

HUM-171. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO ANDALUZ. NUEVAS INVESTIGACIONES 2022

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



Fernando Cruz Isidoro (Ed.)

Sevilla, 2022

HUM-171. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO
ANDALUZ. NUEVAS INVESTIGACIONES 2022

**HUM-171. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y EL
PATRIMONIO ARTÍSTICO ANDALUZ. NUEVAS INVESTIGACIONES 2022**

Fernando Cruz Isidoro (Ed.)



Sevilla, 2022

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



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

© 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: 978-84-09-40284-7

Depósito Legal: SE 1056-2022

Edición no venal

INDICE

Fernando Cruz Isidoro: <i>Introducción</i>	9
Ramón Corzo Sánchez: <i>Las murallas de Híspalis. Una revisión</i>	13
Alejandro Román López: <i>Las capillas de tipología qubba en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla: nuevas aportaciones sobre su pasado funerario</i>	29
Fernando Cruz Isidoro: <i>«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)</i>	45
José Manuel Ortega Jiménez: <i>El convento dominico de Castilleja de la Cuesta (Sevilla): una fundación de los condes-duques de Olivares (1626-1634)</i>	69
Antonio Romero Dorado: <i>Cénit y ocaso de un artista: Francisco Pacheco y la Casa de Medina Sidonia</i>	87
Teodoro Falcón Márquez: <i>El paisaje en la obra de Velázquez</i>	105
Esperanza Señas Domínguez: <i>La escultura genovesa en el convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)</i>	129
José Manuel Moreno Arana: <i>Nuestra Señora de la O de Chipiona: aportaciones sobre una escultura del último barroco sevillano</i>	143
Ana Cabello Ruda: <i>San Arcadio, historia de una devoción en la villa de Osuna</i>	159
Rafael de Besa Gutiérrez: <i>El patrimonio perdido por la escuela de Nobles Artes de Sevilla tras el fallecimiento de Francisco de Bruna</i>	175
María Jesús Mejías Álvarez: <i>Joyas femeninas del siglo XVIII en el ámbito sevillano y quiteño. Un análisis comparativo a través de la documentación notarial</i>	191
Beatriz Romero Chaves: <i>La maja gaditana y la maja sevillana: similitudes y diferencias</i>	211
José Fernando Gabardón de la Banda: <i>Aníbal González y el Círculo Mercantil de Sevilla</i>	227

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

Fernando Cruz Isidoro

IP HUM171 CIHAPA

Lo que era un proyecto, es ya realidad. Parece mentira, pero se ha cumplido una década desde que nos hicimos cargo de la dirección de este Grupo, allá por 2012, cuando nos cedió generosamente el testigo el profesor Falcón Márquez, su fundador. Desde entonces, nos propusimos consolidarlo, abriéndolo a nuevos integrantes que reforzasen el núcleo inicial, y enriquecerlo con líneas complementarias a la troncal de la historia de la arquitectura a la que pertenecíamos los miembros cofundadores en 1991. Una renovación que implicaba la participación no sólo de profesorado universitario plenamente formado, sino de jóvenes doctores-investigadores y doctorandos, que encontrasen en este equipo multidisciplinar, con solera, prestigio y consolidado, un marco donde desarrollar capacidades y completar su formación y el necesario apoyo para la obtención de becas pre y postdoctorales.

Esos objetivos parecen cumplirse, pero el reto se mantiene, y hay que afrontar constantes adversidades y adaptarse. La renovación de sus componentes se ha cumplido, pero el Grupo sigue permanentemente abierto para evitar su envejecimiento. Ya somos veintidós integrantes, un número de cierto peso, de ellos diecinueve miembros y tres colaboradores (dieciséis doctores y cinco titulados superiores en proceso de doctorarse). Este año se han incorporado el catedrático Ramón Corzo Sánchez, que nos aportará la visión y la metodología arqueológica, y los doctores Rafael de Besa Gutiérrez, sobre la Academia de Bellas Artes y la museografía, y José Manuel Ortega Jiménez, con el mecenazgo nobiliario de los condes-duques de Olivares.

Los componentes, todos activos en sus líneas particulares de investigación, con múltiples publicaciones al año, suman en conjunto, sin contar los libros, 242 capítulos y 424 artículos en revistas, y 172

conferencias impartidas. Y es que, junto a la investigación científica, no olvidamos la necesaria divulgación y trasvase a la sociedad, pilar básico que conforma la docencia universitaria. Y, como ocurre cada primavera, buena parte de esos componentes aúnan esfuerzos en un seminario anual, que alcanza este 2022 su octava edición, donde exponen un trabajo inédito que se recoge en este libro que prologamos. Para mejorar el reto, y como se hizo en la monografía del año pasado, se procede a su edición digital, que podrá descargarse libremente desde la pestaña de publicaciones de su página web, y desde otros repositorios, como Dialnet o AcademiaEdu.

Recordar al nuevo lector, como a nivel registral, el grupo 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) (España). Y como sus marcadores son: 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). Administra una página web informativa de su trayectoria, componentes y resúmenes curriculares (<http://grupo.us.es/cihaa/>).

En cuanto a este libro coral, se articula en trece capítulos de temática dispar, agrupados cronológicamente para dar cierta coherencia a su lectura integral. **Ramón Corzo Sánchez**, como arqueólogo, realiza una actualización de la información conocida sobre el trazado de las murallas romanas de Sevilla, relacionando los hallazgos más recientes, para identificar su coincidencia con las deducciones anteriores sobre la topografía de la ciudad. **Alejandro Román López**, en su línea de la arquitectura funeraria hispalense, estudia dos capillas cuadradas, llamadas de la Soledad y del Cristo de las Fatigas, que siguen la tipología mudéjar de qubba y se levantan en la nave del Evangelio de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla, antaño espacios funerarios de diferentes familias nobiliarias.

Sigue el capítulo del que os habla, **Fernando Cruz Isidoro**, sobre el uso que los Guzmanes, señores de Sanlúcar de Barrameda, hicieron del concepto de triunfo de la fama sobre la

muerte gracias al empleo de lápidas con inscripciones y sepulcros, analizando los monumentos funerarios de los IX condes de Niebla en la iglesia conventual de Santo Domingo de Guzmán, y la cripta de los VIII duques de Medina Sidonia en la del convento de la Merced. **José Manuel Ortega Jiménez**, en esa misma línea de patronazgo nobiliario, aborda el mecenazgo del conde duque de Olivares en la villa de Castilleja de la Cuesta, con la fundación de un convento dominico y un colegio para niñas, que formó parte del engrandecimiento de su imagen y para disponer espacios de enterramiento. Una senda que también recorre **Antonio Romero Dorado**, concretamente la relación del pintor Francisco Pacheco con la Casa de Medina Sidonia a través de documentación inédita de archivo y de las menciones a la Casa Ducal recogidas en el *Arte de la Pintura*.

La pintura barroca será analizada por **Teodoro Falcón Márquez**, en concreto el tema del paisaje en la obra de Velázquez, que empleó abundantemente la Sierra de Guadarrama y el bosque del palacio de El Pardo como fondo de sus composiciones y que, en ocasiones, adquirió entidad propia. La escultura barroca vendrá de la mano de **Esperanza Señas Domínguez**, que evidencia la importancia de las esculturas genovesas que, durante años, se incorporaron al Convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda gracias a donaciones, muestra del

rico patrimonio artístico conservado en esa institución religiosa. Y de **José Manuel Moreno Arana**, que documenta el encargo de la imagen de Nuestra Señora de la O de Chipiona al escultor sevillano Manuel García de Santiago en 1785, el nombre correcto de su policromador, José de Guerra, y el autor de su corona de plata, José Guzmán El Viejo.

Ana Cabello Ruda aborda la historia y devoción a San Arcadio en la villa de Osuna, de la que es patrón, acudiendo a la documentación municipal y a escritos de los padres Valdivia, Flores, Quintanadueñas, o Rodríguez Marín. Por su vinculación con la Academia, **Rafael de Besa Gutiérrez** evidencia cómo la Escuela de Nobles Artes atesoró un importante patrimonio gracias a Francisco de Bruna, y cómo, tras su fallecimiento, muchas de esas obras fueron vendidas, poniendo como ejemplos la *Adoración de los Magos* de Velázquez, una *Susana y los viejos* de Veronés o un álbum de dibujos de artistas de la Academia del Arte de la Pintura de Murillo.

Experta en orfebrería y joyería, **María Jesús Mejías Álvarez** analiza el lujo doméstico como elemento activador del prestigio social en los ambientes quiteño y sevillano del siglo XVIII, reflexionando sobre el papel de las joyas, sus tipologías y correlaciones entre los tipos europeos y americanos. **Beatriz Romero Chaves**, siguiendo su línea de investigación del siglo XIX, establece las características comunes y las disparidades en el majismo femenino andaluz, principalmente de Cádiz

y de Sevilla, analizando su representación artística durante esa centuria y su conversión en mito regional. Finalmente, se cierra este libro con la actividad arquitectónica del siglo XX, documentando **José Fernando Gabardón de la Banda** la del arquitecto Aníbal González entre 1919 y 1925, al frente de la reforma del Círculo Mercantil de Sevilla, y la estructural de su caseta de Feria.

Llegados a este punto, sólo nos queda agradecer a todos los autores, compañeros del Grupo HUM171, por contribuir generosamente con sus textos originales a esta obra colectiva, y de igual forma al resto de componentes que lo forman que, por diversos motivos, no han podido dejar su impronta entre sus líneas. Finalmente, desear que su consulta y lectura resulten de utilidad al investigador de la historia del arte y al público interesado en materia cultural.

LA MURALLA DE *HISPALIS*. UNA REVISIÓN

THE WALL OF HISPALIS. A REVIEW

Ramón Corzo Sánchez

HUM 171. Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0001-5637-9505>

rcorzo@us.es

Resumen: Actualización de la información conocida sobre el trazado de las murallas romanas de Sevilla. Se relacionan los hallazgos más recientes y se explica su coincidencia con las deducciones anteriores sobre la topografía de la ciudad.

Palabras clave: *Hispalis*, murallas romanas, topografía antigua, urbanismo.

Abstract: Updating of the information known about the layout of the Roman walls of Seville. The most recent findings are related and their coincidence with the previous deductions on the topography of the city is explained.

Key words: Hispalis, Roman walls, ancient topography, urbanism

La ciudad de Sevilla tiene un pasado denso, como corresponde a la que ha ostentado la capitalidad del Valle del Guadalquivir durante más de dos mil años; en el transcurso de ese pasado se anotan muchos acontecimientos que revelan la persistencia de un sistema defensivo, que la ciudad necesitó desde sus orígenes, ya que el emplazamiento en terreno llano así lo requiere; además, la fortaleza de la delimitación urbana es imprescindible para garantizar los derechos civiles de sus habitantes.

La ciudad de Sevilla inició su existencia como respuesta a una transformación relevante del curso del Guadalquivir, cuando abandonó el cauce antiguo, hoy llamado “Madre Vieja”, que bordeaba el Aljarafe, y se desplazó hacia el este para detenerse contra un pequeño alcor, que adquirió entonces el papel rector de la comarca que había detentado antes el poblado emplazado en el Cerro de El Carambolo¹.

La *Hispalis* tartésica y la turdetana necesitaron pronto un muro de defensa, tanto por razones de seguridad como porque las edificaciones precisaban de un sistema adecuado de contención del terreno; así puede deducirse de las estratigrafías que han alcanzado los niveles arqueológicos más antiguos, en las que éstos mantienen una

apreciable horizontalidad², a pesar de encontrarse en el borde de lo que debe ser la antigua elevación del alcor.

La observación de la topografía actual en relación con el resultado de las excavaciones arqueológicas, permite observar que en el espacio interno de la Sevilla histórica hay tres cotas diferenciadas de los niveles freáticos, que pueden tener su explicación en la pervivencia de los recintos murados. Traté este asunto hace años³ y propuse que la cota más elevada del nivel freático es la que corresponde al interior de la población prerromana, mientras que la cota intermedia es la contenida por el amurallamiento romano, y la inferior, como resulta evidente, corresponde al recinto contenido por la muralla islámica. Hay, además, una correlación de estos recintos revelados por los niveles freáticos y los pocos, pero evidentes, desniveles de la suave topografía interna de la ciudad, y todo ello hace posible determinar con mucha seguridad el recorrido de las murallas.

La identificación del trazado de las murallas sobre los planos parcelarios actuales, con estas premisas de la observación de la topografía actual y de los niveles freáticos, hace posible que se pueda llegar a una propuesta bastante ajustada, que los hallazgos de las excavaciones pueden certificar. Este es el caso que ha tenido lugar

¹ Pellicer, 1997.

² Campos, Vera y Moreno, 1989.

³ Corzo, 1997.

recientemente en la excavación efectuada en dos inmuebles de la plaza de San Francisco, en lo que se había señalado con anterioridad la certeza de que se encontraban sobre el recorrido de la antigua muralla romana, y así ha podido comprobarse, lo que suscitó un cierto revuelo de novedad periodística, aunque se trataba de un hallazgo sabido y esperado.

Me parece conveniente hacer una revisión general de todo el recorrido de la muralla romana de *Hispalis*, tal y como se deduce de esas premisas topográficas y de la identificación material que se ha podido hacer en distintos momentos, para lo que he marcado el trazado más probable sobre la composición en seis figuras de las hojas del mapa catastral a escala 1/500 de 1997, que me parece el que contiene con mayor detalle los elementos de ordenación interna de los inmuebles. Seguiré el itinerario desde el vértice septentrional en el sentido de las agujas del reloj.

SECTOR NORDESTE. DESDE SAN MARTÍN HASTA SANTA CATALINA

El vértice norte de la muralla de Sevilla debe situarse en la parroquia de San Martín, ante cuya portada occidental discurre la calle Divina Enfermera, que adopta una pendiente muy acusada hacia el

norte para desembocar en la plaza de la Europa, en dirección a la Alameda de Hércules. (Figura 1)



Figura 1. Sector nordeste. Desde San Martín hasta Santa Catalina

En un adarve que se abre a la derecha, a mediados de la calle Divina Enfermera, se realizó una excavación arqueológica que dejó al

descubierto una densa necrópolis islámica⁴, por lo que puede tenerse por seguro que la caída de la calle Divina Enfermera desde San Martín corresponde también a la pendiente exterior de la ciudad romana que se mantuvo como zona extramuros hasta tiempos almohades. Para la torre de la parroquia de San Martín se han señalado unos cimientos de especial consistencia con cerca de dos metros y setenta centímetros de espesor⁵, que se interpretan generalmente como indicio de su correspondencia con la muralla romana⁶; me interesa resaltar que no es ésta la única ocasión en la que la muralla romana se vincula a la torre de una iglesia cristiana y probable alminar islámico.

La muralla romana tomaba la dirección sudeste para llegar a la plaza de San Juan de la Palma por un recorrido coincidente con la calle Viriato, desde la que descienden hacia el nordeste las calles Saavedras y Alberto Lista, con la pendiente que revela la situación sobre elevada del recinto romano. Se daba por supuesto que en San Juan de la Palma debería localizarse la muralla romana, pero la excavación efectuada en la calle que discurre al sur de la plaza⁷, no logró descender lo suficiente para poder hallar un nivel arqueológico diferenciado; sin embargo, la aparición del nivel freático a una cota aproximada de unos siete metros

y medio sobre el nivel del mar, certifica la existencia de la muralla romana, probablemente a lo largo de la acera meridional de la plaza, ya que este nivel freático se encuentra más alto que el de las áreas urbanas inmediatas, como la Alameda de Hércules, cuya cota absoluta se encuentra bajo las seis metros. La muralla debe pasar, por tanto, por la esquina suroeste de la iglesia, y seguir en la misma dirección que trae desde San Martín hacia Santa Catalina, a lo largo de las calles San Juan de la Palma y Gerona hasta su cruce con Alhóndiga.

En Santa Catalina se sitúa el vestigio de la muralla romana de hallazgo más antiguo que es el aparecido en la apertura de los cimientos de la capilla del Sagrario en 1721. Según la referencia del manuscrito 12.975-29 de la Biblioteca Nacional, dado a conocer por don Francisco Collantes de Terán, se trataba de “una línea de muralla de piedra labrada de más de tres varas de grueso”⁸; esta definición de la obra, realizada en el siglo XVIII, acredita su identificación como un tipo de construcción ajeno a los modelos medievales que eran fácilmente perceptibles en el propio edificio en el que se realizaba la obra. El caso es que el muro occidental de esta capilla ofrece una clara continuidad con la línea del presbiterio de la iglesia y con el lateral de la torre

⁴ Torres García, 2011.

⁵ Montoto, 1981, 109.

⁶ Campos, 1993, 188.

⁷ Campos, Moreno y Amores, 1985, 337.

⁸ Collantes de Terán, 1977, 73.

campanario, cuya base se compone de cinco hiladas de sillares de grandes dimensiones. Al igual que ocurre en San Martín, y puede señalarse en otros casos, la torre de la parroquia puede relacionarse con el posible trazado de la muralla, lo que explicaría su posición anómala respecto a la planta de la iglesia y a la de la posible mezquita que la precediera.

SECTOR ESTE CENTRAL. DESDE SANTA CATALINA HASTA EL MURO DE LOS NAVARROS

Este trayecto es el que tiene una definición lineal más evidente, que ha sido admitida por todos los investigadores⁹. La continuidad del trazado se establece desde el lateral de la torre de Santa Catalina hacia el sudeste, a lo largo de la medianera entre los edificios de la manzana delimitada por las calles Carrión Mejías y Santiago y cruza la calle Cardenal Cervantes por el resalte de la casa inmediata a la esquina con Santiago, para continuar por la manzana que comprenden las calles Santiago e Imperial, donde constituye fachada de la plaza de Jesús de la Redención y línea de los pies de la iglesia de Santiago y del fondo de la calle Calería, hasta alcanzar la acera norte de la calle Muro de los

⁹ Campos, 1993, fig. 7.

Navarros, por la que prosigue hasta su confluencia con San Esteban, antes de la Puerta de Carmona. Aunque no han llegado a identificarse restos materiales de la muralla, la observación de los niveles arqueológicos y las capas freáticas avalan esta identificación¹⁰. (Figura 2)

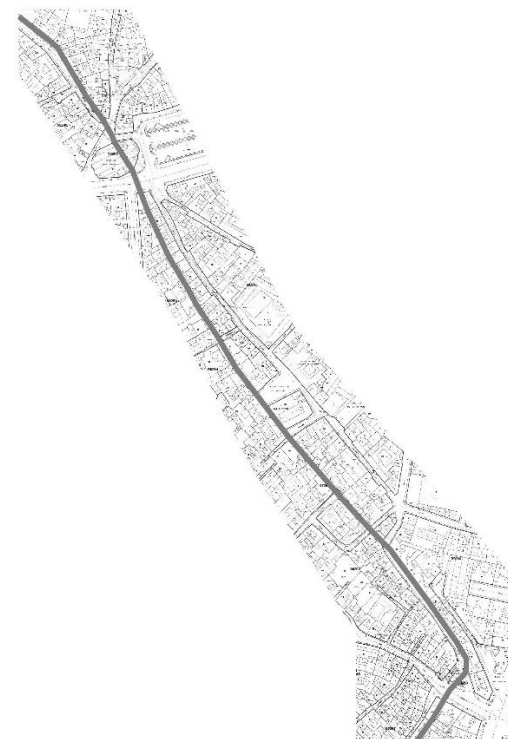


Figura 2. Sector este central. Desde Santa Catalina hasta el Muro de los Navarros

¹⁰ Campos, 1993, 193.

SECTOR SUDESTE. DESDE EL MURO DE LOS NAVARROS HASTA EL ALCÁZAR

El quiebro de la muralla hacia el sudoeste se producía en el sector de la Puerta de Carmona, un vértice fundamental en la historia de la ciudad, en el que se encontraba la entrada del abastecimiento de aguas y las vías de acceso a toda la rica zona de Los Alcores. En las inmediaciones de esta puerta, en la zona llamada de La Florida, se han encontrado instalaciones que se han relacionado con almacenes y zonas dedicadas al tráfico comercial fluvial, que podría efectuarse a través del Tagarete¹¹, pero es aún muy poco lo que se ha podido documentar con precisión. Si resulta evidente que además de la zona de necrópolis ya conocida del convento de San Agustín¹², la prosperidad económica de *Hispalis* y su papel de centro comercial y administrativo, le llevó a un desarrollo rápido de instalaciones mercantiles y de servicios; todo ello se alojó, especialmente, en el ámbito comprendido entre la ciudad y el cauce del Tagarete y a estas estructuras externas a la ciudad corresponden los restos hallados en La Florida, así como los del Patio de Banderas del Alcázar o los de la zona de los Jardines del Cristina y la

calle de San Fernando, en los que se han descubierto pavimentos enlosados de una trama viaria bien establecida. (Figura 3)



Figura 3. Sector sudeste. Desde el Muro de los Navarros hasta el Alcázar

¹¹ https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-sevilla-florida-arqueologia-hispalis-ishbiliya-201907082345_noticia.html

¹² Campos, J.M.; Lorenzo, J.; Escudero, J. y Amores, F., 1985.

En este sentido, debe mantenerse una prudente reserva sobre la consideración del enlosado hallado en La Florida como parte de la “Vía Heraclea”, dado que esta denominación sería más conveniente para la antigua vía del litoral mediterráneo y, en cualquier caso, no todas las pavimentaciones romanas enlosadas se pueden adscribir a vías interurbanas.

El recorrido de la muralla desde el Muro de los Navarros hacia el sudoeste se puede seguir a lo largo de la acera izquierda de la calle Tintes hasta la plaza de Zurradores y luego por la calle San Clemente, donde se conserva un singular testimonio de reutilización de un grueso muro y un fuste de columna de granito (Figura 4), que han quedado exentos por el retranqueo de la fachada del inmueble en el que se encontraban. La alineación de la calle San Clemente se mantiene hacia el sudoeste por la medianera de las casas de la calle Archeros para cruzar Santa María la Blanca y continuar por la medianera de las casas de la calle Doncellas hasta llegar al fondo de la plazoleta en la que concluye la calle de las Cruces; en la esquina de la casa de la derecha de la calle Mariscal hay una gruesa masa de construcción, enfoscada y pintada, pero con clara independencia del inmueble inmediato y que puede ser un resto de la misma muralla (Figura 5).



Figura 4. Grueso muro y fuste de columna de granito



Figura 5. Calle Mariscal, posible resto de muralla

Esta traza y orientación se puede seguir en las medianeras traseras de las dos casas inmediatas de la plazuela de las Cruces y al otro lado de la calle Doncellas, en la manzana que sirve de lateral al convento de las Teresas, con el que coincide en el testero del jardín y luego con la medianera de las casas inmediatas al callejón de las Moradas; tanto la calle Doncellas como el callejón de las Moradas, son adarves formados en paralelo al cerramiento que provoca el trazado antiguo de la muralla. Al oeste de la calle Santa Teresa, la traza de la muralla mantiene su

¹³ Corzo y Toscano, 1992.

continuidad como determinante de las medianeras de las manzanas a uno y otro lado de la calle Lope de Rueda y continúan en un nuevo adarve que accede a la Plaza de los Venerables, y de allí por la calle Gloria hasta la plaza de Doña Elvira para alcanzar el muro oriental del Alcázar.

En el costado oriental del Alcázar se produce la mayor complejidad de paramentos correspondientes a la coincidencia de los muros defensivos con la que debió ser la entrada principal a la ciudad desde el sur, que se constituyó en época romana y se mantuvo, al menos hasta la recuperación cristiana¹³. Aquí la muralla romana parece subsistir bajo el lienzo oriental del cerramiento del Alcázar y ha sido identificada con una estructura de sillería localizada en el interior de la casa número 16 del Patio de Banderas, en la que parece reconocerse el lateral de una puerta¹⁴; si así fuera, podría deducirse que la llegada a *Hispalis* del enlace con la Vía Augusta buscaba un espacio bien protegido por dos lienzos de fortificación. La muralla proseguía en dirección noroeste a lo largo del muro de cerramiento del huerto del convento de la Encarnación, en cuyo interior se produce el cambio de dirección hacia el oeste.

¹⁴ Tabales, 2010, 67.

SECTOR SUROESTE. EL ÁREA DE LA CATEDRAL

El quiebro de la muralla hacia el oeste que se puede reconocer en el interior del convento de la Encarnación y que lleva a rodear el área de la Catedral hasta tomar finalmente la dirección norte, debe estar ocasionado por la transformación de esta zona durante la época imperial, debida a su papel esencial en la actividad comercial y representativa de la ciudad. La abundancia de inscripciones monumentales encontradas aquí, de las que pueden destacarse las colocadas en las esquinas de la base de la Giralda, llevó al profesor Blanco a deducir la formación aquí de un “Foro de las Corporaciones”¹⁵, que duplicaría el área pública urbana en el momento de mayor importancia comercial y administrativa de la ciudad, es decir, desde mediados del siglo II de la Era. La identificación de las termas de la calle de Abades¹⁶ corrobora esta propuesta, que debió resolverse con la formación de un área monumental avanzada hacia el cauce del río, que es la que puede restituirse con los vestigios de las murallas que conocemos. (Figura 6)

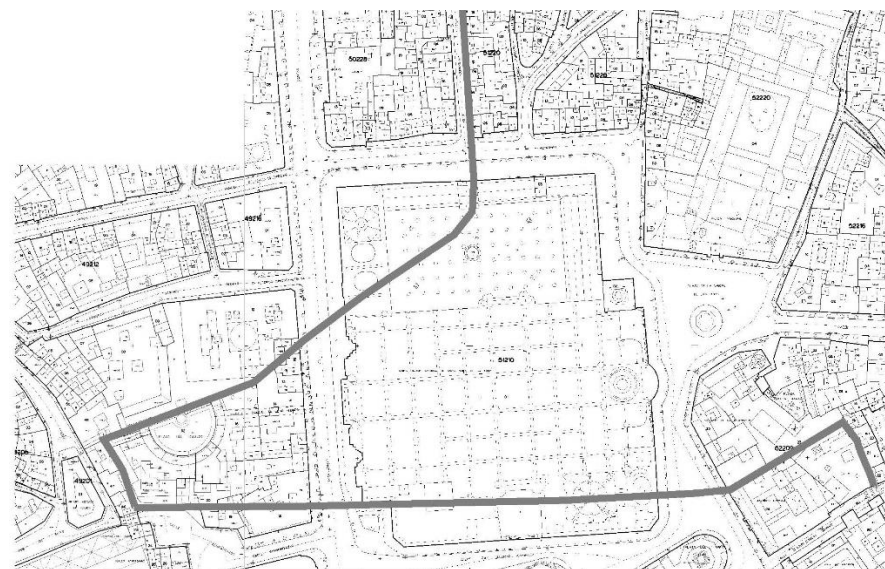


Figura 6. Sector suroeste. El área de la Catedral

La disposición que llegó a alcanzar la muralla de *Hispalis* en este sector puede seguirse a través de la localización de algunos de sus restos y de la continuidad de su traza por amurallamientos de aspecto menos definido. En el convento de la Encarnación o de Santa Marta, la muralla torna al oeste en dirección a la Catedral con un recorrido que se identifica como parte del sistema de amurallamiento del área, pero que nunca se ha estudiado ni definido con claridad; se dice que

¹⁵ Blanco, 1979.

¹⁶ Corzo, 1991.

pertenece a “la alcazaba interior de Abu Yacub”¹⁷, recinto tampoco bien delimitado, pero el caso es que enlaza directamente con la muralla que discurría al sur de la Catedral y que se ha puesto en relación con el cerramiento de la mezquita mayor¹⁸, aunque su continuidad también hacia el oeste, hasta la llamada Puerta de San Miguel¹⁹, lleva a pensar que corresponde a una estructura de mayor alcance.

Efectivamente, si se prosigue en esta misma dirección hacia el oeste, pasado el ámbito de la puerta de San Miguel, se puede observar que la traza iniciada en el convento de la Encarnación mantiene la misma dirección que el vestigio subsistente en el sótano de la cafetería situada en la esquina de la calle Almirantazgo y la muralla encontrada bajo la fachada hacia Almirantazgo del edificio de la Plaza del Cabildo²⁰. Ya he señalado que este sector de la muralla es esencial para restituir la topografía de *Hispalis* en ese episodio de expansión y monumentalización que debió producirse a partir de la época de Adriano.

La traza de la muralla volvía hacia el norte, en correspondencia con la curva del antiguo cauce del río, que discurría desde la Plaza de San Francisco hasta salir al Arenal; este primer sector curvo es el que

ha perpetuado la muralla subsistente en la Plaza del Cabildo desde dónde se dirige hacia el Patio de los Naranjos de la Catedral²¹ y a la Puerta del Perdón²².

SECTOR OESTE CENTRAL. DESDE LA PUERTA DEL PERDÓN HASTA ENTRECÁRCELES.

El recorrido de la muralla de *Hispalis* hacia el norte, desde la Puerta del Perdón de la Catedral, está determinado por el principal elemento de la geografía local, que es el cauce del río. Su evidencia se confirma también por la topografía y por la relación con los niveles freáticos. La muralla discurría primero por la línea de fachada occidental de la calle de Hernando Colón y luego por el interior de la manzana comprendida entre ésta y la calle Álvarez Quintero, que se continúa entre la plaza de San Francisco y Álvarez Quintero hasta Entrecárceles. Precisamente, la curva y pendiente de esta última calle es una de las “cuestas” más significativas en la topografía de la ciudad, que se sigue hacia el este por la “Cuesta del Rosario”, testimonio de la

¹⁷ Pérez Cano y Mosquera, 1991,40.

¹⁸ Rodríguez de Guzmán y Ramírez Reina, 1993.

¹⁹ Jiménez Sancho, 2014, 272.

²⁰ Corzo, 2018, 23.

²¹ Jiménez Sancho, 2002a.

²² Jiménez Sancho, 2002b.

eminencia interior que corresponde al recinto prerromano de la ciudad; las recientes excavaciones de la Plaza de la Pescadería²³ han localizado una necrópolis tardorepublicana que confirma con plena certeza la limitación del recinto urbano de *Hispalis* a la zona más elevada del interior de la ciudad. (Figura 7)

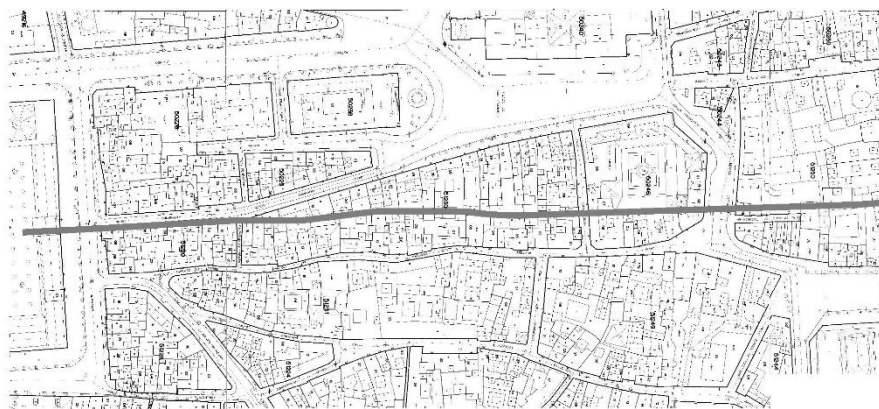


Figura 7. Sector oeste central. Desde la Puerta del Perdón hasta Entrecárceles.

La ampliación de este recinto original hacia el oeste tenía como objetivo la estabilización de la orilla del río, la protección de la ciudad y la consecución de un espacio portuario adecuado para el desarrollo del

comercio. La estabilización de la orilla del río se ha puesto en relación con la disposición de un sistema de postes clavados en el fango, lo que ha sido percibido desde muy antiguo como el documento de una obra pública que justificaría, en la etimología ya enunciada por San Isidoro, que *Hispalis* se refiere a esos “palos” que servían para consolidar la ribera; desde luego, el testimonio arqueológico es coincidente, precisamente en esta zona: de una parte en las obras de construcción del cine Imperial, en la calle Sierpes, aparecieron “pilotes de pino de 1,50 m. de longitud, aguzados por su extremo inferior, regularmente clavados en el barro arcilloso del subsuelo”²⁴, y otro hallazgo similar se produjo en la parte meridional de la plaza de San Francisco²⁵.

El recorrido de la muralla en este sector es coincidente con el que tuvo el recinto de uno de los “alcázares” de Al-Motamid (*al Zahi*), el que formaba pareja con el otro alcázar que ha pervivido (*al Mubarak*). En el estudio de aquel alcázar²⁶ establecí ya el trazado de la muralla desde la Puerta del Perdón hacia el norte, por lo que el pasado año de 2020, cuando redacté el “Proyecto de Actividad Arqueológica Preventiva en plaza de San Francisco 11 y 12 y calle de Álvarez Quintero 34 y 36 de la ciudad de Sevilla”, consigné entre las previsiones de posibles hallazgos, que la muralla podría estar presente bajo la cota

²³ García García, 2014.

²⁴ Collantes, 1977, 34.

²⁵ Carriazo, 1974-75, 96.

²⁶ Corzo, 2006.

actual del pavimento en la línea de separación de los inmuebles de la plaza de San Francisco y de la calle Álvarez Quintero. La ejecución del Proyecto bajo mi dirección se aprobó el 9 de febrero de 2021 y, aunque inicié su ejecución, creí conveniente delegar su seguimiento en Álvaro Jiménez Sancho, quien primero como colaborador del proyecto y, más tarde, asumiendo su dirección, ha llevado a cabo la excavación en la que se ha puesto al descubierto la muralla a lo largo de la medianera en la que se había previsto su localización (Figura 8).

24



Figura 8. Restos de muralla en la medianera de la plaza de San Francisco con la calle Álvarez Quintero

Lo descubierto corresponde a un muro de sillería cuyo grosor no puede determinarse, ya que se extiende bajo la cimentación moderna

de la medianera y que en la parte anterior ofrece dos hojas de sillares, la primera de ellas sostenida por unas hiladas de ladrillo.

La confirmación de este punto de paso de la muralla refuerza la interpretación propuesta con anterioridad, tanto en los artículos citados como en el Proyecto de la intervención arqueológica, por lo que la difusión en la prensa del hallazgo como algo inesperado o sorprendente no deja de ser una concesión populista.

El recorrido hacia el norte desde este punto lleva a pasar por el interior de la manzana en la que se dispone el edificio de la antigua Audiencia, hoy sede de la Fundación Cajasol, en cuyas obras de rehabilitación se detectaron también estacas clavadas para estabilizar la orilla del río, según me comunicó hace años el profesor don Rafael Manzano, director de aquellas obras. Con todo ello, se atraviesa la calle Entrecárceles a la mitad de su pendiente para entrar en la manzana que media entre la calle Sierpes y la plaza del Salvador.

