, circunstancia que no se dejará de señalar oportunamente Gonzalo de San Miguel en su panegírico “El sagrado, y real nombre de Philippo”, impreso por Bolívar en 1665.

Madrid, en su doble faceta de Villa y Corte, además de realizar las honras oficiales correspondientes a cada localidad, asimismo era escenario de las honras que podríamos llamar cortesanas, con asistencia del sucesor, la familia real y la élite del poder. Tradicionalmente, desde la muerte de Felipe II, las exequias de la

Corte se venían realizando en la iglesia del Monasterio de San Jerónimo<sup>4</sup>, en parte por su capacidad y en parte por la especial vinculación que los reyes castellanos<sup>5</sup>, desde la Edad Media, tenían con esta orden religiosa<sup>6</sup>, considerada específicamente española. Así lo demuestran, entre otras, la historia de su matriz, San Bartolomé de Lupiana en Guadalajara<sup>7</sup>, el Monasterio de Guadalupe de Cáceres, con visitas ininterrumpidas de los reyes y la alta nobleza, el Monasterio de El Parral en Segovia, tan vinculado a los Trastámara, San Isidoro del Campo en Sevilla, San Jerónimo de Yuste, lugar de retiro del Emperador Carlos V, la misma del Real Monasterio de San Jerónimo en Granada, fundado por los Reyes Católicos<sup>8</sup>, y la máxima referencia de la Casa de Austria, el propio Monasterio de San Lorenzo de El

Escorial<sup>9</sup>, donde los padres jerónimos custodiaban los enterramientos reales en su Panteón, finalizada su obra por Felipe IV. Sin embargo, este señalado papel de la Orden, recogido en las etiquetas de Palacio<sup>10</sup>, se desestima al fallecer Felipe IV por la regente, la reina Doña Mariana, alegando la frágil naturaleza del nuevo monarca- niño y los rigores del invierno que podrían dañar su salud precaria, sugiriendo que se realizasen las exequias en la Capilla Real del Alcázar, “<sup>11</sup>donde la comodidad de estar en casa asegurase los inconvenientes de fuera”. Días más tarde se descarta la idea, ahora con el argumento de que el sitio elegido era demasiado pequeño para realizar unas honras de Estado acordes con la grandeza del difunto monarca, por lo que se acuerda finalmente celebrarlas en la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, que era parte del patrimonio real, y cuya iglesia se accedía a través del famoso pasadizo que la unía con el regio alcázar, con lo que así se conseguían los dos objetivos perseguidos: magnificar las exequias de Felipe IV por las superiores medidas del templo y eliminar la incomodidad del desplazamiento del niño rey por

---

<sup>4</sup> Ver somera noticia en: Ruíz Jiménez, 2020

<sup>5</sup> Sobre las relaciones con los Trastámara, ver: Prieto Sayagués, 2019: 97-122

<sup>6</sup> Sigüenza, 1907-9: vol. I, 8

<sup>7</sup> Como afirma Rubio González, 1976: 264: “Gregorio XI les concedió la bula fundacional, *Salvatoris Humani Generis*, que colocaba la Orden de San Jerónimo bajo la Regla de San Agustín y las constituciones que tuvieran a bien elegir de las que regían entonces en el monasterio de Santa María del Santo Sepulcro, en Florencia, hábito propio y facultad para fundar otros cuatro monasterios en los reinos de Castilla, León y Portugal, con el mismo título y organización que el de San Bartolomé de Lupiana, primer monasterio de los nuevos “frailes o ermitaños de San Jerónimo”.

<sup>8</sup> Marín López, 1999: 215-242.

---

<sup>9</sup> Ver nota 6.

<sup>10</sup> Etiquetas de Palacio, estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella en el uso y ejercicio de sus oficios, ordenadas año de 1562 y reformadas año de 1647. Biblioteca Nacional de España, MS. 9466

<sup>11</sup> Para la transcripción de textos originales, se ha realizado una leve modernizando ortográfica y de puntuación.

la ciudad, si bien esta decisión fue sometida por la reina para su consulta al Consejo de Estado, que da su aprobación<sup>12</sup>.

Esta solución, aunque se había tomado por lo que parecían ser razones de fuerza mayor, bien podía interpretarse como un pretexto, pues suponía romper una línea protocolaria que ya se había consolidado como tradición, de forma que el Monasterio madrileño de los Jerónimos quedaba excluido de la realización de las Honras más importantes, lo que también contravenía la voluntad del rey. Como es obvio, la medida debió de causar malestar en la Orden, a pesar de las “razones de Estado” que así lo aconsejaban, sobre todo cuando correspondía a su General, el predicador real fray Baltasar de los Reyes<sup>13</sup>, pronunciar el sermón fúnebre según lo dispuesto por Real Decreto de la propia Mariana de Austria.

En la edición impresa del sermón pronunciado el 16 de noviembre de 1665 por fray Gonzalo de San Miguel, predicador y vicario del monasterio, con ocasión de las honras por el rey en el monasterio granadino, su prior, fray José de Toledo que, a su vez, dedica la obra a

---

<sup>12</sup> Rodríguez de Monforte, 1666: 52 y 52v.

<sup>13</sup> Fray Baltasar de los Reyes, según indica Fray José de Toledo, además de predicador de su Majestad, era “Calificador del Consejo Supremo de la Inquisición, Examinador Sinodal perpetuo del obispado de Segovia, prior del Real Monasterio de San Bartolomé de Lupiana y General de la Orden Jerónima. Fue también señor de las villas de Lupiana, Valbuena y Pinilla”. (Ver dedicatoria de la obra de Gonzalo de San Miguel)

Fray Baltasar de los Reyes, se encarga de recordar lo sucedido con estas sentidas líneas que parecen acatar la decisión tomada, aunque dejan transparentar cierto descontento:

“[...] pues siendo la celebridad de las honras de nuestro gran Monarca (que Dios Goza) a ninguno podía dedicarse con mejor título que a V. R. no solo por el que goza de predicador regio, sino porque también estaba destinado por Decreto Real, y especial de la reina nuestra señora (que Dios guarde), por orador de las mismas honras, si como siempre se ha estilado se hubieran celebrado este año en San Jerónimo el Real de Madrid, y no en La Encarnación, donde con asistencia de las personas reales se hicieron por algunas, y muy eficaces razones de estado, que así lo persuadieron”<sup>14</sup>.

Quizás por ello, el propio predicador recuerda, al cierre del sermón, el destacado papel que la Orden Jerónima ha tenido con los reyes españoles, colocando a San Jerónimo como el tercer objeto de las devociones reales, junto al Santísimo Sacramento y María. Y una vez glosadas a lo largo del panegírico estas dos preferencias de Felipe IV, se interrumpe para hacer al público fijarse en “la urna de nuestro Gran

---

<sup>14</sup> San Miguel, 1665: sin paginar

Monarca difunto, con el Tusón de oro por orla y la corona de diamantes por timbre” símbolo de tres acciones notables del monarca: proclamar su muerte como rey católico, invocar el patrocinio de María, y “lo tercero, aunque no lo último en su estimación, el encomendar muy de veras a la reina nuestra señora, la Real Casa y la Religión también real por tantos títulos, de nuestro siempre máximo y eminentísimo Jerónimo, significando tan clara como afectuosamente que él, su padre y su abuelo, con todos sus gloriosos progenitores, le habían siempre estimado sobre sus ojos como la mejor joya del mundo”. Tras este mensaje, en realidad dirigido a la reina, el jerónimo reivindica su Orden como Real, a causa de la cercanía y especial predilección que ha venido disfrutando durante siglos con los sucesivos monarcas y justifica por ello el que siguiera siendo la preferida, por voluntad del difunto. Para remachar esta idea, Fray Gonzalo da un paso más. A modo de colofón, recuerda a los oyentes que el destino final del rey fallecido es el Monasterio de El Escorial, donde, una vez sepultado en la cripta- panteón, tendrá “por encima de su cabeza”, es decir, en los pisos superiores, a toda la comunidad jerónima, formando un coro que, en un peculiar giro etimológico, el predicador lo asocia a una corona, de modo que, si Jesucristo es el cordero o vellocino del Toisón y María la cadena del collar, la Orden y San Jerónimo constituyen la corona real ”De tal manera que, allá en el

idioma latino, lo mismo viene a ser el coro que la corona, y la corona que el coro, y acá en buen romance, lo mismo es la corona de todos los coros , que Jerónimo con su Real Casa y familia.”.

Finaliza el sermón dramatizando una “sacra conversación” en la que intervienen Jesucristo, la Virgen y San Jerónimo. Jesús, como cordero, se dirige al Padre Eterno y pide que se reciba a Felipe “todo tan mío, que siempre me ha traído sobre su mismo pecho y me tiene dentro de su mismo corazón”. María añade que “a mí, y a Vos nos sustentó siempre en la Tierra en sus palmas, en sus brazos y en sus mismos hombros”. Finalmente, San Jerónimo intercede pidiendo que se le reciba pues lleva “la corona de vuestro coro” sobre su cabeza y sus ojos. Nadie le hará daño, pues el Buen Pastor recuerda que lleva su señal en sus entrañas, la Virgen que es “siervo mío todo, pues tiene mi cadena en sus manos y en sus brazos mi sello”, mientras que Jerónimo, identificado con la corona, reclama para sí la cabeza real:

“[...] esta cabeza es toda mía, porque esta fue la cabeza de mi casa, ésta la mejor corona de mi coro, y esta, al fin, la mayor diadema de toda mi religión y familia (...) fue (Felipe) de pies a cabeza todo de Dios, todo de María y todo de Jerónimo ¿Y todo de los santos? - Sí. - Luego ya no hay más que decir. - No, que con esto se ha dicho todo”.



Quizás para demostrar la potencia y vitalidad de la Orden o, quizás también por honrar especialmente al rey difunto, los jerónimos granadinos se vuelcan en levantar un túmulo evocador de la Corte, y parece confirmar esa intención de llenar el vacío sobrevenido por la elección de otro escenario para las honras cortesanas un comentario relativo al número de velas: “Repartiéronse en los cuatro cuerpos del túmulo doscientas velas de cera amarilla, como se practica en la Corte en semejantes actos...”, si bien acto seguido aluden a la escasez de medios, lo que viene a recordar de nuevo que han perdido una ocasión de mostrar la cercanía de la Orden con la casa real.

En cuanto al túmulo, salvo la descripción literal transcrita del texto, inserta en una página web<sup>15</sup>, su estudio ha permanecido inédito. En el crucero de la majestuosa iglesia del monasterio, con los pilares forrados de bayeta negra y escudos con las armas reales, se alzaba la máquina. Medía diez metros de alto en total y se sustentaba sobre una tarima rectangular de diez varas castellanas por siete - lo que viene a ser 8'35 por 5'84 metros, y 1'67 de alto, rodeada de barandillas negras y doradas, a la que se ascendía por gradas de siete peldaños, Sobre esta base se alzaban tres cuerpos. El segundo era más estrecho, dejando libre una zona de paso a su alrededor y medía de alto algo menos que el primero, unos ochenta y tres centímetros. En su cara

frontal se dispuso lo necesario para celebrar la misa y demás ceremonias. Sobre éste, y en proporción decreciente, se levantaron otros dos módulos más, lo que dotaba a la estructura de un perfil escalonado, coronada en el último nivel por un catafalco, alto de vara y media (83 cm), cubierto por un rico dosel sustentado por cuatro varas de plata, altas de cinco varas castellanas, lo que supone algo más de cuatro metros. Se cubrió el catafalco con el paño de brocado rico que los jerónimos empleaban para las honras reales, al igual que el cetro y la corona, ambos de plata dorada, que fueron colocados sobre sendos cojines. El recubrimiento textil, consistente en bayeta negra para el suelo, era más lujoso conforme se elevaba hacia el catafalco, con el tramo central de paño fino y el último cuerpo de terciopelo, adornado con “cuatro escudos dorados, de vara en cuadro”. Al frente se representaba el collar del Toisón con la inscripción “Philippo Magno”; por detrás figuraba el escudo de Castilla y León (armas simples) y a los lados, el de la Orden Jerónima que, según el cronista, “pareció estaba abrigando y amparando el yerto cadáver representado en el cetro y la corona”. Siguiendo la descripción, proponemos una reconstrucción aproximada (figura 1).

<sup>15</sup> Ruiz Jiménez, 2020: página única.



Figura 1. Propuesta de recreación del túmulo de los Jerónimos de Granada, trasera, lateral, frente.1666

218

El ornato del túmulo se completaba con la iluminación, para la que se habían destinado un total de doscientas velas y cuarenta y ocho hachas que se colocaron dispuestas en dos alturas, la inferior con blandones de plata y la superior en la parte de la barandilla, con hacheros fijados a ésta. Alternaban cada dos velas con un hacha, todas en sus candeleros de plata, formando un bosque de luces que “aún parecían más de las que por la suma carestía de cera en estos tiempos pudo esta comunidad consagrar en obsequio de tanto monarca difunto”. Este tipo de túmulo, no demasiado frecuente, tiene sin embargo sus antecedentes y viene a recordar la capilla ardiente que, instalada en el “Salón Grande” o de “Comedias” en el Alcázar Real,

velaba el cadáver del difunto monarca, dispuesto sobre un lecho mortuario con dosel de brocado y columnas de plata<sup>16</sup>. Una vez acabado el túmulo, comenzaron las Honras el domingo, si bien estaba prevista, previa invitación, la asistencia de las autoridades, nobleza y órdenes religiosas<sup>17</sup> al día siguiente lunes, a las nueve horas de la mañana. Como era costumbre, el ceremonial finalizaba con el sermón panegírico y el responso.

#### **LAS HONRAS EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA. EL ÁRBOL REGIO SEGADO POR LA MUERTE**

Uno de los más importantes lugares vinculados con la monarquía hispana es, sin duda, la histórica Capilla Real de Granada, fundada por los Reyes Católicos con la intención inicial de constituir un lugar de enterramiento y memoria dinástica. Sus constituciones<sup>18</sup>, como es

<sup>16</sup> Rodríguez de Monforte, 1666: 30. Puede compararse el resto de la descripción, comenzada en la página anterior.

<sup>17</sup> “A lo más de la nobleza de Granada y a todas las religiones que la ilustran, que son todas las que se conocen en España, menos las de San Benito y San Bernardo.”

<sup>18</sup> Traslado de las Constituciones de la Capilla Real de Granada Que dotaron los Catholicos Reyes don Fernando y doña Isabel de gloriosa memoria.

obvio, recogen la obligatoriedad de celebrar los aniversarios de los monarcas y las exequias de personas reales con toda solemnidad, si bien, parte del espléndido ajuar que los reyes llegaron a la Capilla se había perdido o deteriorado por la tradición de prestarlo a la catedral y el uso que se hizo de ello, lo que ya se intentó remediar en 1531, tras la visita de Carlos I, restringiendo el uso. La Capilla Real, en cuanto panteón de cuerpos reales, fue, desde su fundación, centro de una serie de actividades dedicadas a su memoria, como los responsos diarios por el alma de los monarcas. En los aniversarios, se efectuaban solemnes ceremonias a la que se invitaban las autoridades, nobleza y clero, que habían de organizarse de la siguiente forma<sup>19</sup>:

“... ha de decir el capellán mayor y capellanes en cada año tres aniversarios, los dos en los dos días de los fallecimientos de los Reyes y Reina (sic) Católicos en la Iglesia Mayor con vigilia de nueve lecciones cada uno, y el día siguiente la misa de réquiem cantada con diácono y subdiácono y con su responso y solemnidad que en tal caso se requiere, y tañendo las campanas dos veces la a las vísperas y otras dos veces a la misa. En cada uno de los dichos aniversarios ha de haber una tumba con las insignias siguientes: sobre la tumba del Rey Católico se

pondrá su espada y corona y en la de la dicha Reina Católica su cetro y corona. Han de ser convidados para ello el Sr. Arzobispo y el deán y cabildo y el corregidor si lo hubiere, si no, su Alcalde mayor y el regimiento, y los caballeros principales...”