SECTOR NOROESTE. DESDE ENTRECÁRCELES HASTA SAN MARTÍN

Se acepta de forma unánime que la muralla continuaba por el interior de las manzanas delimitadas por las calles Cuna y Sierpes. Hay

una referencia al hallazgo de un gran muro de sillería en la calle Gallegos, actual Sagasta²⁷. (Figura 9)

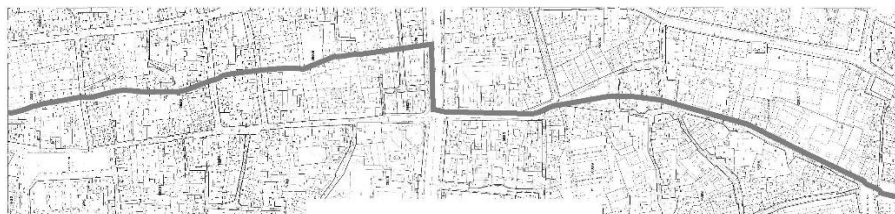


Figura 9. Sector noroeste. Desde Entrecárceles hasta San Martín.

La prospección verificada al hilo de las obras de pavimentación de la calle Cuna²⁸ llevan a la misma deducción. La reconstrucción de este trazado hasta llegar a San Martín ha sido documentada en varios puntos por los hallazgos que pudo controlar don Francisco Collantes de Terán en obras de alcantarillado de los años 40 y 50 del pasado siglo²⁹; aunque se han planteado reparos a algunas de las propuestas de Collantes, considero que su criterio en la identificación como romanos de los restos encontrados en las calles Martín Villa y Orfila, tiene el respaldo de un gran conocedor de la arqueología provincial, cuya experiencia avala sobradamente lo que propone. A estos datos podría añadirse que

²⁷ Campos, 1991, 46.

²⁸ Campos, Moreno y Amores, 1985, 335.

se escuchó, sin que hubiera confirmación segura, que también en las obras de San Andrés se observó un muro que podría ser continuación de lo conocido en la calle Orfila; tendríamos, de nuevo, una torre de mezquita y de iglesia que sucedería a la muralla romana. En cuanto a la observación de la topografía, la clara diferencia de nivel entre las calles Cervantes y Amor de Dios es un indicio claro de esta misma pervivencia de la muralla romana que se sigue de sur a norte del borde occidental de la ciudad.

Como conclusión de este recorrido por la muralla romana de Sevilla debo insistir en que hay testimonios suficientes para restituir su trazado gracias a los restos materiales y a la claridad con la que se produce su conexión a través de elementos subsistentes en las estructuras constructivas, cuya continuidad lineal se explica por la superposición de edificios durante más de dos milenios.

BIBLIOGRAFÍA

Blanco Freijeiro, Antonio, (1979): *Historia de Sevilla. La ciudad antigua (de la Prehistoria a los visigodos)*. Sevilla.

²⁹ Collantes, 1977, 75.

Campos, J.M. (1991): “Hispalis: el urbanismo de la Sevilla romana”, *Historia de Sevilla*. I, de la Prehistoria a la Baja Edad Media. Sevilla, 23-61.

Campos, J.M. (1993): “La estructura urbana de la Colonia Iulia Romvla Hispalis en época imperial”, *Anales de Arqueología Cordobesa*, 4, 181-219.

Campos Carrasco, Juan M., Moreno Menayo, M^a Teresa y Amores Carredano, Fernando (1985): “Excavaciones sobre el supuesto trazado de las murallas romanas de Sevilla: calles Cuna y San Juan de la Palma”, *AAA*, 1985, III, 337-342.

Campos, J.M.; Lorenzo, J.; ESCUDERO, J. y Amores, F., (1985): “Excavación en el antiguo convento de San Agustín, (Sevilla)”, *AAA*, 1985/III. Sevilla, 361-365.

Campos, J.M.; Vera Reina, M. y Moreno, M^a T. (1989): *Protohistoria de la ciudad de Sevilla. El corte estratigráfico San Isidoro 85-6*. Sevilla.

Carriazo, J. de M. (1974-1975): “Una zanja en el suelo de Sevilla”, *Cuadernos de la Alhambra* 10-11, 91-97.

Collantes de Terán y Delorme, Francisco, (1977): *Contribución al estudio de la topografía sevillana en la Antigüedad y en la Edad Media*. Sevilla.

Corzo Sánchez, Ramón (1991): “Las termas, la ciudad y el río de Sevilla en la Antigüedad. Excavaciones en la calle Abades”, *Temas de Estética y Arte*, V, 67-99.

Corzo Sánchez, Ramón (1997): “Sobre la topografía de Hispalis”, *Boletín de Bellas Artes*, XXV, 193-211.

Corzo Sánchez, Ramón (2006): “Al-Qasr al-Zahi”. El alcázar de la Prosperidad”, *Temas de Estética y Arte*, XX, p. 31-64.

Corzo Sánchez, Ramón (2018): Sevilla entre dos ríos. Los barrios de San Vicente y San Lorenzo, *Temas de Estética y Arte*, 15-44.

Corzo Sánchez, Ramón y Toscano San Gil, Margarita, (1992): “Hispalis y la Vía Augusta”, *Boletín de Bellas Artes*, XX, 67-106.

García García, M.A. (2014): “La cisterna de la Plaza de la Pescadería”, *Sevilla Arqueológica*. Sevilla, 172-173.

Jiménez Sancho, Álvaro (2002a): “Intervención arqueológica en el Patio de los Naranjos”, *Magna Hispalensis*. Sevilla, 363-401.

Jiménez Sancho, Álvaro (2002b): “Seguimiento arqueológico en las gradas de la Puerta del Perdón”, *Magna Hispalensis*. Sevilla, 339-361.

Jiménez Sancho, Álvaro (2014): “Principales intervenciones arqueológicas en la Catedral de Sevilla”, *Sevilla Arqueológica*, Sevilla, 272-273.

Montoto y Sedas, Santiago, (1981), *Parroquias de Sevilla* (recopilación de artículos periodísticos publicados en 1943), Sevilla.

Pellicer Catalán, Manuel (1997): “El nacimiento de Sevilla”, *Boletín de Bellas Artes*, 25, p. 231-254.

Pérez Cano, M^a. Teresa y Mosquera Adell, Eduardo (1991): *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras*. Sevilla.

Tabales, M.A. (2010): “Resumen de los trabajos arqueológicos realizados en 2009 en Patio de Banderas”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 11, 134-145.

Rodríguez de Guzmán, Sandra y Ramírez Reina, Francisco (1993): “La Catedral de Sevilla y la antigua mezquita mayor almohade. Intervención arqueológica en la Puerta de San Cristóbal”, *AAA*, 1993-III, 557-563

Torres García, Miguel (2011): “Contribución al estudio del desarrollo urbano del sector Norte extramuros de la primera cerca sevillana. Morfogénesis del sector entre las calles Feria, Perís Mencheta y la Alameda de Hércules”, *Medievalista online*, 9, s.p.

**LAS CAPILLAS DE TIPOLOGÍA QUBBA EN LA PARROQUIA DE SAN LORENZO DE SEVILLA:
NUEVAS APORTACIONES SOBRE SU PASADO FUNERARIO**
THE CHAPELS WITH QUBBA TYPOLOGY IN THE SAN LORENZO PARISH IN SEVILLE:
NEW CONTRIBUTIONS ON ITS FUNERARY PAST

Alejandro Román López

HUM171. Universidad de Sevilla.
<https://orcid.org/0000-0001-8215-6102>

aromanlop@us.es

Resumen: En las naves del Evangelio de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla se levantan dos capillas cuadradas que siguen la tipología mudéjar de qubba, las cuales se presentan como restos de la primitiva edificación bajomedieval. Actualmente llamadas de la Soledad y del Cristo de las Fatigas, originalmente y durante la Edad Moderna fueron propiedad de diferentes familias nobiliarias, utilizadas mayormente con fines funerarios, aspecto que abordamos en el presente trabajo.

Palabras clave: Iglesia de San Lorenzo, capilla funeraria, qubba mudéjar, Ávila, Crestín

Abstract: In the Gospel naves of the San Lorenzo parish church in Seville there are two square chapels following the Mudejar architectural typology of qubba, which are supposed to be some remains of the original late medieval building. Currently named as Soledad chapel and Cristo de las Fatigas chapel, they were originally and during the Modern Age owned by different noble families, and used by them mostly for funerary purposes, addressing that subject in the present paper.

Key words: San Lorenzo church, funerary chapel, mudejar qubba, Ávila, Crestín

LAS CAPILLAS-QUBBAS MUDÉJARES EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO, ESTADO DE LA CUESTIÓN

Anejas a las naves de los templos sevillanos fundados y contruidos tras la reconquista cristiana se levantaron decenas de capillas, con un primigenio carácter funerario y propiedad nobiliaria en la mayoría de los casos. La tipología arquitectónica que se utilizó mayormente en esos siglos para ello fue la de qubba islámica, es decir, un espacio cuadrado cubierto por bóveda en el que se emplean elementos constructivos y estilísticos de herencia almohade, convirtiéndose en un símbolo del mudéjar en el reino de Sevilla.

Estas capillas-qubbas sevillanas han sido tratadas parcialmente por historiadores como Diego Angulo¹, Rafael López Guzmán² o Alfredo Morales³, entre otros, o por expertos en dicha tipología islámica como el profesor Ruiz Souza⁴, aunque a día de hoy su estudio adolece de una mayor profundidad y de un catálogo estilístico, además de cierta hondura en la investigación con relación a su propiedad nobiliaria y carácter funerario, desconociéndose en la mayoría de los casos sus

patronos y usos a lo largo de la historia, así como el origen y la cronología específica de estas construcciones.

La iglesia de San Lorenzo de Sevilla fue una de tantas parroquias fundadas y construidas tras la toma cristiana, aunque su aspecto actual se debe a numerosas reformas, siendo destacada la incorporación de dos nuevas naves en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII, ampliando su planta de tres a cinco naves, y levantándose además una nueva capilla mayor⁵.

A lo largo de la historia de este templo, las diferentes familias y linajes nobiliarios de la collación se enterraron bajo sus naves, colocando en algunos casos simples losas sepulcrales, y en otros incluyendo retablos o levantando microarquitecturas anexas a las naves. De este modo se edificaron y añadieron a la planta de esta parroquia las diferentes capillas que contemplamos en la actualidad, como la antigua de los Medina y Barba, actualmente un módulo de la Capilla Sacramental, o la de Alonso Fernández Triviño, posterior capilla del Gran Poder y actual de la cofradía del Dulce Nombre⁶.

Las dos capillas que aquí tratamos, emplazadas en la segunda nave del Evangelio (Figura 1), son consideradas unos de los restos más

¹ Angulo Íñiguez, 1932: 139-147

² López Guzmán, 2000

³ Morales, 1996: 119-136

⁴ Ruiz Souza, 2001

⁵ Morales, 1981: 15-20

⁶ Morales, 1981: 21-22.

antiguos del templo, puesto que siguen la tipología arquitectónica de qubba cubierta por bóveda ochavada, al estilo mudéjar extendido en época bajomedieval.

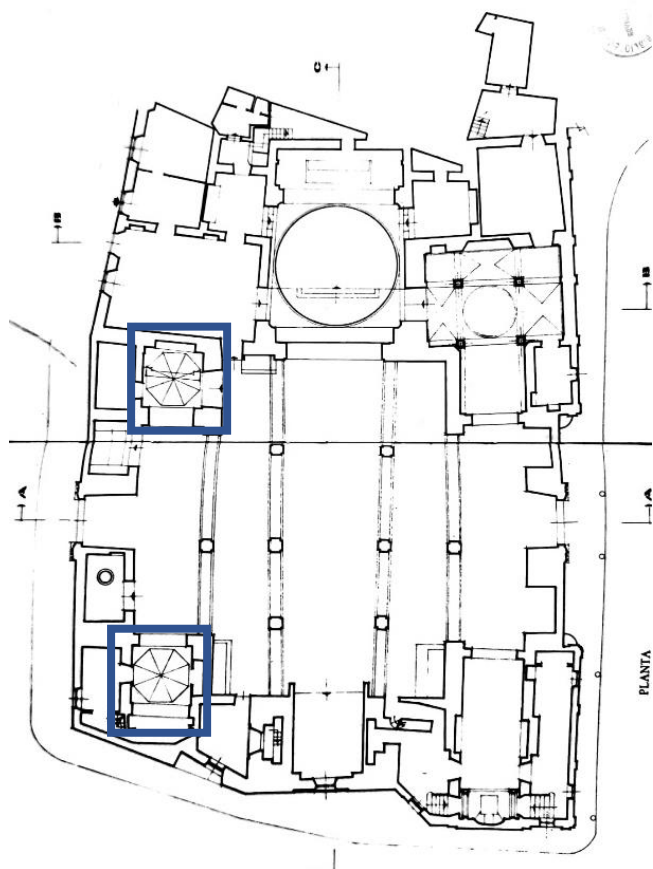


Figura 1. Planta de la iglesia de San Lorenzo, donde se señalan las capillas-qubba. Fuente: Morales, Alfredo (1981): *La iglesia de San Lorenzo*. Sevilla: El autor

Antes de la ampliación de naves, se abrirían a la primitiva nave del Evangelio a través unos arcos apuntado que aún se conservan, aunque el de la capilla de la Soledad se encuentra inserto en el muro y cegado. A pesar de su importancia arquitectónica y patrimonial, su estudio arquitectónico y, sobre todo, su desarrollo histórico pasa desapercibidos por la bibliografía, desconociéndose su origen constructivo y propietarios y funciones a lo largo de los siglos.

Sobre la capilla de la Soledad tenemos datos históricos sobre sus transformaciones y usos más recientes gracias a los estudios en relación con las hermandades que han pasado por ella. La labor de Ramón Cañizares Japón ha sido esencial para ordenar y trazar un desarrollo histórico de la corporación soleana, cuya historia va ligada a la del espacio Laurentino desde el año 1868. En cuanto a su pasado dieciochesco y decimonónico como sede de la Divina Pastora (actualmente en la iglesia conventual de San Antonio de Padua), existe bibliografía sobre la fundación y reforma de la capilla, aunque el origen de dicha corporación pastoreña aún está por concretar, y a ello se están dedicando algunos miembros de su Junta de Gobierno que tuvieron a bien aportarnos lo que habían investigado al respecto y sus teorías e hipótesis.

Además de estos estudios particulares, es de recibo mencionar la bibliografía general sobre el templo parroquial, destacando

especialmente el trabajo de Alfredo Morales⁷ o el compendio que se guarda en el Archivo Parroquial, donde intervinieron diferentes historiadores. En ellos, sin embargo, no aparece ninguna mención a los enterramientos de estas capillas ni a las familias propietarias, así como tampoco figura en la historiografía tradicional de autores como José Gestoso⁸ y Félix González de León⁹. Ni el propio Ortiz de Zúñiga en el siglo XVII, a pesar de haberse bautizado en este templo, trata este tema en sus Anales, exaltando sobre todo la capilla y enterramiento de los Medina y la pintura de la Virgen de Rocamador¹⁰.

32

LA CAPILLA DE LA SOLEDAD Y EL PATRONAZGO DE LOS ÁVILAS

El espacio que actualmente es sede de la Hermandad de la Soledad y sirve de lugar de culto de su dolorosa titular atesora una dilatada historia que resulta, hasta la fecha, confusa e incompleta. Como ya hemos mencionado, se le supone un origen bajomedieval y se considera obra arquitectónica de impronta mudéjar, coetánea a la otra capilla tratada en este trabajo (Figura 2).



Figura 2. Capilla de la Soledad de San Lorenzo

⁷ Morales, 1981

⁸ Gestoso, 1889: 239-247

⁹ González de León, 1844: 90-95.

¹⁰ Ortiz de Zúñiga, 1677: 262-263

Numerosas han sido las transformaciones y usos de este espacio, de los que tenemos constancia al menos desde la década de 1730. En esos años del siglo XVIII parece ser que es cuando surge una asociación de fieles pastoreños en la iglesia de San Lorenzo, que pronto se convertiría en la Hermandad de la Divina Pastora cuya actual sede es la iglesia conventual de San Antonio de Padua. El origen de la cofradía y la imagen mariana aún resultan bastante inciertos, suponiéndose la escultura una donación del canónigo de Lima D. Francisco Sánchez en el año 1732¹¹. Ciertamente esta corporación se estableció entonces en la capilla parroquial que aquí tratamos, considerando la historiografía tradicional que dicho espacio era del patronazgo del marquesado de la Motilla, cuyo titular dio consentimiento y permiso a la congregación pastoreña de usar su capilla¹². Este patronazgo hoy en día no ha podido ser probado documentalmente, ni parece tener relación con la familia patrona que aquí inéditamente aportamos, cuyo mecenazgo sobre el espacio tuvo lugar desde mediados del siglo XVI y durante el siglo XVII, quedando este asunto como una vía abierta a la investigación futura y que daría luz al origen y periodo fundacional de esta hermandad letífica.

Ciertamente esta corporación pastoreña entre los años 1738-39 ampliará el espacio cuadrado primitivo de la capilla, construyéndose un presbiterio rectangular decorado con el retablo barroco que actualmente conocemos¹³. En este periodo, y siguiendo las descripciones de Félix González de León¹⁴, suponemos que la capilla tendría dos arcos de acceso con dos rejas, el que conocemos actualmente y otro lateral hacia la primera nave del Evangelio, que actualmente se encuentra cegado, estando sus restos visibles tras una pequeña puerta en el muro norte de la capilla. Probablemente este fuera el que daba acceso al templo cuando tan solo tenía las primitivas tres naves, y el otro tendría salida directa a la calle, para el paso directo de sus miembros sin necesidad de entrar en el templo.

La función actual de la capilla como sede de la Hermandad de la Soledad comienza a partir del año 1868, cuando dicha corporación tuvo que trasladarse a esta parroquia desde la Iglesia de San Miguel tras su destrucción por la Junta Revolucionaria. Desde su antiguo templo se trasladó la solería y una de las rejas y se levantó *ex profeso* la sacristía y su sala superior adosadas al muro sur de la capilla¹⁵, aunque el aspecto actual se debe a la década de 1950, cuando se acometió una importante

¹¹ Morales, 1981:24; Martínez Alcaide, 2011: 49.

¹² Anales históricos de la Hermandad de la Divina Pastora de San Antonio: <http://www.pastorasanantonio.es/historia/> (Consultado el 14-03-2022)

¹³ Morales, 1981: 24; Martínez Alcaide, 2011: 49.

¹⁴ González de León, 1844: 91

¹⁵ Cañizares Japón, 2007: 29-30

reforma del espacio, ejecutándose las pinturas murales, redorando el retablo y ampliando su camarín, además de la realización de una nueva solería, puertas y un zócalo de mármol decorando los muros¹⁶.

Sin embargo, la etapa histórica del espacio que hemos investigado y que aquí aportamos es anterior a la llegada de estas corporaciones. Ramón Cañizares planteó la hipótesis, interpretando una serie de documentos antiguos sobre la bóveda de entierro de la Capilla de las Ánimas, de que la capilla que aquí tratamos pudiera haber funcionado como Capilla Bautismal hasta la llegada de la Divina Pastora, cuando se trasladó la pila a la vecina Capilla de Santa Ana¹⁷. Sin embargo, rechazamos esta teoría puesto que la que aparece en la documentación que hemos trabajado como capilla bautismal desde muy antiguo, en concreto en el año 1608, es la contigua, dedicada a Santa Ana. La escritura a la que nos referimos es la adjudicación de esa capilla a Doña Isabel de Montemayor¹⁸ a cambio de 10.000 maravedíes de tributo, donde se señala ésta como capilla del bautismo, mencionando su localización entre la puerta de la iglesia y la capilla de los Ávilas y el

osario de la parroquia, confirmando además su aspecto y configuración gemelos a la Capilla de las Ánimas, situada al otro lado de la puerta¹⁹.

Por tanto, la capilla que aquí tratamos estuvo sin duda alguna relacionada con el patronato nobiliario y sus enterramientos, función primigenia de la mayoría de estas microarquitecturas. Tradicionalmente se ha pensado en esta capilla como parte del mayorazgo de los Marqueses de la Motilla, por la supuesta anuencia a la Divina Pastora para el uso y disfrute del espacio, pero no coincide con la familia que tuvo su entierro en dicho lugar durante los siglos de la Edad Moderna. Los datos que en este trabajo aportamos tiene que ver precisamente con este asunto, ya que gracias a la investigación en la sección Gobierno del Archivo General del Arzobispado de Sevilla con relación a las Capellanías de la parroquia de San Lorenzo hemos podido comprobar qué familia y qué miembros de la misma se enterraron en la capilla y fueron patronos de dicha construcción, fundando capellanías de misas en ella.

Trabajando en esta vía pudimos comprobar que la actual capilla de la Soledad se llamaba popularmente durante la segunda mitad del s.

¹⁶ Morales, 1981: 23-24

¹⁷ Cañizares Japón, 2019: 76-77.

¹⁸ Desde ca. 1622 se trasladan a una capilla nueva en el muro de la Epístola de la Capilla mayor del templo.

¹⁹ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (en adelante, AHPSe), sección Protocolos notariales, legajo 15098, oficio 22, libro 5, año 1608, ff.884r-908r

XVI y la posterior centuria como “capilla de los Ávilas” por el enterramiento de dicha familia en ella. Podemos asegurar que este espacio era el que se refiere la documentación como “de los Ávilas” por dos documentos que así lo prueban. Uno de ellos es la ya mencionada adjudicación de la antigua capilla bautismal por parte del mayordomo de fábricas de San Lorenzo a Doña Isabel de Montemayor, viuda de Diego Pérez de Porras, como espacio funerario, fechada a 24 de marzo de 1608²⁰. En este documento se hace una breve descripción de las naves del Evangelio del templo, dejando claro que esta capilla bautismal linda con la puerta de la iglesia que sale a la calle Santa Clara y por el otro lado con la Capilla de los Ávilas y el osario parroquial, pudiéndose afirmar como ya hemos aclarado anteriormente que en esos años ya era ésta la capilla bautismal, dedicada actualmente a Santa Ana. El otro documento que nos sitúa en el templo esta capilla familiar y nos acerca a su ubicación es la fundación de la capellanía de Fray Nicolás de Haro²¹, provincial de la Orden de San Agustín, en voz de su sobrino Francisco de Fuentes, hijo de Juan de Fuentes y Doña Inés de Ávila y Alfaro, el 15 de mayo de 1628, documento al que nos volveremos a referirnos posteriormente. Como descendientes de los Ávilas, instituyen la

²⁰ AHPSe, sección Protocolos notariales, legajo 15098, oficio 22, libro 5, año 1608, ff.884r-908r

capellanía de misas en la capilla que tiene esta familia en la iglesia de San Lorenzo. En estas líneas señalan que dicho espacio confronta con el altar de Nuestra Señora de Rocamador, y que está en el lado izquierdo del coro mirando al altar mayor. Por tanto, coincide en ambos casos con la capilla que estamos tratando: la capilla actual de la Soledad fue la antigua capilla de los Ávilas.

El 29 de julio de 1536 Alonso de Ávila, ante el escribano Alonso de la Barrera Farfán, instituye una capellanía perpetua de 25 misas mensuales por las ánimas de sus padres recién fallecidos Pedro Viejo de Ávila e Inés González. Precisamente para honrar la memoria de ellos, este personaje se compromete a edificar una capilla a su costa en la Iglesia de San Lorenzo en donde se trasladarían los restos mortales de sus progenitores mandándose enterrar allí él mismo y sus descendientes. Nombra como capellán a su sobrino Juan Martín Albarazado, hijo del jurado Juan Martínez Albarazado y Mencía García o Dávila, su hermana. Como añadidura, aclara que mientras se acabe la construcción de dicha capilla se comience a cantar la capellanía en otro altar desde el 1 de septiembre de ese mismo año²². En este punto, conviene destacar el hecho de que este fundador pretendía levantar *ex*

²¹ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante, AGAS), sección Gobierno, serie Capellanías, caja 3389, s/f.

²² AGAS, sección Gobierno, serie Capellanías, caja 3375, s/f.

profeso una capilla para sus padres y familia, desconociendo si realmente fue así o si tomó una antigua qubba medieval ya construida y en desuso, sobre lo cual estableceremos más adelante varias hipótesis.

La siguiente noticia que tenemos al respecto de esta capilla y capellanía es del año 1589. En concreto, el 8 de junio de ese año, ante el escribano Simón de Pineda, el racionero Salvador de Ávila, vecino de la collación de Santa Cruz, redacta su testamento, ordenando en él que su cuerpo sea enterrado en la iglesia de San Lorenzo, en la capilla de los Ávilas, junto al coro, donde estaban enterrados sus padres Pedro Viejo el Mozo y Juana Ramírez, confirmándonos así que la capilla familiar ya estaba edificada y en uso en aquellos años finales del Quinientos. Además, pide una misa de réquiem cantada y que todos los clérigos de la iglesia acompañen sus restos mortales, llevándosele además una ofrenda. Este testamento contiene gran cantidad de cláusulas, como en las que ordena la celebración de varias misas en diferentes lugares como el altar de las Aguas del Salvador, el monasterio de la Santísima Trinidad o el Convento del Santo Ángel, o concesiones económicas a la iglesia de San Pablo de Aznalcázar para renovar la pintura y estrellas de la Virgen del Rosario²³.

La más interesante para el tema que tratamos es sin duda la institución de una nueva capellanía de misas en la dicha capilla de los Ávilas. Para ello deja una renta de 400 ducados de las rentas que le pagaba el médico Pedro Aranda y su mujer Doña María de Zurita por una heredad dada en Aznalcázar. Nombra como capellán a Diego de Ledesma y como patrono a su primo Pedro de Ávila y después al hijo de éste, Alonso de Ávila y sus descendientes o si no, a su otro hijo, Juan Varela y sus descendientes. Por tanto, con esto podemos asegurar que al menos tres generaciones fueron enterradas en dicha capilla a lo largo del siglo XVI.

Sobre el siglo XVII poseemos asimismo algunas noticias a través de los papeles de capellanías y los libros de protocolos de la parroquia con relación a esta familia. Ambas capellanías ya mencionadas se fusionan, puesto que en 1616 ya aparece como patrón conjunto Don Alonso de Ávila, vecino de la collación de San Juan de la Palma y, presente en Villalba del Alcor el 28 de septiembre de ese mismo año, el cual nombra capellán de dichas capellanías a su tío el licenciado Alonso de Ávila, capellán de la Capilla Real²⁴.

A estas fundaciones se le añade una tercera, instituida el 15 de mayo de 1628 por Fray Diego de Haro Manrique, de la orden de la

²³ AGAS, sección Gobierno, serie Capellanías, caja 3375, s/f.

²⁴ AGAS, sección Gobierno, serie Capellanías, caja 3391, s/f.

Santísima Trinidad, y Fray Nicolás de Haro, provincial de Andalucía de la orden de ermitaños de San Agustín, en voz de Francisco de Fuentes, su sobrino, hijo de Juan de Fuentes y de doña Inés de Ávila y Alfaro, que estaba residiendo en la ciudad de León del virreinato de Nueva España, y su hermana Juana de Fuentes. Para mantener esta capellanía, adjudicaron unas casas en la costanilla de San Martín y un tributo de cuatro gallinas y ocho reales. Como patronos sucesivos Fray Nicolás de Haro nombra a su sobrino Alonso de Ávila Bustamante, hijo de su hermano Pedro Luis de Ávila y doña Francisca de Bustamante, o si no, a su otro sobrino Alonso de Ávila, hijo de Jerónimo de Ávila y Elvira de Castilla. Por tanto, continúa la sucesión del apellido Ávila a través de este provincial agustino hijo de Alonso de Ávila y su segunda mujer Luisa de Alfaro. De hecho, así se sucedieron los patronos, puesto que conocemos que el continuador fue el mencionado Alonso de Ávila Bustamante y tras él vendría el caballero de la Orden de Alcántara D. Pedro de Ávila Bustamante, apareciendo de este modo en un documento de 1661 sobre nombramiento de nuevo capellán tras la muerte de Martín de Ávila, concurriendo al puesto D. Alonso Bertendona y Ávila, hijo de Don Pedro de Bertendona y Teodora de Ávila, y sobrino del patrón²⁵.

²⁵ AGAS, sección Gobierno, serie Capellanías, caja 3389, s/f.

Fray Nicolás de Haro tendrá suma importancia para la capilla y capellanía a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, ya que también aparece referido en diferentes papeles de la capellanía de Salvador de Ávila, con la misión de nombrar capellán y solventar la oposición entre Martín de Ávila Ledesma y Francisco de Ávila, consiguiendo el puesto este último por mayor proximidad familiar al ser el nieto del primo hermano del fundador²⁶. Por tanto, concluimos que estas tres fundaciones de capellanías fueron las más destacadas de las instituidas por esta familia en la capilla de la Iglesia de San Lorenzo, uniéndose bajo una misa rama familiar, que poseería dicho espacio y lo utilizaría como lugar de culto y enterramiento al menos hasta el último tercio del siglo XVII, cuando dejamos de tener noticias.

Con el objetivo de aclarar toda la línea sucesoria en los más de cien años de patronazgo tratados a lo largo de este capítulo y a raíz de la variada información consultada a partir de decenas de documentos, hemos trazado un árbol genealógico de los Ávilas más destacados con relación a la propiedad de la actual capilla soleana de San Lorenzo durante los siglos XVI y XVII.

²⁶ AGAS, sección Gobierno, serie Capellanías, caja 3392, s/f.

Las capillas de tipología qubba en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla: nuevas aportaciones sobre su pasado funerario



38

Tras las aportaciones sobre la historia anterior del espacio antes del establecimiento de las hermandades, podemos plantear una hipótesis sobre el origen de su construcción. Arquitectónicamente, su planta original es cuadrada y tiene unas dimensiones de 3,75 metros de lado. Se encuentra cubierta por una bóveda ochavada de 8,25 metros de altura sobre trompas, siguiendo el esquema de capillas-qubbas mudéjares, cuyos ejemplos proliferan anexos a las naves de las parroquias sevillanas levantadas en época bajomedieval (Figura 3).



Figura 3. Bóveda ochavada sobre trompas, Capilla de la Soledad de San Lorenzo

Sin embargo, existe un componente diferenciador entre esta y la tipología estandarizada de qubbas mudéjares sevillanas: las trompas. Estos elementos sustentantes no siguen el modelo de trompa de arista tan repetido en el mundo mudéjar por influencia islámica, sino que son planas (Figura 4).



Figura 4. Trompa de la Capilla de la Soledad de San Lorenzo

Parece ser que originalmente no fueron como las vemos actualmente pero tampoco de arista ya que, en alguna foto anterior a la reforma que sufre la capilla en el año 1957, las trompas aparecen aveneradas y la decoración de los arcos tienen ciertas labores de yesería de influencia mudéjar (Figura 5).

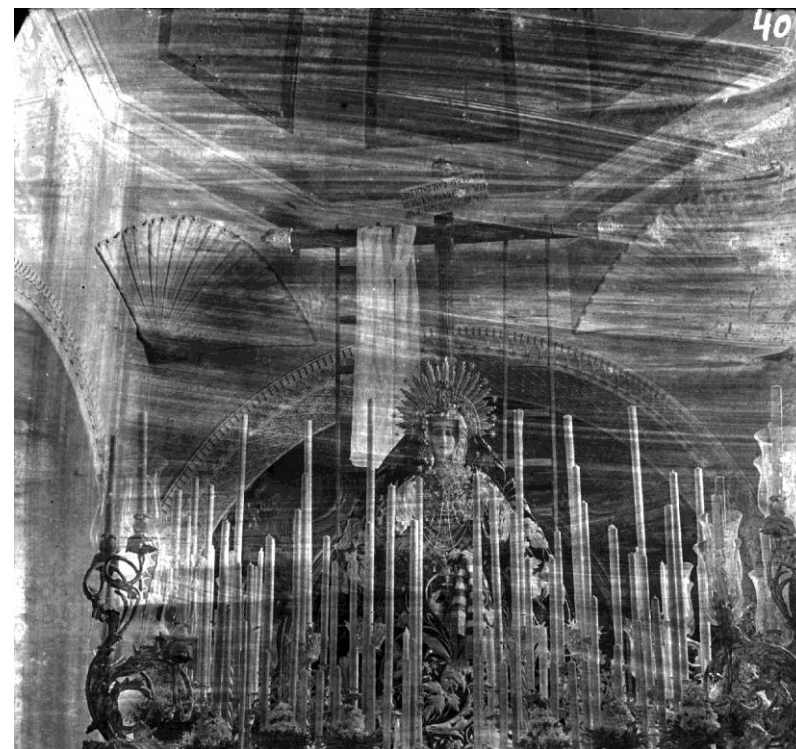


Figura 5. Fotografía antigua Capilla de la Soledad de San Lorenzo, ca. Finales del s. XIX/principios del s. XX. Fuente: Fototeca Universidad de Sevilla

Las capillas de tipología qubba en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla: nuevas aportaciones sobre su pasado funerario

Llegados a este punto y reflexionando sobre la histórica imagen fotográfica²⁷, los elementos arquitectónicos y la fundación de la capellanía de Alonso de Ávila, anteriormente tratada, en la que se comprometía a edificar una capilla para sus padres, podemos establecer tres hipótesis:

- La construcción de la capilla tuvo lugar entre los siglos XIII-XV siguiendo la tipología canónica de qubba mudéjar sevillana, siendo reformada a partir de 1536 cuando adquieren su propiedad los Ávila, época en la que sus trompas adquirieron esa forma avenerada tan en boga en el momento en el lenguaje renacentista, presentes por ejemplo en la obra del arquitecto Diego de Riaño.

- La construcción de la capilla tuvo lugar entre los siglos XIII-XIV como qubba mudéjar sevillana, adquiriendo el aspecto de la imagen a lo largo de modernas y contemporáneas reformas.

- La construcción de la capilla se debe a Alonso de Ávila en el segundo tercio del siglo XVI tomando la tipología arquitectónica de qubba, modelo canónico asentado en la ciudad con esa función nobiliaria y funeraria, y adaptándolo al nuevo lenguaje renacentista mediante diversos elementos como las trompas aveneradas.

²⁷ Fechable entre 1927-1951, rango de años en los que se procesionó con el antiguo paso y con la cruz tras la Virgen. Ramón Cañizares, 2007:128, 138.

LA CAPILLA DEL CRISTO DE LAS FATIGAS Y EL PATRONAZGO DE LOS CRISTINES

En el extremo este de la segunda nave del Evangelio de la parroquia de San Lorenzo, se alza la otra capilla-qubba de este templo, la llamada del Cristo de las Fatigas o de la Milagrosa (Figura 6).