Esto implica que, si para un aniversario era obligado erigir un catafalco con las insignias reales, al fallecer una persona real se levantaría un túmulo acorde con la importancia histórica de la Capilla. Posiblemente, el lugar donde se elevó el dedicado a Felipe IV era el mismo que las Constituciones designaban para la colocación de estas “tumbas” o catafalcos, entre el coro y el altar mayor, por lo que se situaría visualmente a la puerta misma de la Capilla (Figura 2).

219



Figura 2. Ubicación del túmulo en la catedral de Granada

Impreso en Granada en casa de Hugo de Mena. Año de 1583, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/9709>

<sup>19</sup> Traslado de las Constituciones, 1583: 17

Para cada aniversario, se estipulaba también la cantidad de cera que había de emplearse y la obligación de igualar el acto con la solemnidad del aniversario de San Fernando en Sevilla: “[...] se ha de poner la tumba entre la Capilla Mayor y el coro de la Iglesia Mayor y han de arder ocho cirios de peso de tres libras y dos onzas cada uno, todo lo cual se ha de hacer con la solemnidad que se hace en Sevilla por el rey Don Fernando que la ganó.”<sup>20</sup>

Las exequias realizadas con ocasión del fallecimiento de Felipe IV, que tuvieron lugar el 26 y 27 de marzo de 1666, contaron con la asistencia de los representantes de la ciudad, el Tribunal de la Inquisición, la Capilla real en pleno y el Real Acuerdo de la Chancillería de Granada.

Aunque no conocemos descripción ni imagen del túmulo levantado para la ocasión, algo es posible extraer del texto del sermón, en el que el ambiente funerario se describe brevemente, introducido como un elemento más de la narración. Parece deducirse que la máquina fúnebre se había colocado ante la entrada de la Capilla, lo que concuerda con lo arriba comentado y que, a tenor de lo consignado en el texto impreso del panegírico, representaba tanto a la Ciudad de Granada como a la propia Real Capilla, donde tuvieron lugar las honras.

---

<sup>20</sup> Traslado de las Constituciones, 1583: 17

Corrió el sermón a cargo del jesuita Pedro de Montenegro, catedrático del colegio de San Pablo de la misma localidad y calificador del Santo Oficio. Este eminente orador ya había predicado varias veces, tanto en la Catedral como en la propia Capilla Real, a la que califica como “Sagrario de virtudes”, en ese “nido de águilas” de la ciudad de Granada<sup>21</sup>. En esta ocasión, Montenegro utiliza algunas de las imágenes simbólicas empleadas en las exequias por la Emperatriz María de Austria en el Colegio Imperial de Madrid en 1603, también en el entorno de la Compañía, lo que posiblemente una forma de reivindicar el origen jesuita de ciertos temas utilizados en las honras cortesanas de la Encarnación y gira el contenido del sermón en torno a una de ellas.

Por otra parte, el predicador parece haber tenido una gran capacidad para la comunicación, pues la introducción del panegírico<sup>22</sup> constituye una pieza maestra de la oratoria por cuanto emplea magistralmente el recurso de las exclamaciones, preguntas y respuestas, entreveradas de silencios, para situar al oyente en un

---

<sup>21</sup> Montenegro, 1666: 20

<sup>22</sup> Montenegro, 1666: 1: “Sea el primer elogio de la majestad católica de Philippo quarto el grande rey de las Españas nuestro Señor decir todos con mucha devoción: Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar y la Concepción Purísima de la Reina de los Ángeles María Sra. Nuestra concebida en el primer instante de su ser sin mancha de culpa original”

ambiente luctuoso y agobiante, donde el orador comienza preguntando por qué se halla un túmulo a la puerta de la Capilla, para acabar explicando su porqué, en una especie de obertura previa al desarrollo del sermón.

Una vez conseguido el efecto deseado sobre los asistentes, dramatiza un breve diálogo en el que la Muerte aparece como señora, seguida del profeta Daniel y San Pablo. Mientras avanza el diálogo, el impacto sobre el fallecimiento del Rey parece expandirse, alcanzando dimensiones cósmicas. Algunas de las imágenes que desfilan ante el encogido ánimo de los espectadores coinciden con las que, en las honras de la Corte madrileña, han sido seleccionadas para simbolizar las virtudes, la personalidad y la esencia misma del difunto. Pero oigamos al predicador:

*“Ecce Arbor magna, et fortis<sup>23</sup>. ¡A las puertas de una Real Capilla la majestad de este túmulo! ¿O me engañan las sombras o quieren engañarme las luces? ¿Qué miro? Una tumba funesta y en ella un Corazón herido de dos flechas: un León difunto, derribada de sus sienes la Corona; un árbol cadáver, sin pompa de ramas, sin belleza de*

---

<sup>23</sup> “He aquí el árbol grande”. El predicador, en su sermón, se refiere a la profecía de Daniel, 4:4-37, quien interpreta el sueño del rey Nabucodonosor consistente en la visión de un gran árbol, derribado por orden divina, aunque puede salvar sus brotes si acata la ley de Dios.

flores. ¿Hay pena igual? Todo suena a desgracias. Todos son ecos de muerte. Sócrates y Pitágoras abrieron a las puertas de su casa un sepulcro. ¿Para qué? Para que la memoria de las cenizas compusiese las acciones de su vida.

¿Sí habrá erigido Granada a las puertas de esta Real Capilla la majestad de este túmulo para que a la sombra de sus luces estudie desengaños nuestra mortalidad? Los egipcios en el jaspe que sellaba la urna sepulcral de sus príncipes, esculpían un corazón pasado con dos arpones y coronado de este mote: *Tecum Amor in Sepulchro*. ¿Si acaso descansa en esa urna algún corazón real y le acompaña nuestro amor, flechado cada uno con su saeta? ¡Ah, que todas son penas!

Pero, ¿Quién habla? Parece que San pablo con la Muerte. Oigamos qué pregunta Pablo y qué responde la Muerte: -¿*Ubi est, Mors, victoria tua?*<sup>24</sup> - En un León, que tengo rendido a mis plantas [...] -- ¿*Ubi est, Mors, stimulus tuus?*<sup>25</sup> - En un árbol, cuya majestuosa pompa han truncado los aceros corvos de mi guadaña [...]

¿Capilla, y Túmulo? ¿Corazón y flechas? ¿Un león cadáver? Un árbol difunto? Todas son voces de muerte. ¡Ay, dice Isaias: ¡*Dies Domini Super Cedros Libani!* ¡Oh, Santo Dios! ¿De qué te admiras? ¿Pues hay león coronado en el bosque de los mortales? ¿Pues hay Árbol Real en el parque de los vivientes, a quien no amenacen los golpes de una cuchilla? ¡Qué dolor! [...] que quisiera callarlo y no acierto.” El

---

<sup>24</sup> ¿Dónde está, Muerte, tu victoria (1 Corintios 15:55)

<sup>25</sup> ¿Dónde está, Muerte, ¿tu aguijón? (1 Corintios 15:55)

predicador hace una pausa para resurgir con potente voz “¡Atiende, oh, mortal!”, e invoca las palabras del profeta Daniel como vaticinio de un suceso trágico “que lloran las Españas, que llora Europa, que llora el Orbe”. El duelo se ensancha, alcanza proporciones universales y resuenan las palabras de Daniel “*Ecce Arbor Magna et fortis* [...] Árbol Majestuoso que mereció el apellido de Grande y el renombre de Fuerte”. Ese árbol, que el auditorio identifica ya con el Rey, se extiende por todo el orbe y hallan a su sombra descanso los pueblos, y sus frutos son tesoro de piedad. Pero el Cielo “Oh, fatal desgracia”, ordena a la Muerte que lo corte “[...] y que sólo deje sobre la Tierra un tierno pimpollo”.

222

El antecedente de esta imagen lo encontramos en un emblema de las honras celebradas en 1606 en el Colegio Imperial de Madrid por la Emperatriz María<sup>26</sup>, acompañado de una letra explicativa de la actitud de la Muerte: “Hermosos pimpollos dexa/ donde se conserve y viva/ El que hoy la muerte derriba” (Figura 3).



Figura 3. Emblema n.º16 Libro de las Honras que hizo el colegio de la Compañía de Iesus de Madrid...,1603

La idea se retoma en la Relación de las Honras de Rodríguez de Monforte, con dos imágenes complementarias, entre los jeroglíficos grabados por Pedro de Villafranca, al igual que se menciona también la profecía de Daniel en el correspondiente panegírico, a cargo del Miguel de Cárdenas. La primera muestra un brazo esquelético que surge de una nube y corta el tronco con la guadaña, dejando dos ramas coronadas, correspondientes a los hijos supervivientes del rey (Figura 4); La segunda es similar, pero el brazo sale de un sepulcro y troncha el árbol, dejando una rama (Figuras 5 y 6), tal como vemos en San

<sup>26</sup> Libro de las Honras, 1603: 53, emblema n.º 16

Francisco de Évora, en Portugal<sup>27</sup>. Sus epigramas y motes completan el sentido, resumido en los versos: “Si la Parca corta el árbol/ el pimpollo guarda Dios”<sup>28</sup>.



Figura 4. Pedro de Villafranca (Grabador), Emblema nº11, P. Rodríguez de Monforte, Descripción ...,1666

Figura 5. Emblema nº19 Capela dos Ossos, ff.SXVII-pp.

Figura 6. Pedro de Villafranca (Grabador), Emblema nº17 P. Rodríguez de Monforte, Descripción ...,1666

Lo que corresponde, en el sermón granadino, al pasaje siguiente:

“Este árbol es nuestro Católico Rey, árbol alto por la justicia, fuerte por la constancia, frondoso por la sabiduría de sus consejos, fructífero

<sup>27</sup> Una copia directa de este jeroglífico aparece en los frescos tectónicos de la “Capela dos Ossos” del monasterio de San Francisco de Évora. Ver: Rodríguez Arbeteta, 2015: 2758

<sup>28</sup> Rodríguez de Monforte/ Villafranca, 1666: emblema nº17

por la devoción [...], y en este árbol han hallado comida todas las naciones. [...] Quitad toda la hojarasca del árbol, quitad lo superfluo [...] pero dexad el pimpollo, que ha nacido a sus raíces, que nació en la vejez de ese árbol, quede para consuelo Carlos Segundo [...]

Ya tenemos pues, repetido otro de los temas que las honras de la Corte decidieron resaltar: el árbol cortado por la guadaña que ha dejado un solo brote verde, pues sólo queda un sucesor. Es pequeño y débil, pero debe vivir y continuar creciendo. Todos saben a quién alude, es niño Carlos, menor de edad y sucesor del reino. Por si no queda claro, el orador lo explica “¡Qué triste vaticinio! En sus sombras ¿parece que está dibujada la muerte de un Monarca Soberano [...] el destrozado de este árbol pronostica la muerte de un Príncipe Grande?”. La palabra “Grande” avisa a los oyentes, pues constituye uno de los atributos de Felipe IV. “Más fácil me fuera fiar la respuesta a las lágrimas que a los labios”, y tras una serie de protestas, el orador revela finalmente quién es ese árbol cortado de la profecía: “La Sacra y Real Magestad de Filipo IV el Grande, Nuestro Rey y Señor, que Dios haya en su Gloria. - ¿(Es) que murió? - ¿No lo dice ese Real Túmulo, erigido de la fidelidad y Generosidad de Granada, para celebrarlo con majestuosa pompa en esta Real Capilla las Honras Sepulcrales?”

Este prefacio sentimental abre el desarrollo del panegírico en sí, pero no sin antes obligar a los espectadores a detener su mirada en el escenario, recurso para la interacción dramática que incorpora al mismo tiempo una descripción de la ambientación fúnebre. El orador comienza a desvelar el sentido de las alegorías insertas en la decoración, empezando por las figuraciones, posiblemente pintadas, y siguiendo por la descripción de las “armas plenas” del Monarca que se habían colocado en las pilastras y que, por cierto, incluyen las de Portugal, mencionadas las últimas por sobreponerse en un escudete:

“Mirad en ese bosque fúnebre de bayetas, en la selva lúgubre de luces, el León Coronado de Castilla, herido de una flecha, el Árbol Real de las Españas, el Austria sus Coronas, la Baviera sus púrpuras, Alemania sus águilas, Castilla sus leones, Navarra sus cadenas, Aragón sus barras, Portugal sus quinas[...]” “[...] Dominó su cetro de Oriente a Poniente siendo su corona Corona de dos polos”.

Enlaza con el tema de la profecía describiendo los blasones como parte del árbol, engalanado con las flores de Austria y las lises de Artois<sup>29</sup>. Pasa a alabar esa fortaleza arbórea aludiendo a uno de los

---

<sup>29</sup> Condado de los Duques de Borgoña que fue heredado por los Habsburgos españoles y que se cedió a Francia a raíz del tratado de la Paz de los Pirineos en 1659. Felipe IV fue el séptimo y último duque.

rasgos más repetidos del carácter de Felipe IV, la entereza con que sobrellevó las adversidades, acatándolas como voluntad divina:

“[...] porque sufrió con paciencia católica los golpes duros con que le acuchilló la Providencia”. Continúa con el símil del “Real árbol”, a cuya sombra “[...] hallaron los herejes un basilisco, los católicos un león, los vasallos un padre, la Fe un escudo y María Santísima un defensor invicto [...]”.

En cuanto a la sucesión, el Reino está en vilo, pues fallecieron Baltasar Carlos, “Flor de las lises francesas y del árbol real de Castilla” y Felipe Próspero “el Benjamín del león coronado y de las águilas del imperio”<sup>30</sup>, y se teme por la poca edad y débil constitución del niño Carlos. El orador intenta superar ese clima de pesimismo haciendo de la necesidad virtud, y así, manifiesta que, cumplidos sus deberes de procreación, el rey ha finalizado su tarea en este mundo, por lo que no cabe dolerse, sino alegrarse, ¿por qué? Pregunta al auditorio. Porque el Rey tiene quien le suceda y puede descansar en la otra vida: “teniendo ya heredero y sucesor de sus coronas, quiso Dios trasplantarle de este bosque terreno a los jardines del Empireo”.

---

<sup>30</sup> Montenegro, 1666: 10-11



Al igual que en las exequias cortesanas, alude a algunos detalles biográficos personales, como la edad del difunto “Gastó [...] en creces sesenta años”, lo que se refleja también en uno de los grabados de la Relación de Rodríguez de Monforte: “Cinco lustros que el sol dora” (Figura 7)<sup>31</sup>. Asimismo, emplea la imagen, tan repetida por tratadistas y literatura funeraria, del tránsito de la cuna al sepulcro: “Murió la Majestad Católica [...] pasando en un momento, ah, de las holandas <sup>32</sup> a la mortaja, de la púrpura al ataúd, del trono al sepulcro...”. Con un sentido más trascendental y positivo, el jeroglífico empleado en Madrid con el mismo tema denomina este paso “próspera y feliz fortuna”<sup>33</sup>. (Figura 8)

La mención al Patrocinio mariano, además de otras advocaciones, es otra idea que también coincide con las exequias de la Corte (Figura 9)<sup>34</sup>, al igual que otros asuntos religiosos plasmados en los correspondientes jeroglíficos, como la institución de las Cuarenta Horas en la Capilla real, que lleva a los predicadores a considerar al

rey como un “católico Obededon” (Figura 10), en referencia a este personaje<sup>35</sup> bíblico que alojó en su propia casa el Arca de la Alianza<sup>36</sup>.