Figura 6. Capilla del Cristo de las Fatigas de San Lorenzo, antigua Capilla de los Cristines

Se trata de una planta cuadrada de 3,80 metros de lado cubierta por bóveda de 7,90 metros de altura, ochavada sobre trompas, siguiendo la tipología estandarizada (Figura 7).



Figura 7. Bóveda ochavada sobre trompas de arista, Capilla del Cristo de las Fatigas

En este caso, se conserva el arco apuntado que daría acceso a la nave antes de la ampliación del templo, además del arco de medio punto

²⁸ Morales, 1981: 24-25.

que abre su muro oeste hacia la nave posteriormente añadida. En su muro norte, se encuentra una estancia anexa levantada a finales del siglo XVI, antigua Sala del Reservado²⁸ que actualmente funciona como columbario.

Actualmente ocupada por la Virgen del Carmen del desamortizado convento de la calle Baños, el espacio ha sido transformado a lo largo de los siglos, como bien atestiguan sus pinturas murales de simbología mariana, o el retablo rococó tardío que alberga un antiguo arcosolio con pintura mural, único resto de épocas anteriores que se conserva. Esta capilla atesora una historia totalmente desconocida, relacionada como en la mayoría de los casos con el mecenazgo nobiliario y la función funeraria, de la que a través de esta investigación podemos aportar algunos datos.

Acudiendo de nuevo al documento de 1608 en el que se le adjudica la antigua capilla bautismal a Doña Isabel de Montemayor²⁹, podemos aportar qué familia poseía este espacio durante la Edad Moderna. En referencia a un posible cambio de la pila bautismal, se barajó en ese momento trasladar la ubicación del baptisterio a la pequeña estancia anexa a la capilla que aquí tratamos, es decir, al actual columbario, costeándose toda la obra por la propia Isabel de

²⁹ AHPSe, sección Protocolos notariales, legajo 15098, oficio 22, libro 5, año 1608, ff.884r-908r.

Montemayor. El dato interesante que nos aporta el nombre y la familia del espacio que nos interesa aparece a raíz de la ubicación descrita del posible nuevo baptisterio, ya que se especifica que se encuentra junto a la Capilla de las Ánimas y que se accede a ella a través de la Capilla “de los Cristines”. Por tanto, concluimos que la actual capilla del Cristo de las Fatigas perteneció a la familia Cristín o Crestín.

El 3 de septiembre de 1577 el jurado Alonso Crestín, vecino de la collación de Omnium Sanctorum, redacta su testamento ante el escribano Diego de la Barrera Farfán. En él se ordena enterrar en la iglesia de San Lorenzo, en la capilla y entierro que fundaron sus abuelos, instituyendo además una capellanía de misas a partir de un tributo de 500 maravedís anuales. Nombra como patrón a Francisco de Feria, uno de los tres hijos que tuvo con su primera esposa Beatriz de Escobar, junto a Juan Alonso y Gaspar Alonso Caro. De su segundo matrimonio con Ana de Alfaro tuvo otra hija, Francisca³⁰.

Quizás lo más interesante de este testamento sea la donación de diez ducados para que se haga el retablo de la capilla, desconociendo si pudiera referirse a la pintura del Cristo con la Cruz a Cuestas, tradicionalmente llamado Cristo de las Fatigas. Esta pintura, fechada a finales del siglo XVI, sigue claramente el modelo de Luis de Vargas del

Cristo de los Ajusticiados de la Seo hispalense, emplazado en el retablo callejero sobre las gradas de la Catedral³¹ (Figura 8).



Figura 8. Pintura mural del Cristo de las Fatigas, segunda mitad del s. XVI

³⁰ AHPSe, sección Protocolos Notariales, legajo 143, oficio 1, libro 2, año 1577, ff. 1208r-1212r

³¹ Gámez Martín, 2014: 327-341.

No hemos hallado más detalles sobre esta familia, tan solo su presencia como propietaria del espacio durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, cuando se les pide permiso para hacer aquel nuevo baptisterio, siendo patrona en esos momentos Mariana de Escobar, viuda del licenciado Pedro de Rendón e hija del jurado Alonso Crestín, aportando en dichas líneas que la rama y la propiedad vendría de su bisabuelo Alonso de Mendoza³².

El siguiente dato que poseemos sobre la historia funeraria y nobiliaria del espacio data del 20 de marzo de 1655, cuando Bartolomé García en nombre de Gerónimo de Torres redacta su testamento ante el escribano Francisco López Castellar, mandándose a enterrar en esta capilla, que él llama del Santo Cristo con la Cruz a Cuestas en relación con la pintura. Además, funda una capellanía el 29 de septiembre de 1659, nombrando patrona a la Hermandad Sacramental³³. Parece ser por tanto que se trata de un personaje que no tiene correlación con la familia Crestín, que ya se diluiría en el segundo tercio de esa centuria, y que tampoco sigue en adelante una línea clara sucesoria de patronazgo.

³² AHPSe, sección Protocolos Notariales, legajo 15098, oficio 22, libro 5, año 1608, f. 894r.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de este breve repaso por la historia nobiliaria de ambas capillas durante la Edad Moderna, hemos esclarecido parcialmente el pasado de estos dos espacios de tipología qubba. Las constantes transformaciones y la desaparición de elementos funerarios como losas sepulcrales o elementos heráldicos han hecho que se oscurezca y olvide su función y carácter primigenios, al igual que en la mayoría del resto de capillas funerarias parroquiales. Gracias al rastreo y estudio de las fuentes primarias en relación con las capellanías y los testamentos, hemos podido aportar los nombres de las familias patronas de estos espacios, lo cual nos ayuda además a trazar un desarrollo histórico del ámbito arquitectónico que nos acerca al estudio del propio bien inmueble, así como al momento en el que fue edificado y a su razón de ser y función original. Sin embargo, todavía quedan líneas de investigación abiertas sobre este asunto que en un futuro puedan lograr aproximarse a la cronología de su construcción, investigar sobre sus bienes muebles y decoraciones a lo largo de los siglos, o aclarar cómo, cuándo y quién adjudicó la capilla de los Ávila a la Divina Pastora, entre otros aspectos.

³³ AGAS, sección Gobierno, serie Capellanías, libro 17207, libro 3 de protocolo de San Lorenzo, número 426.

La tipología qubba se ha materializado en destacadas y numerosas joyas arquitectónicas de impronta mudéjar adosadas a las naves de las parroquias sevillanas, logrando un conjunto de microespacios cuya historia nobiliaria, arquitectura y significado necesitan de una profunda revisión e investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo Íñiguez, Diego (1932): *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Cañizares Japón, Ramón (2007): *Soledad (1557-2007), exposición 450 aniversario*. Sevilla: Hermandad Sacramental de la Soledad.

Cañizares Japón, Ramón (2019): “La Hermandad de las Ánimas de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla”. En: Roda Peña, José (Dir.): *XX Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 75-106.

Gámez Martín, José (2014): “Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en los orígenes de la Semana Santa: El Santo Cristo de los Ajusticiados, la Catedral de Sevilla y el pintor Luis de Vargas”. En: *Isidorianum*, 23/46, pp. 327-341.

Gestoso, José (1889): *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Monte de Piedad, vol. I

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, vol. I.

López Guzmán, Rafael (2000): *Arquitectura mudéjar*. Madrid: Cátedra.

Martínez Alcaide, Juan (2011): *Anales Histórico-Artísticos de las Hermandades de Gloria de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, vol. II.

Morales, Alfredo (1981): *La Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla: El autor.

Ortiz de Zúñiga, Diego (1677): *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*. Madrid: Imprenta Real, vol. III.

Ruiz Souza, Juan Carlos (2001): “La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. XIII.

«LA MUERTE TAMBIÉN ES SÍMBOLO DE PODER». SEPULCROS Y LÁPIDAS DE LOS GUZMANES SANLUQUEÑOS (1605-1629)

«DEATH IS ALSO A SYMBOL OF AUTHORITY ». TOMBSTONES AND GRAVES OF THE SANLÚCAR GUZMÁNS (1605-1629)

Fernando Cruz Isidoro

HUM171. Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0002-6406-8675>

cruzisidoro@us.es

Resumen: El concepto de triunfo de la fama sobre la muerte, gracias al empleo de lápidas con inscripciones y sepulcros, tan afín a los estamentos privilegiados, tiene en los Guzmanes, señores de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), un particular desarrollo en esa ciudad, de facto, capital de su estado. Se analizan los sepulcros de los IX condes de Niebla en la iglesia conventual de Santo Domingo de Guzmán, y la cripta de los VIII duques de Medina Sidonia en la del convento de la Merced, concebidos como panteones personales.

Palabras clave: Escultura. Sepulcro. Mecenazgo nobiliario. Duque de Medina Sidonia.

Abstract: The concept of the triumph of the fame over the death, through the use of tombstones with inscriptions and graves, something so akin to the privileged classes, has in the Guzmanes (lords of Sanlúcar de Barrameda, Cádiz) a particular development in the city, which is, actually, the capital of their government. The tombs of the IX counts of Niebla in the conventual church of Santo Domingo de Guzmán and the crypt of the VIII dukes of Medina Sidonia in the conventual church of La Merced, both conceived as personal pantheons, are analyzed in this work.

Keywords: Sculpture. Tomb. Noble Patronage. Duke of Medina Sidonia

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

A MODO DE INTRODUCCIÓN

El imponente patronazgo de las artes que los Guzmanes mantuvieron durante los siglos XV al XVII en su Estado señorial fue evidenciado, reiterada y públicamente, por el estamento eclesiástico, su principal beneficiario, hasta recrear una imagen, cuasi divina, de la familia ducal. Ese concepto de superioridad se acrecentaba, incluso, al final de la vida de cada uno de sus componentes cuando, tras su muerte, no se escatimaban gastos en vestir de negro a la familia, criados y pobres¹, y en complejas y teatrales puestas en escena. Requerían la participación de cualificados componentes de la sociedad señorial, como la milicia, el clero regular y secular y la propia familia nobiliaria, allegados y sus cortesanos, no siendo un componente menos importante el propio pueblo, que asistía conmovido y exaltado al tiempo.

Un drama que requería de referentes tangibles, como airoas arquitecturas efímeras de tramoyas y artilugios y decoraciones envolventes, hechas con materiales endebles y relativamente baratos, como la madera y la pintura, y costosas luminarias de cera. Altares, arcos triunfales, entoldados, recubrimientos murales de paramentos con tapices, cuadros, esculturas, banderas y gallardetes o un túmulo

¹ Se adquirían telas a mercaderes hispanos y flamencos que abundaban en Sanlúcar. Con la muerte del VI duque D. Juan Alonso el 26 de noviembre de 1558, cuyo cadáver fue depositado en el convento de Santo Domingo, se compraron 200 varas y una tercia de paño negro al mercader Juan de Rivera

funerario, eran los elementos que solían emplear. Unas efímeras estructuras a las que, un iconógrafo, normalmente un capellán de la familia, dotaba de ingenioso simbolismo emblemático para exaltar al difunto, que a veces completaba con un pequeño opúsculo, el panegírico, para exaltar sus virtudes. Al imprimirse y repartirse entre dolientes y asistentes, permitía recordar ese drama, intensamente vivido, una y otra vez, sólo con su relectura, con lo que se lograba la permanencia del recuerdo, sucedáneo de la propia inmortalidad.

Si esas honras fueron comunes y generalizadas en las villas más importantes del estado ducal, como Medina Sidonia, Niebla o Huelva², alcanzaron mayor desarrollo y esfuerzo, por la propia presencia de los Guzmanes, en la que de hecho fue la capital del señorío, Sanlúcar de Barrameda que, con motivo de esos eventos, se transformaba parcialmente, durante días u horas, en una urbe diferente y utópica, una ciudad idealizada según los cánones humanistas³. Y es que, aunque sacralizada y monumentalizada por el patronato de la familia como una ciudad conventual o *cívitas-dei*, no dejaba de ser una metrópoli comercial y marinera que, llena de vida por sus inquietos habitantes y residentes, rezumaba picaresca, desorden, suciedad y malos olores, que tan bien describieron Cervantes o Quevedo.

por 102.170 maravedíes. Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS) leg. 2.546.

² Lara Ródenas, 1992: 49-65.

³ Cruz Isidoro, 2015: 87-111.

La acción docente de honrar al difunto quedaba reforzada cuando su heredero encargaba, posteriormente, una obra permanente para guardar su memoria, en una iglesia patronada por la Casa y concebida como panteón familiar. De esa forma su personalidad, materializada y simplificada en una lápida, sepulcro o cenotafio, se convertía en un heroico eslabón más de la memoria colectiva que implicaba el linaje.

De esos honrosos objetos funerarios, indudablemente, el más económico resultaba la lápida, habitualmente entallada en un noble y duradero material como el mármol, pues el costo y la complejidad técnica del bronce lo hacía prohibitivo. Sólo se requería de un marmolista, y su correspondiente inscripción, donde exponer nombre, filiación y hechos más destacados, que podían ser convenientemente «retocados». Para esa labor epigráfica, y de correcto tratamiento heráldico y del mote o emblema personal, acudían al iconógrafo de cabecera.

Más costoso resultaba el sepulcro, de ahí su menor número, y no sólo por el material marmóreo que entrañaba su hechura, sino por la dificultad de encontrar artífice capaz de ejecutar el proyecto, sobre todo si implicaba bulto funerario, yacente o arrodillado, pues sólo podía afrontar ese reto un avezado escultor imaginero. Similar resulta el cenotafio, monumento funerario donde no se conservan los restos del difunto, pero que resulta igual de efectivo si se emplea bulto funerario.

Se podían abaratar costes empleando madera o, incluso, hacerlos de molde con una mezcla de yeso y cola de conejo. La presencia de esa imagen resultaba de lo más contundente, pues no requería del esfuerzo de lectura, simplemente de contemplación, al recoger la fisonomía idealizada del difunto, donde no tenían cabida la vejez ni el infortunio, sólo la inmortalidad heroica⁴.

Durante los siglos XIV, XV y buena parte del XVI, las dos iglesias del monasterio de San Isidoro del Campo, erigidas por los señores de Sanlúcar, se convirtieron en panteón familiar, por las largas estancias de los Guzmanes en su palacio sevillano, al cuidado de sus intereses en la ciudad. El traslado a Sanlúcar, acometido por la enérgica Ana de Aragón (1501-1556), casada en 1515 con el V duque de Medina Sidonia y luego con el VI, y la imagen dañada en esos momentos del monasterio jerónimo por un conato erasmista, determinó la fundación sanluqueña de nuevos espacios religiosos, que se convertirán, a la postre, en los respectivos panteones personales de sus patronos. El convento dominico de Santo Domingo de Guzmán, el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad y el convento de la Merced, fueron los elegidos.

⁴ (AGFCMS) leg. 2.497

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

LA CAPILLA FUNERARIA PROVISIONAL DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA

En vida todavía del VI duque de Medina Sidonia, D. Juan Alonso, fallecido en noviembre de 1558, y de esposa D^a Ana de Aragón y Gurrea (hija del Arzobispo de Zaragoza Alonso de Aragón y nieta de Fernando el Católico), que acaeció en julio de 1556⁵, su nuera, la condesa de Niebla D^a Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (hija de Francisco Alonso de Zúñiga y Sotomayor, V conde de Belalcázar, y de Teresa de Zúñiga y Manrique de Lara, III duquesa de Béjar, II marquesa de Ayamonte y marquesa de Gibraleón), erigida en tutora de su hijo el VII duque durante su minoría de edad, y como administradora de la Casa ducal, por fallecimiento de su esposo el IX conde de Niebla D. Juan Claros de Guzmán, el 24 de enero de 1556, completó la fábrica y ornato de la capilla mayor del convento sanluqueño. Era una iglesia provisional, que sirvió para el depósito de los cadáveres de la suegra y de su esposo.

Las libranzas de la contaduría ducal sobre esa intervención arrancan el 9 de abril de 1556, con la pavimentación del albañil Pedro Ortiz, que además acondicionó unos huecos u hornacinas, en el costado del presbiterio, para el depósito funerario por 10.518 maravedíes:

«hacer un altar con un atrio, en el hueco de la pared, a la una parte de la dicha capilla, enfrente de otro que está de la otra parte, y por hacer a un

lado del altar mayor la bóveda donde están los huesos del conde mi señor, que haya gloria, e de la sepultura de su señoría, en la cual está incluso las gradas del altar mayor y ponelle espirales».

Pudo salvar el desnivel de las gradas, en lo que empleó seis días con los albañiles Lázaro y Diego Sánchez, y los peones Pedro y Lope Sánchez, mientras que el mozo Benito y el negro Gaspar rasparon los ladrillos del pavimento. El carpintero Juan García armó en seis días y medio con dos docenas de tablas de pino, cuatro berlingas y un ciento de clavos «una tarima sobre que está la tumba del entierro del dicho conde». E hicieron falta casi 5 quintales de yeso «para asentar los dichos pirlanes y para hazer una pestaña a un altar», y otro cahíz y medio de cal para terminar la solería «y para el túmulo».

La sepultura se dispuso en la bóveda de entierro, hecha con ladrillos en el lado del Evangelio, a la derecha del altar mayor, a la que se rodeó de una barandilla de madera, cuya puerta «que está delante de la dicha tumba», arregló el carpintero Diego Ximénez, y policromó de negro al temple y óleo el pintor Baltasar de Funes, que dio ese color a la tarima y doró una reja pintada de verde con balaustres y manzanas, quedando cubierta con un paño negro de terciopelo. (Figura 1)

⁵ Gestoso y Pérez, 1984: t. III, 581.



Figura 1. Capilla mayor y transepto de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, de Sanlúcar de Barrameda. Foto: Autor.

La teatralidad se potenció con un dosel con «su panadura de tela de oro», tomado de la recámara del conde, y con dos paños de terciopelo negro colgados a la redonda para completar las caídas laterales, de 69 varas de terciopelo, que costaron 48.155 maravedíes. Daban luz mortecina dos hachas de cera y una lámpara de plata que se compró en Sevilla por 1.619 maravedíes, que se colgó de un cordel grueso, ensamblando el carpintero Alonso Román tres bancas de madera de borne para el servicio de la capilla. Al no existir retablo mayor, se realizó un enmarque o recerco para un cuadro de altar con 20 quintales de yeso⁶.

La condesa encargó tres cuadros a dos de los pintores más afamados de Sevilla. El que ocuparía el retablo mayor al flamenco Pedro de Campaña y, dos «retablos más pequeños para dos altares» colaterales, al holandés Hernando de Esturmio, cuya autoría publicó el profesor Juan Miguel Serrera. Ambos se desplazaron para tomar medidas y quizás protocolizaron el contrato el 30 de marzo, fecha en que la condesa ordenó librarles 2 ducados a cada uno «por en quenta e trabajo de aver venido a esta villa de Sanlúcar de la ciudad de Sevilla, por la que con ellos se concertasen e tratase la pintura de tres retablos de la yglesia del señor Santo Domingo desta villa». Esturmio concertó «la hechura de dos retablos» por 33 ducados, y ese día se le entregaron 6 a cuenta, y Campaña «un retablo que haze para el altar mayor» por 78, recibiendo 12, con tiempo de ejecución de diez

⁶ Velázquez Gastelu, 1995: 194-195. AGFCMS leg. 2.535 fols. 40, 54 vto. y 55,

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

meses. Al fallecer Esturmio en noviembre, el encargo quedó en manos de Campaña, «obligado a dar acabados todos tres retablos», a quién se ordenó librar el 1º de diciembre 22.250 maravedíes a cuenta de 108 ducados «para que haga y pinte tres retablos para el monasterio de Santo Domingo», al tener recibidos 18 ducados, contando los del holandés. Por la premura de tiempo, ya que debía entregarlos a finales de enero, dejó la conclusión de los de Esturmio al pintor Luís Hernández. Se finiquitó el 26 de enero de 1557 con 40.500 maravedíes, a los que se añadieron 24 reales por la caja de embalaje y el flete del barco desde Sevilla, 4 ducados por los ocho días que empleó Campaña en su montaje y para volver a esa capital, 20 por la ejecución para el mayor de un banco con su sagrario central, con puertas y custodia dorada, que se completaba con dos tabernáculos laterales, todo dorado y policromado, y 6 de gratificación por terminarlos a tiempo. Ese día la condesa libró 2 ducados a Hernández por su ayuda en la colocación de los retablos «que fiziese Hernando de Sturmes, pintor, y porque estándolos haziendo falleció y los acabó el dicho Luys Hernández»⁷.

Otra libranza de 31 de enero fue para los albañiles Pedro Ortiz, Cristóbal Rodríguez y Bernabé Díaz, junto a dos peones y al carpintero

ducal Juan Cordero con su oficial, por «sentar los retablos en los altares de la yglesia» con 9 quintales de yeso, y la del 7 de marzo de un real por la madera «para sentar el retablo en el altar mayor»⁸.

Se ha identificado el lienzo de altar del retablo mayor, la *Piedad* de Campaña conservada en el Museo de Bellas Artes de Cádiz (2,70 x 1,69 m.), que centraría el ciclo iconográfico fúnebre, dedicado a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. A ese programa parecen aludir los tres lienzos azules «con las ynsinias de la Pasión» pintados por Francisco Montero para servir de velos con que cubrir los retablos durante la Cuaresma, que cobró 6 ducados el 6 de marzo de 1557⁹. Ese cuadro no se recoge en el inventario de la desamortización del inmueble, de 4 de septiembre de 1835¹⁰, por lo que creemos fue extraído en la previa de 1823, y seguiría dispuesto en la portería, porque de haber estado en la iglesia o sacristía, por ley hubiese pasado a manos del vicario y depositado en la parroquia mayor, pues sólo los de los claustros y dependencias limítrofes eran recogidos por el Estado.

En esta capilla D^a Leonor estableció una capellanía de misas en honor del esposo, con una cantada con su vigilia y cuatro rezadas a la semana, por 17.680 maravedíes anuales¹¹, y estuvo depositado

⁷ Serrera Contreras, 1999: 245-249, 255-261. AGFCMS leg. 2.535 fols. 46 vto., 47, 102, 161 vto., 189.

⁸ AGFCMS leg. 2.535 fol. 173 vto.

⁹ Serrera Contreras, 1996:249-255. Valdivieso, 2008: 136-138.

¹⁰ AGFCMS leg. 1.541.

¹¹ El 12 de marzo de 1556 ordenó entregar por ese concepto al vicario fray Diego Mexiá 6 fanegas de trigo; el 25 de mayo de 1557 al vicario fray Jorge de la Fuente, 14 ducados en cuenta; y el 8 de octubre, al vicario fray Dionisio de Sanctis, 6.536 maravedíes. AGFCMS leg. 2.535 fols. 28 vto.; 289 vto., 276 vto.

temporalmente el cadáver de su suegra desde julio de 1556. Más tarde completó su aspecto con ornamentos. El 31 de enero de 1557 ordenó pagar al carpintero Alonso Vázquez por resanar bancos y mesa, y por hacer las dos caras de las aras, un velo de cruz, una caja para los ciriales y una cajita de borne para los collares de las dalmáticas y borlas de ornamentos. Y el 7 de marzo por cadenas para la caja del atril y sagrario, por ocho botones para las capas pluviales de los frailes, y por teñir de negro una vara para la cruz, dos blandones y los hacheros del túmulo funerario¹². A finales de 1558 se hizo necesario arreglar el enlosado de la capilla mayor, con libranza de 76 maravedíes el 14 de diciembre al albañil Bartolomé Rodríguez y al esclavo Diego Díez por el medio día que les ocupó¹³.

El uso funerario del espacio se refleja en las celebraciones por el ánima del esposo, como cuando en junio de 1558 ordenó arreglar seis hachones «que se pusieron en Santo Domingo las vísperas de las onrras del cabo de año que se hizieron por el conde, mi señor»¹⁴, y luego por la muerte del suegro en noviembre de ese mismo año. Se compraron 116 varas de paño negro al mercader jerezano Felipe Garzona por 65.076 maravedíes el 1º de diciembre de 1558, para cubrir el túmulo y para los lutos, librados el 14 de abril del año siguiente. Para cerrar el féretro, el

francés Juan de París colocó una cerradura de hembra y dos bisagras largas «para la caja donde está sepultado el cuerpo del duque D. Juan, mi señor»¹⁵. En total se celebraron 105 misas por la comunidad dominica, desde el domingo 27 de noviembre al martes 6 de diciembre, de ellas 6 en palacio con el cadáver presente, y el resto en Santo Domingo, 9 cantadas con vigiliyas y 96 rezadas¹⁶. Siguió conservando ese uso mientras la condesa seguía levantando el monasterio. El 20 de septiembre de 1559 ordenó librar 8 ducados al carpintero Juan Cordero «para que en la çibdad de Sevilla compre çiertos pinos de Sigura para una reja que se ha de hazer» para el espacio mortuorio de la capilla mayor¹⁷.

Las misas por el alma del conde representaron importantes ingresos para la comunidad dominica. El 10 de febrero de 1559, el joven VII duque D. Alonso ordenó entregar al vicario fray Dionisio de Sanctis y al padre fray Cristóbal de Oviedo, 1.983 maravedíes a cuenta de los 17.680 anuales por la misa cantada y vigilia de misas rezadas que cada semana se decían por su padre¹⁸.

El respeto y la dedicación funeraria al esposo, llevó a la condesa a celebrar las exequias de su hermano, el marqués de Gibraleón, en otro

¹² AGFCMS leg. 2.535 fols. 172 y vto., 195.

¹³ AGFCMS leg. 2.546.

¹⁴ AGFCMS leg. 2.546.

¹⁵ AGFCMS leg. 2.546.

¹⁶ AGFCMS leg. 943.

¹⁷ AGFCMS leg. 2.546.

¹⁸ AGFCMS leg. 2.546

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

lugar, la parroquia mayor de Nuestra Señora de la O, capilla palatina anexa al palacio ducal¹⁹.

Al parecer, los inconvenientes que la primitiva iglesia implicaban, pequeñez y precariedad, determinaron a la condesa a acometer, junto al suntuoso claustro principal adosado al muro del evangelio, que concluiría su hijo, esta nueva y monumental iglesia más acorde a la fundación, dejando la primitiva para otros fines. Su memoria se perdió con el tiempo, encontrando la clave para conocer su uso posterior y localización en un memorial de gastos adjunto a una libranza de 1.122 maravedíes de 20 de diciembre de 1565 por levantar un tabique doblado, que se encaló «en lo (que) era la yglesia vieja, que se dividió para refetorio y portería»²⁰. El cambio de proyecto representó para la condesa, más allá de asentar a una agradecida comunidad dominica, concebir un panteón personal, a imagen y semejanza de lo que El Escorial representaba para la monarquía, de ahí el asumir una costosa y complicada fábrica de piedra al modo de una pequeña catedral²¹. Los restos mortales de los suegros fueron trasladados al monasterio de San Isidoro del Campo en 1565, por su criado Martín de Ribera, tras las debidas honras²². La iglesia pasaría a ser parroquia en 1911, conservando su advocación²³.

¹⁹ Cruz Isidoro, 2015: 93-94.

²⁰ AGFCMS leg. 2.568 fol. 31 vto.

²¹ Cruz Isidoro, 2011a: 79-106.

²² AGFCMS leg. 2.570, leg. 2.568 fol. 6 vto.; leg. 2.565. Cruz Isidoro, 2011a: 91.

LOS BULTOS FUNERARIOS DE LOS IX CONDES DE NIEBLA Y SU PROLE EN SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

Tras el fallecimiento de la condesa, su hijo el VII duque D. Alonso Pérez de Guzmán (†1615), se empeñó en una frenética actividad constructiva, de enorme costo, que implicó la modernización de las fortificaciones del estado ducal, la renovación de sus palacios de Sevilla y Sanlúcar, proyectos urbanísticos complejos, como el de Zahara de los Atunes, levantó edificios civiles y numerosos religiosos entre conventos, colegios y hospitales, que implicaron, a posteriori, la adquisición del oneroso material litúrgico y de obras de arte para su programa iconográfico²⁴. Y, como culminación, la construcción de su más personal fundación, el sanluqueño Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, que concibió como su panteón, y a donde trasladó la colección de reliquias de la Casa y la capilla musical²⁵. Provocó el descuido de la última voluntad materna, recogida en la cláusula 8ª de su testamento de 17 de octubre de 1575, en la que manifestaba, para culminar el espacio funerario de la cabecera de Santo Domingo que había concebido, ser enterrada en un colateral de su capilla mayor, donde ya estaban marido e hijos. Para ello, ordenó labrar dos sepulcros conforme a una traza del

²³ Cruz Isidoro, 2012: 549-570.

²⁴ Véase, Cruz Isidoro, 2005: 173-180.

²⁵ Cruz Isidoro, 1997.

«túmulo del enterramiento», con los bultos de los orantes en alabastro, y completar el presbiterio con un retablo mayor. Finalmente, cerrar ese personal espacio con una reja a ras del transepto, para separarlo de la nave. Claramente, intenta emular la concepción funeraria escurialense.

Para esos años, el modelo del orante arrodillado ante un bufete contaba con una larga trayectoria. Así retrata el pintor Jorge Inglés al marqués de Santillana D. Íñigo López de Mendoza (†1458) en 1455 para el Retablo de los Gozos de Santa María o Altar de los Ángeles, quedando asentado en la tipología funeraria castellana. Sirvan de ejemplo el que realizara el arquitecto y escultor hispano-flamenco Egas Cueman (†1495) con los bultos del señor de Gandul y Marchenilla D. Alfonso de Velasco, Presidente del Concejo Real de Enrique IV y cercano a los Medina Sidonia, y de su esposa, para la capilla de Santa Ana de la iglesia monacal de Guadalupe, en Cáceres, de hacia 1477. El modelo, en ese estilo hispano-flamenco, lo continuará Gil de Siloé (†1505) con el del infante-príncipe D. Alfonso de Castilla para la iglesia de la cartuja de Miraflores de Burgos, y en el del paje real D. Juan de Padilla para el monasterio de Fresdeval, hoy en el Museo de Burgos, tallados entre 1489 y 1493²⁶. (Figura 2) Evolucionará a formas renacentistas con el borgoñón Felipe Bigarny (†1542) en la pareja de orantes de los Reyes Católicos de hacia 1521-1522, para el retablo mayor de la Capilla Real

de Granada, actualmente en su sacristía-museo, al ser sustituidas por las de Diego de Siloé (†1563) en 1526²⁷.

Pero el ejemplo más cercano en fecha y en forma, al menos para los bultos de la condesa de Niebla y sus hijas, lo tenemos en la pareja de orantes de la esposa e hija de Hernán Cortés realizada en mármol en 1574/76 por el prestigioso escultor Diego de Pesquera (ca.1530-1587) para el monasterio de dominicas sevillano, cuando aún estaban vivas, autor que trabajó para los cabildos catedralicio y municipal²⁸.



Figura 2. Gil de Siloé. Sepulcro del infante D. Alfonso. Iglesia de la Cartuja de Miraflores, Burgos. Sepulcro del paje real Juan de Padilla. Museo de Burgos. Fotos: Autor

²⁶ Azcárate, 1996: 245, 256-257.

²⁷ Reyes Ruiz, 2004: 44, 51. López Guzmán, 2006: 63, 69.

²⁸ Morales Chacón, 1986: 93-95. Calderón Benjumea /Calderón Benjumea, 2004: 103.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

La tipología quedó definitivamente consolidada por Pompeo Leoni en la teatral composición, en bronce dorado y en perpetua oración ante el Santísimo, de los cenotafios de los grupos familiares de Carlos V y Felipe II (1592-1598) para la capilla mayor de la basílica de San Lorenzo de El Escorial, dispuestos sobre tribunas y de monumental enmarque arquitectónico. Con antelación, y mientras se fundían, fray Jerónimo de Sepúlveda relata cómo se emplazaron en 1588 unos orantes de yeso dorado con ambos grupos reales en las *loggias* abiertas de ese espacio, encarnados y policromados vivamente por Nicolás Granello, Fabricio Castello y Juan Gómez, mientras que Juan Pantoja de la Cruz los reprodujo en dos óleos sobre lienzo²⁹.

La carga simbólica que rezumaban, elevados en alto sobre el común y en eterna comunión con la divinidad, seducirá al estamento nobiliario que querrá alcanzar esos ideales, de ahí el halo de frialdad con que se envuelven. El propio Pompeo utilizó esa fórmula con otros personajes de la familia real, en concreto en 1574 con D^a Juana de Austria para el convento madrileño de las Descalzas, y con miembros de la aristocracia, como en el sepulcro del Inquisidor General D. Fernando de Valdés, que contrató en 1577 para la colegiata asturiana de Santa

María la Mayor de Salas, y para los bronceos orantes de los duques de Lerma, cuyo modelo de yeso de hacia 1601 fundió Juan de Arfe³⁰.

Si el retablo de Santo Domingo lo contrató su hijo diecisiete años más tarde, con el ensamblador e imaginero castellano Miguel Adán (1532-ca.1610), que lo construyó entre marzo de 1592 y marzo de 1594³¹, los sepulcros se retrasaron otra década, hasta 1605. Quizás pensara en un primer momento en ese escultor madrileño, nacido en la localidad de Pinto y habitual colaborador de Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, un escultor que ya había trabajado para D. Alonso, y al que acompañó a Sevilla cuando aquel se trasladó en 1561 para terminar el retablo mayor de la Cartuja de las Cuevas por fallecimiento de Isidro de Villoldo. Su elección la avalarían los sepulcros que había entallado en mármol con las estatuas yacentes de D^a Juana de Zúñiga y su hija D^a Catalina Cortés, que realizó en 1589 junto a Juan de Oviedo para la capilla mayor del citado convento de dominicas de Madre de Dios de Sevilla, otro punto de contacto³².

Quizás el importe del retablo, y con seguridad el paso de los años, atenuó el interés del VII duque por la proyectada grandeza del sepulcro hasta abaratar el coste al máximo. Su vinculación con la Casa de Lerma y con la familia Cortés, que le permitió el conocimiento de esos bultos,

²⁹ Portela Sandoval, 1985: 106. Sáez de Miera, 1999: 538-540.

³⁰ Checa, 1999: 383-386, 397. Portela Sandoval, 1985: 106-108.

³¹ Fue sustituido en 1761. Palomero Páramo, 1983: 71, 82, 84, 214-6. Rodríguez Duarte, 1991: s/p. Velázquez Gaztelu, 1995: 210, 213. Rodríguez

Duarte, 2020: 21-35.