Figura 7. Pedro de Villafranca (Grabador), Emblema nº40 P. Rodríguez de Monforte, Descripción ..., 1666

Figura 8. Pedro de Villafranca (Grabador), Emblema nº23 P. Rodríguez de Monforte, Descripción ..., 1666

Figura 9. Pedro de Villafranca (Grabador), Emblema nº36 P. Rodríguez de Monforte, Descripción ..., 1666

Finalizamos con otra imagen recurrente, la de la nave, cuyos significados, a juzgar por la variedad de empresas existentes con el mismo tema, pueden ser múltiples, representando, bien a la persona

<sup>31</sup> Rodríguez Arbeteta, 2014

<sup>32</sup> Tipo de tela blanca y fina, muy apreciada, utilizada para vestimentas delicadas y sábanas de lujo. Aquí alude a la cuna y la edad infantil.

<sup>33</sup> Rodríguez de Monforte, 1666: emblema nº 23

<sup>34</sup> Rodríguez de Monforte, 1666: emblema nº 36

<sup>35</sup> 1 crónicas 13:14.

<sup>36</sup> Montenegro, 1666: 14 y 16. Rodríguez de Monforte, 1666: emblema nº9

Las exequias de Felipe IV en Granada, como espejo de la corte

individual, bien a la institucional o, incluso, al mismo Estado, que navega resistiendo las tempestades o se hunde. Aquí se elige su identificación con la monarquía, un navío cuyo piloto es el Príncipe “a quien fían los vasallos la nave de la Monarquía, y ningún bajel es más peligroso que la Corona” que navega enfrentándose a la tempestad de las sediciones, la guerra, la herejía y la traición: “[...] vio la majestad católica de Philippo tremolarse en Granada por su corona el pendón real de Castilla sobre una montaña de 200 cadáveres qué lástima ¡Vio segadas del cuchillo en cadalso público las cabezas de sus vasallos, qué dolor! Vio sepultados en el mar sus bajeles, abrasadas del fuego sus armadas, robados en el océano los tesoros de la India e vio bermejar con sangre española los países de Flandes. ¡Qué pena! Vio desnudas fatalmente las espadas en las sediciones de Italia. Qué desdicha! Vio las campañas de Cataluña y de Portugal hechas selvas de picas y hogueras de fuego...”<sup>37</sup>

De nuevo, la imagen coincide con los emblemas cortesanos, pues aparece similar idea entre los jeroglíficos de las Honras de la Encarnación, que, en este caso, se representa como una nave en travesía apacible, guiada por una estrella, María (Figura 11), vinculando así la firmeza del piloto a la devoción del rey por la Virgen

<sup>37</sup> Montenegro, 1666: 10, y 10 v

María<sup>38</sup>. La imagen de un navío navegando en calma simboliza, en el sermón granadino, el paso de la vida terrenal a la eterna: “Navegue el Galeón Real de las Españas desde el oriente de su vida hasta el ocaso de su muerte”.<sup>39</sup>



Figura 10. Pedro de Villafranca (Grabador), Emblema nº9 P. Rodríguez de Monforte, Descripción ..., 1666



Figura 11. Pedro de Villafranca (Grabador), Emblema nº34 P. Rodríguez de Monforte, Descripción ..., 1666

<sup>38</sup> Monforte/ Villafranca, 1666: emblema nº 34 “Feliz puerto irá a gozar/ Nave cuya ligereza/El austro pudo inspirar/ y es su norte la pureza/ de la Estrella de la mar”

<sup>39</sup> Montenegro, 1666: 20v

**BIBLIOGRAFÍA**

*Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Iesus de Madrid à la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho colegio, que se celebraron a 21 de Abril de 1603.* Madrid: Sánchez <https://play.google.com/books/reader?id=DM5UAAAACAAJ&hl=es&printsec=frontcover&pg=GBS.PP9>

Marín López, Rafael (1999): "Origen y evolución del Monasterio de San Jerónimo de Granada (siglos XVI-XVIII)". En: *Chronica Nova*, 26, pp. 215-242

Prieto Sayagués, Juan Antonio (2019): "La Orden Jerónima, un siglo al servicio y bajo la protección de la monarquía y los oficiales de la corte Trastámara (1373-1474)". En: Paula Cañas, Francisco de / Nieto Soria, José Manuel ( coord.): *Casa y corte: ámbitos de poder en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media, (1230-1516)*, pp.. 97-122. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/43860>.

Rodríguez Arbeteta, Benito (2014): "Datos sobre la reutilización de piezas en los lutos reales del Barroco: identificación de tres elementos constructivos". En: *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, I, Vol. 8, nº 29.

<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/398/425>

Rodríguez Arbeteta, Benito (2015): "Notas sobre la emblemática barroca hispánica y su difusión en Portugal". En: *Comercio y cultura en la Edad Moderna: Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Vol. 2, pp. 2753-2767.

Rodríguez de Monforte, Pedro (1666): *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Magd. De D. Phelipe Quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación...* Madrid: Francisco Nieto.

Rubio González, Lorenzo (1976): "La Orden de San Jerónimo en España". En: *Studio Agustiniano*. Vol. XI, II, pp. 261-271.

Ruiz Jiménez, Juan, 2020." Honras celebradas a la muerte del rey Felipe IV en el convento de San Jerónimo (1665)". En: *Paisajes Sonoros Históricos*, página única.

<http://historicalsoundscapes.com/evento/en/1127/madrid/es>.

San Miguel, Gonzalo de (1665): *El sagrado, y real nombre de Philippo, celebrado en las honras que el Real Monasterio de S. Geronimo de Granada hizo a la muerte del Rey nuestro señor, Philippo Quarto el Grande, su Patrón, lunes a 16 de noviembre de 1665 años.* Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolibar. Dilgiburg, Universidad de Granada (<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/5021/A-031-225%20%286%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

Las exequias de Felipe IV en Granada, como espejo de la corte

Sigüenza, Fray José de (1907-1909): *Historia de la Orden de San Jerónimo; publicada con un elogio de Fr. José de Sigüenza por Juan Catalina García*. 2ª edición. Madrid: Bailly/Bailliére e Hijos.

*Traslado de las Constituciones de la Capilla Real de Granada Que dotaron los Católicos Reyes don Fernando y doña Isabel de gloriosa memoria*. (1583). Granada: Hugo de Mena.

**LA SANTA FAZ Y EL CULTO A LA VERONICA EN EL ÁMBITO HISPALENSE**  
**THE HOLY FACE AND THE CULT OF VERONICA IN THE HISPANIC SPHERE**

**José Fernando Gabardón de la Banda**

HUM-171. Universidad de Sevilla/CEU San Pablo. ORCID: 0000-0003-2275-3428

[jgabardon@us.es](mailto:jgabardon@us.es)

**Resumen:** La celebración de la exposición que he comisariado sobre la Santa Faz y el culto a la Verónica en el ámbito hispalense, organizado por la Hermandad del Valle de Sevilla en el Real Círculo de Labradores de Sevilla, me ha permitido el análisis iconográfico de este culto pasionista que hunde sus raíces en Sevilla, desde mediados del siglo XV.

**Palabras clave:** Santa Faz, Verónica, paso de Misterio, imagen aquerópita,

**Abstract:** The celebration of the exhibition that I have curated on the Holy Face and the cult of Veronica in Seville, organized by the Brotherhood of the Valley of Seville in the Royal Circle of Farmers of Seville, I have been able to analyse iconographically this Passionist cult that has had its roots in Seville since the mid-15th century.

**Keywords:** Holy Face, Veronica, Mystery step, acheropite image

## EL CAMINO DEL CALVARIO, ARTE E ICONOGRAFIA

### ***La Santa Faz y la Verónica. Una devoción pasionista***

En la conocida escena pasionista del Camino del Calvario, se desarrollaría uno de los momentos más populares de la Pasión, la imagen de una mujer recordada con el nombre de la Verónica, al transcurrir por la calle de la Amargura de Jerusalén, inscribiría el rostro de Cristo en un paño, dando lugar a la Santa Faz. Aunque el nombre de Verónica (formada por la combinación del término latino *Vera* (verdadero) y del griego *Ikón* (imagen), no aparece en el Nuevo Testamento, adquiriría una especial devoción hacia los siglos XIV y XV, en la Sexta Estación del *Vía Crucis*, aunque ya su nombre aparecería en un gran número de textos apócrifos, como en el Evangelio de Nicodemo, en la que se renombra el nombre de Bernice (Verónica). A su vez fue considerada en la tradición cristiana como imagen aquerópita, término del griego “acheropeitos”, que significaba “no pintada por mano humana”, que habían surgido en el seno de las controversias iconoclastas. Un gran número de leyendas piadosas en torno al paño y a la propia Verónica se irían difundiendo como fue el caso del *Mandyllion* que se custodiaba en la capilla palatina de Constantinopla, traída en el siglo X, procedente de la ciudad de Edesa, en torno al milagro del Abgar

V. En el año el Papa Juan VII (705-707) mandó construir una capilla dedicado a la Verónica en San Pedro.

El culto se incrementaría en la Edad Media, recogida en la *Leyenda Áurea* de Jacobo de Vorágine, fuente de inspiración de gran cantidad de artistas. Dante Alighieri en la Divina Comedia, en el canto XXXI dedicado al Paraíso haría alusión de la Santa Faz: *Señor Mío Jesucristo verdadero ¿era así vuestro semblante?* De esta manera, la Santa Faz portada por la Verónica se convertiría en un icono extraordinario de atributos milagrosos, cuyo culto se difundiría rápidamente por toda la Cristiandad. La contemplación de la cabeza de Cristo con la corona de espinas, impregnado su rostro de un expresionismo atormentado, empapado de gotas de sangre definiría en si misma la esencia de la Pasión.

### ***La Santa Faz y la Verónica. Los precedentes en el arte occidental.***

Aunque en la Baja Edad Media ya encontramos las primeras manifestaciones de la escena en la pintura goticista, como podemos contemplar en algunas composiciones de Luis Borrassá (1360-1425), sería a mediados del siglo XVI cuando el motivo iconográfico comienza a configurarse, a través de las estampas grabadas de Alberto Durero (1471-1528), como la conservada en el Museo del Louvre, en este caso portado por dos ángeles, o las distintas versiones de El Greco. Los

influjos de los textos místicos de los padres jesuitas Jerónimo Nadal y Pedro de Ribadeneyra, la *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) y el *Flos Santorum* (1599), respectivamente, en la que se relataba la escena pasionista, y al mismo tiempo los grabados de Hieronymus Wierix (1553-1619), serían recogidos por un gran número de pintores de la escuela española e italiana. El escultor italiano Francesco Mochi realizaría una excepcional Verónica para una de las capillas que se realizaron en uno de los cuatro pilares que sostienen la cúpula de San Pedro, a instancia del Papa Urbano VIII para alojar las reliquias de la Santa.

La escuela sevillana desde finales del siglo XVI incorporaría esta temática, siendo una de sus primeras versiones la magnífica composición del paño de pureza portado por dos ángeles que se conserva en el retablo de la parroquia de Santa Ana de Sevilla, inspirada a su vez en el grabado de Dürero, o la que se conservaba en el monasterio de las Dueñas, hoy desaparecida. Sería Francisco Pacheco en su tratado el *Arte de la Pintura* (1649), quien pondría el modelo iconográfico. Una preciosa muestra corresponde a la excepcional obra de Bernardo Strozzi, realizada entre 1620 y 1625, hoy conservada en el Museo del Prado, adquirida por Isabel de Farnesio en Sevilla. Al mismo tiempo, iría cuajando la escena única de la *Santa Faz*, entre grandes genios como Zurbarán, de la que conserva una preciosa composición la

Hermandad Sacramental de San Pedro de Sevilla, o la que realizaría Murillo para la iglesia conventual de los Capuchinos de Sevilla, realizado entre 1665 y 1668. Juan Valdés Leal integraría la escena en una excepcional versión del Camino del Calvario realizado hacia 1660, actualmente conservada en el Museo del Prado.



Francisco de Zurbarán. *Santa Faz*. Iglesia de San Pedro  
Fotografía: Román Calvo Jambrina

***La Santa Faz y la Verónica. Una muestra del arte contemporáneo sevillano en la Hermandad del Valle.***

Los recursos narrativos que impregna la escena de la Santa Faz no quedarían desapercibidos en el arte contemporáneo sevillano. Desde el comienzo del siglo XX el motivo iconográfico de la Santa Faz siguió siendo cultivado por los artistas locales, siendo una de las piezas más significativo la conservada en la fachada de la iglesia de los Luises, llena de una intensidad expresionista.



Gustavo Bacarisas. *Camino del Calvario*, 1919. Iglesia de los Luises  
Fotografía: Román Calvo Jambrina

Es posible que sea sin ninguna duda la muestra más excepcional del motivo iconográfico en el arte contemporáneo el panel cerámico que realizara el genial artista Gustavo Bacarisas, para la capilla de los Luises, insertado en un excepcional ciclo del Vía Crucis. La composición se adapta al motivo tradicional en la que la Verónica arrodillada se inclina ante Cristo que porta la Cruz. Bacarisas supo mostrar en esta escena una de las mejores versiones renovadas del paño de la Santa Faz, surcada su faz en líneas azules, cuyo rostro aparecen cubiertos de manchas de sangre. Desde los últimos decenios del siglo XX, la iconografía de la Santa Faz se iría renovando en las distintas interpretaciones que un gran número de artistas de renombre, muchos de ellos perteneciente a la vanguardia, fueron realizando como encargo de la Hermandad del Valle, para que fuera portado cada año por la imagen de la Santa Verónica. Solamente la enumeración de los artistas que han ido confeccionando los paños, nos da idea de la calidad de estas obras. Los artistas enumerados por años serían los siguientes: Miguel Ángel del Pino Sardá (1971); Francisco Maireles Vela (1980); Magdalena Lerroux-Comendador (1981); Vicente Romero (1982); Francisco García Gómez (1983); Manuel Flores (1984); Ricardo Comas (1985); Francisco Borrás Verdura (1986); Antonio García Ruiz (1987); Juan Valdés (1988); Antonio Zambrana Lara (1989); Miguel Gutiérrez Fernández (1990); Juan Antonio Rodríguez (1991); Amalio García del Moral (1992);



Armando del Río Llabona (1993); Juan Roldán (1994); Ignacio Cortés (1995); Justo García Girón (1996); María José de Solis-Beamont (1997); Carmen Jiménez Serrano (1998); Manuel Sánchez Arcenegui (1999); Luis Álvarez Duarte (2000); José Antonio Huguet Pretel (2001); Carmen Márquez Ortiz (2002); Enrique Gutiérrez Carrasquilla (2003); Sebastián Santos Calero (2004); María José García del Moral (2005); Santiago del Campo (2006); Isabel Sola (2007); José Luis Mauri Rivero (2008); Daniel Bilbao Peña (2009); María Teresa Carrasco Gimena (2010); Guillermo Pérez Villalta (2011), En el Alcázar de Sevilla se organizó una exposición dedicado a esta peculiar colección, en la que puso de manifiesto la excepcionalidad de muchas de estas obras de arte que hoy conserva la Hermandad como uno de sus tesoros artísticos.