³² Calderón Benjumea /Calderón Benjumea, 2004:103-105.

y su visita a El Escorial en 1593, donde pudo observar los previos en yeso de la familia real, debieron animarle, finalmente, a contratar los sepulcros de sus padres en 1605, manteniendo esa tipología y el lugar asignado por su madre, en los colaterales del presbiterio de la nueva iglesia monacal. El caro alabastro inicial, técnicamente complicado, dio paso a la madera, aunque manteniendo el diseño, y del encargo a un artista de renombre, a otros de su entorno. Su ejecución la contrató el 4 de mayo de 1605 por 570 ducados con dos artistas de la corte ducal, el ensamblador Martín Christiano, y el escultor Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo. El primero, quizás de origen flamenco y casado con la sanluqueña María de Villegas, desarrollará para la Casa una prolija labor de ensamblaje en los sanluqueños Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad³³ y convento de la Merced³⁴, mientras que el segundo, castellano, trabajó para D. Alonso como imaginero en diversas ocasiones, encargándole ese año cuatro imágenes, un San Lorenzo y un San Cristóbal aún por identificar, y las cristíferas de *Ntro. Señor atado a la columna* y de la *Humildad y Paciencia*, que identificamos y reciben culto en el Santuario de la Caridad³⁵. Al parecer, poco después, el escultor pasó a Hispanoamérica, documentando Tovar de Teresa un artista de idéntico nombre y apellido, Francisco de la Gándara,

trabajando entre 1609 y 1649 en los talleres poblanos. Recoge datos biográficos de interés, como su origen burgalés, pues nació en Ceceña, partido de Gudeña, en las montañas, y cómo llegó a Puebla en abril de 1609, desarrollando una prolija labor de ensamblaje y escultura desde 1610 a 1618. Ese año pasa a Guadalajara, en el reino de Nueva Galicia, donde permanecerá hasta 1625, en que regresa a Puebla. Allí sufrió proceso inquisitorial en 1623 al ser denunciado por haberse casado tres veces, en la montaña burgalesa, en Sevilla y en Puebla con María de Mendoza en 1613. Se convirtió en un rico hacendado, falleciendo en 1649³⁶. No obstante, en la documentación ducal sigue apareciendo otro Francisco de La Gándara, aunque por motivo ajeno al uso escultórico, pues el VII duque D. Alonso lo nombra en 1615, poco antes de fallecer, condestable de artillería de sus fortalezas sanluqueñas, lo que ejerció al menos hasta 1638³⁷.

En cuanto a los ducados sumaban unos 6.270 reales de plata, que en moneda circulante representaban 213.180 maravedíes, una cantidad estimable, cuanto más que la confección de los sepulcros no les consumió todo el año, pues ambos maestros labraron ese mismo año, también a expensas de las arcas ducales, un retablo-tabernáculo para el monasterio, identificado con el de Santo Tomás de Aquino, que se ubica

³³ Cruz Isidoro, 1997: 201, 203, 241-243, 254, 258, 260, 263-264, 285, 288, 294. Cruz Isidoro, 2011b: 56.

³⁴ Morales, 1981: 314, 316-317.

³⁵ Cruz Isidoro, 2001: 35. Cruz Isidoro, 2008: 88-92.

³⁶ Tovar de Teresa, 1992: 233-234.

³⁷ Cruz Isidoro, 2001: 31.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

en la capilla primera del lado de la Epístola³⁸. No se conserva la escritura de contratación, sólo las órdenes de libranza que nos informan del precio y conclusión para el 24 de diciembre. Según costumbre, se les entregó un tercio al principio, aunque dividido en dos partidas, la primera de 100 ducados al firmar la escritura y 90 para el 12 del mismo mes, un segundo tercio de 190 ducados el 10 de octubre y el finiquito el 23 de diciembre³⁹. No obstante, en la inscripción de los sepulcros, aparece 1607, quizás la fecha de montaje.

Consideramos, a tenor de sus oficios y catálogo documentado, que los bultos funerarios saldrían de manos de Francisco de La Gándara, y el enmarque retablístico del ensamblador Christiano, aunque la documentación nos sumerge en dudas. Una libranza ducal de 7 de noviembre de ese año, mal conservada, ordena entregarle cierta cantidad a cumplimiento del segundo tercio de la suma acordada «por la obra que hazen en el entierro de nuestro combento de Santo Domingo de Guzmán desta ciudad», aclarando la carta de pago del dorso, firmada tres días más tarde por ambos, haber recibido «los seyscientos reales contenidos en la librança desta otra parte»⁴⁰. Cantidad y fecha no cuadran con las comentadas, lo que nos hace sospechar que los 570 ducados se tuvieron que ampliar en concepto de alguna demasía, pues señala un contrato de 1.800 reales, de los que ambos recibieron 600

como segundo tercio, por lo que su formalización se haría unos meses antes de noviembre. Podría tratarse de alguna parte de los sepulcros no contemplada en la traza original, como la arquitectura o alguno de los bultos. Aparte, se ha localizado un nuevo pago al escultor, ahora a título personal, el 24 de diciembre por 300 reales, a finiquito de los 900 de otro contrato, «a cuenta del último tercio de los maravedís que a de recibir por la hechura que por nuestro mandado haze en nuestro combento de Santo Domingo de Guzmán». No aclara el concepto, pero la anotación marginal parece aludir a los bultos funerarios, «por la hechura de las figuras de Santo Domingo»⁴¹, ya que si fueran imágenes concretaría su iconografía.

Ambos sepulcros se abren en los colaterales de la capilla mayor, en unos huecos rectangulares en el muro de, aproximadamente, unos 4,4 x 5,5 m. En el lado del Evangelio se dispone el conde D. Juan Alonso precedido de sus dos hijos fallecidos a corta edad, Juan Alonso y Esteban y, más adelantado, su nieto Diego Hurtado de Mendoza. En el de la Epístola D^a Leonor con su hija Juana de la Cruz y una nieta, quizás Leonor de Guzmán. Ensamblados en madera de roble, la parte inferior queda habilitada como nicho, donde se conservan las cajas funerarias

³⁸ Cruz Isidoro, 2001: 28-35, 41-43.

³⁹ Serrera Contreras, 1998: 172-173.

⁴⁰ AGFCMS leg. 2.828.

⁴¹ AGFCMS leg. 2.828.

de madera de los condes y de sus vástagos fallecidos en edad infantil⁴².
(Figura 3)



Figura 3. Féretros del conde de Niebla y de varios de sus vástagos. Foto: Autor

Ese espacio se cierra con una puerta batiente, con sendas inscripciones con letras capitales perfiladas en oro. En la del conde:

«AQVI YAZE EL EX^{MO}. DON JUAN CLAROS DE GUSMAN DV^{DECIMO}. /
CONDE. DE NIEBLA HIJO DE LOS EX^{MOS}. DON JUAN AL^O. DE GUSMAN I
DOÑA / ANA DE ARAGON DVQUES DE MEDINA SIDONIA CON / SVS
HIJOS Y NIETOS. MURIO A 25 DE HENERO DE 1556 / Y ESTE
SEPVLCHRO MANDO HAZER EL EX^{MO}. DON AL^O. PS. DE GUSMAN / EL
BV^{ENO} SV HIJO DVQUE DE MED^A. SIDONIA. AÑO DE 1607».

A su izquierda se dispone el escudo de los Guzmanes tallado en madera, dorado y policromado: sobre campo de azur, dos calderas dispuestas en palo jaqueladas en oro y gules, con dos fajas en plata gringoladas (aquí sin serpientes), bordura de castillos y leones, orlada con el toisón de oro, corona condal, y cimera torreada con el símbolo familiar, el héroe de Tarifa lanzando el cuchillo, enmarcado con lambrequines de tallos vegetales. En el sepulcro de la condesa:

«AQVI YAZE LA EX^{MA}. SEÑORA DOÑA LEONOR DE SOTOMAIOR /
CONDESSA DE NIEBLA MUGER DEL EX^{MO}. SEÑOR DON JUAN / CLAROS
DE GUSMAN 12^O (sic) CONDE DE NIEBLA HIJA DE LOS / EX^{MOS}. DON
FR^{CO}. DE ÇVNIGA I SOTOMAIOR I DE DOÑA TERESA DE / ÇVNIGA Y DE
GUSMAN DVQVES DE BEJAR CONDES DE BELALCAÇAR CON SV / HYJA Y
NIETAS. MVRIO A 27 DE ABRIL DE 1582. I ESTE SEPVLCHRO M^{DO}. HAC^{ER}
EL EX^{MO} / SEÑOR DON AL^O PES. DE GUSMAN EL BV^{NO}. SV HIJO DVQUE DE
MED^A. SIDONIA AÑO DE 1607».

A su derecha el escudo de los Sotomayor, tallado en madera, dorado y policromado, dentro de una tarja de cortezas enrolladas: en campo de plata tres fajas jaqueladas en cuatro órdenes de oro y gules, cargadas cada una de un filete de sable, y corona condal.

Sobre ese basamento reposa los baldaquinos funerarios a modo de una embocadura teatral. Los enmarcan dos potentes columnas

⁴² Se ha comprobado cómo se conservan en la tribuna del conde diversas cajas de madera, varias de pequeño tamaño y, al parecer, intactas.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

corintias, de fuste estriado policromado en gris oscuro, que escoltan en ese mismo orden una retropilastra y otra pilastra adosada al costado del muro. Soportan un entablamento, con arquitrabe de tres fascias en avance, friso con roleos de tallos vegetales asimétricos, y cornisa denticulada. Existen diferencias en el ornato de los frisos, quizás por influencia de género. En el de la condesa, los motivos vegetales surgen de un espejo central e insisten en flores abiertas, con la presencia de alguna mazorca de maíz, mientras que en el del conde, más asimétrico y centrado por un florón vegetal, son esas mazorcas abiertas de maíz las que adquieren más presencia.

Como ocurre con los bultos escurialense, los condes y sus descendientes asisten piadosamente en las falsas tribunas a los actos litúrgicos celebrados en el retablo mayor, como si realmente estuvieran vivos, alineados en grupos por sexos, orantes y arrodillados sobre cojines en perpetua adoración al Santísimo, disponiendo a los progenitores en reclinatorios con libros abiertos para su oración. En la tribuna del Evangelio, arranca el grupo con el conde D. Juan Claros de Guzmán, para el que pudo servir de modelo su hijo el VII duque, comitente de la obra. Delante, a menor tamaño y de forma decreciente por su menor edad, los hijos del conde, Juan Alonso y Esteban, y su nieto Diego Hurtado de Mendoza, todos sobre cojines, orantes y vestidos a la moda, con jubón y ropilla hasta la cintura, con

⁴³ Ha sido realizado por José María Sánchez Muñoz y José Manuel Sánchez Cabrera, que han limpiado y restaurado de madera ambos sepulcros.

botonadura central y en los antebrazos, grandes cuellos de lechuguilla y puños rizados almidonados, greguescos o calzones cortos listados y acuchillados con cinturón, capa corta, medias y zapatos. El conde sería una referencia directa para el sepulcro de Guzmán "el Bueno" del monasterio de San Isidoro del Campo, que en 1609 tallara Martínez Montañés para el presbiterio de su iglesia. (Figura 4)



Figura 4. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Bultos funerarios del conde de Niebla D. Juan Claros de Guzmán, de sus hijos Juan Alonso y Esteban, y de su nieto Diego Hurtado de Mendoza. 1605. Foto: Autor

El conde, por su condición adulta y rango, porta espada con vaina al cinto, cuya rica empuñadura, perdida, se ha repuesto en la reciente restauración, al igual que varios dedos de los infantes, fragmentos de cabellera y la golilla del menor de esos bultos⁴³. (Figura 5)



Figura 5. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Sepulchro del conde de Niebla D. Juan Claros de Guzmán, de sus hijos Juan Alonso y Esteban, y de su nieto Diego Hurtado de Mendoza. 1605. Foto: Autor

Esteban y el nieto se tallaron en madera de cedro⁴⁴, pero el bulto de Juan Alonso se realizó con una mezcla de yeso y cola de animal, muy dura, que representa para la técnica escultórica una etapa intermedia o previa, al igual que el boceto de barro, usado antes de entallar en madera o fundir en bronce. Es la única de todo el conjunto realizada en ese material, por lo que pudo haber sido el modelo que se presentó al comitente para confirmar el encargo, o una pieza incorporada a última hora que no pudo realizarse en madera por alguna circunstancia. Pero no queda duda que es de la misma mano, pues todas presentan un estilo montañésino y mesino, donde se conjugan la severidad y clasicismo de unas posturas estáticas con alargados y estilizados cuellos, propias de su naturaleza funeraria, con un acusado naturalismo del tratamiento de la cabeza, donde destaca el movimiento de una leonina cabellera de amplios mechones y marcadas facciones de ojos, bocas y orejas abultadas. Están policromados en un tono ocre marfileño, casi un blanco roto imitando el alabastro, donde se advierte el uso de un aparejo escaso, aunque los cojines conservan perfilados en oro, al igual que la caída inferior de la fingida tela de recubrimiento del bufete. Son de tamaño natural, el conde, aproximadamente, incluyendo el almohadón, mide 140 cm, Juan Alonso 78, Esteban 77 y Diego 59 cm.

⁴⁴ Dato técnico facilitado por José María Sánchez Muñoz.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

En la tribuna del lado de la Epístola, la condesa Leonor de Sotomayor encabeza la serie, seguida por su hija Juana de la Cruz y una nieta, quizás Leonor de Guzmán. Sus posturas son idénticas, arrodilladas y orantes sobre cojines. Pudo utilizar como inspiración el retrato de D^a Leonor que realizara Cristóbal de Almería a fines de 1575, que se conserva en la sala capitular alta del monasterio de Madre de Dios⁴⁵. Visten recatadamente, con camisa interior de mangas abotonadas y puños rizados, saya entera de botonadura central, con anchas mangas abiertas y falda larga, y manto que cubre la cabeza. La condesa, igualmente, debió servir a Martínez Montañés para el sepulcro de María Alfonso Coronel. (Figuras 6 y 7)



Figura. 6. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Estatuas orantes de Juana de la Cruz y de otra niña. 1605. Foto: Autor



Figura 7. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Sepulcro de la condesa Leonor de Sotomayor, su hija Juana de la Cruz y una nieta. 1605. Foto: Autor

⁴⁵ Cruz Isidoro, 2010, 146-147.

Las niñas llevan cuello de lechuguilla y la condesa, como viuda, toca bajo el manto. Las tres estatuas, talladas en madera de roble y macizas, han sido igualmente limpiadas y se han repuesto algunas faltas de dedos⁴⁶. En cuanto a sus dimensiones, la condesa mide aproximadamente 136 cm, su hija unos 70 cm, y la nieta 67.

Sirven de fondo a ambos grupos dos lienzos de altar con enmarques de orejeta denticulada, sobre pilastras (la del conde plumeada a espiguilla y la de la condesa de cajeadado liso), con capiteles de ancones de triglifos (también con diferencias), y frontón triangular roto de idéntica moldura. De temática funeraria, el del Evangelio representa la *Resurrección de Cristo*, y la *Asunción de la Virgen* se ubica en el de la Epístola, de nuevo una división sexista. El profesor Juan Miguel Serrera pensó que pudieron ser pintados por Alonso Bejarano y Gonzalo Moreno, que entre el 27 de septiembre de 1606 y el 22 de marzo de 1607 policromaron y doraron los sepulcros⁴⁷, pero tenemos referencias de que, al menos Moreno, sólo era dorador. Por el contrario, desde 1603, el florentino Francesco Yanetti, castellanizado en la documentación ducal como Francisco Juanete (ca. 1575-1647), aunque firmaba Ginete, era un capacitado pintor de cámara del conde de Niebla D. Manuel, que trabajó abundantemente para su padre el VII duque⁴⁸.

⁴⁶ Labor efectuada por José María Sánchez Muñoz y José Manuel Sánchez Cabrera.

⁴⁷ Serrera Contreras, 1998: 173.

Podría incluirse en su producción más temprana, que no se conserva, como «el lienzo de la ystoria de la Casa de Guzmán», en el que trabajaba en julio de 1603 y pudo ser un referente del gran trabajo que realizara para el Santuario de la Caridad en 1612. En 1604 se encontraba pintando, junto a Vasco Pereira y Juan de Salcedo, los gallardetes y otros elementos de la galera capitana de la escuadra española comandada por el conde D. Manuel, y en 1605 doró los marcos de un mensario o representación de los doce meses, que posiblemente había realizado para la huerta de El Desengaño, en Sanlúcar, y una Verónica, a la que Christiano hizo una guarnición de ébano en mayo⁴⁹. Apoya esa hipótesis que en esa misma memoria de trabajos el ensamblador afirme haber realizado otros dos bastidores, que bien pudieran para los fondos pictóricos de los sepulcros: «Yten más, en veinte y seis de mayo, Francisco Juanete, el pintor del Conde, mi señor, por mandado de V.E., dos bastidores para pintar, 8 reales»⁵⁰. En la *Resurrección de Cristo*, reproduce en el Mesías una estampa de Cornelis Cort (1533-1578), según diseño de Giulio Clovio (1498-1578), de hacia 1569, en la que aparece impetuoso, portando el lábaro bajo una fuerte aureola. Y toda la composición, reproduce la de Jerónimo Wierix (1548-1624), inserta en la obra de Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, publicada

⁴⁸ Cruz Isidoro, 1997: 245-248, 258-262, 273-274. Cruz Isidoro, 1998: 435-459. Lamas Delgado /Romero Dorado, 2018: 86-108.

⁴⁹ Cruz Isidoro, 2011a: 85.

⁵⁰ AGFCMS leg. 2.828.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

en Amberes por Martín Nuyts II en 1593, en concreto la lámina 134. A los pies la guardia romana, alguna dormida por la oscuridad, a pesar de la luna y de un farol, queda sorprendida ante un sepulcro abierto y vacío, mientras Cristo rompe las cadenas de la muerte y del pecado, simbolizados por un esqueleto y un demonio. Crepitan los ángeles y se alegran los bienaventurados. Al fondo la ciudad de Jerusalén aún aparece dormida. (Figura 8)

En la *Asunción de María*, la disposición coral de los apóstoles, que giran en torno al sepulcro vacío, recuerda la xilografía de Alberto Durero de la serie de la *Vida de la Virgen*, de 1510, pero la composición reproduce a la letra, de nuevo, una estampa de esa iconografía de Jerónimo Wierix (1559-1619), con diseño de Bartolomeo Passarotti (1529-1592), que Jerónimo Nadal encargó para ilustrar su *Evangelicae Historiae Imagines*. Posiblemente, el VII duque, o los dominicos, facilitaron al pintor ese texto, lo que señala una biblioteca puesta al día. María, de larga cabellera rubia, se arrodilla ante su amado Hijo resucitado, para ser asunta a la gloria eterna, ante la alegría de una corte de querubines y ángeles músicos que los rodean. (Figura 9)

Los recursos técnicos, como la gama cromática de ambos lienzos, la dura pincelada y los tipos humanos del apostolado, responden al estilo de Francisco Juanete, afín al que realizará en 1612 para el retablo mayor del Santuario de la Caridad.



Figura 8. ¿Francisco Juanete? Resurrección de Cristo. Foto: Autor
Grabados: Cornelis Cort, ca. 1569 / Jerónimo Wierix, 1593.



Figura 9.1. ¿Francisco Juanete? Asunción de la Virgen. 1605. Sepulcro de la condesa de Niebla D^a Leonor Manrique de Sotomayor. Foto Autor



Figura 9.2 Hieronimus Wierix, *Asunción de la Virgen*

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

OTRAS IGLESIAS SE INCORPORAN COMO PANTEONES PERSONALES

Fueron muy solemnes las exequias realizadas en 1615 por el VII duque en el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, donde fue enterrado bajo el retablo mayor, junto a su esposa Ana de Silva, fallecida tres años antes⁵¹. Al parecer, sus restos aún continúan en el lugar, como demostró la inspección ocular de hace algunos años al tiempo de la restauración del inmueble, ratificado, posteriormente, al hacerlo con el mueble litúrgico. Se disponen bajo arcos solios y, que sepamos, no existe ninguna lápida ni inscripción aclaratoria, sólo la coincidencia de la ubicación de los restos recogida por la documentación y la literatura contemporánea.

Su hijo, el VIII duque D. Manuel, eligió el convento mercedario, aunque, al parecer, su idea inicial fue escoger su primera fundación religiosa, la Merced de Huelva. El cronista de la orden, fray Pedro de San Cecilio dirá «Tuvo intento siempre el conde fundador, aun siendo ya duque de Medina Sidonia, de que su cuerpo esperase en ella la general resurrección por el grande amor y devoción que tuvo a esta casa: si bien, por haber dado palabra a la duquesa D^a Juan Lorenza de Sandoval, su consorte, a quién mucho amó, dispuso después le sepultasen en la bóveda de la capilla mayor de nuestro convento de su

ciudad de Sanlúcar de Barrameda, donde ambos descansan»⁵². La primera en fallecer fue la esposa, rezando su inscripción:

«DE LA MADRE DE DIOS MARIA SANTISIMA / YAZE AQVI SV ESCLABA LA EX^{MA} SA D^A JVANA SANDOBAL / I ZERDA MUGER DEL EX^{MO} S^O D MANVEL AL^O PERES DE GVZMAN / EL BUENO 8 DV^E DE MEDI^A S^A E HIJA DEL EX^{MO} SOR DV^E DE LERMA FVN / DADORA DESTA CONBENTO PATRONA GENERAL / DE TODA LA DESCALCES DE N^{RA} S^{RA} DE LA MERSED / REDENSION DE CAVTIBOS Y SV GRAN DEBOTA Y / BIENHECHORA RVEGEN A DIOS POR ELLA / MVRIO AQVINZE DE AGOSTO AÑO DE 1624».

Y más tarde el duque, en 1636, aunque la lápida recoja ese evento siete años antes, en 1629, fecha que hemos de suponer de su ejecución material:

«DEL SANTISSIMO. SACRAMENTO / YACE AQVI SV ESCLAVO. EL EX^{MO} SOR DON. MANVEL. AL^O PERES DE / GVS MAN. EL BVENO. 8^O DVQ. DE MEDINA SIDONIA MARQUES I CONDE / DEL CONSEJO. DESTADO DE SV MAGESTAD. Y SV CAPITAN GENERAL / DEL MAR. OCEANO. Y COSTA DEL ANDALVCIA. CAVALLERO DE LA INSI / GNE. ORDEN DEL TUVSON DE ORO. PATRONO DE LA RELIGION DE SANTO / DOMINGO DE GVS MAN EN ESTA PROVINCIA Y DE TODA LA DESCALSES / DE NRA S^{RA} DE LA MERCED FVNDADOR DESTA CASA Y OTRAS Y DESTOS / SEPVLCHROS. AÑO DE 1629 (sic). RUEGVEN A DIOIS (sic) POR EL».

⁵¹ Cruz Isidoro, 2015: 96-100.

⁵² Díaz Hierro, 1992: 55.

Esas lápidas se dispusieron bajo un arco solio rebajado, completando el programa iconográfico una alegórica pintura mural en el tímpano, de escasa policromía, a la almagra y ocre, con una esquemática calavera inserta en un recerco manierista, mientras que el intradós del arco presenta una geométrica trama serliana de cajas rectangulares y círculos interiores en esos tonos. En la bóveda se desarrolla el aparatoso rompimiento de Gloria de una custodia que exhibe el Santísimo, del que emana una fuerte luz que inunda una corte angelical⁵³. (Figura 10)

Con antelación a esta fundación, el VIII duque levantó el convento para la orden en Huelva mientras tenía allí su residencia como conde de Niebla. Se construyó entre 1605 y 1615, con trazas del arquitecto Alonso de Vandelvira, contó con una cripta para panteón familiar, descrita por el cronista mercedario fray Pedro de San Cecilio: «Debajo del presbiterio está una bóveda que lo coge todo, y es para entierro de los condes», que se tapió cuando se erigió la parroquia de la Merced en la iglesia catedral. Allí recibieron sepultura sus cuatro hijos, fallecidos a corta edad, Baltasar, Francisco, Juana y Leonor Pérez de Guzmán, y su nieto Manuel Alonso, marqués de Cazaza, hijo primogénito del IX duque D. Gaspar, la descendencia ilegítima y algunos criados de confianza⁵⁴.



Figura 10. Panteón de los VIII duques de Medina Sidonia. Cripta de la iglesia de la Merced, de Sanlúcar de Barrameda. Foto: Autor

CONCLUSIONES

Nada más humano que intentar lograr la trascendencia, superando el olvido del tiempo. El concepto humanista de triunfo sobre la muerte, que se venía incubando desde la Baja Edad Media, tendrá en

⁵³ Hermoso Rivero /Romero Dorado, 2014: 20.

⁵⁴ Díaz Hierro, 1992: 33-35, 39-40.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

el aparato funerario una herramienta de lo más eficaz, de la que harán gala las Casas reales y aristocráticas a lo largo de los siglos del renacimiento y el barroco. Los Guzmanes andaluces siguieron esa tónica, exhibiendo en sus personales fundaciones religiosas (San Isidoro del Campo, en Santiponce, y en los sanluqueños conventos de Santo Domingo y de la Merced), todo el aparato tipológico y simbólico que el monumento funerario les proporcionaba.

BIBLIOGRAFÍA

Azcárate, José María (1996). *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra.

Barrantes Maldonado, Pedro (1998). *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Federico Devis Márquez (ed.). Cádiz: Universidad.

Calderón Benjumea, Carmen /Calderón Benjumea, José Antonio (2008). *El real monasterio de Madre de Dios de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir ediciones.

Checa, Fernando (1999). *Pintura y escultura del renacimiento en España. 1450-1600*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.

Cruz Isidoro, Fernando (1997). *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba: CajaSur.

Cruz Isidoro, Fernando (1998). "Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)". En: *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 435-460.

Cruz Isidoro, Fernando (2001). "Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo, un escultor de principios del XVII". En: *Laboratorio de Arte*, 14, pp. 27-49.

Cruz Isidoro, Fernando (2005). "El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633". En: *Laboratorio de Arte*, 18, 173-184.

Cruz Isidoro, Fernando (2008). *El convento de la Victoria. Historia, Arquitectura y Patrimonio Artístico*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

Cruz Isidoro, Fernando (2010). "Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)". En: *Laboratorio de arte*, 22, 131-164.

Cruz Isidoro, Fernando (2011a). *El patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

Cruz Isidoro, Fernando (2011b). "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)". En: *Laboratorio de Arte*, 23, 79-106.

Cruz Isidoro, Fernando (2012). “El patrimonio artístico desamortizado del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (1835-1861)”. En: *Laboratorio de Arte*, 24, t. II, 549-570.

Cruz Isidoro, Fernando (2015). “Las artes efímeras al servicio de la propaganda de la Casa ducal de Medina Sidonia (1515-1639)”. En: *Laboratorio de Arte*, 27, 87-111.

Díaz Hierro, Diego (1992). *Huelva y los Guzmanes. Anales de una historia compartida (1598-1612)*. Huelva: Ayuntamiento.

Gestoso y Pérez, José (1984). *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1892, reimp. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, T. III.

Gómez Piñol, Emilio (2019). “Algunas consideraciones sobre el imaginario artístico sevillano de Juan Martínez Montañés”. En: Cano Rivero, Ignacio /Hermoso Romero, Ignacio /Muñoz Rubio, María del Valme (ed.) *Montañés, maestro de maestro*. Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico, 15-29.

Hermoso Rivero, José María /Romero Dorado, Antonio Manuel (2014). “La Huerta del Desengaño de Sanlúcar de Barrameda: retiro y recreo del VIII duque de Medina Sidonia”. En: *El Rincón Malillo. Anuario del Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz*, 4, pp. 19-22.

Herrero Sanz, María Jesús (2013). *Santa María La Real de Huelgas Burgos*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Lamas Delgado, Eduardo / Romero Dorado, Antonio (2018): “El pintor florentino Francisco Ginete (ca. 1575-1647): un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía”. En: *Libros de la Corte*, 16, pp. 86-108.

Lara Ródenas, Manuel José de (1992). “El poder y la muerte. Mandatos de lutos y gobierno de los sentimientos en la Huelva del Barroco”. En: *Aesturia. Revista de investigación*, 1, 49-65.

López Guzmán, Rafael y otros (2006). *Guía artística de Granada y su provincia* (I). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Morales, Alfredo (1981). “Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda”. En: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* t. XLVII. Valladolid: Universidad, pp. 307-320.

Morales Chacón, Alberto (1986). *Escultura funeraria del renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Diputación.

Palomero Páramo, Jesús M. (1983). *El Retablo Sevillano de Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación.

Portela Sandoval, Francisco José (1985). “La escultura en el monasterio de El Escorial”. En: *Fragmentos*, 4-5, pp. 106-108.

Reyes Ruiz, Manuel (2004). *Capilla Real de Granada. Lonja, templo y museo. Guía para la visita*. Granada.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

Rodríguez Duarte, María del Carmen (1991). "Una obra desaparecida del escultor Miguel Adán: el retablo de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda". En: *Sanlúcar de Barrameda*, 27, s/p.

Rodríguez Duarte, María del Carmen (2020). "La Capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: panteón de los condes de Niebla". En: *Cartare*, 10, pp. 21-42.

Sáez de Miera, Jesús (1999). "Catálogo". En: Checa Cremades, Fernando (dir.). *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V / Museo Nacional del Prado. Fichas 182-183.*

Serrera Contreras, Juan Miguel (1999). "Pedro de Campaña y la Casa de Medina Sidonia (A propósito de la "Piedad" del Museo de Bellas Artes de Cádiz)". En: *Archivo Hispalense*, 251. Sevilla: Diputación, pp. 245-261.

Serrera Contreras, Juan Miguel (1998). "El eco de El Escorial: las tumbas de los XII Condes de Niebla". En: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Visor / Fundación Argentaria, pp. 167-186.

Tovar de Teresa, Guillermo (1992). *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Arte Novohispano, 4. México: Grupo Azabache.

Valdivieso, Enrique (2008). *Pedro de Campaña*. Sevilla: Endesa.

Velázquez Gaztelu, Juan Pedro (1995). *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de*

Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758. Romero Tallafigo, Manuel (transcrip. e introd.). Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

**EL CONVENTO DOMINICO DE CASTILLEJA DE LA CUESTA (SEVILLA): UNA FUNDACIÓN DE
LOS CONDES-DUQUES DE OLIVARES (1626-1634)**

THE DOMINICAN CONVENT OF CASTILLEJA DE LA CUESTA (SEVILLE): A FOUNDATION OF
THE COUNTS-DUKES OF OLIVARES (1626-1634)

José Manuel Ortega Jiménez

HUM171. Universidad de Almería.

<https://orcid.org/0000-0001-7620-4200>

joseoi@ual.es

Resumen: En la villa de Castilleja de la Cuesta, los Condes Duques de Olivares fundaron un convento dominico y un colegio para niñas. Se integra en la política de patronazgo que llevó a cabo el valido de Felipe IV para engrandecer su imagen y disponer de espacios de enterramiento. Se analizan las cláusulas pactadas entre los patronos y la orden religiosa. Del mismo modo se estudia el ajuar litúrgico del convento a través de las tasaciones que se llevaron a cabo entre 1626 y 1634 y se establece la posible autoría de algunas de estas piezas.

Palabras clave: Condes Duques de Olivares; Castilleja de la Cuesta; plata; pinturas; reliquias; esculturas.

Abstract: The Counts-Dukes of Olivares founded a Dominican monastery, a church and a school located in Castilleja de la Cuesta. This founding aimed at strengthening Olivares's image in the Court and owning different burial sites. In this article clauses agreed between the Count-Dukes of Olivares and the religious order are analyzed. Similarly, the convent trousseau will be studied, trying to determine the possible authorship of some works of art.

Keywords: Counts-Dukes of Olivares; Castilleja de la Cuesta; silver; painting; relics; sculptures.

A escasos 6 kilómetros de la ciudad Hispalense, a las puertas del Aljarafe sevillano, se ubica Castilleja de la Cuesta. Esta población, adquirida por D. Pedro de Guzmán en 1539, pasó a formar parte del mayorazgo de los condes de Olivares¹. El II conde, Enrique de Guzmán, mandó construir en la villa un convento de la orden de santo Domingo. Sin embargo, tenemos que esperar a su sucesor Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, para que esta disposición se ejecute.

Este convento ha atraído la atención de diversos investigadores. Así, En 1990, el historiador Antonio Herrera García, dio a conocer el documento de su fundación². A este trabajo se han sumado en las últimas décadas los estudios de Amores Martínez y Blanco Mozo. Ambos nos proporcionan numerosos documentos inéditos sobre el convento sevillano, analizándolo en el contexto de la intensa política de patronazgo llevada a cabo los Condes Duques de Olivares³.

Por lo que respecta a su ajuar litúrgico, este solo ha sido estudiado de forma parcial de acuerdo con los intereses concretos de los investigadores en cada caso. Así, Pescador del Hoyo publicó varios inventarios del siglo XVII, localizados en el Archivo Histórico Nacional.

¹ Herrera García, 1990: 60.

² Herrera García, 1990: 154.

³ Amores Martínez, 2005: 218-224. Blanco Mozo, 2007: 279-298.

Sin embargo, su estudio se centró en el análisis de las pinturas y las láminas, sin prestar atención a la platería, reliquias, esculturas, mobiliario y ornamentos que en ellos se registran⁴. A este trabajo puntual se suma el de Corella Suárez quien, en su estudio sobre la organización económica y religiosa del convento dominico de Loeches, mencionó varias piezas de estos inventarios⁵.

Por tanto, dada la importancia que creemos que tuvo este convento de Castilleja de la Cuesta, consideramos necesario plantear nuevas cuestiones a medida que analizamos las cláusulas de la escritura de fundación. Del mismo modo, debido al interés de los inventarios mencionados y el hecho de que todavía se encuentren parcialmente inéditos, creemos preciso efectuar un análisis detallado de estos documentos para determinar su posible valor económico y artístico, así como para apuntar la posible autoría de algunas piezas.

Con la fundación del convento de Castilleja de la Cuesta, los Condes Duques no hacían sino actuar como el resto de las familias nobles de la época. Formaban parte de ese grupo de privilegiados que, a través de una intensa política de patronazgo de instituciones religiosas, reforzaban su prestigio ante otros miembros de la nobleza

⁴ Pescador del Hoyo, 1987: 13-51.

⁵ Corella Suárez, 2001: 107-152.

española. De la misma manera, podrían disponer de espacios para su enterramiento y el de sus descendientes⁶. En el caso particular de Olivares, esta política de patronazgo, le supuso una herramienta magnífica para legitimar su imagen de ministro todopoderoso ante la Corte. Una imagen que, en estos momentos, gozaba de cierta popularidad debido a las recientes victorias de la Monarquía Hispánica en Breda (1625) o Bahía de Todos los Santos (1625). Ambos triunfos inmortalizados por los pinceles de Velázquez y Juan Bautista Maíno.

Pocos meses después de estos sucesos, el 5 de enero del año 1626, Gaspar de Guzmán y su esposa Inés de Zúñiga otorgaron la escritura de fundación del convento dominico de Castilleja de la Cuesta con su iglesia y un colegio para 12 niñas ante el escribano madrileño Santiago Fernández⁷.

⁶ Atienza López, 2008a: 86; 2008b: 277.

⁷ El permiso para fundar el convento de Castilleja de la Cuesta se concedió el 16 de noviembre de 1625. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 2039, ff. 47r-49v. En el documento se daba poder a “Mariana de san Joseph Priora del d[i]ch[o] monasterio Real de Monjas de la Encarnacion desta dicha villa [Madrid]” para otorgar “la escriptura de la fundacion del d[i]ch[o] Monasterio q[ue] los d[i]ch[os] s[eñor]e[s] conde y condesa de Olivares an de otorgar su fundacion y dotacion”. Algunos meses después, en enero de 1626, se expide la escritura de fundación. Todo lo referido a las cláusulas de esta escritura en AHPM, prot. 2039, ff. 15r-39v. Ambos documentos citados en Herrera García, 1990: 154.

Como punto de partida se estableció que los patronos debían aportar la cantidad de 7.000 ducados anuales, monto que se destinaría al mantenimiento de las religiosas, colegialas y demás servicio como mozos y hortelanos⁸. Parte de esta cantidad se asignaría también a la construcción y reformas del inmueble⁹.

No se trataba de una fábrica de nueva planta, pues el monasterio se ubicó en las antiguas casas de Francisco de Torreblanca, próximas a la parroquia de Santiago¹⁰.

Por este motivo, en una de las primeras disposiciones, los Olivares ordenan “labrar y perficionar La d[ic]ha casa para que Comodamente puedan bivar Las dichas Religiosas y Colegialas”, conforme a la regla de santo Domingo.

Aunque desconocemos quién pudo ser el autor de tales reformas, no sería improbable que se tratase de algún maestro cercanos al círculo del Alcázar sevillano. El valido ostentaba el título de alcaide del Real Sitio, vinculado al mayorazgo de Olivares desde la época del I conde¹¹.

⁸ El monasterio estaría dirigido por una priora y contaría, además de las religiosas, con un prelado, dos capellanes por cada monja, tres sacerdotes, un confesor, varios monaguillos, un mozo y un hortelano.

⁹ Blanco Mozo, 2007: 285.

¹⁰ Amores Martínez, 2005: 223.

¹¹ Herrera García, 1990: 58.

No sería la primera vez que Gaspar de Guzmán encargase a estos artífices reformas en edificios de su estado. Así, en un codicilo fechado en 1625, el arquitecto Vermondo Resta aseguraba que, aparte de su oficio de maestro mayor de los Alcázares de Sevilla, había trabajado para los condes de Olivares en obras particulares¹². Creemos que se está refiriendo a la Colegiata de la villa de Olivares, obra atribuida al artista italiano por la doctora Marín Fidalgo¹³.

La atención del Conde Duque a la fábrica de Castilleja de la Cuesta fue considerable, pues deja establecido que todo se haga “Conforme a la planta que les daremos”. No obstante, y pese a estas palabras, consideramos que las intervenciones se efectuarían de forma gradual y no debieron de alterar significativamente la estructura del anterior edificio.

Llegamos a esta conclusión porque en enero de 1626 ya habitaban en el convento veintiuna monjas y siete niñas, número que se vería incrementado paulatinamente hasta un máximo de treinta y tres. Pensamos que las primeras actuaciones se centrarían en la adecuación de un espacio para celebrar el culto.

A través del primer inventario del ajuar conventual, fechado en enero de 1626 y que comentaremos más adelante, sabemos que en la

iglesia ya estaba dispuesto un tabernáculo de madera dorada para el santísimo y que, además, se esperaba la colocación de los lienzos de la Inmaculada Concepción, santa Teresa y santo Domingo, destinados al retablo principal, tal y como se indica en la escritura de fundación¹⁴.

Según este documento, se reservaba la capilla mayor para ubicar los sepulcros de los Condes Duques y sus descendientes. En el presbiterio podrían disponerse inscripciones y los blasones familiares. Además, los patronos tenían derecho a colocar sus escudos nobiliarios en otros lugares del conjunto monástico. Por su parte, el cuerpo del templo estaría destinado a los enterramientos de las colegialas, capellanes y sirvientes. En definitiva, y como apunta Carrasco Martínez, estos espacios servían para mostrar y dejar patente el poder del linaje¹⁵.

Aparte de las celebraciones litúrgicas cotidianas, el convento se obligaba a decir misas por los patronos, sus herederos y los Reyes de España. Asimismo, se debían conmemorar fiestas como la de la Inmaculada Concepción, la Anunciación, la Visitación o la Asunción de

¹² Marín Fidalgo, 1990: 852-853.

¹³ Marín Fidalgo, 1988: 15.

¹⁴ “Queremos y ordenamos que en el altar mayor de la Yglesia del Dicho Convento aya en parte Príncipe del Retablo Una ymagen de la concepcion de nuestra señora y al lado del evangelio, otra de santo domingo y al de la epistola otra de santa theresa”. AHPM, prot. 2039, ff. 35v-36r.

¹⁵ Carrasco Martínez, 1999: 64.

la Virgen, esta última con la exposición del Santísimo Sacramento en el coro.

Pero sin duda, una de las disposiciones que muestra de forma más contundente la implicación de los Condes Duques en esta fundación, fue la obligación de inventariar “los ornamentos plata pinturas Cosas de sacristia que nos los dichos patronos les tenemos dado y señalado”. Estos inventarios, debidamente guardados en el archivo de los condes de Olivares, tenían que ser firmados por la priora y las consultoras del convento.

Contabilizamos un total de cuatro registros, todos ellos localizados en el Archivo Histórico Nacional (Madrid). Los inventarios tienen una cronología que comprende desde el año 1626 hasta el de 1634¹⁶. Como ya se ha indicado, Pescador del Hoyo fue la primera que los dio a conocer, aunque la autora centra su estudio en las pinturas y las láminas que formaban parte del ajuar conventual¹⁷.

El inventario más interesante es el primero, pues la totalidad de los objetos que en él se incluyen fueron donados por los Condes Duques.

¹⁶ Todo lo referido a los inventarios del convento de Castilleja de la Cuesta en Archivo Histórico Nacional (AHN), clero, libro 19289, s/f.

¹⁷ Pescador del Hoyo, 1987: 13-51.

Se llevó a cabo entre diciembre de 1625 y enero de 1626. Contiene el ajuar litúrgico de la iglesia y se divide en distintos apartados. Destacamos, en primer lugar, un considerable número de reliquias, apreciadas en unos 16.500 reales. Algunos años antes, durante su embajada en Roma (1582-1591), el II conde de Olivares, Enrique de Guzmán, consiguió reunir junto a su esposa, María Pimentel, un interesante conjunto que envió a Sevilla con destino a la iglesia de Olivares. Parte de esta colección puede contemplarse en la actualidad en la capilla que se sitúa en el lado del evangelio junto al presbiterio¹⁸. Dado que no tenemos constancia de que los Condes Duques adquirieran nuevas reliquias, creemos que pudieron trasladar algunas de esta primitiva colección desde Olivares al convento de Castilleja de la Cuesta. Esto podría explicar que algunas de estas piezas se encontraran en mal estado de conservación.

Contabilizamos dos cabezas de las Once Mil Vírgenes, doce canillas de santos como santa Cándida, san Timoteo, san Apolonio o San Salvador. Estas dos últimas estaban depositadas en dos relicarios con forma de brazo de madera policromada al igual que las de san Antonio, san Timoteo, san Teodoro y san Pancracio mártir. Siete medallas de madera dorada, también policromadas, contenían diez pedazos de reliquias de san Crecencio, san Fulgencio, santa Margarita,

¹⁸ Gil Bermejo, 1986: 10. Amores Martínez, 2001: 46-49.

santa Cristina, san Jacinto, san Valerio y santa Emerenciana. Tanto los brazos como las medallas se encontraban en un lamentable estado de conservación, pues se describen como “muy deslustrados y las caras y manos plateadas muy negras”.

A los ya citados se deben añadir diez y siete relicarios más. Algunos de ellos parecen de cierto valor como el de “evano y plata con una ymagen de n[ues]tra s[eñor]a de plata sobre una piedra de jasper” con piedras de diferentes colores, valorado en 1.100 reales o el de “evano y plata blanca y dorada con algunas piedras de diferentes colores y una lamina” del Nacimiento, en 3.000 reales. Este conjunto manifestaba el gran interés de los Condes Duques por el culto de las reliquias de acuerdo con las disposiciones emanadas del Concilio de Trento¹⁹.

A pesar de no conservarse ninguna de estas piezas, creemos oportuno apuntar que, tanto los relicarios que contenían las cabezas de las Once Mil Vírgenes como los que se describen en forma de brazos, serían similares a los que podemos ver en la capilla de la Colegiata de Olivares (Figuras 1 y 2).

En el mismo lote se inventariaron otras piezas de carácter religioso como una lámina de la “encarnación ochabada y guarnecida de evano” con piedras de jasper, en 600 reales y cinco cofres -tres de

caparazón de tortuga “sembrados de estrel[las] de plata”, uno de aguamarina con bronce dorado y el último de la India para el santísimo-, apreciados en 1.450 reales. Por último, se mencionan setenta y una jarras, dos de “cristal labrado para rramilleteros” y doce bobillos, todo ello tasado en 2.800 reales.

74

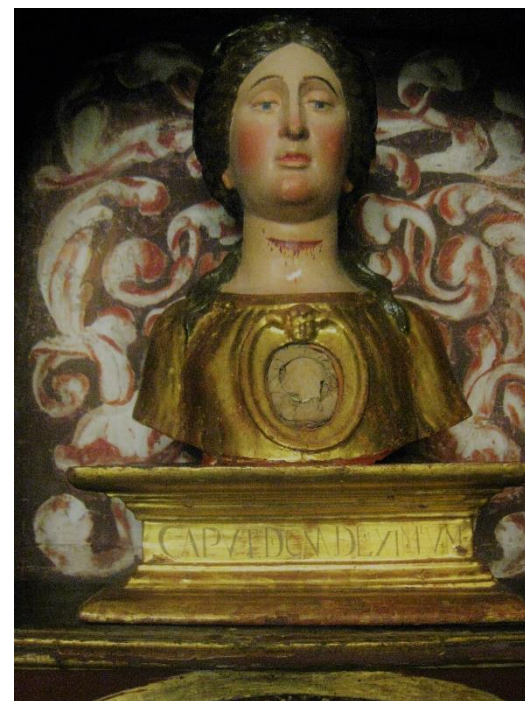


Figura 1. *Relicario de las Once Mil Vírgenes*, siglo XVI, Colegiata de Olivares (Sevilla). Foto: José Manuel Ortega Jiménez

¹⁹ Heredia Moreno, 2001: 77.



Figura 2. Relicario en forma de brazo, siglo XVI, Colegiata de Olivares (Sevilla). Foto: José Manuel Ortega Jiménez

En segundo lugar, predomina el lote de la plata labrada para el servicio de culto, cuyo valor ascendió a algo menos de 15.500 reales. En este conjunto se incluyen piezas de bronce y cobre. Los Condes Duques donaron al convento más de cuarenta candeleros, seis “con su cruz de plata con un christo labrado”, cuatro “de plata bruñida [...] para los dos altares colaterales con dos cruces” y el resto de “bronce sin dorar ni platear”.

Asimismo se incorporaron al ajuar litúrgico dos cálices de plata dorada, dos cruces -una de guion pequeña y la otra, creemos que de altar, “de christal y plata dorada con las yluminaçiones”-, dos ciriales de madera dorada, dos caldericas, dos acetres -uno de ellos de plata labrada-, una lamparilla, una salvilla “con sus binageras de plata blanca”, un pomo de cobre para perfumar, un badil con sus tenazas, un incensario con su naveta de plata y un vaso “pequeño sin pie de plata dorada para tener el Santísimo en el Sagrario”.

Dicho vaso se guardaría en el tabernáculo de madera “dorado grande con su caja dorada p[ar]a colocar al santissimo sacram[en]to Con su adorno de barandillas y bolas y media naranja”.

Mención especial merece la “custodia de plata dorada con sus rayos para descubrir el sanctissimo sacramento”, valorada en 423 reales.

En 12.600 reales se apreciaron las telas y los ornamentos litúrgicos. A esta cantidad se deben sumar algo menos de 6.000 de la ropa blanca como toallas, sábanas, corporales y purificadores.

Sobresalen los veinticuatro paños -quince de cálices, seis de púlpito y cinco de hombros²⁰-, algo menos de una docena de frontales de distintas telas como raso o damasco, muchos de ellos tasados junto a las casullas, siete bolsas de corporales, una cubierta para “el cofre del santísimo sacramento bordada de canutillo de oro sobre raso blanco” y un dosel de terciopelo carmesí con “çenefas de tela amarilla con fluecos de oro”.

76

Dentro de este conjunto podemos incluir, además, cuatro almohadas de “terciopelo carmesi sellado viejas” y ropa para vestir las esculturas como “una saya con dos pares de manjas de espolin noguerados plata guarneçida con una bordadurica de ojuelas y lentejas de plata” o un “bestido de ombre de chamelote plateado con lentejas y canutillos negros guarneçido”.

Otro apartado importante lo constituye el conjunto de treinta y nueve pinturas, todas de temática religiosa²¹. Se enumeran veinte cuadros de ermitaños de distintos tamaños, siete de santos y santas, cinco de Nuestra Señora, tres de Cristo -un Ecce Homo, un Buen pastor

²⁰ Uno de los paños de púlpito se reutilizó para hacer un frontal.

²¹ Cada una de las pinturas se tasó en 300 reales.

y un Salvador bordado de oro-, uno grande de la Última Cena “con los doce apóstoles”, uno del Bautismo de san Juan, uno de la Encarnación y uno de la Magdalena, santa frecuentemente representada en la pintura del siglo XVII por considerarse símbolo del arrepentimiento²². Todo el conjunto se valoró en 6.900 reales.

Con el traslado de las monjas al convento dominico de Loeches (Madrid) en 1634, las religiosas se llevaron consigo estos lienzos para ubicarlos en la nueva fundación²³. A finales del siglo XVIII Antonio Ponz realizó una descripción de la sacristía del templo de Loeches. A juicio de Pescador del Hoyo, algunos cuadros que enumera el historiador podrían identificarse con el inventario de Castilleja de la Cuesta de 1626²⁴. A saber, el Buen Pastor y la santa Inés que Ponz los relaciona con la escuela de Martín del Vos, una Presentación de Nuestra Señora en el Templo, copia de Veronés y un santo Domingo que lo atribuye a Tintoretto²⁵.

Si bien es cierto que en el inventario se señalan pinturas del mismo tema, la ausencia de documentación nos hace muy difícil asegurar que se trate de las mismas piezas. En cambio, si creemos que todas las pinturas donadas al convento de Castilleja de la Cuesta

²² Mâle, 2001: 72-73.

²³ Pescador del Hoyo, 1987: 15.

²⁴ Pescador del Hoyo, 1987: 14.

²⁵ Ponz, 1789: 280-281.

pertenecieron a la colección personal de los Condes Duques, parte de la cual, pensamos, podría estar formada por pinturas heredadas de su padre Enrique de Guzmán. De esta manera, se explicaría la presencia de pintores tan relevantes como Martín de Vos o Tintoretto²⁶. En todo caso, estaríamos ante un conjunto pictórico de gran calidad, digno del valido de Felipe IV.

Junto a estas pinturas se inventariaron varios lienzos “de pincel” que, como ya hemos mencionado, estaban destinados al retablo mayor de la iglesia conventual del monasterio de Castilleja de la Cuesta y a la espera de ser colocados. Estos eran una Inmaculada Concepción, un

²⁶ La tasación *post mortem* de Pedro de Guzmán, fechada en 1569 ante el escribano Diego Portes, nos permite conocer los bienes muebles que poseía el I conde de Olivares en sus dominios del Aljarafe sevillano. El registro, localizado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSE), Sección Protocolos, oficio 17, leg. 10672 libro 2º, ff. 463r-473r, fue dado a conocer por Herrera García, 1990: 63. Entre esos bienes destacamos el largo centenar de pinturas en tabla y en lienzo de diversa temática -retratos, mitología, religiosa, paisaje- que se ubicaría en su palacio condal de la villa de Olivares y que muestra el interés del conde por crear una colección pictórica acorde con los gustos de la nobleza en ese momento: Ortega Jiménez, 2020: 81-94. Esta colección, ligada al mayorazgo de Olivares, pasaría a manos de su hijo Enrique de Guzmán que la aumentó con otra treintena de cuadros de temática similar: Herrera García, 1990: 82. Además, durante su embajada en Roma y su virreinato en Sicilia y Nápoles, entre 1582 y 1599, Enrique de Guzmán contactó con pintores de la talla de Scipione Pulzone quien realizó varios retratos del linaje, algunos de ellos destinados a la Colegiata de Olivares: Vannugli, 2013: 46-47. El Conde Duque de Olivares heredó, por tanto, una colección pictórica nada despreciable.

santo Domingo y una santa Teresa. El documento no proporciona información sobre el posible autor de estas obras. No obstante, en estos años existía una abundante nómina de pintores en la ciudad Hispalense como Francisco Varela, Juan de Uceda, Juan del Castillo, Pablo Legot o Francisco Pacheco²⁷.

De entre todos ellos, creemos que este trabajo se pudo encomendar a Francisco Pacheco, pues existen claras evidencias de encargos personales del valido al artista en distintos momentos. En todo caso, queremos señalar que esta atribución se trataría de una hipótesis, pues no hemos encontrado ningún documento que confirme esta autoría.

Gaspar de Guzmán debió de conocer al pintor en Sevilla. En esta ciudad fijó su residencia entre 1607 y 1615²⁸. Precisamente, en 1610, Pacheco realizó un retrato del noble, hoy desaparecido, por el que cobró 50 ducados²⁹. Entre 1624 y 1625, los Condes Duques le encomendaron la policromía de una escultura de la Virgen de la

²⁷ Véase: Valdivieso/Serrera, 1985.

²⁸ Marañón, [1936 (1980)]: 30. Elliott, [1986 (2010)]: 51.

²⁹ Fitz-James, 1924: 23-24.

Expectación, talla que donaron al convento franciscano de su villa de Olivares³⁰⁹.

Pues bien, recordemos que, tal y como se establecía en la escritura de fundación, el lienzo de la Inmaculada Concepción debía presidir el retablo principal de la iglesia. Este misterio, de fuerte calado social en la ciudad del Guadalquivir a principios del siglo XVII, originó un intenso debate a favor y en contra del mismo entre las distintas órdenes religiosas³¹.

Francisco Pacheco había tratado este tema en varias ocasiones, aunque la versión más próxima en el tiempo al inventario que estamos estudiando, fue la que realizó en 1623 para una de las capillas de la iglesia sevillana de San Lorenzo. Por tanto, pudo basarse en este lienzo a la hora de ejecutar el de Castilleja de la Cuesta (Figura 3).

En cuanto a la pintura de santa Teresa, ubicada en el lado de la epístola, pensamos que Pacheco, pudo utilizar como modelo el retrato que de ella realizó fray Juan de la Miseria en 1576 para el convento hispalense de San Juan del Carmen. De hecho, el maestro de Velázquez conocía este lienzo, pues lo describe en su *Arte de la Pintura* como “el primer Retrato de la Santa Teresa de Jesus, que está en el Conve[n]to

de sus Monjas desta Ciudad. De cuyas copias an resultado ta[n]tas maravillas en gloria del Soberano Señor”³².



Figura 3. Francisco Pacheco, *Inmaculada Concepción*, 1623, Iglesia de San Lorenzo (Sevilla). Foto: José Manuel Ortega Jiménez

³⁰ Hermoso Romero, 2016: 86-87. Ortega Jiménez, 2021: 105-122. Actualmente la escultura se encuentra en la parroquia de Santiago de Castilleja de la Cuesta.

³¹ Sanz Serrano, 1995: 7.

³² Pacheco, 1649: 120-121.

Creemos conveniente recalcar que Gaspar de Guzmán sentía una profunda devoción por la santa, heredada de su madre. En 1574, María Pimentel sanó de una larga enfermedad después de seguir el consejo de Teresa de vestir el hábito de santo Domingo durante un año³³. Tal era el fervor que mostraba por la figura de la santa carmelita, que el valido poseyó hasta el final de sus días con gran aprecio “el corazón de s[an]ta Teresa [...] guarnecido de diamantes”, objeto que envió a la Reina Isabel de Borbón”³⁴.

En el lado del evangelio se situaría el lienzo de santo Domingo. No era casual esta elección, pues se trataba del titular de la orden y del linaje de los Guzmán. Entre 1605 y 1610, Francisco Pacheco ejecutó una pintura del santo para el convento sevillano de la Pasión, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla³⁵. Tomando esta imagen como modelo, el pintor mostraría al santo con su iconografía habitual, hábito blanco y negro, un ramillete de lirios y el libro abierto de la orden dominica³⁶.

³³ Pérez, 2007: 272.

³⁴ Testamento de Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, AHPM, prot. 6233, f. 766r. Sobre santa Teresa, sus reliquias fueron muy apreciadas ya que existió una creencia generalizada sobre la utilidad de sus restos para curar enfermedades: Jiménez Pablo, 2017: 622.

³⁵ Muñoz Rubio, 2016:182.

³⁶ Gómez-Chacón, 2013: 91.

Por último, debemos hacer mención a las esculturas, apreciadas en 3.900 reales. Sobresale, entre todas, la talla de la Purísima Concepción “de la estatura de una muger q[ue] esta en el altar mayor de la iglesia [con] sus rayos de bronce dorados y con corona ynperial de lo mismo con piedras”. Apuntamos la posibilidad de que esta escultura se encargara a un maestro de reconocido prestigio como Juan Martínez Montañés o a algún escultor de su entorno.

El artista jienense conocería a Olivares por mediación de Francisco Pacheco. Durante los años en los que el noble reside en Sevilla, Martínez Montañés realiza varios trabajos en monasterios que estuvieron vinculados en mayor o menor medida a los condes de Olivares en distintos momentos.

Estos serían el de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla) y el sevillano de Santo Domingo de Portaceli. En ambos conjuntos, el maestro ejecutó sendos retablos con sus esculturas, entre las que destacan el San Jerónimo y el Santo Domingo Penitente. Aunque no existen documentos que así lo acrediten, es posible que los Condes Duques apoyasen económicamente parte de la realización de estas obras de arte³⁷.

³⁷ Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, donó al convento de San Isidoro del Campo en Santiponce una reliquia de san Eutiquio que había traído de Roma, así como una pintura de san Pedro, ejecutada por Pascuale Cati. Ambas

En todo caso, y aceptando a Montañés como autor de la Purísima Concepción del convento dominico, creemos que esta talla mostraría algunas similitudes con la Cieguecita, obra que el escultor ejecutará algunos años después, en 1630³⁸. Al igual que sucedió con el Cristo de los Cálices, Pacheco fue el encargado de su policromía. Por tanto, es posible que el pintor colaborase también en la escultura de Castilleja de la Cuesta³⁹ (Figura 4).

Se registra igualmente una imagen pequeñita de la Virgen con el Niño de alabastro en 300 reales, varias tallas pequeñas del Niño apreciadas en 500, 400 y 300 reales y un san Juan “bañado y encarnado” que se describe con “una çamarrica de felpa cabellada”, en 200.

Tras este primer inventario, se realizaron otros tres más, fechados en 1628, 1632 y 1634⁴⁰. Durante estos años el ajuar del

piezas se conservan en el monasterio: de Zevallos, 1886: 244. En cuanto al convento de Santo Domingo de Portaceli, en el AHPSE, Sección Protocolos, oficio 19, leg. 12647, libro 1º, ff. 279v-280r; leg. 12662, libro 1º, f. 219v; leg. 12664, libro 3º, f. 1228v; leg. 12696, libro 6º, f. 1207r-v, hemos localizado pagos que los condes de Olivares hicieron al convento. Es posible que parte de este dinero pudiera ir destinado a sufragar este retablo, así como al sustento de los religiosos.

³⁸ Roldán Salgueiro, 2018: 63.

³⁹ Hermoso Romero, 2016: 96-97.

⁴⁰ Al contrario que en el primer inventario, en el resto no se especifica el valor de las piezas salvo en el conjunto de la plata y algunas esculturas y láminas.

convento se incrementó de forma considerable, destacando el conjunto de las telas, ornamentos litúrgicos y ropa blanca. A los veinticuatro paños tasados anteriormente, se suman diez y siete de cálices, catorce de vinajeras, uno de hombros y uno de comulgatorio.



Figura 4. Juan Martínez Montañés, *Cieguecita*, 1630, Catedral de Sevilla.
Foto: José Manuel Ortega Jiménez

Se añade una treintena de frontales, una decena de casullas y cinco ternos acompañados de frontales y paños. Entre estos últimos sobresale uno de plata que tenía “las armas de los eçelentisimos señores Condes duques de s[an] luchar” y otro que se debía hacer con las veintiséis varas de tela de damasco de oro que había regalado la Condesa Duquesa.

Este lote vino a completarse con ocho ropas de cama destacando la que se describe con “columnas y mançanillas de madera doradas” y otra que se deshizo para hacer un palio, algunas ropas para vestir esculturas, albas, corporales, toallas y sábanas.

Al medio centenar de objetos de plata labrada que contabilizamos en el primer inventario, se añaden entre 1626 y 1634 varias piezas con las armas grabadas de la Concepción como un cáliz con su patena, un aguamanil, unas vinajeras y una fuente dorada, todas ellas valoradas en 6.000 reales. Asimismo, se computaron “dos cantaros de plata blanca con las molduras doradas en sus cajas”, apreciados en 3.000 reales, un vasito “de plata blanca con las armas rreales” en 170 y una ampollita para la extremaunción en 55.

En último término se citan catorce ramilleteros “de plata de dyferentes echuras”, ocho albahaqueros, cuatro bujías, dos ciriales grandes de plata labrada, dos cruces de plata y bronce sobredorado, un reloj de plata y bronce y una corona “de plata para la ymajen de

n[ues]tra S[eño]ra qu[e] esta en el coro” A esta última talla podían ir destinadas las cuatro joyas de cristal, una de ellas guarnecida de oro.

En 1626, el convento contaba con una colección de treinta y nueve pinturas. En los años posteriores se añadieron doce nuevas. Estas son cuatro de Nuestra Señora -una “en una tabla de poco mas de media bara”, dos en pincel de muy mala calidad y una con el Niño y santa Catalina-, dos cuadros de san Nicolas de Tolentino y san Agustín y seis de armas, aunque en el momento de realizarse el registro solo se conservaban cuatro, ya que “el uno se pudrio en la iglesia con la humedad de la pared i el otro se presto para poner en tomares”.

En cuanto a los relicarios, se sumaron a los contabilizados en el primer registro, dos de plata en forma de brazo con canillas, dos pequeños con pies -uno con la reliquia de santa Inés “guarneçida de plata y cristal” y el segundo con “una pyedra en que esta esculpida la sangre de chrysto n[ue]stro Señor”-, cinco cofres de terciopelo con reliquias de santos y bulas, y un relicario de “ebano y cristal guarneçido de plata y pyedras” con una lámina de Nuestra Señora, el Niño y santa Catalina.

Del mismo modo, se inventariaron cinco láminas: una “de espejo [?] pintada en el s[an]ta iSabel rreina de portugal” de ébano, plata y piedras engastadas en 3.500 reales, otra de la Adoración de los Magos y una tercera del Nacimiento -las dos últimas guarnecidas de ébano,

plata y bronce, y apreciadas en 1.500 reales-. La cuarta lámina era de “piedra pintado de una parte s[an] francisco y de la [o]tra S[an] Antonio de Padua” en algo más de 90 y la última representaba la imagen de la Concepción “esculpyda [?] en bronce dorado con guarnición de plata y pyedras diferentes” en la que no se indica su valor.

En cuanto a las esculturas, se registran tres de Nuestra Señora - una de la “asunción guarneçida de ebano i cristal y plata y bronce con su caja”, una de plata de la Concepción y la tercera “de bulto [...] con una camica de madera en que esta Dorada”-, todas ellas tasadas en 3.000 reales aproximadamente. Completan este lote tres esculturas de madera como un Niño Jesús para el Nacimiento, un san José “con su peana dorada” y un Cristo “Con su cruz y peana”.

Finalmente, se recogen algunos muebles que se sumaron a la arquilla y la mesita tasadas en 1626 como cinco atriles -tres de ellos de madera de cedro, uno plateado y otro negro y rojo-, cuatro cajones de madera para guardar los ternos, un banco de “madera del brasyl”, dos molduras y varias gradillas de madera plateada para el altar mayor, y un espejo “grande ochavado de açero con la guarnición de ebano”.

En resumen, y respecto al valor económico global del ajuar conventual, tan solo podemos calcular el monto del primer inventario, pues en el resto no se aprecia la mayoría de los objetos. Su valor

asciende a 56.000 reales aproximadamente, una cifra nada despreciable. Se trataría del registro más interesante, pues todos los objetos fueron donados por los Condes Duques, muchas de ellos, creemos, de su patrimonio personal.

Para terminar, nos gustaría señalar que algunas de las piezas que formaban parte del ajuar conventual parecían tener cierto valor artístico, destacando el conjunto de pinturas y esculturas. Por este motivo, hemos planteado el nombre de maestros de prestigio como posibles autores de algunas de estas obras. Estos son Francisco Pacheco y Martínez Montañés, con los que el Conde Duque pudo establecer relación durante los años que este residió en Sevilla.

El último inventario se realizó poco antes de que las religiosas abandonasen definitivamente Castilleja de la Cuesta. En 1634 estaban alojadas en el palacio que los Olivares poseían en Loeches a la espera de que se terminaran las obras del nuevo convento dominico⁴¹. Se trataba de la fundación más importante de los Condes Duques, pues en su iglesia se ubicaría el panteón familiar de la Casa de los duques de Sanlúcar La Mayor.

⁴¹ Blanco Mozo, 2007: 290.

BIBLIOGRAFÍA

Amores Martínez, Francisco (2001): *La Colegiata de Olivares*. Sevilla: Arte Hispalense.

Amores Martínez, Francisco (2002): “Las fundaciones y patronatos del Conde-Duque de Olivares”. En: Viforcós, María Isabel/Campos Sánchez-Bordona, María Dolores (Coords.): *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*. León: Universidad de León, pp. 213-230.

Atienza López, Ángela (2008a): “La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna”. En: *Investigaciones históricas*, 28, pp. 79-116.

Atienza López, Ángela (2008b): *Tiempo de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*. Madrid: Marcial Pons.

Blanco Mozo, Juan Luis (2007): *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Carrasco Martínez, Adolfo (2000): “Guadalajara, Corte de los Mendoza en la segunda mitad del siglo XVI”. En: Cantera Montenegro, Jesús/Paniagua Soto, José Ramón/Toajas Roger, María Ángeles

(Coords.): *Felipe II y las artes. Actas del congreso Internacional 9-12 de diciembre de 1998*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 57-69.

Corella Suárez, Pilar (2001): “Mujer y clausura. Aspectos económicos, organizativos y religiosos de las Dominicas de la villa de Loeches”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 41, pp. 107-152.

De Zevallos, Fernando (1886): *La Itálica*. Sevilla.

Elliott, John [1986 (2010)]: *El Conde-Duque de Olivares, el político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica.

Fitz-James Stuart y Falcó, Jacobo (1924): *Discursos del señor Duque de Berwick y de Alba leído en su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid.

Gil-Bermejo, Juana (1986): “Datos sobre la Colegiata de Olivares: las reliquias”. En: *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 212, pp. 3-25.

Heredia Moreno, Carmen (2001): “Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas”. En: Rivas Carmona, Jesús (Coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia: Universidad de Murcia, pp.77-95.

Hermoso Romero, Ignacio (2016): “Policromía y pintura decorativa en la obra de Francisco Pacheco”. En Muñoz Rubio, María

El convento dominico de Castilleja de la Cuesta (Sevilla): una fundación de los condes-duque de Olivares (1626-1634

del Valme/Cano Rivero, Ignacio (Coords.): *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 85-101.

Herrera García, Antonio (1990): *El Estado de Olivares: origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Jiménez Pablo, Esther (2017): “Cultura material en “clausura”: las reliquias del monasterio de las Descalzar Reales en los siglos XVI y XVII”. En: *Antíteses*, 20, pp. 613-630.

Mâle, Emile (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Marañón, Gregorio [1936 (1980)]: *El Conde-Duque de Olivares: la pasión de mandar*. Madrid: España-Calpe.

Marín Fidalgo, Ana María (1988): *Vermondo Resta*. Sevilla: Arte Hispalense.

Marín Fidalgo, Ana María (1990): *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, t. II.

Muñoz Rubio, María del Valme (2016): “Catálogo”. En: Muñoz Rubio, María del Valme/Cano Rivero, Ignacio (Coords.): *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 182-185.

Ortega Jiménez, José Manuel (2020): “La colección de pinturas de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares”. En: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 32, pp. 81-94.

Ortega Jiménez, José Manuel (2021): “Nuevas consideraciones acerca de la Virgen de la Expectación de Castilleja de la Cuesta, una obra encargada por los condes duques de Olivares”. En: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 33, pp. 105-122.

Pérez, Joseph (2007): *Teresa de Ávila y su tiempo*. Madrid: Algaba ediciones.

Pescador del Hoyo, María del Carmen (1987): “La colección de cuadros de las dominicas de Loeches”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 24, pp. 13-51.

Ponz, Antonio (1787): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, carta sexta. Madrid, t. I.

Roldán Salgueiro, Manuel Jesús (2018): “La obra de Juan Martínez Montañés”. En Cartaya Baños, Juan, (Ed.): *El Dios de la Madera: Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Alcalá la Real: Ediciones El Viso, pp. 56-66.

Sanz Serrano, María Jesús (1995), “El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el

papel de los plateros”. En: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 8, pp. 73-101.

Valdivieso, Enrique/Serrera, Juan Miguel (1985): *La escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.

Vannugli, Antonio (2013): “Scipione Pulzone”. En Acconti, Alessandra/Zucarri, Alessandro (Coords.): *Scipione Pulzone: da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Roma: Palombi, pp. 25-63.

CÉNIT Y OCASO DE UN ARTISTA: FRANCISCO PACHECO Y LA CASA DE MEDINA SIDONIA
THE RAISE AND FALL OF AN ARTIST: FRANCISCO PACHECO AND THE HOUSE OF MEDINA SIDONIA

Antonio Romero Dorado

HUM171. Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-4979-0491>
antonio.romero.dorado@gmail.com

Resumen: Este trabajo estudia la relación del pintor Francisco Pacheco con la Casa de Medina Sidonia, a través de nuevos datos de archivo y de las menciones a la Casa Ducal recogidas en el *Arte de la Pintura*.