### **EL CARDENAL CERVANTES Y LA GÉNESIS DE LA DEVOCIÓN EN SEVILLA**

Uno de los personajes más excepcionales de la historia de la Iglesia sevillana del siglo XV, Juan Cervantes, fue el verdadero introductor del culto de la Verónica y la Santa Faz en Sevilla. Nacido en Lora del Río en

1382, vástago de una familia de nobles sevillanos, destaco muy pronto al servicio de la Corona castellana y de la diplomacia pontificia. Hombre de gran formación intelectual, estudiaría en la Universidad de Salamanca, llegando a contar en su estancia en Roma de una corte de poetas, intelectuales y humanistas, siendo nombrado por el Papa cardenal de *San Pedro ad Víncula* en 1426. En 1440, ya estableciéndose en Castilla, intenta ser sin éxito arzobispo de Sevilla, aunque sería nombrado arcediano de la Catedral. En 1446 sería designado Administrador Apostólico, aunque manteniendo su dignidad de Cardenal, influyendo plenamente en la actividad artística y cultural de la ciudad, contribuyendo en los años trascendentales de la construcción de la catedral gótica. Sería enterrado en la propia catedral, cuyo sepulcro realizado por Lorenzo Mercadante de Bretaña constituye un hito en la historia de la escultura<sup>1</sup>.

Como muchos de los prelados de esta época, fue un promotor de cultos en el seno de la religiosidad popular, introduciendo el culto de la Santa Verónica en el Convento del Valle, y al mártir San Hermenegildo. En el relato de D. José Bermejo y Carvallo en 1882 consta la fundación de una Hermandad que daría culto a la Santa Verónica:

---

<sup>1</sup> Laguna Paul, 2017: 7-30.

“Uno de los templos de mayor devoción de Sevilla y aún de España en los pasados siglos fue el de Nuestra Señora del Valle, erigido en 1403, según Zúñiga por la piedad de una devota mujer (...) Por los años de 1450, según se afirma, se erigió una hermandad de Luz, titulada de la Sta. Faz y Ntra. Sra. de la Encarnación, fundación que se atribuye al Cardenal Arzobispo D. Juan de Cervantes, para dar culto al Stmo. Rostro de Ntro. Sr. Jesucristo, en una copia o retrato que lo representaba, dádiva al intento del dicho Cardenal, vulgarmente se aseguraba que la dádiva fue una efigie de la mujer verónica; pero la Regla antigua de la Cofradía expresando el nombre del Prelado, dice una Sta. Faz”.

234

De ahí que muchos enseres de nuestra Archicofradía tengan en los escudos que los adornan un cuartel con las armas del Cardenal Cervantes, enterrado en la Santa Iglesia Catedral y en cuya sepultura se puede observar el mismo escudo. Donde mejor podemos ver sus armas es en el manto de salida de Nuestra Señora y en el paño de las bocinas del segundo paso. Según Bermejo, el culto al Santo Rostro se hacía ante una copia o retrato que lo representaba, donado por el mismo Cardenal Cervantes. Actualmente se conserva una preciosa tabla de San Francisco en la iglesia de la Anunciación en la que porta el escudo de la Orden, y al fondo aparece el escudo de la familia cervantes.

Esta Hermandad a mediados del Siglo XVI se constituyó en cofradía, siendo sus Reglas como tal, aprobadas en 9 de marzo de 1558, por el Provisor del Arzobispado, el Licenciado Don Juan de Ovando y posteriormente el día 17 del mismo mes y año por Fray Domingo de Doporto, Ministro General de la Orden de Penitencia, refrendada por su secretario Fray Cristóbal de Sampedro. Las Reglas contenían 59 capítulos y en uno de ellos se fijaba la procesión de Semana Santa el Jueves Santo por la Noche<sup>2</sup>. En un artículo de la revista Calvario de 1956, Don Celestino López Martínez, nos dice que el día 4 de abril del año 1553:

“Luis Díaz, Prioste de la Hermandad y Cofradía que ahora se instituye en el Monasterio de Nuestra Señora del Valle, de Sevilla, de la Sagrada Orden de Penitencia del seráfico Padre San Francisco, Diego de Figueroa y Cristóbal de Baena, alcaldes de la Cofradía, por nos y en nombre de otros cofrades juntos en nuestro Cabildo, decimos: Que hemos acordado instituir por siempre jamás la Hermandad y Cofradía de la Santa Verónica de nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, que sea su advocación en dicho Monasterio, para lo cual tenemos nuestras reglas y capítulos aprobados por el Señor Provisor para que conforme pudiésemos instituir la dicha Cofradía”.

---

<sup>2</sup> Artacho y Pérez-Blázquez, 1995: 16.

Posteriormente, en 1567 hay un cambio de Orden en el Valle, lo padres Terceros son sustituidos por los Padres Franciscos Recoletos. Este cambio hace que se aprueben nuevas Reglas el día 20 de marzo de 1581, por el Padre Fray Juan de Camorra, Comisario de Andalucía y Granada, por Fray Antonio de Aguilar, Comisario General de la Orden de San Francisco, y posteriormente en 28 de noviembre de 1592, en el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, por Fray Cristóbal de Tolosa, Ministro Provincial de Cartagena, Comisario de Andalucía y por Fray Francisco de Tolosa, Ministro General, y ello ante su secretario Fray Alonso de Vargas.

El 7 de abril de 1590 se aprobaría la fusión entre la Hermandad de la Santa Verónica y la Cofradía del Valle y la Hermandad de la Coronación de Cristo. A partir de 1592 comenzaría a realizar estación de penitencia con tres pasos que efectuaba el Jueves Santos<sup>3</sup>.

## **LA CONFIGURACION DEL PASO DEL MISTERIO DEL CAMINO DE LA AMARGURA DE LA HERMANDAD DEL VALLE DE SEVILLA**

### ***La configuración inicial del paso del Camino del Calvario. El paso del Motín (finales del siglo XIX)***

La denominación popular del paso del Motín nos lleva a las primeras referencias documentadas del segundo paso de misterio de la Hermandad del Valle. Se trataba del paso del Camino del Calvario, en la que a la imagen del Cristo con la Cruz al hombro se llegaron a unir un gran número de personajes como eran las Santas Mujeres, los dos ladrones, dos romanos, dos apóstoles, sayones y el Cirineo. Ya a principio del siglo XVIII consta la existencia de tres judíos realizados por Jerónimo Roldán en 1730, al que la Hermandad le pagaría en su totalidad 160 reales, una primera partida el seis de mayo de 60 reales; una segunda, el 13 de julio por 75 reales y la tercera partida el 1 de noviembre por 25 reales<sup>4</sup>. En esta etapa se estaría efectuando un proceso de renovación del paso del Cristo llevando a la Cruz, en la que se incluye entre otros gastos, los setenta y cinco reales en “Quatro faldones por el citado paso de Jesús con la cruz”. No obstante, cabe señalar que, en 1723, la Hermandad llevaba un periodo de veinte y cinco

---

<sup>3</sup> González Elorz, 2009: 32.

<sup>4</sup> Roda Peña, 1994:163.

años sin realizar la estación de penitencia, realizándola en el siglo XVIII en los años 1723, 1724, 1731, 1733, 1744, 1751, 1754, 1769, 1775, 1784, 1790, 1791, 1792 y 1798, o sea un total de dieciséis años<sup>5</sup>.



*Paso del motín.* Hermandad del Valle de Sevilla.  
Fotografía: Archivo de la Hermandad del Valle

<sup>5</sup> Artacho, F., 2000: 23.

<sup>6</sup> Artacho, F., 2002: 31.

En 1799 se celebraría estación de penitencia, procesionando los tres pasos, conociéndose en esta ocasión tanto el recorrido del cortejo, que se iniciaba en el propio Convento del Valle, Puerta Osario, plazuelas de las pajas, Santa Catalina, Alhóndiga, San Pedro, plazuela de la Encarnación, Dados, Lineros, Plaza del Salvador, Cerrajería, Sierpes, plaza de San Francisco, Génova y Catedral. El recorrido de vuelta sería por Placentines, Francos, Plaza del Pan, Confitería, Alfalfa, San Idelfonso, San Leandro, Santa Catalina, Terceros, San Román, Matahacas, Puerta Osario y entrada al Convento.

Consta que delante del paso del Cristo llevando a la Cruz irían dos diputados<sup>6</sup>. En 1768 se habían a probado nuevas Reglas, manteniéndose que la estación de Penitencia seguiría siendo el Jueves Santos, *según los tiene de uso y costumbre por espacio de más de tres siglos*<sup>7</sup>. En 1800 volvería a realizarse la estación de penitencia, incrementándose el número de hermanos en la procesión<sup>8</sup>.

#### ***El paso de la Hermandad de Monserrat (1804)***

Consta que en 1802 el Hermano Mayor, Don Antonio de Mena y Ojeda entregaba un cuaderno a la Junta donde aparecía inscrito las

<sup>7</sup> Artacho, F., 2001: 22.

<sup>8</sup> Artacho, F., 2003, 36: 26.

suscripciones para realizar una túnica al Señor de la Cruz al hombro, así como un nuevo paso<sup>9</sup>.

El historiador González de León, en su “Historia Crítica y descriptiva”, menciona la venta del “magnífico paso del Señor construido por Montañés” de la Hermandad de Montserrat a la Hermandad del Valle, en 1804, aunque no hay constancia gráfica de la misma. A principios del siglo XIX, consta la inclusión de la Verónica y las Marías, que realizara Juan Bautista Patrone.

En 1810 a raíz de la invasión francesa la Hermandad se trasladaría a la iglesia de San Román, pasando a la iglesia de los clérigos menores, actualmente la parroquia de Santa Cruz, volviendo al Convento del Valle en 1816<sup>10</sup>. En 1829 se trasladaría a la iglesia de San Andrés, colocando sus imágenes en la Capilla de la Purísima Concepción, renunciando a la capilla que habían tenido en el convento del Valle<sup>11</sup>. Entre 1830 y 1833 realizaría estación de penitencia de la parroquia de San Andrés.

Es posible que una de las primeras referencias descriptivas que tengamos de la configuración iconográfica del paso sea el que nos proporciona Félix González de León en su conocida obra Historia crítica y descriptiva de las cofradías de Penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla, de 1852:

“Va el Señor cargado con la Cruz, ayudado de Simón Cirineo, y delante de rodillas, la Verónica con el lienzo de haber limpiado el rostro del Salvador. Multitud de figuras abruman este paso, que si fueran buenas podrían disculparse; pero ninguna vale nada a excepción de la Verónica, que es de Montañés, y el Señor, aunque muy antiguo, es regular. Van varios judíos, las mugeres de Jerusalén, a quien Jesucristo mandó que no llorasen, van los ladrones y dos ángeles con faroles”.

Es sin duda la mejor descripción que tenemos del Misterio del Motín. dejando de hacerlo un año más tarde, en 1858 el paso se deteriora, por lo que se acordaría venderlo para leña. La supresión de la parroquia de San Andrés por la Junta Revolucionaria en 1868 llevaría a acordarse por unanimidad que las imágenes serían trasladadas a la parroquia de San Román.

#### ***Un nuevo paso en el periodo de la Restauración (1879)***

Una vez superado el periodo revolucionario de 1870, la Hermandad volvería a la parroquia de San Andrés, en la que se fue perfilando un proceso en su seno, de recobrar la estación de penitencia, aunque lento, ya que no llegaría hasta el año 1879, tras cuarenta y seis años sin

<sup>9</sup> Artacho, F., 2003.

<sup>10</sup> González Elorz. 2012: 33-35.

<sup>11</sup> Artacho y Pérez-Blázquez (2003): 54-56.

hacerlo. Con respecto al paso de la Calle de la Amargura, se utilizaría una parihuela que había sido utilizado para la imagen del Cristo de la Sangre, ubicada en la Capilla de la Encarnación de Triana, unos tableros que habían conformado el antiguo paso del Triunfo de la Santa Cruz, cedidos por la Hermandad del Santo Entierro, y unos candelabros que habían pertenecido al paso alegórico del paso del Dulce Nombre de Jesús, comprado a la Hermandad de la Quinta Angustia. Sería el tallista José de la Peña y Ojeda, cuyo taller estaba situado en la calle Cuna, 73, los encargados de la adaptación del nuevo paso<sup>12</sup>. Como apunta Félix Hernández-Martín el paso de Monserrat ya había desaparecido.

El nuevo paso quedaría plasmado en una fotografía de 1888, en la que se puede observar la figura del sayón que tocaba la trompeta y uno de los ladrones, que supuestamente habría realizado Jerónimo Roldán. Incluso en el libro de grabados a color Recuerdos de la Semana Santa en Sevilla, editado a finales del siglo XIX, se puede observar la misma parihuela con los tableros.

En la descripción que realiza José Bermejo en 1882 sobre la escena pasionista, no habría cambiado en cierta manera con respecto al descrito por Gonzalo de León:

“Nuestro Señor Jesucristo se ostenta cargado con la Cruz, ayudándole Simón Cirineo. Delante, al lado derecho del Señor está de rodillas la santa Mujer Verónica con el lienzo de haber limpiado el rostro del Salvador; al lado opuesto se halla un judío con una trompeta; detrás van tres figuras dos a un lado de pie, la del otro hincada, que representan las mujeres de Jerusalén (...) después los dos ladrones con las manos atadas a la espaldas con los sayones que lo conducen, y últimamente dos soldados romanos, uno de ellos con un Senatus”<sup>13</sup>.

Curiosamente Bermejo apunta como el misterio se enriqueció con la inclusión de las Santas Mujeres, al señalar que antes llevaba este paso menos figuras, pues “las de Petroni se colocaron en 1805, y ahora se han puesto las dos últimas y la mujer hincada”.

#### ***Un proyecto frustrado: el paso de palio de plata Rould (1892-1898)***

En 1892 la Hermandad acordaría por discrepancia con el párroco de San Andrés, el traslado a la iglesia del Santo Ángel. Se abriría de esta manera una nueva página de su historia, incrementándose el número de hermanos, construyéndose una habitación y un Archivo en los altos

---

<sup>12</sup> Silva Fernández, 2020: 45.

<sup>13</sup> Bermejo, 1882: 176.

de la iglesia<sup>14</sup>. En este proceso, va a existir en el seno de la Hermandad, el interés de realizar un nuevo paso del Camino de la Amargura, ya que en 1892 se plantearía en el Cabildo de Oficiales la necesidad de realizar unas nuevas andas, presentando para ello el Teniente Hermano Mayor Manuel Marrón, al resto de los oficiales, el proyecto de realizar un nuevo paso, presentando a la Junta un dibujo. Se conserva los bocetos firmados por Antonio del Canto fechados en 1891. En el cabildo de oficiales celebrado el 18 de enero de 1892, se presentaría el dibujo del proyecto del nuevo paso de misterio, siendo el costo de seis pesetas, y teniendo como novedad el material del que se componga el de Plata Rould. Los hermanos aceptarían por unanimidad, por lo que se acordaría que *“empezaría a mayor brevedad, dicha obra por el artista Don Antonio Rodríguez, que fue el que presentó el dibujo y presupuesto”*<sup>15</sup>. Entre los años 1894 y 1897 se intentaría poner en marcha el proyecto de elaboración del nuevo paso de misterio, quedando al final frustrado por dificultades económicas, al no pagar las cuotas que se habían establecidos por muchos hermanos, por lo que el 28 de enero de 1898 se decidió anular el acuerdo. Hubiera sido el primer paso de Misterio labrado en plata Rould de la Semana Santa de Sevilla, aunque si lo conseguiría años más tarde la Hermandad de la Amargura<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Artacho y Pérez-Blázquez, 2003: 63.