Palabras clave: escuela sevillana, pintura, siglo XVII, San Pedro y San Pablo, iconos religiosos.

Abstract: This paper studies the relationship between the painter Francisco Pacheco and the House of Medina Sidonia. It contains new data from the ducal archives and analyzes the mentions of the Ducal House included in the *Art of Painting*.

Keywords: School of Sevilla, Painting, 17th Century, Saint Peter and Saint Paul, religious icons.

La investigación en el archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia nos ha aportado dos breves, pero significativas, noticias documentales sobre Francisco Pacheco, que nos hablan de cómo la Casa Ducal, con el paso del tiempo, perdió la estima profesional que inicialmente tenía por el artista.

El primer documento se refiere a una importante compra de colores para pinturas, realizada en Sevilla en 1609 con la participación de Pacheco y por importe de “331 reales y cuartillo”. La memoria que recoge la cantidad y el tipo de pigmentos que debían comprarse indica expresamente que “sea por mano de Pacheco el pintor que sabe lo que cuestan y cómo han de ser”. Se escribió en Huelva y en ella se registra que, en efecto, se “compró en compañía de Francisco Pacheco las colores contenidas en la memoria las cuales concertó el dicho Francisco Pacheco”¹.

Por el lugar y el año en que se emitió el documento, inferimos que el promotor de la compra fue D. Manuel de Guzmán y Silva, futuro VIII Duque de Medina Sidonia. Por entonces, era Conde de Niebla, título de cortesía que ostentaba como heredero del VII Duque. Tenía su

residencia oficial en Huelva, donde había formado una pequeña “corte condal”, a imagen y semejanza de la ducal de Sanlúcar de Barrameda. En la villa onubense, estableció su residencia en el castillo de San Pedro -convirtiéndolo en aposento-, y fundó el convento de la Merced descalza².

Desde 1600 hasta su muerte, en 1636, D. Manuel mantuvo como pintor de cámara al florentino Francesco Giannetti³, por lo que debemos suponer que estos colores comprados en Sevilla con destino a Huelva eran menester para los numerosos trabajos que allí realizaba el artista toscano.

El segundo documento referido a Pacheco que hemos localizado en el archivo ducal es de 1636, veintisiete años después de la citada compra de pigmentos, lo que nos sugiere un largo periodo de relaciones entre el artista y los duques. En esta ocasión, se trata de un trabajo pictórico propiamente dicho, pues consistió en la “restauración”⁴ de un retrato del Conde de Niebla, que en el traslado desde Madrid a Sevilla había caído al suelo, resultando dañada la parte del vestido del retratado, “y ha sido forzoso el repararle por mano de Pacheco”. Con

¹ Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AFCMS), legajo 2862, *Encomienda de las casas de Sevilla y Niebla, cuentas de su producto desde 1608 hasta 1612, tomo 2*.

² Romero Dorado /Moreno Arana , 2017: 193-210.

³ Cruz Isidoro, 1998: 435-460. Lamas Delgado / Romero Dorado (2018): 86-108.

⁴ Ruiz de Lacanal, 1994: 319-325. Sobre la restauración que Pacheco hizo de una obra de Pedro de Campaña, véase Cacho Casal, 2010: 90.

estas palabras el agente de los negocios ducales en Sevilla informaba a los funcionarios de Sanlúcar de lo ocurrido, recibiendo la siguiente contestación: “Mucho ha sentido mi Señora llegase maltratado el retrato del Conde mi Señor, que fuese necesario que Pacheco lo aderezase pareciéndole a su Excelencia no lo haría bien y que fuera más acertado volverle para hacer otro y enviársele al Duque mi Señor, queda sin embargo consolada su Excelencia por lo que vuestra merced dice se aderezó bien y que no se echaba de ver el maltratamiento”⁵.

Esta noticia es del 30 de abril de 1636, poco después de la muerte del VIII Duque, acontecida el 20 de marzo de ese mismo año. Por ello, suponemos que el documento debe referirse a la duquesa consorte D^a Ana de Guzmán y Silva, primera esposa del IX Duque, D. Gaspar de Guzmán y Sandoval. De ser así, el Conde de Niebla del retrato *maltratado*, debió de ser el hijo de ambos, D. Gaspar de Guzmán, por entonces de seis años y a la postre X Duque de Medina Sidonia. Por ello, suponemos que se trataba de un retrato infantil, posiblemente realizado por un pintor de la Corte, pocos meses antes de que el IX Duque heredara su estado.

La comparación del contenido de ambos documentos no deja lugar a dudas: el aprecio que los Guzmanes tenían por Pacheco, entre

⁵ AFCMS, legajo 3125, Cuentas de las tesorería y Agencia de Sevilla. Años 1635 hasta 1636. Tomo 23.

1606 y 1636 sufrió el mismo declive que la carrera del pintor, que en esos treinta años había transitado del cénit al ocaso. La imagen de *Faetón precipitándose desde el carro de Helios*, que Pacheco había pintado en la Casa de Pilatos, entre 1603 y 1604, para el III Duque de Alcalá (Figura 1), se nos presenta como metáfora involuntaria de su propia caída en desgracia.



Figura 1. *La Caída de Faetón*, Francisco Pacheco, 1604, Casa de Pilatos.

La relación del pintor con los Enríquez de Ribera es la que mayor fortuna historiográfica ha tenido. No obstante, resulta interesante comprobar que el artista no estuvo completamente al margen del principal linaje hispalense. Asimismo, es novedoso que hayamos podido documentar que los Pérez de Guzmán, en su desaparecido palacio sevillano de la Plaza del Duque⁶, tuvieran techos decorados con lienzos “a la veneciana”, como los conservados de la Casa del poeta Juan de Arguijo -terminado en 1601 y atribuido a Alonso Vázquez-, el realizado por Pacheco para Alcalá y el atribuido a Girolamo Lucenti, en el Palacio Arzobispal⁷. No en vano, en 1619 la tesorería de los Medina Sidonia pagaba “A un pintor que clavó los lienzos que estaban desclavados en el cielo de la sala alta que cae sobre los jardines seis reales”.

Como veremos con más detalle en el anejo documental, el pintor encargado del aderezo fue Blas Martín Silvestre, bajo la dirección del arquitecto Juan de Oviedo, por entonces encargado de importantes obras en los dos palacios sevillanos de los Medina Sidonia,⁸ así como en el Palacio Ducal y en la Iglesia de la Merced de Sanlúcar⁹. Que los techos a la veneciana del Palacio del Duque necesitaran aderezo en 1619, nos

sugiere que existían con anterioridad, acercando su cronología a la de Arguijo, Pilatos y Palacio Arzobispal.

Lo cierto es que estamos hablando de un mismo entorno cultural, del que los Medina Sidonia no estaban abstraídos, aunque la historiografía artística haya ahondado poco en el asunto, debido en cierta medida al destierro de Andalucía que sufrió el linaje en 1641, al traslado de su colección artística a Castilla, a su dispersión, y a la progresiva destrucción de su magnífico palacio sevillano. Muestra de ello son los pagos a Juan de Arguijo por parte del Duque de Medina que hemos localizado en su archivo, en los años 1616 y 1617¹⁰. Este dato inédito amplía el conocimiento concreto de las consabidas relaciones entre pintores, poetas y patronos.

En este mismo sentido, resulta especialmente interesante para el asunto de este trabajo la relación entre Pacheco y Pedro Espinosa, quien desde 1615 ocupó un destacado lugar en la corte ducal de Sanlúcar, como capellán y escritor de cámara del VIII Duque¹¹. De la larga relación entre ambos da constancia que Espinosa incluyera dos poemas de Pacheco en sus *Flores de poetas ilustres de España*, de 1605¹². Asimismo,

⁶ Cruz Isidoro, 2006: 247-262.

⁷ Valdivieso González, 2018: 108-116.

⁸ Ubicados respectivamente en las collaciones de San Vicente y de San Miguel. Pérez Gómez, 2017: 91-96, 346-360.

⁹ Morales, 1981: 307-320.

¹⁰ AFCMS, legajo 2922, legajo 2954.

¹¹ Romero Dorado, 2016: 9-15.

¹² Espinosa, 1605: 79 y 160.

debemos señalar la existencia de una carta del pintor al escritor, recogida en su *Tratado de Erudición de varios autores*¹³. De ella se infiere que en la vida de Espinosa se había producido un cambio importante, que seguramente fuera su ordenación como sacerdote. Además, se hace alusión a unas *Estancias a la Virgen Nuestra Señora*, que Pacheco dice haber enseñado antes al Racionero para que se las diera a Espinosa junto a la carta. El prebendado no debe ser otro que el pintor Pablo de Céspedes, racionero de la Catedral de Córdoba, cuya muerte en 1608 sirve de *terminus ante quem* para datar la misiva.¹⁴

En la relación entre Pacheco y los Guzmanes tampoco debemos obviar la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, como nexo entre ambas partes. Allí nació el pintor en 1564 y allí tuvieron su corte los descendientes de Guzmán el Bueno desde 1524 hasta mediados del XVII, convirtiéndola en villa ducal y ciudad conventual. Pacheco fue bautizado en su Iglesia Mayor, inmediata al Palacio Ducal, y su partida de bautismo nos dice lo siguiente:

“Año de 1564. En lunes tres días del mes de noviembre de mil e quinientos y sesenta y cuatro años bapticé yo Alonso Rodríguez cura desta Iglesia de Sanlúcar de Barrameda a Francisco hijo de Juan Pérez y

de Leonor del Río su legítima mujer fueron padrinos Pedro de Flores y su mujer Isabel de Busto todos vecinos desta villa fecho ut supra. Alonso Rodríguez (rúbrica).”

Sin embargo, este vínculo no es más que aparente, pues Pacheco salió pronto de su tierra natal y su relación con los Medina Sidonia pasó necesariamente por Sevilla. Salvo los conocidos viajes a Toledo y a la Corte, toda la carrera del pintor transcurrió en la capital hispalense, donde la Casa Ducal estaba representada mediante el imponente Palacio de la Plaza del Duque, por medio de una activa agencia de negocios y por una extensa red clientelar.

No obstante, la Iglesia Mayor de Sanlúcar todavía hoy conserva dos pinturas que conectan con interesantes noticias contenidas en el *Arte de la pintura*. En su tratado, Pacheco nos habla de un cuadro que los Reyes Católicos habían donado a la Capilla Real de Granada. Se trataba de una pintura de *San Pedro y San Pablo* que los reyes habían depositado en la fundación granadina, que Pacheco dice que copiaba un original realizado por San Lucas Evangelista. Por lo tanto, se tenía como una *vera effigies* y, por ello, se consideraba una reliquia¹⁵.

¹³ Manuscrito en la Biblioteca Nacional de España.

¹⁴ La carta está recogida en Asencio, José María, 1886: 81-83.

¹⁵ Pacheco, 1649: 557-558.

En la Capilla Real todavía se conserva esa pintura de *San Pedro y San Pablo* (Figura 2), realizada al temple sobre tabla enlucada, de 45 x 48,5 cm¹⁶.



Figura 2. *San Pedro y San Pablo*, Capilla Real de Granada
En efecto, esta representación de los dos apóstoles, de busto y sobre un intemporal fondo dorado, perteneció a la colección personal de los Reyes Católicos y fue donada a la Capilla Real en 1493. Sin embargo, la Historia del Arte la considera obra italiana, aparentemente romana, del último tercio del siglo XV¹⁷.

A ciencia cierta, no se conoce el original en que se basa la copia de Granada, sin embargo, en Roma existe un fresco de mediados del siglo XIII en el Oratorio de San Silvestre, de la Basílica de los Cuatro Santos Coronados, en que se representa una tabla de San Pedro y San Pablo similar. Se trata de una escena en la que el Papa Silvestre le enseña a Constantino, enfermo de lepra, un cuadro con la efigie de ambos santos (Figura 3). En ella, el Emperador reconoce el semblante de los hombres que se le habían aparecido en sueños, diciéndole que podría curarse si acudía al Papa. Por ello, ese retrato de los santos fue el vehículo de la conversión de Constantino¹⁸.

¹⁶ Estas dimensiones son las aportadas por el Instituto Andaluz de Patrimonio (IAPH) en su base de datos, aunque también se ha publicado que mide 50 x 48 cm, en Gallego Burín (1931): 169, y 45 x 43 cm, en Cavero de Carondelet, 2019: 71-82.

¹⁷ Gallego Burín, 1931: 169.

¹⁸ Cavero de Carondelet, 2019: 71-82.



Figura 3. *El Papa Silvestre enseñando al Emperador Constantino los retratos de San Pedro y San Pablo*, Oratorio de San Silvestre, de la Basílica de los Cuatro Santos Coronados, Roma.

En Granada, actualmente se conocen dos copias del prototipo de la Capilla Real, en la Iglesia de Santiago y en el Museo de Bellas Artes; mientras que, en Sevilla, Pacheco nos cuenta que en su tiempo había dos ejemplares. Uno que había sido del Cardenal Fernando Niño de Guevara y otro que la esposa del VII Duque de Medina Sidonia había regalado al Padre Maestro Fray Pedro Arias, quien lo había puesto en la sacristía de

¹⁹ Pacheco, 1649: 557-560.

²⁰ Pacheco, 1990: p. 667-669, nota 32.

la iglesia del convento dominico de San Pablo¹⁹ -hoy parroquial de la Magdalena-, donde todavía se conserva (Figura 4)²⁰.



Figura 4. *San Pedro y San Pablo*, Parroquial de la Magdalena, Sevilla.

Esta copia que la duquesa, D^a Ana de Silva y Mendoza -fallecida en 1610²¹, regaló al prior de dicho monasterio y provincial dominico de

²¹ D^a Ana de Silva y Mendoza, hija del I Duque de Pastrana y de la II Duquesa de Francavilla, más conocidos como los Príncipes de Éboli.

Andalucía, debió de ser encargada *ex profeso*, pues la obra parece datar de finales del siglo XVI o principios del XVII.

Cabe la posibilidad de que la copia de la Magdalena fuera sacada de un original que los Medina Sidonia tenían en su Capilla Palatina²². De hecho, en el inventario *post mortem* del VI Duque, de 1556, aparece un retablo con San Pedro y San Pablo.²³ Asimismo, en el inventario que conocemos de dicha capilla realizado a finales del XVI, la obra se consigna como una “*tabla de San Pedro y San Pablo*”²⁴, mientras que a principios del XVII se recoge como una “*cabeza de San Pedro y San Pablo*”²⁵.

Tras la conspiración contra Felipe IV y el destierro de los Guzmanes²⁶, el Palacio Ducal de Sanlúcar fue desmantelado y muchos de sus muebles fueron trasladados a Valladolid²⁷. No obstante, algunas de las obras de arte permanecieron en la Tribuna que desde la Capilla del Palacio entraba en la Iglesia Mayor de Sanlúcar, paredaña a la residencia ducal. Finalmente, cuando ese balcón, de grandes dimensiones, fue reducido en la década de 1780 a la pequeña tribunilla que actualmente se conserva, parte de sus enseres pudieron pasar al

templo. De hecho, en él se conserva una pintura de *San Pedro y San Pablo*, que sigue el prototipo de la Capilla Real de Granada (Figura 5).



Figura 5. *San Pedro y San Pablo*, Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda.

²² Sobre esta capilla versa mi tesis doctoral, en proceso de presentación, titulada *La Capilla Palatina de los Duques de Medina Sidonia y la Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda: historia de una dualidad y de una hibridación*.

²³ Podría ser el “San Pedro y San Pablo” que aparece en el inventario del VI Duque de Medina Sidonia. Urquizar Herrera, 2007: 186.

²⁴ AGFCMS, legajo 2710.

²⁵ AGFCMS, legajo 992, fol. 162 vº.

²⁶ Salas Almela, 2013.

²⁷ Cruz Isidoro, 2003: p. 151-170.

Se trata de una pintura casi idéntica a la granadina y de similares dimensiones (47 x 45 cm), en la que sin embargo los santos no portan los atributos que los identifican; esto es, las llaves y la espada. Otra diferencia entre ambas versiones es que en la pintura de Sanlúcar las figuras tienen un nimbo en torno a la cabeza, mostrando su carácter sagrado, mientras que las de Granada no lo tienen. Sin embargo, la principal desigualdad está en la ejecución, que en la tabla de Granada es italiana mientras que en la sanluqueña parece de la mano de un copista español.

Como hemos dicho, cabe la posibilidad de que la copia que la duquesa D^a Ana regaló al dominico fuera sacada del prototipo que estaba en la colección ducal. Sin embargo, resulta extraño que la pintura que está en la Magdalena de Sevilla tenga los atributos de los santos y la conservada en la Iglesia Mayor de Sanlúcar carezca de ellos. Por ello, no debemos descartar que la obra regalada por la Duquesa fuera copiada en Sevilla a partir de la que poseía el Cardenal Niño. De hecho, en la capital sería más fácil que en Sanlúcar encontrar un pintor que hiciera ese trabajo de copiado.

En cualquiera de los casos resulta relevante que Pacheco califique el regalo de la Duquesa de “*copia menor*”, consideración que no creemos

²⁸ De 59 x 79 cm.

se refiera a la calidad de la obra, sino a su tamaño. De hecho, teniendo en cuenta que el *original* granadino y las copias de Sevilla y Sanlúcar tienen dimensiones muy similares, sospechamos que la que poseía el Cardenal Niño -que era la que conocía Pacheco- era de mayor formato que la de la Magdalena, por lo que calificó a esta última de “*copia menor*”.

De ser correcta esta interpretación, la pintura del Cardenal pudo pertenecer a una serie de copias que -aunque derivadas del prototipo de la Capilla Real-, tienen un mayor tamaño, mostrando dos tercios de los cuerpos de los santos, no solo el busto. A este grupo pertenecen las pinturas conservadas en el convento del Carmen de Granada y en la iglesia de Santa Ana de Ogíjares²⁸, en las que Pedro y Pablo se cogen de la mano con los brazos entrelazados.

No obstante, resulta llamativo que la versión de Sanlúcar y la de la Magdalena compartan un rasgo que no vemos en el resto de la serie. Nos referimos a los nimbos que rodean las cabezas de los santos²⁹, trazados de forma muy parecida, mediante dos círculos concéntricos. También hay que señalar que, en la copia de la Magdalena, la cabeza de San Pedro no está en el mismo plano horizontal que la de San Pablo, sino ligeramente elevada. Creemos que esta singularidad se debe al deseo de dar preponderancia jerárquica a Pedro sobre Pablo, asunto iconográfico

²⁹ Los santos también aparecen nimbados en el Oratorio de San Silvestre de Roma.

que no era baladí, pues el propio Pacheco trata sobre el tema, aconsejando que el Príncipe de los Apóstoles se representara a la derecha del Apóstol de los Gentiles, por dicha razón.

Volviendo a la versión de Sanlúcar, desconocemos cuando entró en la colección Medina Sidonia, sin embargo, no podemos descartar que los Guzmanes tuvieran esta *vera effigies* desde época de los Reyes Católicos. Es sabido que los monarcas y los duques tuvieron mucho contacto el tiempo que convivieron en Sevilla. Así, D^a Leonor de Ribera y Mendoza, esposa del II Duque, fue la madrina en el bautizo del heredero de los reyes, el malogrado Príncipe Juan, nacido en la capital hispalense el verano de 1478³⁰. Asimismo, en octubre del año anterior, los Reyes habían visitado a los Guzmanes en Sanlúcar y a los Ponce de León en Rota³¹. Por ello, en alguna de aquellas ocasiones, los monarcas pudieron intercambiar “regalos diplomáticos” con los duques y los marqueses. En otras palabras, la copia del “verdadero retrato” de San Pedro y San Pablo, conservada en Sanlúcar, pudo haber sido un presente de los reyes a D. Enrique de Guzmán, II Duque de Medina Sidonia, o a su esposa.

³⁰ Ladero Quesada, 2015: 218, 447.

³¹ Gestoso Pérez, 1891: 22.

³² “Luego visitó otro altar que nombra del bienaventurado San Sebastián donde halló su imagen pintada en un tablerico cuadrado al óleo hecho de muy buena

Lo evidente es que la posesión de este tipo de *vera effigies* de procedencia italiana debió de ser muy estimada entre la alta nobleza andaluza. Así lo atestigua también la tablita del mártir *San Sebastián* que según tradición trajo de Roma el I Duque de Alcalá y que todavía hoy se conserva en la parroquial de San Jorge, de Alcalá de los Gazules (Figura 6)³².

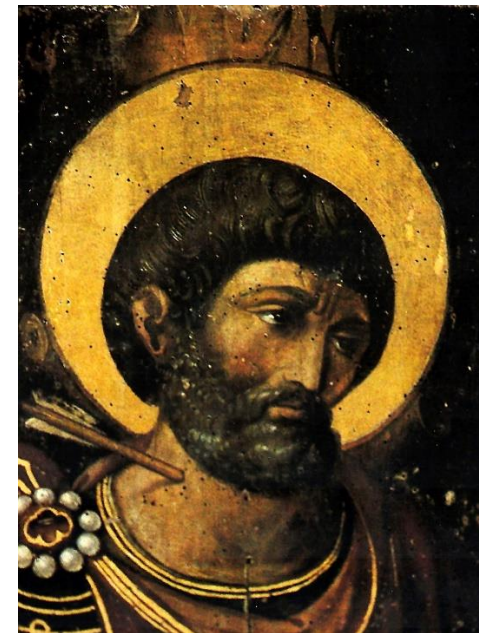


Figura 6: *San Sebastián*, Parroquial de San Jorge, Alcalá de los Gazules.

mano con su corona dorada que dicen trujo el duque de Alcalá el Viejo cuando vino de Roma...”. Toscano San Gil, 1982: sin paginar.

Junto a la tabla de *San Pedro y San Pablo*, la Iglesia Mayor de Sanlúcar conserva una copia simplificada del *Camino al Calvario* (Figura 7), que Scipione Pulzone realizó hacia 1581-1583 para el III Duque de Paliano, Marcantonio Colonna. Paliano lo regaló en 1583 al secretario del rey Felipe II, Mateo Vázquez de Leca.



Figura 7: *Camino al Calvario*, copia de Scipione Pulzone, Iglesia Mayor de Sanlúcar.

A la muerte de este, lo recibió en herencia su sobrino, de igual nombre, que era Arcediano de Carmona en la Catedral de Sevilla, ciudad a la que el cuadro llegó en 1607 desde la Corte. En Sevilla lo vio Francisco Pacheco, quien lo elogió con entusiasmo por su gran preciosismo, describiéndolo con mucho detalle en su *Arte de la pintura*. La copia de Sanlúcar debió ser realizada en Sevilla a partir de 1607, cuando el original llegó a la ciudad, y es posible que igualmente proceda de la Capilla Palatina de los Medina Sidonia³³.

La relación de Pacheco con el Arcediano de Carmona es bien conocida, pues el sanluqueño pintó la llamada *Inmaculada de Vázquez de Leca*, donde incluyó el retrato del eclesiástico, que se conserva en la colección del Marqués de la Reunión. Además, Pacheco policromó el *Crucificado de la Clemencia*, esculpido por Juan Martínez Montañés por encargo del mismo clérigo. De igual manera, se ha atribuido a Pacheco la policromía de la *Virgen con el Niño* de la Merced de Huelva, realizada por Montañés, por deseo del VIII Duque de Medina Sidonia, en 1616.³⁴

Recordemos que en 1606 Pacheco ya había trabajado para otra fundación religiosa ducal. Nos referimos al convento de San Francisco de Huelva, para cuyo retablo mayor contrató seis pinturas y la policromía del relieve de *La Purificación* -esculpido por Martínez

³³ Romero Dorado, 2018: 32-41.

³⁴ Romero Dorado /Moreno Aranna, 2017: 193-210.

Montañés-, hoy parcialmente conservado en el convento de Santa Clara de Moguer. Entre las pinturas de dicho retablo estaban *El Taller de Nazaret* (Figura 8), que se ha identificado con un lienzo existente en una colección privada francesa, y *La Anunciación*,³⁵ que podría ser la que - basada en la conocida estampa de Aegidius Sadeler-, se conservaba en la Hacienda Benazuza, de Sanlúcar la Mayor, y que conocemos gracias a una foto antigua (Figura 9)³⁶.

98



Figura 8: *El Taller de Nazaret*, Francisco Pacheco, colección particular.

³⁵ Valdivieso / Serrera (1985): 47.

³⁶ Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, nº de registro: 4-6713 y 4-6714. Foto realizada el 10-4-1951 por Manuel Moreno.



Figura 9: *La Anunciación*, aquí atribuido a Francisco Pacheco, paradero desconocido, antes en la Hacienda de Benazuza, Sanlúcar la Mayor.

A pesar de la falta de calidad de la fotografía, nos parece que esta obra presenta un estilo de drapeados asimilable al de Pacheco y unos tipos faciales muy similares al mencionado *Taller de Nazaret*.

Además de estas obras, se conoce un *Santo Tomás de Aquino*, firmado y fechado por Pacheco en 1617 (Figura 10)³⁷ y conservado en

³⁷ Romero Dorado (2017): 803-810.

la iglesia del antiguo convento de Santo Domingo, de Sanlúcar. Se desconocen las circunstancias del encargo de esta pintura, pero su presencia en una de las fundaciones más importantes de los Duques de Medina Sidonia, requiere su mención en este estudio.



Figura 10: *Santo Tomás de Aquino*, Francisco Pacheco, 1617, Parroquial de Santo Domingo de Guzmán, Sanlúcar.

³⁸ Sobre el mecenazgo de la Casa de Olivares, véanse la tesis y los trabajos de Ortega Jiménez, 2019; 2020 y 2021.

Para terminar, recogemos de manera testimonial algunas noticias sobre el artista y la Casa de Olivares. Mayorazgo desgajado del de Medina Sidonia en 1539, esta rama de los Guzmanes se engrandeció notablemente en el siglo XVII, con los señoríos y títulos conseguidos - como patrimonio personal-, por el Conde-Duque³⁸.

Recordaremos que en su tratado Pacheco nos transmite que Federico Zuccaro vino desde Italia a trabajar en El Escorial, por mediación del II Conde de Olivares, D. Enrique de Guzmán, por entonces embajador de España ante la Santa Sede³⁹, lo que nos sugiere que quizá Francesco Giannetti llegara al país por esa misma vía.

Además de artistas, sabemos que hubo tráfico de objetos suntuarios desde Roma a Andalucía, entre ellos pinturas. Conocidos ejemplos son las reliquias de San Eutiquio y el gran lienzo de *San Pedro* pintado por Pasquale Cati, que el segundo Olivares donó en 1600 al monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, panteón de los Medina Sidonia,⁴⁰ para colocarlos sobre la tumba de su abuelo, el III Duque.

Asimismo, Pacheco nos dice que Pulzone retrató en Roma al II Conde y a su esposa, con las siguientes palabras: “También he visto celebrar (con razón) dos retratos, de medios cuerpos, que Cipión

³⁹ Cacho Casal, 2010: 218.

⁴⁰ Varios autores, 2002: 196-197.

Gaetano⁴¹ hizo en Roma, de los dignísimos padres del gran Conde-Duque, por los cuales le enviaron al artífice trescientos escudos para colores y respondió que los recibía pero no por paga⁴², palabras que traslucen la consabida idea de la liberalidad de la pintura.

Ya en tiempos de su hijo -III Conde de Olivares y I Duque de Sanlúcar-, Pacheco realizó durante su estancia en Madrid, de 1625 y 1626, la policromía de una imagen escultórica de *Nuestra Señora de la Expectación*, por encargo de la Condesa, que se ubicó en el convento franciscano de Recoletos⁴³.

Además, desde antiguo se ha repetido que Pacheco había dedicado su *Libro de retratos* al Conde-Duque, que lo tenía en su biblioteca. Sin embargo, todo apunta a una confusión con los *Versos de Fernando de Herrera*, editados por Pacheco en 1619 y que sí están dedicados al valido de Felipe IV. De hecho, el testamento de Pacheco de 1639 demuestra que el manuscrito del sanluqueño, por aquella fecha, todavía estaba en manos del artista⁴⁴.

ANEXO DOCUMENTAL

⁴¹ Scipione Pulzone, natural de Gaeta, era llamado por ello “Il Gaetano”.

⁴² Pacheco, 1649: 443.

Documento nº 1: Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AFCMS, legajo 2862: *Encomienda de las casas de Sevilla y Niebla, cuentas de su producto desde 1608 hasta 1612, tomo 2.*

“1609

Las colores que contiene la memoria que es con esta haréis comprar y que vengan luego que hacen falta y responderéis lo cual se ha hecho en lo de los papeles de las Comiendas [sic].

Huelva 10 de agosto de 1609

Memoria de las colores que son menester:

- Una libra de azul fino - 36
- Cuatro onzas de carmi fino - 24
- Cuatro libras de albayalde - 7
- Media libra de genoli fino - 3
- Una libra de yncorca - 5
- Una libra de sombra de Venecia - 2
- Una libra de ocre - 9
- Una piedra pomiez [sic] - 2
- Media libra de carmi falso - 9
- Ocho docenas de pinceles de toda suerte - 24
- Cuatro onzas de bermellón - 4
- Media libra de bernice - 3
- Ocho libras de aceite de linaza - 16
- Almagra de Levante una libra - 1

⁴³ Amores Martínez, 2002: 437-444. Cacho Casal, 2010: 69.

⁴⁴ Cacho Casal, 2010: 108, 111-112, 34-35, 123, 168-169.

Gil Negrete de Espinosa comprad lo que contiene esta memoria y sea por mano de Pacheco el pintor que sabe lo que cuestan y cómo han de ser.

22 de diciembre de 1609 Negrete firma que compró en compañía de Francisco Pacheco las colores contenidas en la memoria las cuales concertó el dicho Francisco Pacheco [...] costaron 331 reales y cuartillo.”

-----o0o-----

Documento nº 2: Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AFCMS, legajo 3125, *Cuentas de las tesorería y Agencia de Sevilla. Años 1635 hasta 1636. Tomo 23.*

Folio 136: “El correo de Madrid me entregó el retrato del conde mi señor y dice cayó en el camino con que se lastimó en el vestido y ha sido forzoso el repararle por mano de Pacheco [...] a 30 de abril de 1636.”

Folio 16: “Sr Mío: Mucho ha sentido Mi Señora llegase maltratado el retrato del Conde mi Sr, que fuese necesario que Pacheco lo aderezase pareciéndole a Su Excelencia no lo haría bien y que fuera más acertado volverle para hacer otro y enviársele al Duque Mi Señor, queda sin embargo consolada Su Excelencia por lo que vuestra merced dice se aderezó bien y que no se echaba de ver el maltratamiento [...] 6 de mayo de 1636.”

Folio 17: “Excelentísimo Señor, con el correo pasado remití a Vuestra Excelencia el retrato del Conde Mi Señor y dos cajas pequeñas [...] Sevilla, 7 de mayo de 1636”.

-----o0o-----

Documento nº 3: Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AFCMS, legajo 2977, *Cuentas de la Tesorería y Agencia de Sevilla. Año de 1619. Tomo 17.*

“A Blas Martín pintor por vecino de esta ciudad doscientos reales que se le deben y los ha de haber por haber pintado y aderezado la media naranja de la escalera y pintado un escudo pequeño de las armas del duque mi señor y puesto en la sala baja que cae a la puerta del jardín y aderezado y clavado los lienzos del cielo de la dicha sala todo lo cual lo concertó y tasó el Sr. Jurado Juan de Oviedo como por su certificación parece, con la cual y esta y carta de pago del dicho Blas Martín se recibirán en cuenta fecho en Sevilla a 21 de agosto de 1619 años. Don Fernando de Salazar. Juan de Oviedo (rúbricas)”

“Concertóse con el señor Blas Martín maestro pintor el reparo del techo la escalera y el reparo del techo de la sala dorada y hacer un escudo a emitacion (sic.) y correspondencia de otro que está allí junto de las armas de su Excelencia y parece que se le dieron adelantados cien reales y se le deben otros ciento le podrá dar el sr. Pº de Maya contador del duque mi señor por haber cumplido con su obligación el susodicho y lo firmé en veintidós de agosto de 1619. Juan de Oviedo” Al dorso firma: “Blas Martín Silvestre”.

-----o0o-----

BIBLIOGRAFÍA

Amores Martínez, Francisco (2002): “Una obra de Francisco Pacheco para la Condesa de Olivares”. En: *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*: Granada, 14-17 de febrero de 2002, p. 437-444.

Asencio, José María (1886): *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*. Sevilla: Imprenta de Enrique Rasco.

Cacho Casal, Marta P. (2010): *Francisco Pacheco y su Libro de Retratos*. Madrid: Marcial Pons.

Cavero de Carondelet, Cloe (2019): “Copias de imágenes sagradas romanas en Granada: algunas notas sobre las Vírgenes del Popolo y los retratos de san Pedro y san Pablo”, en García Cueto, David (dir.): *La pintura italiana en Granada: Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad, pp. 71-82.

Cruz Isidoro, Fernando (2003): “La colección pictórica del palacio sanluqueño de la casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1764”. En: *Laboratorio de Arte*, 16, pp. 151-170.

Cruz Isidoro, Fernando (2006): “El palacio sevillano de los Guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII”. En: *Laboratorio de Arte*, 19, pp. 247-262.

Cruz Isidoro, Fernando (1998): “Francisco Juanete, pintor de cámara de la casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)”. En: *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 435-460.

Espinosa, Pedro (1605): *Flores de poetas ilustres de España*. Valladolid, Luis Sánchez.

Gallego Burín: Antonio (1931): *La Capilla Real de Granada*. Granada: CSIC.

Gestoso Pérez, José (1891): *Los Reyes Católicos en Sevilla (1477-1478)*. Sevilla: Oficina de la Revista de Tribunales.

Ladero Quesada, Miguel Ángel (2015): *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*. Madrid: Dykinson.

Lamas Delgado, Eduardo / Romero Dorado, Antonio (2018): “El pintor florentino Francisco Ginete (ca. 1575-1647): un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía”. En: *Libros de la Corte*, 16, pp. 86-108.

Morales, Alfredo J. (1981): “Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 47, pp. 307-320.

Ortega Jiménez, José Manuel (2019): *Linaje, patrimonio y patronazgo artístico de D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares*. Tesis doctoral dirigida por Heredia Moreno, M^a del Carmen. Alcalá de Henares: Universidad.

Ortega Jiménez, José Manuel (2020): “La colección de pinturas de Pedro de Guzmán, I conde de Olivares”. En: *Laboratorio de Arte*, 32, pp. 81-94.