<sup>15</sup> Silva Fernández, 2020: 45-46.

Sin embargo, junto con el proyecto frustrado de un nuevo paso, se había adquirido “ocho medallones para el nuevo paso de bastante mérito”. Las cartelas que había sido adquirida por la Hermandad han sido en muchos momentos obviados en las descripciones del paso del Misterio, aunque ya le daría una cierta relevancia José Hernández Días, datándolo de finales del siglo XVII. Se trataba de ocho piezas en relieve, que recuerda la tradición que había establecido el taller de Pedro Roldán. Estaban concebida en un programa iconográfico en la que se entrelazaban escenas del Antiguo Testamento (Sansón y la destrucción del templo, David y Salomón) y Nuevo Testamento (Presentación de Cristo ante Caifás, Oración en el Huerto, el levantamiento de la Cruz, la Coronación de Cristo, la Flagelación). Estas cartelas siguen actualmente en el paso de Misterio.

#### ***La nueva disposición del paso de Misterio: el paso de Muñoz y Pavón y Joaquín Bilbao***

La incorporación del canónigo de la Catedral de Sevilla, Muñoz y Pavón (1866-1920) fue crucial en la configuración definitiva del paso de Misterio, verdadero ideólogo de la nueva disposición de las figuras. La vinculación con la Hermandad del Valle estará siempre adherida a la

<sup>16</sup> Silva Fernández, 2020: 47-48.

trágica efeméride del incendio que sufrió la Virgen el 5 de julio de 1909 en la iglesia del Santo Ángel, que en aquellos años ostentaba el cargo de teniente hermano mayor de la Corporación, encomendando a su restauración al escultor José Ordoñez (1867-1945), y a uno de sus grandes amigos, el gran escultor Joaquín Bilbao (1864-1934). En 1910 ambos escultores ejecutarían las antiguas figuras del paso de la Coronación del Valle, aunque posteriormente se eliminaron en 1918, por considerarse grotescas, por lo que Joaquín Bilbao en 1922 realizaría las que actualmente compone el grupo escultórico. Sería precisamente Francisco Muñoz y Pavón en el Cabildo General celebrado el 4 de junio de 1911, quien daría cuenta de la compra de una parte de la canastilla para paso de estilo churrigueresco<sup>17</sup>. Unos años antes, el propio Joaquín Bilbao sería el escultor encargado de reformar el paso de misterio del Cristo con la cruz al hombro, en la que configuraría definitivamente la disposición actual de las imágenes. La primera cuestión polémica que resolvería sería la reducción del grupo escultórico a la imagen del Nazareno y las Marías, a las que se uniría la propia modificación del Cristo, eliminándole el mechón que le caía por la sien derecha. La imagen del Cirineo sería adquirida por la Hermandad del Nazareno de Huelva, siendo destruida en la Guerra Civil. Las nuevas andas serían

estrenadas en 1903, siendo recogido en las páginas del periódico El Liberal, el día 10 de abril, que anotaría como novedad la remodelación del misterio, haciendo hincapié que “hacia años que no salía y ha sido completamente restaurado, suprimiéndosele tres figuras”. Estas figuras serían vendidas a la Hermandad de Huelva, siendo remodeladas por Emilio Pizarro.

#### ***El paso de Misterio en la etapa contemporánea. La reforma del paso en 1945***

En el Cabildo General de 20 de septiembre de 1939, siendo Hermano Mayor Don Luis Piazza, el mayordomo, Sr. Ahumada, daría cuenta de la recaudación iniciada para la reforma del paso del Santísimo Cristo con la Cruz al Hombro “y de los trabajos que a tal fin se están realizando constante en la adquisición de una parihuela totalmente nueva, limpieza del dorado, arreglo del monte y maniguetas nuevas teniéndose el propósito de completar la reforma con lo que se vaya observando sea conveniente”<sup>18</sup>.

En el Cabildo de Oficiales del 2 de marzo de 1940, el Hermano Mayor daría cuenta del arreglo “del paso de la Amargura”<sup>19</sup>. El día seis de mayo de 1944 se presentaría el Informe de la Comisión del Paso de la Calle de

---

<sup>17</sup> Roda Peña, 2017: 28.

<sup>18</sup> Archivo de la Hermandad del Valle. Libro de Actas, p.180, (360).

<sup>19</sup> Archivo de la Hermandad del Valle. Libro de Actas 1924-1941, p.182 (364).



la Amargura, que había sido designado en el Cabildo General celebrado el 27 de febrero<sup>20</sup>. Falta incluir informe (p.228).

En el Cabildo de Oficiales del 29 de abril de 1945, bajo la presidencia del Hermano Mayor Don Federico García Marín, uno de sus miembros, D. Luis Piazza pidió que constase en acta la satisfacción que a la misma y a toda la Hermandad le ha producido el acierto logrado en la reforma del paso del Sr. Cristo con la Cruz al Hombro que ha sido justamente alabado por cuantos han podido contemplarlo, por lo que se complace felicitar al Hermano Mayor y al Mayordomo por el celo desplegado en esta reforma que ha llenado tan plenamente las aspiraciones artísticas de la Hermandad<sup>21</sup>.

Un precioso testimonio del paso de misterio, una vez transcurrido la Guerra Civil en 1939, es sin duda alguna el lienzo que realizara el pintor Francisco Hohenleiter hacia 1940 en el interior de la Catedral. Un precioso fresco de color recorre la escena, encuadrada entre dos grandes pilastras de la Catedral, ornamentadas por telas granates, a modo de enmarque del paso de Misterio, situado entre el coro, con la crestería de las rejas y el suntuoso órgano, y el cortejo de nazarenos y público, que lo sitúa en un primer plano. La concepción ascendente de

la Catedral vislumbra en la lejanía de tintes romántico la escena pasionista.

La disposición del misterio se concibe en la misma línea compositiva actual, por lo que Cristo con la Cruz a cuesta es acompañado por la Verónica arrodillada, a las que se unen las dos Marías. Hohenleiter nos mostraría el canasto dorado, de ornamentación barroquista, en la que se vislumbra un farol en cada esquina, que actualmente no conserva la Hermandad, siendo su diseño muy parecido a los conservados en el paso de Coronación de Espinas. El propio artista haría a su vez el lienzo del paso de la Coronación saliendo de la iglesia del Santo Ángel. Cabe mencionar que Hohenleiter realizó para la Hermandad una preciosa lámina de los Nazarenos del Valle, que fue concebido por el autor para el cartel conmemorativo del IV Centenario de la Fundación del Santo Cristo de la Coronación de Espinas, que hoy conserva la propia Hermandad.

En 1950 la Hermandad contrata al excepcional orfebre Manuel Seco Velasco para realizar dos juegos de nuevos faroles, cuatro piezas de metal dorado, con cuatro luces cada uno, con una peana hexagonal y un astil con nudo esférico adornado con cabezas de ángeles<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Archivo de la Hermandad del Valle, Libro de Actas 1941-1953-p.114(228)

<sup>21</sup> Archivo de la Hermandad del Valle, Libro de Actas 1941-1953, p.132 (266).

<sup>22</sup> Mejías Álvarez, 2003:139-140.

Sedes	Pasos	Configuración del Misterio		
Convento del Valle	El Paso del Motín (siglo XVII)	Estaría formado por el Cristo con la cruz a cuesta, el cirineo, dos romanos,		
Convento del Valle	Se adquiere el paso de la Hermandad de Monsterrat (1809)			
Iglesia del Santo Ángel	Paso de plata rou proyecto (1892-1898)	Seguiría formado por el grupo de doce figuras		
Iglesia del Santo Ángel	Paso Joaquín Bilbao y Muñoz y Pavón (reforma del paso). Nueva parihuela ¿?	Se reduce el número de figuras al Cristo con la cruz a cuesta y las tres María.		
Iglesia de la Anunciación	Paso actual	Seguiría formado por la misma disposición.		

### EL GRUPO ESCULTORICO

#### *El Cristo con la cruz al hombro.*

El Cristo con la Cruz al hombro, titular de la Hermandad del Valle es una de las imágenes más excepcionales de la escuela barroca sevillana. La propia disposición de uno de los brazos de Cristo señalando a la Verónica le da un matiz específico, que lo diferencia del modelo tradicional de colocar a Cristo llevando la Cruz con ambas manos. La remodelación llevada a cabo por Joaquín Bilbao de la imagen de Cristo cambiaría la disposición del brazo, siguiendo de esta manera el modelo que había establecido la escuela castellana a mediados del siglo XVII. Sería en el grabado de Martín Schongauer realizada hacia 1480 para ilustrar el texto de Tomás de Kempis, Imitación a Cristo, en la que se representaba a Cristo con la cabeza erguida, con una ligera oscilación hacia la multitud que lo envuelve, con la mano izquierda alzado, mientras que con la derecha agarra el paño de la Verónica.

La escuela castellana, ya desde principio del siglo XVII, realiza algunas de estas composiciones, como fue el caso de Francisco Rincón, conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, fechable hacia 1600. Aunque no consta documentalmente su autoría, podemos datar a esta excepcional talla como una obra de finales del siglo XVII, en el círculo de Pedro Roldán. Algunos historiadores lo consideraron como

obra de Martínez Montañés, o algunos de sus discípulos, como Juan Gómez, incluso a los seguidores de José de Arce. Incluso Gonzalo de León indica que la imagen “fue la primitiva que tuvo la Hermandad del Gran Poder, que cuando estuvo en el convento del Valle, la realizó Montañés”, aunque posteriormente Bermejo lo rechaza en 1882 “toda vez que la misma Imagen la rechaza, pues su actitud y expresión, revela que se hizo para el Misterio que representa”. La identificación con la obra de Roldán ya lo haría en 1882 Bermejo, así como Pérez Porto. Una de las primeras referencias documentales del Cristo el 26 de agosto de 1687, en el testamento de Toribio Martínez de Huerta, al encargar a su esposa que “confeccionara una tunicela para el Santísimo Cristo de `la Cruz a Cuesta, de la Cofradía de la Coronación del Valle”.

A lo largo de su historia material, la imagen sería restaurada en varias ocasiones. Hacia 1878 por Emilio Pizarro y Cruz, la realizada por Joaquín Bilbao, y la de Francisco Espinosa de los Monteros en 1941<sup>23</sup>. La contemplación de su morfología proyecta una excelente talla, de una altura de 1'76 m., realizada en madera de cedrela, siendo de excepcional talla la cabeza, un rostro atormentado de gran fluidez narrativa, con una amplia cabellera, cayendo uno de sus mechones en uno de sus lados. La imagen se ha ido enriqueciendo con un amplio ajuar, del que destaca la

túnica de terciopelo morado bordado en hilo metálico dorado, diseñado en 1811 por Antonio del Castillo Torralba y bordada por su mujer Teresa del Castillo, siendo restaurada entre los años 2001 y 2002 en el taller de Jesús Rosado.

### ***Francisco Rossi y la verónica de la iglesia del Santo Ángel de Sevilla***

Gracias a las investigaciones de Francisco S. Ros González se ha desmentido, tras una larga discusión historiografía, la atribución de la autoría de la imagen de la Verónica que había sido considerada una talla de Andrea Rossi, documentándola como de Juan Bautista Patrone. Y es que su verdadera vinculación con la Hermandad del Valle fue el lienzo hoy conservado de la iglesia del Santo Ángel, realizada en 1818<sup>24</sup>.

En los últimos años se ha ido rescatando la biografía de este artista. Una primera etapa madrileña de formación, entre 1779 y 1808, le insertaría en el conocimiento de la pintura que se estaba realizando en la ciudad donde residía la Corte, en donde se formaría dentro de las enseñanzas que se estaban impartiendo en la Real Academia de San Fernando, entre cuyas figuras se encontrarían Francisco de Goya, Francisco Bayeu y Zacarías González. Se daría a la fama con sus

<sup>23</sup> Ferreras, G. 2003: 85-93.

<sup>24</sup> Ros González, 2002: 33-35.

preciosas ilustraciones que realizara para embellecer algunas excepcionales obras literarias como a Los trabajos de Persiles y Segismunda, editada en Madrid en la imprenta de Sancha, o las Novelas Ejemplares.

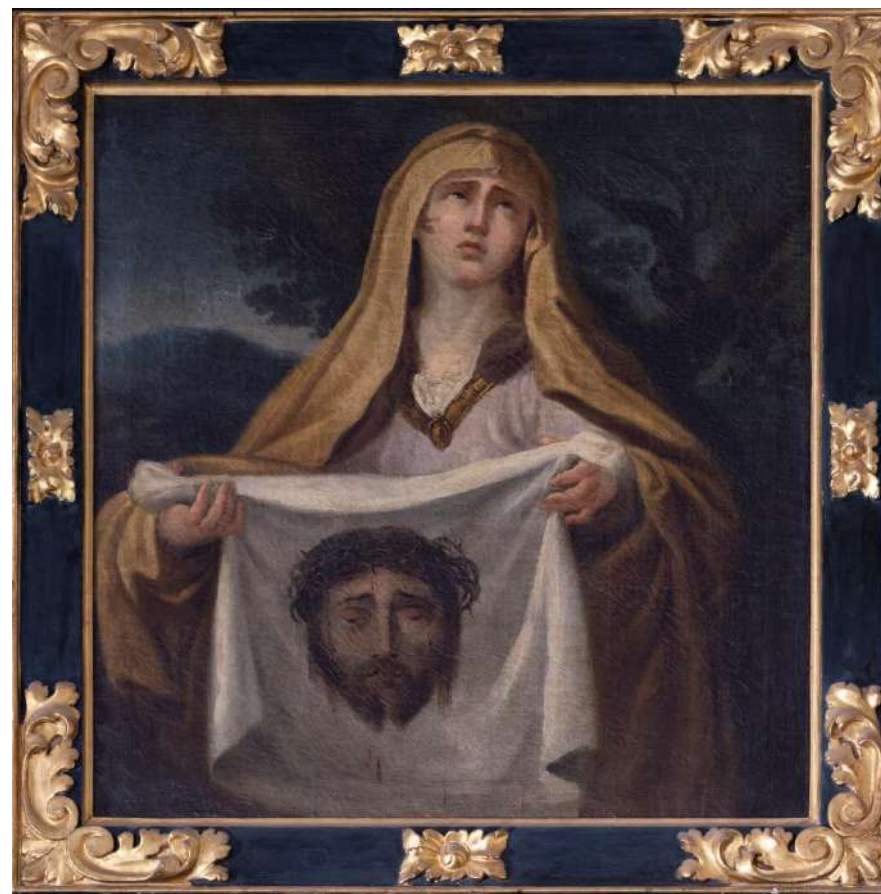
Sería en 1814 cuando lo encontramos ya en la ciudad de Sevilla, en la que las irrupciones del Romanticismo y el Costumbrismo iba alternando la fuerte tradición barroquista.

Su vinculación con la Real Academia de Santa Isabel de Hungría le llevó a relacionarse con el panorama artístico local, ostentando un amplio número de cargos, En 1820 va a publica un excepcional tratado titulado Espíritu de la perspectiva o Tratado elemental de Perspectiva práctica para los artistas. El 21 de octubre de 1823 solicitó a Fernando VII convertirse en pintor de cámara, no siendo ni siquiera contestada la propuesta. A pesar de ello, Rosi participaría en la fundación del Museo de Sevilla, nacido con los bienes muebles de la desamortización, así como en la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País y del Liceo Artístico.

En 1849 el artista moriría, como así recogería el acta de la Junta de 15 de diciembre de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Ibáñez Álvarez, 2010: 57-60.



Francisco Rossi. *Santa Verónica*, ca. 1840. Iglesia del Santo Ángel  
Fotografía: Román Calvo Jambrina

Los esbozos barrocos que recuerda la composición de Rossi a la hora de perfilar el modelo iconográfico, al mostrar a la mujer de medio cuerpo, con la mirada ascendente, a modo de plegaria, tocada con un velo de tonos marrones, portando una sábana con el icono de la cabeza de Cristo. La blancura de la textura del mantolín blanco, se inserta en la tradición zurbaranesca, que había dejado inmortalizado el motivo único de la Santa Faz, del que realizaría varias versiones, como la conservada en la Hermandad Sacramental de San Pedro.

El icono del Santo Rostro concebido por Rossi enlazaba con la versión medieval de inspiración bizantina, que había quedado plasmada en las pinturas del Greco. La obra sería concebida con el aire de misticismo propio de la temática representada, que había quedado muy arraigada en la devoción popular contrarreformista, de la que había nacido la propia corporación sevillana<sup>26</sup>

### ***Juan Bautista Patrone, autor de la Santa Verónica y las Marías***

Quizás sea Juan Bautista Patrone uno de los insignes artistas más desconocidos de la historia de la plástica sevillana, aunque al mismo tiempo uno de sus más insignes en el siglo XVIII. Su biografía, en los últimos años, ha sido rescatada por Juan Antonio Silva Fernández.

Fue hijo de Jacobo Patrone y de María de los Ángeles Quartín, ambos de cierta condición social. Su padre era un hombre dedicado a los negocios de ultramar, cuya profesión le hacía viajar a menudo, motivo por el que se había deducido Patrone llegó a tierras hispalenses. A los diez años llegaría a Sevilla, en 1759, para poco desplazarse a Málaga, residiendo entre los años 1760 y 1764, pasando después a Cádiz, en donde residió entre 1765 y 1769, regresando posteriormente a Málaga, en la que residiría una década, entre 1769 y 1779. Finalmente, en 1779 se ordenaría capuchino, aunque siete meses después se marcharía del convento, estableciéndose como escultor en la collación de San Martín.

Se casaría en 1788 con María de los Ángeles Acosta, donde se fueron a vivir en las inmediaciones de la Alameda, en la actual Joaquín Costa. Su obra estaría muy influenciada por artistas italianos residente en Cádiz como Jácome Vaccaro o Francesco María Maggio e incluso algunos genoveses como Antonio Molinari Mariapessi, Francesco Galeano o Domenico Chiscardi.

Su obra estaría marcada por un insípido sabor neoclasicista con algunos matices tardobarrocos, habiéndose descartado en los últimos años una amplia producción, como el relieve del banco del Cristo de los Afligidos de la Colegiata del Salvador de Sevilla, la bella Inmaculada de

---

<sup>26</sup> Gabardón de la Banda, 2021:35-37.

la parroquia de la Concepción de Galaroza (Huelva), de 1798, la Piedad del Convento del Carmen de Sanlúcar de Barrameda, de 1799. En 1799 realizaría las imágenes de San Juan y la Magdalena de la Hermandad del Valle, a la que se uniría en 1801 la Santa Mujer Verónica y en 1804, las Santas Mujeres María Cleofás y María Salomé<sup>27</sup>.



Juan Bautista Patrone, *Santa Verónica*, 1801. *Santa Faz*, pintura de Reyes de la Lastra, 2019. Fotografía: Román Calvo Jambrina

<sup>27</sup> Silva Fernández, 2014: 237-251.

La imagen de la Verónica fue ya exaltada por Gonzalo de León, que lo atribuye a Montañés, al igual que Bermejo que, aunque no le da ninguna atribución, la considera una excelente talla. La confusión durante muchos años de la atribución de la Verónica en relación a la obra de Andrea Rossi se debe a un artículo de Santiago Montoto publicado en el ABC el día 19 de febrero de 1946 en el que se le atribuye a éste quien en realidad fue el pintor de la imagen del retablo del Santo Ángel. Sin embargo, en el archivo de la Hermandad ya aparecería una primera referencia documental, concretamente una noticia de 1801, en la que se señala que el escultor Patrone recibió una cantidad de dinero por la composición de la Santa Verónica, poniéndoles ojos de cristal. Las Marías por su parte, serían documentada desde un primer momento a la mano de Juan Bautista Patrone, obra de excelente calidad compositiva, en unos años en que Juan de Astorga realizaría prácticamente en la misma línea compositiva para la Hermandad de la Lanzada. La imagen de la Magdalena por su parte estaría imbuida de unas notas tardobarroquistas, aunque alejadas del expresionismo dramático que realizaría José Montes de Oca para la Hermandad de los Servitas, o el acento romántico que Juan de Astorga impregno para la Santa Mujer del Paso del Duelo.

### A MODO DE CONCLUSIÓN. EL PAÑO DE VERÓNICA DEL ALTAR DE LA VIRGEN DEL VALLE DE LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN

El Cabildo General de Hermanos celebrado el 9 de enero de 1970 decidiría el traslado de la Hermandad a la Iglesia de la Anunciación, el antiguo templo de la Casa Profesa de los Jesuitas, una vez que la Hermandad de los Estudiantes cambiaran de sede a nueva capilla universitaria ubicada en el Rectorado. El 20 de marzo tuvo lugar el cambio de sede, aunque tuvo que procederse a una profunda remodelación estructural.

Uno de los proyectos sería la elaboración de un retablo donde colocar a las imágenes, ya que provisionalmente se instaló en la capilla anexa al crucero<sup>28</sup>. El retablo resultante quedaría integrado definitivamente en el brazo del crucero, con tres altares, a lo que se uniría un ático, en la que se albergaría una preciosa composición de la imagen de la Verónica, que sostiene la Santa Faz, a la que ha unido a un par de angelitos. Se trata de una composición que podría incluirse en la escuela barroca sevillana.



Anónimo. *Santa Verónica*. Iglesia de la Anunciación.  
Fotografía: Román Calvo Jambrina

<sup>28</sup> Domínguez Gómez, 2018: 24-27.

## BIBLIOGRAFÍA

Artacho y Pérez-Blázquez, Fernando (1995): “Historia de la Pontificia, Real y Primitiva Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro, Nuestra Señora del Valle y Santa Mujer Verónica”. En *Coronación*, 20, octubre.

Artacho y Pérez-Blázquez, Fernando (2000): *Coronación*, 31, febrero,

Artacho y Pérez-Blázquez, Fernando (2001): *Coronación*, 32, octubre.

Artacho y Pérez-Blázquez, Fernando (2002): *Coronación*, 33, febrero.

Artacho y Pérez-Blázquez, Fernando (2003): *La Hermandad desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, en La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio Cultural y Devocional. Sevilla.

Bermejo y Carballo, José (1882): *Glorias religiosas de Sevilla*. Sevilla: imprenta y librería del Salvador.

Domínguez Gómez, Jesús (2018): “Antecedentes históricos del retablo de la hermandad del valle en la iglesia de la Anunciación”. En *Coronación*, 68, octubre, pp.24-27.

Ferreras Romero, Gabriel (2003): *Gabriel Patrimonio devocional y escultórico en La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio Cultural y Devocional*. Sevilla.

Gabardón de la Banda, José Fernando (2021): “Una excepcional obra, la Santa Verónica de la Hermandad del Valle en la iglesia del Santo Ángel, de Andrea Rossi”. En *Coronación*, 73, febrero, pp. 35-37.

González Elorz, Rafael (2009): “Las sedes canónicas de la Hermandad”. En *Coronación*, 50, octubre.

González Elorz, Rafael (2012): “Las sedes canónicas de la Hermandad. Iglesia de los Menores”. En *Coronación*, 56.

Ibáñez Álvarez, José (2010): “Espíritu de la Perspectiva o Tratado Elemental Práctica para los artistas por Andrés Rossi (Madrid, 1781-Sevilla, 1849)”. En *Bellas Artes*, 8, abril.

Laguna Paul, Teresa (2016): “Un escultor para un cardenal. Lorenzo Mercadante de Bretaña y el sepulcro de Juan de Cervantes: nuevas lecturas documentadas”. e *De Arte*, 16, pp.7-30.

Mejías Álvarez, María Jesús: (2003): “Plata y plateros de la Hermandad del Valle, Hermandad del Valle de Sevilla”. En *Patrimonio Cultural y Devocional*. Sevilla.

Roda Peña, José (1994): “Aportación a la obra del escultor sevillano Jerónimo Roldán”, en *Laboratorio de Arte*, pp. 161-178.



Roda Peña, José (2017): “El tallista Antonio Pardal y el paso de la Coronación de Espinas”. En *Coronación*, 65, febrero.

Ros González, Francisco S. (2002): “Sobre la autoría de la imagen de la Verónica”. En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 525, pp.33-35.

Silva Fernández, Juan Antonio (2014): “Revisión documental sobre la vida del escultor genovés Juan Bautista Patrone y Quartín”. En *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura andaluza del siglo XVIII: conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009): sesiones celebradas el 17 y 18 de septiembre de 2009: [Cuadernos de Estepa 04]* pp. 237-251.

Silva Fernández, Juan Antonio (2020): “Un paso de plata para nuestro Padre Jesús con la Cruz al Hombro. Un pionero y malogrado proyecto de paso de Misterio”. En *Coronación*, 72, octubre.



**DEVOCIÓN Y ARTE: SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD, PATRONA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA Y DEL ESTADO Y CASA DUCAL DE MEDINA SIDONIA**

DEVOTION AND ART: ON THE ICONOGRAPHY OF THE VIRGIN OF CHARITY, PATRONESS OF SANLÚCAR DE BARRAMEDA, THE STATE AND DUCAL HOUSE OF MEDINA SIDONIA

**FERNANDO CRUZ ISIDORO**

HUM-171. Universidad de Sevilla. ORCID ID: 0000-0002-6406-8675

[cruzisidoro@us.es](mailto:cruzisidoro@us.es)

**Resumen:** Identificamos los rasgos esenciales y la evolución formal de la iconografía seguida para la representación de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, Patrona de esa ciudad y de la Casa y Estado de los duques de Medina Sidonia, desde 1608 a la actualidad. Se aporta un pequeño catálogo de sus representaciones en pintura, grabados y medallas.

**Palabras clave:** Iconografía, Virgen de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda, mecenazgo nobiliario, duques de Medina Sidonia

**Abstract:** This article identifies the essential features and the formal evolution of the iconography followed for the representation of the Virgin of Charity of Sanlúcar de Barrameda, Patroness of that city and of the House and State of the Dukes of Medina Sidonia, from 1608 to the present day. A small catalogue of his paintings, engravings and medals is provided.

**Keywords:** Iconography, Virgin of Charity, Sanlúcar de Barrameda, noble patronage, Dukes of Medina Sidonia

## A MODO DE INTRODUCCIÓN: JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La adopción por el Cristianismo del culto a las imágenes como fórmula pedagógica y de adoctrinamiento a los fieles de todos los niveles, incluso a los más incultos, utilizando la figuración para explicar los dogmas de la fe y la propia historia de los personajes sagrados, de forma amena, clara y contundente, determinó que los teólogos e iconógrafos hayan sido la fuente de inspiración para que los artistas las plasmaran en escultura, pintura, en medallas religiosas o en el dibujo reproducido y abaratado por el grabado.

Y hay imágenes que alcanzaron tal devoción popular, caso de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), que su culto se elevó al ámbito público en 1618, diez años después de llegar a la población, al ser adoptada como Patrona por la Ciudad y por los Estados y Casa ducal de Medina Sidonia. De ahí la necesidad de sus devotos primero, y luego de los Pérez de Guzmán, promotores de esa veneración oficial, fundadores, constructores y patronos perpetuos del Santuario, hoy Basílica Menor, donde se le sigue rindiendo culto,<sup>1</sup> de solicitar a diferentes artistas la creación de una representación específica análoga al icono, para servir a distintas necesidades, y permitir siempre su recuerdo inmediato. Algunas, en

formato de cierto tamaño, para el estamento privilegiado y la representación oficial, y otras más personales, como las medallas que se portan al cuello, más efectivas por su baratura y pequeño tamaño y que, a la postre, dispersaron su culto por todo el orbe.

El peculiar enclave de Sanlúcar como antepuerto de Sevilla, desde donde se ejercía el monopolio del comercio americano, favoreció que esta devoción pasase muy pronto al Nuevo Mundo, como protectora de los navegantes y de aquellos aventureros que partían hacia lo desconocido, llegando tempranamente al Virreinato de Nueva Granada (actual Colombia) y a la isla de Cuba, gracias al alférez Pedro de Ribera Sarmiento, su primer impulsor, como se refleja en la documentación conservada. La Hermandad de Ntra. Sra. de la Caridad, fundada en 1609 por el VII duque D. Alonso Pérez de Guzmán, en su *Libro de Hermanos* recoge la inscripción de setenta y siete monjas del convento franciscano de Santa Clara de Tunja, y de ciento veintisiete individuos de La Habana y otras zonas del Caribe, en su mayoría comerciantes. Para favorecer su ingreso, y a instancias del duque, el Provisor del Arzobispado de Sevilla dio licencia para que se pudiesen empadronar en su jurisdicción eclesiástica aquellos que quisieran entrar como cofrades, ordenando a todos los vicarios y beneficiados que en día de fiesta diesen buena cuenta en sus respectivas iglesias<sup>2</sup>. Y tuvo que

---

<sup>1</sup> Cruz Isidoro, 1997a; 2011.

---

<sup>2</sup> Cruz Isidoro, 1997a: 160.

repercutir en la devoción y concreción iconográfica de la Virgen de la Caridad del Cobre, en Cuba, vigente a pesar de las dificultades históricas<sup>3</sup>.

El proceso se aceleró cuando su culto adquirió ese carácter oficial y de representación<sup>4</sup>, y determinó que su veneración se extendiera por todo el estado ducal, que abarcaba buena parte de Andalucía occidental, al tener que ser adoptada como Patrona por las villas y lugares dependientes (Trebujena, Huelva, Almonte, Medina Sidonia, Vejer...), y alcanzase las zonas aledañas. Enseguida se tuvo que plasmar la imagen de la Virgen de la Caridad en medallas y estampas para favorecer y mantener su culto, que, al ser incorporado oficialmente por los municipios, necesitaban algún tipo de simulacro, y la pintura resultaba la fórmula más efectiva y asequible.

Ese será nuestro objetivo, analizar la creación y desarrollo de esa imagen reflejada, más o menos inspirada en la original, y su evolución formal durante estos más de cuatro siglos, y mostrar un pequeño catálogo visual de esas réplicas. La metodología partirá de un estado de la cuestión sobre la materia, desarrollando el análisis formal e iconográfico de las representaciones localizadas, alguna totalmente inédita. Se contextualizarán para su correcta interpre-

tación, como resulta el acercarnos a la devoción y a diversos aspectos sociales del momento, para formular hipótesis iconológicas y unas conclusiones finales.