Ortega Jiménez, José Manuel (2021): Nuevas consideraciones acerca de la Virgen de la Expectación de Castilleja de la Cuesta, una obra encargada por los condes duques de Olivares”. En: *Laboratorio de Arte*, 33, pp. 105-122.

Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la Pintura*. Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo.

Pacheco, Francisco (1990): *Arte de la Pintura*. Bassegoda i Hugas, Bonaventura (ed.). Madrid: Cátedra.

Pérez Gómez, María de la Paz (2017): *Representación artística y poder de los duques de Medina Sidonia en el palacio de Sanlúcar de Barrameda* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad.

Romero Dorado, Antonio (2016): “Nuevos datos sobre Pedro Espinosa: ermitaño, presbítero y escritor de corte”. En: *Gárgoris*, 9, pp. 9-15.

Romero Dorado, Antonio (2017): “Francisco Pacheco: un nuevo Santo Tomás de Aquino (1617)”. En: *Laboratorio de Arte*, 29, pp. 803-810.

Romero Dorado, Antonio (2018): “Una copia española de la Subida al Calvario de Scipione Pulzone”, *Atrio*, 24, pp. 32-41.

Romero Dorado, Antonio / Moreno Arana, José Manuel (2017): “Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: la Virgen con el Niño de la catedral de Huelva (1616)”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid (BBSA Arte)*, 83, pp. 193-210.

Ruiz de Lacanal, María Dolores (1994): “Francisco Pacheco y la Restauración”. En: *Laboratorio de Arte*, 7, pp. 319-325.

Salas Almela, Luis (2013): *The Conspiracy of the Ninth Duke of Medina Sidonia (1641): An Aristocrat in the Crisis of the Spanish Empire*. Leiden: Brill, 2013.

Toscano San Gil, Margarita (1982): “Una imagen de San Sebastián en Alcalá”. En: *Revista Apuntes Históricas de Alcalá de los Gazules*, 1, 1982, sin paginar.

Urquizar Herrera, Antonio (2007): *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

Valdivieso González, Enrique (2018): “Girolamo Lucenti y las pinturas para el Palacio Arzobispal de Sevilla”. En: *Ars magazine*, 38, pp. 108-116.

Valdivieso, Enrique / Serrera, Juan Miguel (1985): *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: CSIC.

Cénit y ocaso de un artista: Francisco Pacheco y la Casa de Medina Sidonia

Varios autores (2002): *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Sevilla: Junta de Andalucía.

EL PAISAJE EN LA OBRA DE VELÁZQUEZ
THE LANDSCAPE IN THE WORK OF VELAZQUEZ

Teodoro Falcón Márquez

Hum 171. Universidad de Sevilla.
<https://orcid.org/0000-0002-1300-708X>
tfm@us.es

Resumen: En este artículo se aborda por primera vez el tema del paisaje en la obra de Velázquez, que en ocasiones tiene entidad propia, y otras veces sirve de telón de fondo a sus composiciones. En la mayoría de los casos figura la Sierra de Guadarrama y el bosque del palacio del Pardo.

Palabras clave: Velázquez. Paisaje. Etapa sevillana. Etapa cortesana. Sierra de Madrid.

Abstract: This article analyzes for the first time the theme of landscape in Velazquez's work, which sometimes has its own entity, and other times serves as a backdrop to his compositions. In most cases the Guadarrama mountains and the Pardo Palace forest appear.

Keywords: Velazquez. Landscape. Sevillian phase. Court phase. Madrid mountains

INTRODUCCIÓN: EL PAISAJE EN LA PINTURA SEVILLANA EN ÉPOCA DE VELÁZQUEZ

En la pintura española de la primera mitad del siglo XVII el paisaje no tiene entidad propia, salvo excepciones. Se consideraba como un género menor, utilizado como complemento de otros temas, en gran medida de carácter religioso o bélico. No hay una bibliografía específica que aborde este género. Solo existe una visión general del siglo, o una catalogación de obras del primer y segundo tercio de la centuria¹. En la amplísima bibliografía sobre la pintura española de este período, entre las escasas publicaciones que hemos visto alusivas a este género y parcialmente tratado, citaremos la obra de Calvo Castellón *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*, y el Catálogo de la Exposición *El género del paisaje académico en el siglo XVII. Roma: Naturaleza e ideal. Paisajes de 1600 a 1650*. Madrid, Museo del Prado, 2014². Sin embargo, cuadros de este tipo figuraban en las colecciones privadas, como se evidencia en inventarios *post mortem*, además de las colecciones reales. A este

¹ Angulo, 1958; Angulo/Pérez Sánchez, 1969 y 1983; Valdivieso/Serrera, 1985.

² Calvo Castellón, 1982. Asimismo, podemos citar una pequeña publicación, en un espacio concreto, no específico de Velázquez, de Caturla, 1947 y 1973.

modelo de pinturas se le solía denominar *países*, o *paisillos*³. Entre los pintores nacionales o establecidos en España que trabajaban en la época de Velázquez, cultivando de alguna forma el paisaje, hay que destacar como pioneros a El Greco, Francisco Collantes, Pedro Núñez del Valle, Alonso Cano y Zurbarán, además de los artistas extranjeros que intervinieron en los palacios de Felipe IV.

En Sevilla el paisaje en el siglo XVII se inicia con un lienzo excepcional, *Vista de Sevilla desde Triana*. Mide 1,46x 2,95. Es propiedad del Museo del Prado, procedente de la colección real. Se conserva en depósito en el Museo de América de Madrid. Aunque se le ha catalogado como obra del siglo XVI, y atribuida al retratista Alonso Sánchez Coello (†1588), su cronología es posterior como lo evidencia el hecho de que figuran algunos edificios de fechas posteriores. Analicemos la cronología de las torres que se hallan en el perfil de la ciudad. Junto a la catedral se distingue la torre de la iglesia de San Pedro, cuyo chapitel se edificó en 1597⁴. A su izquierda está la torre de

³ Pacheco, 1649. Libro III, cap.8; Palomino, 1724, III: 321; Sanz y Dabrio, 1974; Falcón, 2011:41-64.

⁴ Consta que fue concluida en esa fecha, interviniendo en su chapitel Martín Infante, maestro mayor de carpintería del Real Alcázar (1579-1601). Es posible que las trazas las diera Vermondo Resta, maestro mayor del arzobispado, y con posterioridad del Alcázar, quien participó en la renovación de este templo medieval. Debemos recordar que aquí se bautizó el 6 de agosto de 1599 Diego Velázquez.

San Marcos, cuyo segundo cuerpo fue construido por Vermondo Resta en 1603. A continuación, se halla la iglesia de la Anunciación (1565-1579), en la que tuvo especial protagonismo Hernán Ruiz II. Más adelante, la torre del antiguo convento de San Pablo⁵ y, seguidamente, la de la antigua iglesia parroquial de la Magdalena⁶. Le sigue la del desaparecido convento de la Asunción⁷. Finalmente, cerca del río, se halla la torre del convento del Carmen, concluida en 1610, con trazas atribuidas a Vermondo Resta⁸. Por otra parte, a la izquierda de la catedral, no aparece la capilla del Sagrario, cuya construcción se inició en 1618. Por todo lo expuesto proponemos que el lienzo es de pintor Anónimo, realizado entre 1610 y 1618. La panorámica desde la margen derecha del río, con un punto de vista alto, como se aprecia en los grabados flamencos de la época, muestra un cielo turbulento, que

⁵ Su torre fue construida en la cabecera por Martín de Gainza en 1543. El templo medieval se arruinó en 1691.

⁶ El templo fue derribado en 1811 durante la invasión francesa, surgiendo en su lugar la plaza que toma su nombre. La parroquia se trasladó en 1838 al vecino convento de San Pablo.

⁷ Se hallaba en la desembocadura de la c/Alfonso XII en la plaza del Museo. Fundado en 1567 para albergar un cenobio de mercedarias calzadas, quedó abandonado tras la Revolución de 1868. Entonces la comunidad se trasladó al convento de Santiago de la Espada en c/San Vicente.

⁸ Estaba ubicado en la c/Baños. Entonces se estaba edificando, según trazas de Vermondo Resta. La torre, hoy desmochada, se ubica entre la iglesia y el claustro principal. El edificio se ha habilitado para albergar el Conservatorio de Música y la Escuela Superior de Arte Dramático.

nos recuerda a los del Greco, realizados entre 1600 y 1610. El lienzo que analizamos refleja el momento de la llegada de la flota procedente de América, disparándose las salvas de ordenanza. Se advierten naos, urcas y galeones de tonelaje medio. En el lienzo son perfectamente identificables edificios singulares, aunque algunos, como la Torre del Oro, muestra un modelo simplificado, ya que su primer cuerpo debe ser un prisma dodecagonal. Asimismo, la torre de la iglesia de la Anunciación, de los jesuitas, debe estar situada en la cabecera del templo y no a los pies. El Museo del Prado es propietario de otra versión del mismo tema, de mayores proporciones (1,93x 3,34), que procedente del legado de la duquesa de Valencia se ha depositado en el palacio de las Águilas, de Ávila. En éste el color es más claro. En contrapartida algunos edificios no están debidamente definidos, como el diseño de algunas torres de iglesias⁹.

Entre los artistas sevillanos activos en las primeras décadas del siglo XVII, sobresale por su condición de teórico y tratadista **Francisco Pacheco** (1564-1644), maestro de maestros. En el contexto que abordamos conviene destacar el modelo iconográfico que creó de la Inmaculada Concepción, tras la llamada *guerra mariana* sostenida en esta ciudad entre 1613-15, y el *Breve pontificio* de Paulo V de 1617, a

⁹ Catálogo Exposición *Casa Lonja*, 2005; García-Baquero/Serrera, 2007: 104-105.

108 favor de la *opinión pía* de que María había sido concebida sin pecado original. Pacheco toma como punto de partida un prototipo creado por Giuseppe Cesari (*El Caballero de Arpino*). Suele colocar a los pies de la Virgen una vista de ciudad, la *civitas dei*, que identifica con Sevilla. Este modelo es el que adoptaron Velázquez y Zurbarán, entre otros. La versión más antigua que se conserva en esta ciudad, de Pacheco, es la *Inmaculada Concepción* depositada en el Palacio arzobispal de Sevilla (h. 1617), aunque la más conocida es la *Inmaculada con Miguel del Cid* (1619, catedral de Sevilla), cuya fecha y firma han aparecido en una limpieza reciente del cuadro. Miguel del Cid era un sayalero que había ganado un certamen poético en 1615, año de su fallecimiento, por lo que se trata de un retrato póstumo. En ambos casos crea un prototipo de Virgen adolescente, coronada de estrellas, con la luna a sus pies, como propone en su tratado *Arte de la pintura*. El modelo suele ser Juana Pacheco, nacida en 1602. Los símbolos de las letanías lauretanas suelen identificarse con edificios singulares de esta ciudad: la Puerta de Jerez, la Giralda, catedral y Torre del Oro. El Guadalquivir, siguiendo a la literatura del Siglo de Oro, es un río anchuroso “que desemboca en América”, por el monopolio del comercio americano. El modelo más completo de este prototipo es la *Inmaculada* de la iglesia de San Lorenzo, en el que en la representación de la Torre del Oro figura su

anagrama: FP y la fecha de 1624¹⁰. Por su paisaje urbano sobre un sector de la ciudad, debe destacarse el óleo sobre cobre *La rendición de Sevilla*, firmado y fechado por Pacheco en 1634, que se conserva en el trascoro de la catedral de Sevilla. Además del prototipo de Fernando III que creó este artista, hay que destacar la vista parcial de la ciudad desde el sur. Aunque según la tradición el rey castellano entró en la ciudad por el Arenal, el artista sitúa la rendición del rey Axafat ante la Puerta de Jerez, que está perfectamente dibujada. Había sido construida por Hernán Ruiz II entre 1560-61. En el ático, que sobresale sobre la línea de la muralla, figura el blasón real y debajo la inscripción que había tallado Lucas Carón con 352 letras. En la interpretación que hace de la catedral puede apreciarse un excelente dibujo de la Giralda, el cimborrio, la linterna de la Capilla Real y la de la Sala Capitular¹¹.

Miguel de Esquivel (h. 1595-1621) fue un pintor, dorador y estofador de corta vida. De su escasa obra destacaremos su participación en un retablo del coro bajo de la iglesia de San Pablo, en el que pintó tres *Vistas de Sevilla*, desde poniente, que abarcaba desde la Torre del Oro hasta la Puerta de San Juan. Decoró grutescos en el Alcázar e intervino en la decoración del túmulo erigido en la catedral a

¹⁰ Falcón/Valdivieso, 1994, nº 24; Falcón, 1996: 32-33.

¹¹ Falcón/Valdivieso, 1994, nº 33; Albardonedo, 2002: 282-285.

Felipe III. En el marco del paisaje urbano nos detendremos especialmente en una obra pintada al final de su vida las *Santas Justa y Rufina flanqueando la Giralda* (catedral de Sevilla). La realizó hacia 1620 y está firmada en la parte inferior de la torre. Es, sin duda, la mejor representación del campanario en el siglo XVII, con todo lujo de detalles y perfecta composición. Esta iconografía se había iniciado a comienzos del siglo XVI tras el terremoto de 1504. Muestra la cara norte de la torre, pintada bajo la dirección de Luis de Vargas, entre 1565-68, de almagra y pinturas al fresco, en las que figuran de abajo arriba: la firma del pintor en la lápida fundacional; la *Anunciación*, y a los lados, *San Isidoro* y *San Leandro* y las *Santas Patronas*. En los vanos cegados bajo la decoración de *sebka* se representan a los evangelistas, padres de la Iglesia y santos de la Iglesia universal. Sobre el Cuerpo del Pozo se halla el texto: FORTISSIMA, del *Proverbio* 18. Este modelo sirvió de precedente a Murillo en 1668 para un lienzo del retablo mayor de la iglesia del convento de los capuchinos (Museo de Bellas Artes de Sevilla)¹².

Alonso Cano (1601-1667) fue un artista granadino polifacético. Cultivó la arquitectura, escultura, retablos y el grabado. Pérez Sánchez le definió como un artista clásico. Su vida transcurrió entre Granada, Sevilla, Madrid, y de nuevo Granada. Como veremos en el caso de

¹² Valdivieso/Serrera, 1985; Falcón, 1989(reed. 1999); Falcón, 1995, nº 34.

Velázquez, en el catálogo de sus obras no figura el paisaje, género que el artista granadino expresó como fondo de sus temas religiosos. Para sus composiciones recurrió a estampas de Goltzius, siguiendo dibujos de Bartolomeus Spranger, de Yacob Matham, de Bloemaert y de Ribera. Su etapa sevillana transcurrió desde 1626, cuando alcanzó el título de maestro pintor, hasta 1638, año en el que se estableció en Madrid. A esta etapa pertenecen los ocho lienzos procedentes del retablo de San Juan Evangelista, de la iglesia conventual de Santa Paula, que fueron realizados entre 1637-38. Tras el expolio del mariscal Soult la serie se halla dispersa en varias pinacotecas europeas y americanas. En ellos abandona el tenebrismo imperante en la Sevilla del momento y combina figuras de acentuado naturalismo, perfectamente dibujadas con tratamiento escultórico; la línea del horizonte es baja para agigantar a sus protagonistas. En ellos representa sencillos y profundos paisajes de suave cromatismo, en los que no falta algún árbol de ecos riberescos, cuya obra conoce a través de estampas¹³.

Francisco de Zurbarán (1598-1664) fue uno de los artistas más importantes afincados en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII. Su mayor debilidad fue diseñar fondos arquitectónicos y paisajísticos. En *La Visita al pontífice* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), que pintó en

¹³ AA.VV. Catálogo *Alonso Cano*, 2001: 58, 121-124.

1655 para la sacristía de la iglesia de Santa María de las Cuevas, tuvo que rectificar y pintar una cortina encima del frontón, que tuvo que raspar por diseñar mal la perspectiva, como quedó patente en una restauración del lienzo. Asimismo, en la *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (Museo del Prado) que pintó en 1635 para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. El pintor extremeño no supo ejecutar bien la perspectiva aérea de la ciudad, que parece estar colgada de un lienzo, a diferencia de la profundidad que alcanzó Velázquez en el cuadro de *Las Lanzas* para el mismo frente norte del Salón de Reinos.

EL PAISAJE EN VELÁZQUEZ

La etapa sevillana (1617-1623)

La vida y obra de Velázquez (1599-1660) se desarrolla en dos tiempos. En primer lugar, la etapa sevillana, que abarca desde 1617, cuando verifica el examen preceptivo que le faculta como maestro pintor, hasta 1623, año en el que se establece en la Corte. En este período su obra irá evolucionando desde el tenebrismo y manierismo de su maestro Francisco Pacheco, del que toma modelos e ideas, hasta el naturalismo incipiente que en Sevilla propusieron Juan de Roelas y Francisco de Herrera el Viejo. A ello hay que sumar influencias de

Caravaggio y de Ribera, cuyas obras conoce a través de copias y estampas. Como hemos indicado, en la amplísima bibliografía del artista a nivel nacional e internacional, no existe ninguna monografía, ni artículo, en el que se haya abordado el tema del paisaje en su obra. En su etapa sevillana el paisaje forma parte complementaria de temas religiosos. De sus primeros cuadros destacan dos lienzos que se ejecutaron para la Sala Capitular del convento del Carmen de Sevilla, de carmelitas descalzos (Londres, Galería Nacional). La *Inmaculada Concepción* se fecha hacia 1618; se ejecutó a raíz del *Breve pontificio* de Paulo V, fechado en 12 de septiembre de 1617, en defensa de la Inmaculada Concepción de María [figura 1]. Aunque se había manifestado lo contrario, este lienzo es anterior a la *Inmaculada con Miguel del Cid*, de Pacheco, fechada en 1619. Velázquez sigue los cánones propuestos por su maestro, inspirado en el *Apocalipsis* (1-4). Por su parte Pérez Sánchez y Navarrete Prieto advierten la influencia de Luis Tristán. Si comparamos las obras del maestro y del discípulo, Velázquez ha tomado como *civitas dei* a una ciudad ideal, eliminando referencias del paisaje sevillano. Aquí los símbolos de las letanías son más reales, con un paisaje crepuscular de acusado naturalismo.



Figura. 1 *Inmaculada Concepción* (Londres, Galería Nacional)

La modelo es asimismo Juana Pacheco, que tendría entonces 15 o 16 años. El pintor adopta de su maestro el sentido del decoro,

honestidad y decencia a la hora de vestir a la Virgen, con la mirada baja. Finaldi ha manifestado que Velázquez se propuso fundir aquí las condiciones terrenal y celestial de María a través de efectos del natural, tanto en la ejecución de las carnaciones, los paños y la expresión como, como el tratamiento de la luz y la nube diáfana¹⁴. El paisaje es montañoso, con un cielo crepuscular. Los árboles de la derecha están tomados del natural. Se trata de pinos silvestres o carrascos (*Pinus halepensis*), de corteza grisácea-blanquecina. Entre los símbolos de las letanías destaca la fuente, manierista, echando agua, decorada con carátulas en relieve. Respecto al modelo juvenil de *San Juan Evangelista en Patmos*, es el resultado de la fusión de varias estampas: la xilografía del mismo tema de Alberto Durero, del *Apocalipsis* (1498); del grabado de Jan Sadeler, según Martín de Vos (h. 1580); finalmente del grabado según composición de Juan de Jáuregui para la obra de Luis de Alcázar *Vestigatio arcani sensu in Apocalipsis* (1614). La interpretación que hace Velázquez se desarrolla en un nocturno, que contrasta con la fuerte iluminación del santo, siguiendo pautas de Caravaggio. Es un retrato individual, que se halla en la vanguardia del naturalismo, con gran sentido escultórico, sobre todo en el tratamiento de los pliegues de la túnica. El evangelista mira la

¹⁴ Finaldi, Gabriele (edit.). Catálogo de la Exposición *Velázquez. Murillo. Sevilla*. Sevilla, Fundación Focus, 2017, p. 30.

aparición de la *Mujer apocalíptica* con el dragón de siete cabezas. El tronco del árbol recuerda modelos de Ribera¹⁵.

El retrato de *Cristóbal Suárez de Figueroa* (1620, Museo de Bellas Artes de Sevilla), muestra un interior con paisaje, a través de una ventana [figura 2]. El protagonista es un clérigo y licenciado, fundador en 1616 de la Hermandad de San Hermenegildo, ubicada en la Puerta de Córdoba del recinto amurallado de la ciudad, en la zona norte, donde según la tradición tuvo lugar el martirio del santo titular. Se trata de un retrato póstumo, ya que el personaje había fallecido en octubre de 1618, a los 68 años, según se indica en su lápida funeraria¹⁶. Era amigo de Pacheco y padrino del bautizo de su hija Juana, que tuvo lugar el lunes 1 de junio de 1602¹⁷. Mira hacia el espectador, y con su mano derecha nos invita a dirigir nuestra mirada a un espacio, fuera del cuadro, hacia el altar de la capilla, en el que presidía una talla del santo, atribuida a Martínez Montañés. En la pared cuelga el blasón de la Hermandad, la cruz coronada con hojas de laurel y el hacha y la palma, símbolos del martirio.

¹⁵ Navarrete Prieto, 56-57; Brown, 1986: 25-28; Harris, 2003: 42-43; Pérez Sánchez/Navarrete, 2005: 46-47.

¹⁶ Gestoso, 1892: 286-291.

¹⁷ Asensio y Toledo, 1867, 1876,1886; Gallego Burín, 1960, II: 214; Gudiol, 1973.



Fig. 2. *Retrato de Cristóbal Suárez de Ribera* (Sevilla, Museo de Bellas Artes)

La ventana muestra un pequeño paisaje con cipreses y pinos, que ha subsistido hasta nuestros días, muy naturalistas, más un celaje de nubes. En la pared, bajo la ventana apenas es apreciable su firma. Gestoso llegó a ver: “D^o VZ 1620”¹⁸, por lo que se trataría del único lienzo fechado y firmado por el artista. Existe en la *RAE* un posible dibujo preparatorio de este retrato¹⁹.

La etapa cortesana (1623-1660)

Establecido Velázquez en Madrid en 1623, el 6 de octubre recibió el nombramiento en la Corte como pintor real. Sucesivamente vinieron otros encargos al servicio de Felipe IV, tales como pintor de cámara y ujier de cámara en 1627, además de una serie de beneficios económicos. Sus primeros cuadros fueron retratos. Entonces se le concedió un estudio en el Alcázar, en el extremo oriental de la galería del Cierzo, en el piso principal, que tenía numerosas ventanas hacia el norte. Su *status* le permitió conocer las colecciones reales, cautivándole especialmente la obra de Tiziano. Otro hito en la vida y obra del pintor aconteció a raíz de la estancia en la Corte de Rubens (1628-29), con quien Velázquez había mantenido una correspondencia

¹⁸ *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, 18, 3:131. De Tena Ramírez, 2019: 199-210.

¹⁹ Morel D’Arleux, 2004, 298: 32-36.

epistolar. Aunque la llegada del artista flamenco tuvo un origen diplomático, permaneció en Madrid siete meses, hasta el 29 de abril de 1629, lo que le permitió disponer también de un taller en el Alcázar e incrementar las relaciones entre ambos artistas, que hicieron un viaje juntos al monasterio de El Escorial a ver su pinacoteca, especialmente las obras de la Escuela Veneciana. Todos estos acontecimientos ampliaron el horizonte del artista sevillano, cuya obra y técnicas se fueron enriqueciendo. En este período el diplomático-pintor le sugirió que viajara por Italia y que cultivara el género mitológico. En este contexto surgió *El triunfo de Baco* (los Borrachos), que pintó entre 1628-29 (Museo del Prado)²⁰. Solo tres meses después de la marcha de Rubens, en julio de ese año 1629, Felipe IV mandó que se le abonara cien ducados por ese lienzo [figura 3]. Fue su primer cuadro de tema mitológico. Desde el punto de vista compositivo, obtuvo ideas a través de estampas de Jan Saenredam (según H. Golzius), alusivas al culto de Baco y de Ceres. Para el dios del vino se inspiró en Caravaggio. Por otra parte, hay ecos de Ribera (*Demócrito*) en el borracho que ostenta un cuenco de vino. Después de su etapa sevillana en la que imperaba el tenebrismo, se trata de la primera obra de Velázquez en la que luce el sol y rico cromatismo, con una galería de retratos colectiva, que tiene

²⁰ Según Stirling fue pintado en 1624 y Mayer lo sitúa en 1629. Lo cierto es que al artista se le pagó en julio de 1629.

como fondo un paisaje, que ocupa poco espacio, pero que sin embargo contribuye a darle mayor profundidad a la pintura.



Figura 3. *El triunfo de Baco* (Museo del Prado)

Es ésta la primera obra en la que el sevillano empleó como escenario la zona baja de la sierra madrileña del Guadarrama con bosques que utilizará más adelante en las escenas de caza y en los retratos ecuestres de la familia real, en donde figuran bosques de acebo, encinas, robles, pinos carrascos, fresnos, sabinas y hayas,

además de vegetación a base de enebro rastrero, pastizales de las cumbres y piornos²¹. Por otra parte, es también significativa la presencia de un bodegón, como hacía en su etapa sevillana. Asimismo, insiste en los reflejos de la luz sobre piezas de cerámica y de vidrio.

El primer viaje a Italia (1629-31)

Está perfectamente documentado que Velázquez, cuando hacía cuatro meses que se había marchado Rubens, y al mes de habersele pagado el cuadro de los *Borrachos*, zarpó en Barcelona el 10 de agosto de 1629, junto a Ambrosio de Spínola, en una nave que arribó a Génova el día 23. Según el testimonio de Pacheco, de esa ciudad se trasladó a Parma y Venecia, en donde estudió a los grandes maestros del siglo XVI. Luego se desplazó a Ferrara y después a Cento, lo que le permitió conocer la obra de Francesco Barbieri “il Guercino”, de la que tomó ideas para sus paisajes. Finalmente se desplazó a Florencia y Roma. En la Ciudad Eterna residió inicialmente en el Vaticano, donde estuvo atendido por el cardenal Barberini, sobrino del pontífice. En primavera de 1630 solicitó al embajador español Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey, que pidiera licencia al gran duque de Toscana, Ferdinando II, para residir en la villa Médicis ubicada en el monte

²¹ Gállego, 1990: 146-147; Brown, 1992: 66-67; Garrido, 1998: 31-34; Marías, 1999: 75-77.

Pincio. En ella se estableció desde el 20 de abril al 21 de mayo. Según Pacheco unas *tercianas* le obligaron a trasladarse de nuevo, cerca de la casa del embajador²². Las *Vistas del jardín de la villa Médicis* (Museo del Prado), han venido siendo motivo de controversia entre los especialistas, que se han polarizado en dos grupos. Los partidarios de que se ejecutaron en 1629-30, en el curso del primer viaje, son: Camón Aznar, Pérez Sánchez, Brown, Garrido y Portús, entre otros. Por otra parte, un importante sector de historiadores aboga por que se pintaron entre mayo de 1649 y noviembre de 1650, en su segunda estancia. Se argumenta que en estas últimas fechas se ejecutaron una serie de obras en la gruta del jardín, lo que parece evidenciarse en el lienzo alusivo a *La Tarde*, en el que se aprecia cómo su vano central se hallaba tapado por unos listones de madera (así opinan Gállego y Harris, entre otros).

Sin embargo, este dato parece haberse invalidado al documentarse que en 1629 también se acometieron obras en este pabellón. Para Garrido²³ la forma con la que fueron pintados estos paisajes muestra una fina capa de blanco, que responde a una técnica aprendida en Roma en su primer viaje, que empleó en *La fragua de Vulcano*, así como la mezcla de colores se compone de los mismos

elementos que se encuentran en otros lienzos que pintó en 1629-30.. Por otra parte, consta en un documento de 1634, que el protonotario Jerónimo de Villanueva adquirió al pintor para Felipe IV *cuatro paisillos*, entre los que estarían éstos. En 1629 aunque la pintura al aire libre era poco frecuente, sin embargo, la ejercitaban en Roma Joachim Sandrat y Claudio de Lorena, entre otros. Esta ciudad se había convertido en la capital europea del arte. Allí surgió el género artístico del paisajismo. Así mismo imperaba el academicismo romano-boloñes que practicaban Poussin, Pietro da Cortona, Gaspar Dughet y Claudio de Lorena. Muchos pintores vinieron de diversos países a conocer las obras de Caravaggio y de Carracci. Para Portús se trata de dos obras maestras de la historia del paisaje occidental. Estos dos pequeños lienzos son los primeros paisajes pintados por Velázquez al aire libre. *La logia de la gruta* [figura 4], que en el jardín se halla perpendicular a la fachada trasera del palacio, muestra un esquema compositivo de alternancia de arco y dintel, inspirado en el *Libro IV* de Sebastián Serlio, publicado en Venecia en 1537. El pintor sevillano que es consciente de la fugacidad de la luz y de sus colores cambiantes, nos muestra esta vista realizada por la tarde. Ofrece como telón de fondo un bosquecillo de cipreses. Velázquez jugó magistralmente con la trama del tafetán para insinuar el desgaste de la pared de la logia. El *Pabellón de Cleopatra (Ariadna)* [figura 5], paralelo a la fachada trasera

²² Pacheco ,1649. Libro I, cap.VIII: 154 y ss.

²³ Garrido, 1998: 57-61.

del palacio, se pintó al mediodía, con la luz tamizada a través de las ramas de los árboles.



Figura 4. La logia de la gruta (Museo del Prado)
Figura 5. El pabellón de Cleopatra (Museo del Prado)

La escultura de *Ariadna dormida* que vio Velázquez es una copia romana del siglo II, d.C. de un original griego. Se halla en la actualidad en el Museo Arqueológico Nacional de Florencia. Su lugar lo ocupa ahora una copia romana de una *Venus púdica* griega del s. IV. Al fondo

se aprecian los jardines de la Villa Borghese, con cipreses. Velázquez se adelantó por espacio de más de 240 años a la técnica impresionista²⁴.

Los conocimientos adquiridos en el primer viaje se plasmaron en otros lienzos en los que prevalece el paisaje. *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* (Museo del Prado) es otro cuadro cuya cronología también ha sido motivo de controversias, discutiéndose si se realizó tras el primero o segundo viaje a Italia. En el siglo XIX y primera mitad del XX se estimaba que era una de las últimas obras del pintor (Madrazo, 1850; Cruzada-Villaamil, 1885 y Justi, 1953). Gudiol (1973) lo fecha entre 1649-51; Mayer (1936) y Bardi (1969) propusieron que no era anterior de 1642. Por último, Brown y Elliot (1980) establecieron su cronología en mayo de 1633, cuando se concluyó el retablo para el lugar que estaba destinado [figura 6]. El tema está inspirado en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine. Se cuenta que San Antonio Abad buscaba el paradero de San Pablo, primer eremita cristiano. En el camino pregunta dónde vive a un centauro, y después a un sátiro (o fauno). Tras el encuentro comparten el pan que le trae un cuervo. Después del fallecimiento del ermitaño, el abad visita su cueva

²⁴ Gállego, 1990: 380-383; Brown, 1992: 204-207; Marías, 1999: 189; Coliva (ed.), 2000; Harris, 2003: 141-145; Portús, 2014: 170; Álvarez-Garcillán/García- Máiquez, 2017:66.

y ve como dos leones cavan la fosa para San Pablo. El lienzo tiene de fondo un espectacular paisaje montañoso, perfectamente detallado.



Figura 6. *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño* (Museo del Prado)

En primer plano figura un plátano de sombra con yedra. Para Harris las altas rocas del centro son muy parecidas a las de la sierra de Guadarrama. La composición de los protagonistas se inspira en una estampa de Durero (1504), y el paisaje recuerda también un fresco pintado por Pietro da Cortona en Villa Sacchetti (Chigi) en Castel Fusano (h. 1627-29) que Velázquez pudo ver en su primer viaje a Italia. Se advierten ecos de El Guercino, de cuando estuvo en Cento. El lienzo estaba rematado en un semicírculo; procede del retablo de la ermita de San Pablo en los jardines del Buen Retiro²⁵. Otro lienzo controvertido de si es de Velázquez o *velazqueño* es el que representa la *Riña de soldados ante la embajada española* (L. 0,28 x 0,39. Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi). Longui fue el primero en atribuirlo a Velázquez, fechándolo en 1630, estableciendo afinidades con *La fragua de Vulcano* y la *Túnica de José*²⁶. Más recientemente han mantenido esta atribución Salort y Mariani, entre otros²⁷. El tema representa una reyerta entre soldados a causa del juego de naipes. Es posible que aunque la idea la tomara Velázquez en su primer viaje a Italia, lo pintó después, ya que el paisaje es de la Sierra de Madrid²⁸.

²⁵Brown/Elliot, 1988; Gállego, 1990: 284; Brown, 1992: 96-97; Brown/Garrido, 1998: 102; Harris, 2003: 120-124.

²⁶ Longhi, 1960: 328-334.

²⁷ Salort, 2002: 59-64.

²⁸ El lienzo lo reproducen también Cresti/ Rendina, 2005: 270-271.