### EL ORIGEN DE LA ICONOGRAFÍA A REPLICAR

El escultor de esta talla mariana, como dimos a conocer, es el sevillano Gregorio Hernández<sup>5</sup>, que trabajó como entallador en madera y piedra en su Real Alcázar (1593-1598/1610) y, a las órdenes del arquitecto Miguel de Zumárraga, en el ornato de la Lonja de Mercaderes, actual Archivo de Indias (1611-1612)<sup>6</sup>. Falleció en 1615 en sus casas de la Plaza de la Mata, de la parroquia de San Martín de la ciudad, donde pidió ser enterrado, dejando por heredera y albacea a su esposa Francisca Márquez. Resulta de interés, cómo ordenó decir dos misas por su alma en algún retablo de la Virgen del Rosario, demostrándonos su devoción particular<sup>7</sup>. Y es que, en origen, la Virgen de la Caridad fue una del Rosario para vestir, tallada hasta el busto, manos y antebrazos, que policromó el dorador Baltasar de Bracamonte, su colaborador habitual en el Alcázar, pues el resto del cuerpo es de candelero. Cuando el alférez

---

<sup>3</sup> Portuondo Zúñiga, 2002.

<sup>4</sup> Cruz Isidoro, 2018: 39-48.

<sup>5</sup> Cruz Isidoro, 2011: 27-38.

<sup>6</sup> Cruz Isidoro, 2020: 95, 96, 98

<sup>7</sup> Delgado Aboza, 2015:

malagueño Pedro de Ribera Sarmiento la adquirió en 1608 en el taller trianero de Bracamonte, en la calle Limones, actual Fortaleza, para regalarla a su esposa María de León, estante en Cartagena de Indias, lo hizo porque su aspecto era similar a una imagen de su tierra natal, la Caridad de Illescas, en la provincia de Toledo, que fácilmente podía emular con las vestiduras apropiadas. Los hechos extraordinarios acaecidos en Sanlúcar en espera de embarcarse, hicieron que la talla no cruzase el Atlántico, y que quedase en esa tierra donde su culto sigue vivo en la actualidad, determinado un complejo proceso de creación y desarrollo artístico, que ha ido evolucionado, aunque manteniendo unos mínimos rasgos de continuidad formal.

Advertimos tres ciclos o etapas, desarrollados con una cronología lineal, representación aislada, en la hornacina de su retablo y en su templete procesional, que es la que perdura.

#### **LA IMAGEN SE CONCRETA AISLADA EN UN ESPACIO INDEFINIDO A LO LARGO DEL SIGLO XVII**

Antes de la construcción del Santuario de la Caridad, y de la ubicación definitiva en la hornacina central de su retablo mayor, trazado por el arquitecto y tratadista Alonso de Vandelvira en 1612,

la Imagen se veneró en un pequeño retablo de la capilla del Hospital de San Pedro. Esos primeros momentos, y hasta la aceptación popular de su Imagen en la hornacina de madera, que con el paso de los años se forró de plata y luego se perdió, se representa aislada en un espacio irreal, envuelta por una aureola de luz brillante, propia de una aparición milagrosa, ya sea individual o inserta en una escena.

En la creación del formato, se tuvieron en cuenta dos parámetros. La búsqueda de cierta analogía fisonómica, fijada por unos elementos que siempre nos la hicieran recordar, como su pequeño tamaño, lo que primero nos llama la atención, pues mide aproximadamente media vara, unos 40 y pocos centímetros. Se añade su aspecto triangular, determinado por su disposición de pie y su candelero de madera, con su posterior revestimiento de hoja de plata, y por la vestimenta. O la posición frontal del Niño Jesús al centro, como eje de la composición, al igual que en la sevillana Virgen de los Reyes, en la del Rocío o la de Regla, y a diferencia de otras, donde es desplazado a un lado, como en la segoviana Virgen de la Soterraña. Es presentado por la Madre sostenido por ambas manos, con los pies colgando. Resulta muy efectiva la forma en que se reviste en la creación del recuerdo, al ser lo más visible por el lujo y el recurso a la moda de la época, que variará ligeramente a lo largo de los siglos, pero donde nunca ha faltado la saya de falda

acampanada o basquiña con el jubón o corpiño, la toca, el manto corto, el rostrillo, la corona imperial y diversas joyas. De igual manera, la indumentaria principesca del Niño, a modo de «duquesito», que exalta los sentidos más a flor de piel por su tamaño diminuto, con sus zapatitos, medias, pantalones, camisa o jubón, casaca larga, corona, del tamaño de un anillo de persona, y la bola del mundo. La otra referencia esencial, es el sustrato o inspiración en la imagen oficial de la Caridad de Illescas, popularizada en medallas y grabados que circularon durante los siglos del barroco y en el XIX, y afín a otras devociones, como la citada de la Soterraña, que estaba muy asumido en la época.

La representación más antigua de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda que conocemos, es una acuarela con el escudo ducal sobremontado por la Virgen, usada como ornato en una de las copias de la *Sentencia de Calificación de sus Catorce Milagros*, que se conserva en el Archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia. El texto, redactado el 6 de noviembre de 1608, lo pronunció el día 21 el cardenal D. Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla y Presidente del Santo Oficio de la Inquisición, y publicado el 23, festividad de San Clemente<sup>8</sup>. La pintura es anónima, y debió llevarse a cabo de forma inmediata. Aparece con los rasgos comentados, aspecto triangular, con saya acampanada de

corpiño de mangas perdidas y manto corto de tono blanco con doble cuello, toca, la luna a los pies y aureola solar, con el Niño al centro bendiciendo (con sayita, gorguera, sin corona y con la bola del mundo). Recuerda una vestimenta de peregrina, como la que luce la Virgen del Rocío cuando hace el trayecto entre su aldea y Almonte. Sus rasgos fisonómicos son idealizados, pues no se parece a la talla, aunque se vislumbra el pelo, por lo que la fuente de inspiración puede que fuese un grabado de la Caridad de Illescas.



Sentencia de Calificación de Milagros. Cortesía Archivo Fundación Casa Medina Sidonia. Grabado de la Caridad de Illescas

<sup>8</sup> Cruz Isidoro, 1997a: 21.

De todas formas, responde a un modelo bastante genérico, pues recuerda grandes devociones medievales de Andalucía occidental (Virgen de los Reyes de la Catedral y de las iglesias de San Ildefonso y del Salvador de Sevilla, o de Santa María de Gracia de Carmona).

Poco después, con antelación a diciembre de 1612, el maestro florentino Francisco Ginete, llamado en la documentación Juanete, pintor de cámara del VII duque y luego del VIII, su hijo D. Manuel, y autor del complejo programa pictórico del Santuario (retablo mayor, cuadros de altar y cuadros superiores)<sup>9</sup>, dio un paso fundamental en la concreción de la imagen devocional, al representarla marginalmente en la escena de *San Miguel pesando un alma*. La pintura, en la predela del cuadro de altar de la *Misa de San Gregorio*, en la capilla segunda del lado del Evangelio del Santuario, la interpretamos como el pesaje del alma de un devoto de la Virgen de la Caridad, pues se representa uno de sus hechos extraordinarios. En uno de los platillos se apiñan las potencias o virtudes de su alma, simbolizada por una persona arrodillada, claramente masculina, y en la otra sus pecados, más livianos, en presencia de Lucifer que, haciendo una fullería, agarra el platillo para descompensarlo, y es empujado al suelo por el arcángel que lo sujeta con un pie, a pesar de lo cual sigue en su intento. A su derecha, lo que parecía un simple complemento, una marina sobre fondo oscuro, se convierte

en el verdadero tema al representar una pavorosa tormenta, con un mar encrespado por gigantescas olas y un impetuoso viento, que parece quebrar un navío desarbolado y, en tan crítico momento, uno de sus navegantes, asomado al castillete de popa, el mismo que aparece en el platillo de la balanza, se encomienda a la Virgen de la Caridad, que se le aparece, con una brillante aureola que rompe la noche y la tormenta, calmando el oleaje, en una representación que había pasado desapercibida hasta hace muy poco<sup>10</sup>.

256



Francisco Juanete. *Misa de San Gregorio*, 1612. *San Miguel pesando el alma* Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad. Detalle del milagro

<sup>9</sup> Cruz Isidoro, 1998: 435-459.

<sup>10</sup> Cruz Isidoro, 2019: 122-128.



Sigue la forma de la acuarela, por lo que no sería descartable que Juanete fuese también su autor, aunque se advierten ciertos cambios, como el menor acampanamiento de la forma triangular, más recogida, pero la diminuta representación, de poco más de 2 cm, no da para más detalle.



Detalle de la anterior y de la que decora la *Sentencia de Calificación*

Esa imagen la reprodujo en un tipo de medalla devocional pintada al óleo, que se vendía en el propio edificio. Sus devotos la llevaban pendientes de cintas de seda de color verde o azul con «su justa medida», muy demandadas y veneradas como auténticas reliquias, pues estaban tocadas por una vara de plata del tamaño de la Imagen, al igual que ocurre con las que se venden en la Basílica del Pilar, en Zaragoza. Por cada medalla el pintor cobraba 10

maravedís. Ninguna se ha conservado, por lo que sólo podemos hacernos una idea por las de bronce y plata de la Virgen de Illescas del siglo XVII.



Medallas de bronce y plata del siglo XVII de la Caridad de Illescas. Medalla de plata del XVIII ¿de la Caridad? Col. particular

Juanete también participó en la decoración del claustro del Hospital de San Pedro y Colegio de San Ildefonso, actual patio del Santuario, con varias pinturas de exvotos con hechos milagrosos, donde se repetiría esa imagen, pero nada se conserva<sup>11</sup>. De algunos milagros se sacaron estampas, como del sucedido en Sanlúcar el 5 de agosto de 1613 «con los dos hombres que estuvieron sepultados en el pozo» y salvaron sus vidas. El dominico fray Pedro Beltrán, que colaboraba con la Junta de capellanes del Santuario, autor del

<sup>11</sup> Cruz Isidoro, 1997a: 98-99.

poema laudatorio *La Charidad Guzmaná* (1612), mandó dibujarlo y sacarlo a buril en 1613 a un escultor de nombre Juan Bautista, al que pagaron 22 reales. Con la plancha, el impresor Ginés de la Rúa estampó en Córdoba 200 manos de papel por 350 reales. Al dominico se libraron 407 el 25 de noviembre por haber adelantado el dinero<sup>12</sup>. No se ha localizado ningún ejemplar.

Sabemos documentalmente de otras representaciones. El 21 de febrero de 1615 el pintor Giles Gilberto cobró 70 reales por un cuadro con uno de esos milagros, concretamente el ocurrido con una niña de 20 días a la que cayó encima una pared. Y, años más tarde, en 1638 Francisco Juanete pintó otro hecho extraordinario acaecido en el propio Santuario. Lo plasmó por orden del IX duque D. Gaspar Pérez de Guzmán, y por él le libraron 24 reales el 18 de septiembre. La Virgen de la Caridad se pintó en la sobremesa o guadamecí que recubría la tapa del bufete o mesa con cajones que utilizaba la Hermandad. Sabemos que el mueble lo ensambló en octubre de 1616 el carpintero ducal Hernando de Moya, que nos marca la fecha de su realización<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Cruz, 1997a: 40.

<sup>13</sup> Cruz, 1997: 165, 278, 280.

## EL DESARROLLO DEL TRAMPANTOJO DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD EN SU HORNACINA DURANTE EL SETECIENTOS

La forma de representar de forma aislada la imagen mariana se mantendría durante los dos primeros tercios del siglo XVII, hasta que fue renovada, para la devoción privada y exclusivamente en formato de cuadro, por la continuada presencia de la talla en la hornacina central del primer cuerpo del retablo mayor. El cambio iconográfico vino determinado por la importancia adquirida por su embocadura. La hornacina, ensamblada por el carpintero Martín Christiano, fue concebida por Alonso de Vandelvira como un espacio funcional, una caja o nicho rectangular de proporción sesquiáltera, terminado en medio punto, con cierta profundidad y cubierta de bóveda de horno para desarrollar cierto espacio. Sobresalía del plano al asentarse sobre el sagrario, con lo que asumía, preferente y teatralmente, la función de manifestador o expositor del Santísimo que el Concilio de Trento reclamaba para ese lugar, puesto que la Virgen sostenía al Niño. Quedaba flanqueada por columnas corintias, y quizás rematada con un frontón. Esa cueva sagrada de madera o «nicho» quedó finalmente recubierta, a principios de 1667, para dar mayor suntuosidad y luz a la Imagen, por una lámina de plata, cincelada por el alférez y

maestro platero Luis Ortiz, vecino de Sanlúcar<sup>14</sup>, que contrató su hechura el 13 de enero ante el escribano público Antonio de Ontiveros. Pesó 40 marcos de plata y 2 onzas, algo más de 9 kilos<sup>15</sup>.

A partir de esos momentos las sensaciones de brillo argénteo y reflejo, aguzados por las numerosas lámparas que ardían delante de la Imagen, cambiarían la forma de representarla hasta configurar un trampantojo o técnica pictórica que intenta engañar la vista, con efectos ópticos de fingimiento, al representarla en su retablo, aquí en su hornacina, rodeada de luminarias y otros adornos. Fue la fórmula utilizada habitualmente para otras imágenes marianas, como la Virgen del Rosario de Pomata, en el sur de Perú. A esa modalidad responde la representación de la Virgen de la Caridad que decora la parte superior de las dos *Tablas de Misas*, fechadas en 1701, que se conservan en la sacristía del Santuario. De autor anónimo, fueron pintadas al óleo sobre madera y doradas en Madrid, con inscripciones en rojo y negro<sup>16</sup>.

La imagen se dispone en su antiguo y desaparecido tabernáculo-camarín, donde se advierte el frontal labrado en plata con motivos

barrocos vegetales y cortezas. Mantiene la fisonomía triangular, con saya acampanada y corpiño de mangas perdidas, manto corto rojo, toca blanca de monja enmarcando su rostro, sobretoca con encaje lobulado, corona imperial de oro, ráfaga dorada, y Niño Jesús al frente bendiciendo entre sus manos, con casaca roja, corona y bola. Se inspira en una estampa de la Caridad de Illescas.



Tabla de Misas y detalle, 1701. Sacristía, Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad

<sup>14</sup> Fue fiel contraste del gremio de platería sanluqueño entre 1653-55, 1657-58, 1665, 1692 y alcalde veedor entre 1653-55, 1684-85, 1687, y 1698 alcalde examinador. En 1651 realizó un tintero, salvadera y campanilla de plata para el ayuntamiento. En 1697 adquirió las casas principales de Bernardo Novela. Garrido Neva, 2016: 25-26, 519-520, 534.

<sup>15</sup> Cruz Isidoro, 1997a, 243.

<sup>16</sup> Cruz Isidoro, 1997a, 93-94.

De la segunda mitad del siglo XVII o principios del XVIII, es la representación que aparece en el cuadro, de tono popular, del

*Cristo de los Barqueros*, que históricamente estuvo como exvoto en la hornacina en la que el alférez Pedro de Ribera colocó en un primer momento la Imagen, en el mesón del barbero-cirujano Alberto Lumel, en la esquina de la calle Bolsa y plaza del Cabildo. Actualmente se halla en el presbiterio de la capilla de San Jorge. Su representación de trampantojo adquiere un mayor carácter teatral y escenográfico si cabe, pues se dispone al pie del crucificado, con un aristocrático personaje a su izquierda, y el alférez al otro lado, tras recibir una estocada en la sien, acompañados del candelero de aceite que rebose y originó los hechos calificados de milagrosos<sup>17</sup>. El cuadro, repintado, ha recuperado su fisonomía tras la restauración de María Luisa Millán. La Virgen se representa con su perfil triangular, con ostentosa saya y manto rojo, destacando las labores de encaje de Holanda de los puños, la toca monjil y la sobretoca con encaje lobulado. Su rostro queda enmarcado por un rostrillo que parece de orfebrería, y de sus manos parecen colgar unas cintas al modo de ífulas de las que penden adornos en forma de margaritas. El Niño, totalmente análogo a lo descrito, viste zapatitos negros, medias blancas, pantalón corto verdoso por encima de la rodilla, jubón y casaca larga con mangas y gorguera de Holanda. Lleva corona y bola de oro.



Anónimo. *Cristo de los Barqueros*. Capilla de San Jorge, Sanlúcar de Barrameda. Detalle de la Virgen de la Caridad. Foto: María Luisa Millán

Fuera de la ciudad localizamos varios ejemplos. En una colección particular madrileña se conserva un notable cuadro de la Virgen de la Caridad, firmado y fechado en la parte inferior por el poco conocido pintor sanluqueño Marco Antonio Borrego en 1708<sup>18</sup>. Lleva la inscripción: *ANTONIVS BORREGO FECIT / ANNO MDCCVIII*. Se tienen pocas noticias de este maestro, al parecer, padre del también pintor y más reconocido Antonio Borrego del Rosal (1731-

<sup>17</sup> Cruz Isidoro, 2011: 19; 2008: 23-24.

<sup>18</sup> Agradezco la noticia de la existencia de esta obra a D. Jesús Porres Benavides, que me consultó la autoría del cuadro en abril de 2017.

1787)<sup>19</sup>. Sigue la disposición de trampantojo, dispuesta en su hornacina convexa de bóveda de cuarto de esfera gallonada, cargando, como en la realidad, sobre el Sagrario, en avance y articulado por columnas salomónicas. Recoge, idealizada, haciéndola más rica y barroca, la labor de orfebrería que recubrió la madera de la hornacina y del enmarque, desaparecida, por lo que esta representación adquiere carácter de fuente primaria para estudiar esa embocadura. Presenta un prolijo ornato barroco vegetal de tallos entre los que se recuestan angelotes. En los pedestales aparece el escudo ducal de los Guzmanes sanluqueños, jarros con flores y el Cordero Pascual sobre el libro de los siete sellos en la puerta del Sagrario. La Imagen mantiene su forma acampanada triangular, con saya de mangas perdidas y manto de color rojo bordado con temas vegetales, la toca monjil ajustada al rostro y la sobretoca blanca. Luce un rico aderezo de joyería, con rostrillo, tres grandes broches y un cuarto de lazo del que pende una cruz en la falda, otros dos broches menores en las mangas, y corona imperial. El Niño viste saya de similar tono y bordado, de formato triangular, con dos broches y corona imperial.



M. A. Borrego. *Virgen de la Caridad*, 1708. Col. part.

<sup>19</sup> Autor, entre otros, de los cuadros de las *Ánimas del Purgatorio* y de la *Virgen de la Escalera* de la parroquia sanluqueña de Ntra. Sra. de la O.

## Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad

En el Colegio de Niñas de Ntra. Sra. de la Caridad, de la ciudad de México, se conserva un cuadro al óleo sobre tela, de autor anónimo y fechado entre 1700 y 1799, con un trampantojo de la Virgen de la Caridad<sup>20</sup>, que se nos antoja muy similar al de la *Tabla de Misas*, por lo que no dudamos en un nuevo trasunto de la imagen sanluqueña. Se la representa en su convexa hornacina de bóveda gallonada y elevada sobre un pedestal, con el comentado aspecto triangular y el Niño al centro como eje simétrico.

Se advierten, en el alfeizar, los jarrones de flores y las luminarias que le daban luces, y unas cortinas laterales. Mantiene el formato triangular, con saya de tisú de oro bordada con los anagramas de María y *JHS*, rosetas, flores de lis, cadenetas y ramos vegetales, con mangas perdidas. El manto, corto y de tela roja, desarrolla un profuso bordado vegetal. La adorna blanca toca monjil perlada en la fimbria, pulseras de perlas y corona imperial. El Niño, vestido con una túnica larga, de anchas mangas con encajes, collar de perlas, corona ducal, bendiciendo y con el Orbe.

262



Anónimo. *Virgen de la Caridad*, 1700-1799, Coleg. de Niñas, Mexico

<sup>20</sup> Proyecto de Jaime H. Borja Gómez. ARCA. Arte colonial. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2417>. Muriel, 1987.

Para el uso personal, continuaría la medalla tradicional, con el perfil triangular de María con el Niño al centro como imagen fácil de identificar. Se conserva alguna en colección particular que parece corresponder a esos momentos, aunque sin inscripción.

### **LA ICONOGRAFÍA DEFINITIVA DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD EN SU TEMPLETE PROCESIONAL**

Con los años, el peso de la piadosa veneración de todo el año en su Santuario, parece dar pie a una imagen más festiva y teatralizada, al centrarse en la liturgia del 15 de agosto y en su salida procesional, con la consiguiente bajada de la hornacina para ser entronizada en el magnífico templete de plata que labrara el orfebre sanluqueño Luis Sánchez, posiblemente con diseño de Vandelvira por su impronta arquitectónica, ya que se asemeja a un campanario, y que sufrió diversas reformas a principios del siglo XVIII y a mediados del XIX<sup>21</sup>. La magnificencia que alcanzaba a la vista de sus devotos, provocó la incorporación de este elemento a su iconografía devocional. La representación más antigua que podemos localizar con esta variante es la realizada en la parte trasera de la caja de madera donde se guardaba ordinariamente esa

pieza. Su imagen cuajará en el imaginario popular con tal fuerza, que en lo esencial esa fisonomía ha llegado intacta a la actualidad, siendo el emblema más identificativo de la Sacra Imagen. La fórmula, de nuevo, responde a repetitivos esquemas populares difundidos por grabados de otras devociones marianas, como la estampa con la Virgen del Rosario de Cádiz en su templete procesional, de mediados del XVIII.

El cajón ya no existe, pero se ha conservado su trasera con la pintura al óleo, de autor anónimo y de cronología difícil de precisar, finales del XVIII o de la primera mitad del siglo XIX. Cuelga en la sacristía de la Basílica. El trampantojo de la hornacina es ahora reemplazado por la Virgen de la Caridad en su templete procesional, sin adornos florales ni luminarias, lo que resulta extraño, ya que ambos elementos formaban parte esencial de su salida y liturgia.

En la representación se advierten algunos elementos que difieren con respeto a la imagen actual de esta pieza de plata, como macetones de flores en lugar de los remates bulbosos, o los fustes salomónicos de plata o metal, cuando ahora son de madera policromada en negro. Por lo demás, la forma de representar la talla resulta similar.

---

<sup>21</sup> Cruz, 1997b: 414-419.

264



Anónimo. Virgen de la Caridad en su templete. Sacristía, Basílica de la Caridad. Siglo XVIII



Detalle de la representación anterior

Forma acampanada, saya de mangas perdidas y manto anaranjado de motivos vegetales rameados, con ampulosos puños de encaje, rostrillo de orfebrería y corona imperial de diadema de rayos lisos y ondeantes que flanquean una cruz central, pulseras de perlas de tres vueltas y cuatro anillos, aunque destaca sobremanera un gran broche de oro dieciochesco dispuesto a los pies del Niño. La vestimenta del Pequeño es del mismo tono que la de su madre, portando la corona y la bola del mundo.

La iconografía se consagrará, definitivamente, con el grabado que el capuchino fray Manuel María de Sanlúcar de Barrameda, obispo de Cidonia y auxiliar de Santiago de Compostela, incluyó en



la *Novena a la Virgen de la Caridad* que escribió en 1846, editada al año siguiente en la imprenta de Núñez Espinosa en Santiago.

Se hicieron tres planchas para tirar esas estampas en 1850, de las que se conserva una en el archivo de la propia hermandad, de 10,8 x 7,4 cm. Se mantiene el formato comentado, de la Imagen en su templete procesional, pero sintetizando sus formas, aunque siguen observándose los remates de macetas. Un cambio significativo en su fisonomía es la presencia del manto grande rojo bordado con el que todavía procesiona. La estampa se llevará a la cerámica pintada, con el azulejo que se dispuso en la portada lateral o del Evangelio de la Basílica, en bicromía blanco-azul.



Fray Manuel María de Sanlúcar. *Novena a la Virgen de la Caridad*, 1847  
Azulejo de la portada de la Basílica de la Caridad

La aceptación de este trampantojo se recogerá, oficialmente, en el óleo sobre lienzo que se conserva en el vestíbulo del ayuntamiento sanluqueño para guardar la memoria de su patronazgo sobre la ciudad, que se realizó en la segunda mitad del siglo XIX. De carácter realista, se observa el manto rojo largo de salida, decimonónico, y el desarrollo de los fustes salomónicos de las columnas, de madera policromada en negro.



Virgen de la Caridad, Ayuntamiento de Sanlúcar, 2ª mitad del s. XIX

## Devoción y arte: sobre la iconografía de la Virgen de la Caridad

De igual forma se reprodujo en pinturas de devoción popular, conservándose, al menos, dos en colecciones privadas. En una destaca la presencia de dos grandes jarrones de flores escoltándola, y en la otra forma parte de una composición más compleja, pues se trata de una Coronación de la Virgen en presencia de San José con el Niño y de San Antonio de Padua con el Niño.

Finalmente, la imagen de la Virgen de la Caridad en su templete se estandarizó en la medalla devocional. La más antigua localizada es una ovalada, de níquel o estaño de 1,9 x 2,3 cm. (2,6 hasta la argolla) donde se la representa en el anverso, de forma muy esquemática, con la leyenda *VIRGEN DE LA CARIDAD / PATRONA // DE SAN LUCAS DE / BARRAMEDA*. Resulta interesante, por lo retardataria, la grafía del nombre de la ciudad, vinculándolo con el Evangelista y, aún más curioso, la inclusión en el reverso del escudo de la Casa ducal de Medina Sidonia, con lo que adquiere un tono cívico y nobiliario, distinto al habitual, lo que parece avalar que se realizara en 1918 para la conmemoración del III centenario de su patronazgo sobre la Ciudad, aunque podría ser anterior, de finales del XIX. Por tradición oral, y por fotografías de los años de 1950-1960, se constata la existencia de la ya tradicional medalla para la salida procesional, que con pequeñas variantes en cuanto al metal de aleación y troquelado llega a la actualidad. La de esos años era de aluminio, de 4 x 6,5 cm. hasta la argolla, con la leyenda en el

anverso *Nra Sra DE LA CARIDAD PATRONA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA*, y se diferencia de la actual por su mayor detalle en el relieve y estar mejor recortado el perfil de la Imagen. Se representan sólo dos columnas del templete, y solía llevarse con cinta de seda roja/blanca/roja, aunque en esos mismos testimonios gráficos se aprecia también el uso del actual cordón rojo/blanco. Este modelo, a menor tamaño, y con diferentes metales, entre los que destacan la plata y el oro, es el utilizado para la medalla personal.



Medalla conmemorativa, ca. 1918. Medalla procesional, ca. 1965

Finalmente, la iconografía de la Virgen de la Caridad ha despertado el interés de numerosos artistas, que la vienen interpretando de forma personal y simbólica, lo que escapa a los objetivos del texto. Sirva de ejemplo la del pintor sevillano Manuel García Rodríguez (1863-1925), antaño en colección particular sanluqueña, que la representa verazmente sobre un fondo de tela de damasco rojo, con su consagrado manto largo de salida.



Manuel García Rodríguez. *Virgen de la Caridad*, colec. particular

Y la ha popularizado, siguiendo su iconografía procesional, el pintor sobre cerámica Manuel Gallego Lobato, que ha sabido darle su sello, reinterpretándola en numerosas ocasiones tanto para la devoción popular como para su veneración en la propia Basílica, con dos grandes paneles, uno polícromo y otro blanco-azul.

Para potenciar su devoción, la actual Junta de Gobierno de la Hermandad viene encargando una interpretación anual de la Virgen de la Caridad, que se integra en la colección patrimonial de la institución y se populariza gracias a su estampación en formato de cartel. Su presentación abre los cultos de verano.



Manuel Gallego Lobato. *Virgen de la Caridad*, casa del pintor Javier Aguilar. *Cartel de las fiestas 2019*

## CONCLUSIONES

A lo largo de estos más de cuatro siglos, la iconografía de la Virgen de la Caridad se ha ido modificando y adaptando a las vicisitudes de su suntuosa devoción. En una primera instancia vino determinada por el perfil genérico triangular, con el Niño al centro, propia de otras devociones marianas populares, divulgadas por estampas y medallas, como la Virgen de los Reyes, del Rocío, de Regla, Nieva o la propia Caridad de Illescas. Los hechos extraordinarios que originó determinaron, de forma puntual y cercana a esas circunstancias, complejas composiciones narrativas con la finalidad de exvotos, en formato de cuadro y de estampa, de los que sólo se ha identificado uno.

Su culto de todo el año determinó el trampantojo de la presencia de la Imagen en su hornacina, enriquecida por el trabajo de la plata, que vemos exclusivamente en cuadros de devoción popular, pues las medallas siguieron usando el modelo simplificado de su sola apariencia triangular. El peso de su salida procesional y del uso del templete conllevó una notable modificación iconográfica, que es la única que ha perdurado, pues se representó al óleo, se llevó a la estampa y, personalmente, se vulgarizó con la medalla procesional y devocional.

## BIBLIOGRAFÍA

Cruz Isidoro, F. (1997a): *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba, Publicaciones Obra social y cultural CajaSur.

Cruz Isidoro, F. (1997b): “Luis Sánchez y Jacques de Uparque, plateros de la Casa ducal de Medina Sidonia”, en *Laboratorio de Arte*, 10, pp. 413-430.

Cruz Isidoro, F. (1998): “Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)”, en *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 435-459.

Cruz Isidoro, F. (2008): “Sobre un arrepentimiento en pintura: El Cristo de los Barqueros”, en *El Jarrillo de Lata. Boletín extraordinario*, pp. 23-24.

Cruz Isidoro, F. (2011): *El Patrimonio Restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda, A.S.E.H.A.

Cruz Isidoro, F. (2018): “El patronazgo de la Virgen de la Caridad sobre Sanlúcar y el estado ducal de Medina Sidonia”, en *Sanlúcar de Barrameda*, 54. Sanlúcar de Barrameda, pp. 39-48.

Cruz Isidoro, F. (2019): “Un milagro de la Virgen de la Caridad, que había pasado inadvertido, del pintor florentino Francisco Juanete (1612)”, en *Sanlúcar de Barrameda*, 55, pp. 122-128.

Cruz Isidoro, F. (2020): *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630). Experto cantero en una Sevilla de albañiles*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, (col. Arte Hispalense, 121).

Delgado Aboza, F.M. (2017): “El testamento del escultor Gregorio Hernández (Sevilla, 1615)”, en *Laboratorio de Arte*, 29, 795-802.

Garrido Neva, R. (2016): *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda (s. XVI-XIX)*, tesis doctoral dirigida por Sanz Serrano, M. J, y Mejías Álvarez, M.M. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Muriel, J. et al. (1987): *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas e Históricas, UNAM.

Portuondo Zúñiga, O. (2002): *La Virgen de la Caridad del Cobre. Símbolo de cubanía*. Madrid: Aguilar, editores.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ EL DÍA  
5 DE MAYO DE 2021