La decoración del Salón de Reinos

Un nuevo hito en la Corte supuso la construcción del Palacio del Buen Retiro, en las afueras del Madrid de los Austria, en la parte oriental de la ciudad. El palacio había sido construido por Alonso Carbonell (1632-40) para Felipe IV, del que existen varios documentos gráficos, como el lienzo atribuido a Jusepe Leonardo (1637) y la planta de Carlier. En la actualidad han subsistido pocas dependencias, que junto a otras, se han aglutinado para formar parte del *Campus museístico* del Prado, según proyecto ejecutado por Rafael Moneo en 2007. Lo integran: el edificio Villanueva, el claustro de los Jerónimos, Casón del Buen Retiro, el edificio administrativo de la c/Ruiz de Alarcón y el Salón de Reinos. Nos interesa detenernos en este último, que ha albergado hasta hace poco al Museo del Ejército. En la actualidad se espera la nueva adaptación museística de este recinto, que ha sido proyectada por Norman Foster. El Salón de Reinos se hallaba ubicado en la zona central del frente norte del antiguo palacio, que se convirtió en el centro político y propagandístico de la Corona. Tomó el nombre por los 24 escudos pintados de los reinos españoles. Mide aproximadamente 34 m. de largo, 10 de ancho y 8 de alto. El mensaje de su discurso expositivo se narra a través de varios niveles. Por un lado, la exaltación de la monarquía hereditaria, a través de los cinco lienzos de la familia real a caballo. Por otra parte, un canto

a las grandes batallas obtenidas por los tercios españoles en Europa y América, cuyos lienzos fueron ejecutados por diversos pintores: Eugenio Cajés, Vicente Carducho, Félix Castelo, Giuseppe Leonardo, Antonio de Pereda y Francisco Zurbarán. Finalmente, un discurso mítico a base de diez lienzos pintados por Zurbarán sobre Trabajos de Hércules, con quien se identificaba el rey por sus hazañas, como con anterioridad se había hecho con Carlos I y Felipe II. Para este lugar pintó Velázquez los cinco lienzos de la familia real, mas *La Rendición de Breda*, entre 1634-35. Todos ellos conservados en el Museo del Prado. Se trata de retratos con paisajes de la sierra de Madrid. Algunos son obras de Velázquez y su taller, excepto los de Felipe IV y del príncipe Baltasar Carlos, que ejecutó el maestro exclusivamente. En uno de los frentes menores, el este, se colgaron los cuadros alusivos al ayer de la monarquía, con los retratos ecuestres de los padres del rey gobernante. *Felipe III* viste con media armadura de acero damasquinada, con banda y gorguera de Holanda fina. Ostenta la bengala. Cubre su cabeza con sombrero de fieltro negro en el que pende la perla *La Peregrina*. El caballo blanco está en corveta. El paisaje se halla a orillas de una bahía sin identificar, con un poblado o fortificación al fondo entre la bruma. En la base de estos lienzos emplea el artista una preparación a base de blanco de plomo, característico en él después de su primer viaje a Italia. *Margarita de*

Austria viste basquiña negra, bordada con coronas. Luce en el pecho la perla *La Peregrina* y monta una hacanea castaña y blanca, cruce de razas andaluza y flamenca. En la restauración llevada a cabo en 2011, se han eliminado los añadidos laterales a ambos lienzos y su limpieza ha permitido apreciar que en la parte inferior de éste figura un jardín con parterres de boj, en torno a una fuente. Asimismo, se pueden apreciar arrepentimientos. En el fondo, pinares, robledales de rebollo y encinas, mas especies rastreras como los piornos y enebros, característicos de la zona baja de la sierra. Creo que todos estos lienzos están tomados desde el coto real del Pardo, con la pared oriental del Guadarrama al fondo. En el frente este de la sala se colgaron tres lienzos que representan a Felipe IV y su esposa, además del Príncipe de Asturias en el centro, sobre la puerta. El *Retrato ecuestre de Felipe IV* es uno de los mejores [figura 7]. Se halla de perfil, acusando correcciones en la cabeza y busto y en el caballo bayo en patas y cola. El paisaje recuerda el del Pardo. *Isabel de Borbón* viste jubón de seda con estrellas bordadas en plata, y saya noguerada con bordados en oro, en el que pone IB. A esta reina le gustaba montar caballos blancos. En el paisaje, con la zona baja de la sierra, se advierte una torre de almenara (de señales). El retrato de *El príncipe Baltasar Carlos*, sobre un poney, es posiblemente el mejor. Tenía entonces 6 años y representa el mañana de la monarquía. Luce sombrero de fieltro negro

con plumas, banda y bengala. Al fondo la sierra de Guadarrama nevada, con tonalidades verdes, que según Garrido la obtuvo a base de azurita mezclada con tonalidades de ocre. Para el cielo azul empleó una mezcla de lapislázuli, con esmalte y azurita.



Figura 7. *Retrato ecuestre de Felipe IV* (Museo del Prado)

Como ya adelantamos, en el frente norte pintó la *Rendición de Breda*, el mayor lienzo de Velázquez (3,07x3, 67). Lo ejecutó entre 1634-35, representando un hecho histórico acaecido en 1625, en el curso de la guerra de los Treinta Años [figura 8].



Figura 8. *La rendición de Breda* (Museo del Prado)

Es también una galería de retratos colectivo, presidido por el general Spínola y el gobernador Justino de Nassau, que entonces ya habían fallecido. Se ha subrayado el carácter caballeresco de la escena, inspirada en una obra de Calderón de la Barca. A diferencia del *Sitio de Cádiz*, de Zurbarán, aquí se muestra un paisaje profundo donde caben dos ejércitos, la plaza ardiendo al fondo y la serie de canalizaciones que se hicieron con presas y diques, para evitar las inundaciones hechas por los holandeses. Para representar la orografía del terreno con exactitud, el pintor sevillano tuvo presente la vista caballera de este sitio que había pintado Peter Snayers, además de varios grabados²⁹. Con la imprimación blanca, al diluir el color en aglutinante, se hace transparente y juega con ese fondo óptico claro, lo que crea un efecto de retro-iluminación de gran belleza³⁰

La Torre de la Parada

Era una construcción exenta, situada en el coto y monte del Pardo. Edificada a mediados del siglo XVI por Luis de Vega, se amplió entre 1636-37 según proyecto de Gómez de Mora, como pabellón de caza y lugar de descanso durante las monterías. Fue destruida en 1714

²⁹ Caturla, 1960: 333-355; López-Rey, 1963: 188-189, 192,196-197; Gállego, 1990: 212-245; Brown/Elliot, 1988: 148,-165, 185-193; Marías, 1999: 109-119; Harris, 2003: 125-129; Portús/García-Máiquez/Dávila, 2011: 16-39.

³⁰ Álvarez-Garcillán/García-Máiquez, 2017: 72-73.

en el curso de la Guerra de Sucesión. Entre los documentos gráficos donde podemos apreciarla, destacaremos la *Vista del Palacio del Buen Retiro* (1636-37), atribuida a Jusepe Leonardo (Museo Municipal de Madrid) y la *Vista de la Torre de la Parada*, de Félix Castelo (h. 1640), conservada en el Museo de Historia de Madrid. Su decoración, a base de lienzos, corrió a cargo de Velázquez y Rubens, de Frans Snyders, además de Félix Castelo, Jusepe Leonardo, Juan de la Corte y Pedro Núñez. De esta serie destacaremos algunos lienzos, por sus paisajes. La participación del pintor sevillano se centró en escenas de cacería, retratos de bufones y filósofos, además de temas mitológicos. El rey, el príncipe y el conde-duque practicaban la equitación y la cacería, que eran sus principales diversiones, además del teatro y el baile. *Felipe IV en traje de cazador* (1634-35, Museo del Prado) está representado con elegante sencillez. Viste con tabardo castaño oscuro, con mangas bobas de las que salen las del sayo con decoración romboidal y cubre su cabeza con sombrero. Lleva en su mano derecha un arcabuz. En el lienzo se aprecian arrepentimientos. Le acompaña un mastín de cara negra. La escena transcurre al atardecer en un bosque de encinas y fresnos, con un arroyo saltarín de la sierra. Estos lienzos de caza también están tomados desde el Pardo. *El príncipe Baltasar Carlos* (h. 1634-35, Museo del Prado) luce tabardo y calzones de paño marrón verdoso. Tiene mangas bobas del capote, que dejan ver las del vestido

con reflejos plateados. Usa guantes amarillos y gorra de visera terciada. Lleva en la mano derecha un arcabuz y se halla flanqueado por un perdiguero canela y un galgo. Al fondo la sierra madrileña en tonos verde oscuro y castaño claro, con un alcornoque, al que se le ha sacado corcho. Es posible que el monte que se ve al fondo sea el de los Siete Picos. Por la vestimenta y por la última “saca” del corcho, que suele ser en septiembre, la escena tiene lugar en otoño. Al pie hay un texto en latín en el que se indica que el príncipe tiene 6 años. Según el montero mayor, Juan Mateos, solía cazar jabalíes. De características semejantes es el lienzo *El príncipe Baltasar Carlos cazador* que se halla en el Museo del Prado, fechable hacia 1636, catalogado como del taller de Velázquez. Se representa en un interior bajo un cortinaje rojizo, que debe ser del palacio del Pardo. Porta en su mano derecha un arcabuz y la izquierda la apoya en un espadín. Su sombrero se halla sobre un cojín y al fondo se halla un paisaje con la sierra de Guadarrama al fondo, y en la zona baja el bosque mediterráneo del Pardo³¹.

La serie de retratos de la familia real de la Torre de la Parada se cierra con el del *Cardenal-infante don Fernando, cazador* (Museo del Prado). Era el tercer hijo varón de Felipe III y de Margarita de Austria y hermano de Felipe IV. Desde niño obtuvo importantes títulos y prebendas, impropios de su edad. Con diez años fue nombrado

³¹ López-Rey, 1963, nº 309; Portús, 2007): nº 23.

arzobispo de Toledo y, con posterioridad, cardenal primado de España, sin haber sido ordenado sacerdote. Fue virrey de Cataluña, y a los 25 años fue designado gobernador de Flandes. El retrato que le hizo Velázquez data de 1636, cuando tenía 27 años. Es el único que le hizo este pintor. El infante llevaba ausente de la corte cuatro años, por lo que no pudo retratarlo en Madrid. Debió basarse en un retrato anterior. Las radiologías y los estudios llevados a cabo por Carmen Garrido, permitieron apreciar que el lienzo se había iniciado al revés, cuando había pintado una cabeza del infante. A continuación, le dio la vuelta al cuadro, agrandándolo por la parte superior y comenzando de nuevo. Se aprecia en la composición mayor abundancia de blanco de plomo, con una preparación anaranjada de blanco de plomo, óxidos de hierro y manganeso y bermellón de mercurio. El azul de las colinas es una mezcla de abundante esmalte con azurita. En esta fecha el retratado se había dejado crecer un gran bigote, como el rey, según se aprecia en los retratos realizados por Van Dyck y Rubens. Siendo un espléndido retrato, la composición resulta un tanto convencional, sin unidad, a la hora mostrar en el mismo espacio al infante y al espléndido podenco color canela. Don Fernando viste de caza, con sombrero negro, guantes de gamuza y altas botas. El paisaje del Pardo tiene como fondo, una vez más la sierra de Guadarrama³².

³² Gállego, 1990: 270-275; Garrido, 1998: 131-135; Harris, 2003: 96-97.

La cacería del jabalí (La tela real) es después de los lienzos de la Villa Médicis el mejor paisaje de Velázquez [figura 9].



Figura 9. *La caza del jabalí* (Londres, Galería Nacional)

Fue pintado hacia 1636-38 y se conserva en Londres, en la National Gallery³³. El lugar de caza es Hoyo de Manzanares, una pequeña localidad que por esos años adquirió el rango de villa, independizándose de Hoyo Real de Manzanares³⁴. Para la composición

³³ Hay una copia en el Museo del Prado, no expuesta.

³⁴ Es hoy un municipio de la Comunidad de Madrid, situado al noroeste, en la ladera sur de la sierra que toma ese nombre, en la vertiente de la Sierra del Guadarrama. Se encuentra en las proximidades de Torrelozón y de

de este cuadro Velázquez tuvo presente una estampa de la “Caza del jabalí”, inserta en el libro *Origen y dignidad de la caza*, publicado en Madrid en 1634 por el montero mayor del rey, Juan Mateos. En este amplio lienzo apaisado (3m. de largo), nos ofrece el pintor una de las pasiones del rey, el hostigamiento y caza del jabalí en un espacio cercado con telas o lienzos. A estos animales se les perseguía a caballo, con la ayuda de horquillas y lebreles. El artista montó su caballete en un lugar elevado, ofreciendo en escenas simultáneas al rey a caballo, acompañado del conde-duque y de su montero mayor. Tras la empalizada, en la zona inferior se aprecia la llegada de la reina con su séquito en carrozas, a las que previamente se les han quitado las mulas para evitar que se atemorizaran. Los espectadores son de diversas condiciones sociales. Lo integran parte del séquito real y gentes de la villa, que vivían de cortar leña y de extraer piedras para la construcción. En la parte inferior izquierda un clérigo dialoga con dos oficiales; unos jóvenes se han subido a los árboles para ver la cacería; hay un perro herido y varios jóvenes beben. En la sierra, con encinas y enebros, hay neveros, y unos jinetes corren a caballo.

Aunque no estuvo de la Torre de la Parada, sino en la colección del conde-duque, tal vez en el palacio de Loeches, hay que citar en este

Colmenar Viejo. Su punto más alto es el monte del Estepar, con más de 1.400 m. de alto.

contexto la *Lección de equitación del conde-duque al príncipe Baltasar Carlos* (h. 1636. Londres, colección del duque de Westminster). Gaspar de Guzmán viste traje de montería, se halla de pie y recibe una garrocha de Alonso Martínez de Espinar, mayordomo del príncipe³⁵, en presencia del montero mayor, Juan Mateos; se hallan en el picadero del Buen Retiro. A la izquierda del jinete, con caballo en corveta, se aprecia un enano, tal vez Francisco Lezcano, por su hidrocefalia. Se trata de un paisaje urbano, en el ala sur del Cuarto del Príncipe, que cerraba uno de los costados del Jardín del Caballo o de la Reina, donde se ubicó inicialmente la estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca (hoy en la Plaza de Oriente). En el balcón observan la escena sus padres, Felipe IV e Isabel de Borbón. En segundo plano se halla doña Inés de Zúñiga y Velasco, esposa del conde-duque, dama principal de la reina³⁶.

Los años finales (1651-1660)

³⁵ Fue autor del libro *Arte de ballestería y montería*: Madrid, 1644.

³⁶ Alpers, 1971; Brown/Elliot, 1988: 210-211, 233-234; Gállego, 1990: 246-252, 265-281; Martín Martín, 1992: 101-105; Brown, 1992: 124-138; Brown/Garrido, 1998: 125-141; Marías, 1999: 124-129; Harris, 2003: 96-100, 130-131.

Velázquez había realizado entre 1649-51 su segundo viaje a Italia, en el curso del cual ejecutó los espléndidos retratos de *Juan Pareja* (1649-50), *Inocencio X* (1650) y *La Venus del espejo* (h. 1650). A su regreso trajo un importante lote de piezas artísticas, con pinturas y copias de esculturas clásicas³⁷. En esta década final ejecutó las dos obras más magistrales, *Las Meninas* (1656) y *Las hilanderas* (Fábula de Aracne, 1656-57), ambas en el Museo del Prado. Respecto a los paisajes en este último período destacaremos dos. *La fuente de los tritones en el Jardín de la Isla, de Aranjuez* (h. 1657. Museo del Prado), es de autoría controvertida. Se le ha atribuido al maestro, y a su yerno y discípulo Juan Bautista Martínez del Mazo. En la actualidad el catálogo del Museo estima que es obra del taller de Velázquez. Según consta en una inscripción en el pedestal de la fuente: “Se hizo (la fuente) por mandado de Su Magestad. Año 1657”. El lienzo combina el monumento escultórico, con personas y foresta. Un galán ofrece a una dama una flor al pie de un plátano de sombra con yedra. Una mujer porta un búcaro, hay otras dos sentadas en el césped, y un franciscano dialoga con un clérigo regular. La fuente de mármol se trasladó en 1846 al Campo del Moro, en el frente de poniente del Palacio Real. El pilón cuadrangular que figura en el lienzo fue sustituido por otro circular. En la actualidad es la fuente más antigua que hay en Madrid.

³⁷ Salort, 1999: 415-468.

Mercurio y Argos [figura 10], es el único cuadro que se conserva de los cuatro temas mitológicos que pintó h. 1659, cuando era arquitecto y decorador, para el Salón de los Espejos del Alcázar, ya que los demás desaparecieron a causa del incendio de la Nochebuena de 1734.



Figura 10. *Mercurio y Argos* (Museo del Prado)

Este lienzo, que era más estrecho, por el lugar que ocupaba sobre una ventana, quedó también dañado por los bordes, por lo que se recurrió a ampliarlo³⁸. Para su realización Velázquez se inspiró en el Libro I de la *Metamorfosis* de Ovidio. Según el mito Ío, sacerdotisa de Juno, había mantenido relaciones amorosas con Júpiter, que había aparecido en forma de nube. Como Juno tuvo sospechas, Júpiter

³⁸ Medía: 0,83x2, 28. Ahora mide: 1,27x2, 28 m. (Museo del Prado).

convirtió a Ío en una ternera blanca, que Juno le pidió como regalo, al mismo tiempo que la puso bajo la custodia de Argos, un gigantesco pastor con cien ojos. Mercurio con el sonido de su flauta lo consiguió dormir y le cortó la cabeza. Si comparemos este tema con el que hizo Rubens en 1635 para la Torre de la Parada, hay diferencias notables. El artista flamenco representó la escena, de un modo trágico y violento, en el momento de darle muerte. Sin embargo, en el cuadro de Velázquez todo es silencio y calma tensa. Argos no es aquí un gigante, ni tiene cien ojos. Su modelo deriva del *Galo moribundo*, pero con la postura girada. Mercurio viste clámide roja. Delante tiene la flauta para dormir a Argos y la espada para decapitarlo. El espacio se sitúa en una abertura entre peñas, con cielo crepuscular y neblina, alusiva a Júpiter. El rojo de la clámide está pintado con una capa de laca orgánica, mezclada de blanco sobre bermellón de mercurio. Los azules grisáceos del vestido de Argos son una mezcla de azurita y esmalte con negro. El lienzo responde a la técnica pre impresionista característica del pintor en las últimas décadas³⁹. Velázquez, por todo lo expuesto, se consagró como un experto paisajista de la Sierra de Guadarrama, que se recreó especialmente pintando en los cotos reales de Madrid, de

forma naturalista, y con todo lujo de detalles de las especies arbóreas y matorrales del bosque mediterráneo, en torno al palacio del Pardo.

Bibliografía

AA.VV. (1960): *Varia Velazqueña*. 3 vols. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

AA.VV. (1999): *Velázquez y Sevilla*. Catálogo de la Exposición. 2 tomos. Sevilla, Junta de Andalucía.

AA.VV. (2001): *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la Exposición. Granada, Junta de Andalucía.

Alpers, Svetlana (1971): *The Decoration of the Torre de la Parada*. Londres, Phaidon Press.

Álvarez-Garcillán, María/ García-Máiquez, Jaime (2015): "Velázquez, Murillo y la aristocracia del Arte. Un diálogo sobre la técnica". En Finaldi (edit.). Catálogo de la Exposición *Velázquez. Murillo .Sevilla*. Sevilla, Fundación Focus, 2014.

Angulo, Diego (1947): *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Madrid

Angulo, Diego (1958): "Pintura del siglo XVII". *Ars Hispaniae* XV. Madrid, Plus Ultra.

³⁹ Gállego, 1990: 436-441; Brown, 1992: 246-248; Brown/Garrido, 1998: 206-213; Marías, 1999: 202-203; Harris, 2003: 157.

Angulo, Diego/Pérez Sánchez, Alfonso E. (1969): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC.

Angulo, Diego/Pérez Sánchez, Alfonso E. (1983): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC.

Bassegoda i Hugas, Buenaventura (1990): Edición del libro *Arte de la Pintura de Francisco Pacheco*. Madrid.

Baticle, Janine (1980): *Velázquez, el pintor hidalgo*. Madrid, Aguilar.

Brown, Jonattan (1986): *Velázquez*. Madrid, Alianza Editorial.

Brown, Jonattan (1992): *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza Editorial.

Brown, Jonathan/Elliot, John H. (1988): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Alianza Editorial.

Brown, Jonathan / Garrido, Carmen (1998): *La técnica del genio*. Madrid, Encuentro.

Calvo Castellón, Antonio (1982): *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, Diputación provincial y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Camón Aznar, José (1964): *Velázquez*. 2 vols. Madrid, Espasa Calpe.

Catálogo de la Exposición (2005): *La Casa Lonja de Sevilla. Una casa de ricos tesoros*. Madrid, Ministerio de Cultura.

Caturla, María Luisa (1947 y 1973): *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Madrid. *Revista de Occidente*.

Caturla, María Luisa (1960): "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro". *Archivo Español de Arte* 33, pp. 335-355.

Coliva, Anna (ed.) (2000): *Velázquez a Roma. Velázquez e Roma*. Catálogo Exposición Gallerie Borghese. Milán, Skira.

Cresti, Carlo/Rendina, Claudio (2005): *Villas y palacio de Roma*. Könemann: 270-271.

De Tena Ramírez, Carmen (2019): "El pintor monogramista: Controversia histórico-gráfica en torno al Retrato de Cristóbal Suárez de Ribera de Velázquez". *De Arte* 18, pp. 199-210.

Domínguez Ortíz, Antonio/Pérez Sánchez, Alfonso E. /Gállego, Julián (1990): *Velázquez*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura.

Falcón, Teodoro (1996): Catálogo de la Exposición *Sevilla Mariana*. Sevilla, Caja San Fernando, Real Alcázar

Falcón, Teodoro (2011): "El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII". En *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en*

los siglos XVIII y XIX. Madrid, Editorial universitaria Ramón Areces, pp. 41-64.

Falcón, Teodoro/Valdivieso, Enrique (1994). Catálogo de la Exposición *Francisco Pacheco. 350 Aniversario de su muerte*. Sevilla, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez.

Finaldi, Gabriele (edit.). Catálogo de la Exposición *Velázquez. Murillo. Sevilla*. Sevilla, Fundación Focus, 2017.

Gallego Burín, Antonio (1960, ed.). *Varia Velazqueña*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

Gállego, Julián (1974): "Velázquez en Sevilla". *Arte Hispalense*. Sevilla, Diputación

Gállego, Julián (1992): "Catálogo". En Catálogo de la Exposición *Velázquez*. Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura.

García-Baquero, Antonio (†) /Serrera, Ramón María (2007): "El Arenal de Sevilla: morfología urbana y estereotipo iconográfico". En *La Torre del Oro y Sevilla*. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, pp. 104-105.

Garrido Pérez, Carmen (1992): *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid, Museo del Prado.

Gestoso y Pérez, José (1892): *Sevilla Monumental y Artística*, III, pp. 286-291.

Gudiol, José (1973): *Velázquez 1599-1660. Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona, Ed. Polígrafa.

Harris, Enriqueta (2003): *Velázquez*. Madrid, Editorial Akal.

Justi, C. (1953): *Velázquez y su siglo*.

Longhi, Roberto (1960): *Velázquez 1630. La riña ante la embajada española*". En *Varia Velazqueña*, Madrid: Dirección general de Bellas Artes, vol.I: 328-334.

López-Rey, José (1963): *Velázquez. A Catalogue Raisonné of the Oeuvre*, Londres.

Marías, Fernando (1999): *Velázquez. Pintor y criado del rey*. Madrid, Editorial Nerea.

Martín Martín, Araceli (1992): "Un edificio singular en el monte del Pardo: la Torre de la Parada". *Archivo Español de Arte* nº CCLVIII, pp.101-105.

Méndez Rodríguez, Luis (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla, Universidad/Fundación Focus-Abengoa.

Morel D'Arleux, Antonia (2004): "Un posible dibujo preparatorio del retrato de Don Cristóbal Suárez de Ribera de Velázquez". *Goya* nº 298, pp. 32-36.

Museo Nacional del Prado (1996): *Inventario general de pinturas*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la pintura*. Edición de Sánchez Cantón, F.J. Madrid, 1956 y Edición y estudio crítico de Bassegoda i Hugas, Buenaventura. Madrid, 1990.

Palomino de Castro, Antonio (1724): *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, III, p. 321.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1992): *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra.

Portús, Javier (2007): “El siglo XVII: la madurez del género”. En Catálogo de la Exposición *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*. Madrid, Museo del Prado, nº 23, pp. 96-97.

Portús, Javier (2014). Catálogo de la Exposición *El género del paisaje académico en el siglo XVII. Roma, naturaleza e ideal. Paisajes de 1600-1650*. Madrid, Museo del Prado.

Portús, Javier/García-Máiquez, Javier/Dávila, Rocío (2011): “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”. *Boletín del Museo del Prado* 29, nº 41, pp. 16-39.

Salort Pous, Salvador (1999): “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia (1649-1653)”. *Archivo Español de Arte* 288, pp. 415-468.

Salort Pous, Salvador (2002): *Velázquez en Italia*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico: 59-64.

Sanz, María Jesús/ Dabrio, María Teresa (1974): “Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVII”. *Archivo Hispalense*.

Valdivieso, Enrique (1991): “Pintura”. En *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Gever, II.

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

Valdivieso, Enrique/Serrera, Juan Miguel (1985): *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC.

LA ESCULTURA GENOVESA EN EL CONVENTO DE LAS DESCALZAS DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA (CÁDIZ)

GENOVESE SCULPTURE IN THE CONVENT OF DESCALZAS IN SANLÚCAR DE BARRAMEDA (CÁDIZ)

Esperanza Señas Domínguez.

HUM171. Universidad de Sevilla.

[vhttps://orcid.org/0000-0001-8101-6343](https://orcid.org/0000-0001-8101-6343)

esdominguez@gmail.com

Resumen: Este trabajo de investigación da a conocer una muestra de las esculturas genovesas que, durante años, ha adquirido el Convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda por medio de donaciones, como muestra del rico patrimonio artístico conservado en esta institución religiosa sanluqueña.

Palabras clave: escultura genovesa, Descalzas, Sanlúcar de Barrameda, Maragliano, Galleano.

Abstract: This research work reveals a sample of the Genoese sculptures that, for years, the Descalzas Convent of Sanlúcar de Barrameda has acquired through donations, as a sample of the rich artistic heritage preserved in this Sanlúcar religious institution.

Keywords: genoese sculpture, Descalzas, Sanlúcar de Barrameda, Maragliano, Galleano.

Sanlúcar se convertirá en un reflejo del auge de la economía de la capital gaditana, así como de su productiva actividad artística. Desde finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII la escuela escultórica gaditana se va consolidando debido, en cierto modo, a la presencia genovesa en la ciudad gracias al auge económico que supuso el traslado desde Sevilla del puerto hacia las Indias.

En este sentido, y durante más de un siglo, los cánones genoveses se van afianzando en la cultura popular gaditana. Como señala Sánchez Peña¹, podríamos enfocar la producción escultórica en diferentes apartados, diferenciando de las obras realizadas en Génova, así como obras de escultores genoveses afincados en Cádiz, y descendientes de los mismos.

El convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda se ha convertido en uno de los focos de recepción de obras de arte de esta ciudad, al igual que ocurre con otros conventos de la localidad. Ya en su fundación, en Octubre de 1649, aparecen varias donaciones de Juan Rodríguez Salgado, hermano de las Madres María de Jesús y Clara del Santísimo Sacramento². Muchas de esas obras se conservan hoy en día, y otras fueron vendidas por las Madres en tiempos de necesidad.

De origen hispanoamericano se conserva un acetre de plata de escuela limeña, donada por Rodríguez Salgado y que ya aparece en los primeros inventarios de 1649³. Garrido Neva estudió y clasificó esta “calderita”⁴ como pieza renacentista peruana del último cuarto del siglo XVI. Esta pieza es un ejemplo de las pocas obras americanas del siglo XVI que se conservan en Andalucía.

Otra pieza que nos muestra la riqueza patrimonial del convento es un crucificado de pequeño tamaño, obra sin duda novohispana, traída como dote en la profesión, en 1759, de Petronila Fermina de Imbuluzqueta. Fue hija de Joseph de Ymbuluzqueta, «veinte y quatro y regidor perpetuo del cabildo de la Ylustre villa de Oruro, y alcalde ordinario en ella y su jurisdicción, que fue en aquellos reynos y natural de Pamplona en España[...]»⁵, nacida S. Pedro de Colcha, Provincia de Cochabamba, Bolivia, al igual que su madre. Nos consta que, como dote, «trajo la muy devota hechura de Nro. Sr. Crucificado, que está en la prevención en su nicho»⁶.

1 Sánchez Peña. 2006: 31-41.

2 Archivo de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda (ADSB), archivador 1, carpeta 1, fol.6.

3 ADSB, archivador 1, carpeta 1, fol.6.

4 Garrido Neva. 2016: 62

5 ADBS, archivador 1, carpeta 1, fol.41 v.

6 ADBS, archivador 1, carpeta 1,

ESTEFANÍA FERRARI Y PORRO Y SU CONTRIBUCIÓN AL LEGADO DEL CONVENTO DE LAS DESCALZAS

La aparición de obras escultóricas totalmente genovesas se debe principalmente a donaciones, y en los casos que vamos a estudiar, a dotes referentes a la Madre Estefanía del Corazón de Jesús. Se llamó en vida seglar Estefanía Ferrari y Porro, hija de Francisco Jácome Ferrari y Feliciano Margarita Porro, ambos genoveses. Eran comerciantes con gran gusto por el arte, gusto que transmitieron a sus siete hijos, de los que Lorenzo y Estefanía, se convertirían en grandes mecenas de escultura genovesa⁷. Estefanía Ferrari y Porro, que heredó de su hermano el título de Condesa de Cumbre Hermosa, a la vez que de su marido el título de Marquesa de Mérito, una vez viuda ingresó en el convento, dotando al mismo de multitud de bienes. Así se la describe en los inventarios del archivo:

«Esta religiosa nombrada como se dixo en el primero de los párrafos de este libro que le pertenecen, M^a Estefanía del Corazón de Jesús, en el siglo Ferrari y Porro, a los cuarenta y tres años de su edad vino desde Madrid a esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda, hermosísima de rostro y persona, viuda del Marqués de Mérito Dn. Miguel Pavón y

7 Primer Conde de Cumbre Hermosa, Lorenzo ingresó en el Convento de Santo Domingo de Scala Coeli de Córdoba, dotando al convento de numerosas obras genovesas. Huerga. 1978:353-375.

ella en propiedad Condesa de Cumbre Hermosa, desatendiendo pretensiones y adoraciones de muy altos sujetos de la Corte, solo a ser Carmelita Descalza en este convento, donde vivió humilíssima y exemplaríssimamente cabales treinta y nueve y medio años, y donde con iguales exemplos falleció pacifíssima y felizmente en diez y seis de Agosto de mil setecientos y ochenta y dos, quando se hallava con todos sus sentidos muy cabales y perfectos en los ochenta y tres años de su edad»⁸.

Estefanía tomó el hábito en el Convento de Sanlúcar el 14 de febrero de 1743, asistiendo a este acto El General de la reforma fray Diego de san Rafael, y el provincial de la Andalucía baja, fray Antonio de San Lorenzo, siendo priora de dicho convento la Madre Mathea de Santa Teresa. Tanto el General como el provincial salieron horrorizados ante la pobreza de las monjas y el deterioro de su convento, por lo que empieza a gestarse el auge artístico de la comunidad, por medio de donaciones de diferentes ámbitos. Durante estos años, Estefanía, ya con nombre «del Corazón de Jesús», hizo testamento y dejó a este convento la tercia parte de su caudal, que ascendía a cincuenta mil pesos, incluyendo alhajas, así como ajuares y

8 ADSB. Archivador 2, Unidad 4, p. 15.

alimentos. No conformándose con ello, donó al convento diferentes obras:

«[...] de la misma un cáliz de plata y en hechurita de cáliz un relicario también de plata, con un lignum crucis, y reliquias de todos los Santos apóstoles, y una salvillita de plata de filigrana con piedras de colores para la llave del sagrario. [...]

La misma puso en la yglesia los dos retablos que al presente tiene, el uno en el presbiterio, y el otro en el cuerpo de la Iglesia, al lado derecho al salir de la sacristía y primero consiguiente a ella, ambos en madera, sin dorar, y puso en el primero la imagen de Concepción, con su urna; y en el otro la Soledad, que al presente tienen.

La misma *dexo* para adorno la imagen de Ntra. Sta Madre en su día, sus pulseras de muy hermosas perlas, de onze hiloscada una, con grandes broches de diamantes. Su gargantilla de mas gruesas hermosas perlas, en número de cincuenta y quatro. Con su cruz de hermosos diamantes, una espiochita de trece diamantes, otra de diamantes, esmeraldas, y otras *piedresitas* todo engastado en oro. Dos gargantillas, la una verde, la otra blanca de piedras finas de Francia, engastadas en plata. Y de lo mismo y con igual esmalte, unos zarcillos, un anillo y ocho botones. Una joyita pequeña de diamantes, que esta de asiento en adorno del cuello de uno de los cepillos del copón. Esta engastado en oro.

Dio la muy devota hechura de cuerpo entero, del señor Ecce Homo, que está de asiento en nicho, a mano derecha del altar y retablo de la capillita del antechoro vaxo [...].

Dio a los ocho niños, con que en las mayores festividades se adornan los altares de la Yglesia, y a los dos de Ntra. Sra. y de Nuestro Padre S. Joseph del retablo mayor, vestidos competentes, de sotanas, alvas, cingulos, géneros de seda, marcellinas, blondinas, encaxes, guarniciones [...]

Dio la urna grande dorada, del niño Jesús Pastor con quantos primores contiene, que está en peana alta pintada de carey cerca y frente de la mayor escalera que vaxa al patio.

También la hechurita de San Antonio de Padua, con su niño y en su nichito, como está en la sala alta.

Dio también potencias y mundo de plata al señor salvador de vestir que está en uno de los nichos de los cuartos altos.

Dio al choro vaxo, a su antechoro, y a la sala alta de recreación las láminas echadas, azul y dorado que tiene, y al choro vaxo además de la de San Francisco muriendo, la de Ntra. Sra Carretera, que está sobre la puerta de aquel choro la del Socorro que es la que tiene a Nuestro Padre san Joseph durmiendo y el ángel hablándole, la de Belén, y la de Santa Cecilia, y al antechoro la echada de S. Fernando, que está sobre la puerta de la azotea, frente de la de la sacristía.

Dexó para cera el monumento cien pesos perpetuos anuales con la precisión de que siempre el Jueves santo llevase la llave del divino y

soberano depósito del monumento la dicha su ymagen de Soledad del segundo dicho de sus retablos»⁹.

San Antonio de Padua, de Giovanni Maragliano, ca. 1743

Así, en las donaciones encontramos la referencia de una pequeña escultura: «También la hechurita de San Antonio de Padua, con su niño y en su nichito, como está en la sala alta»¹⁰. Se trata de una talla de tamaño académico, de 71 cm, de madera tallada y policromada, que actualmente se encuentra en el testero de la iglesia, en el lado de la epístola, sobre una pequeña ménsula.

Representa a San Antonio de Padua con el niño Jesús. Se puede observar los repintes que dejan entrever un policromado volumétrico de hojarasca y roleos, muy característicos de la escultura genovesa. Posee túnica con capucha de color gris azulado, y cuerda a modo de cingulo con tres nudos. La mano izquierda tiene la pose de haber llevado una vara de flores, hoy de plástico. En la mano izquierda, lleva un libro y el Niño Jesús, desnudo, con un pequeño sudario y en actitud muy cariñosa con el santo. Pese a la suciedad acumulada, observamos los detalles de la encarnadura, mostrando una perfección en la barba y cabellos del santo. (Figura 1)

⁹ ACDSB Archivador 2, unidad 4, folios 12-15

¹⁰ ACDSB Archivador 2, Unidad 4, p. 14.



Figura 1. Giovanni Maragliano, San Antonio de Padua. Hacia 1743. Convento de las Descalzas. Sanlúcar de Barrameda

Hemos podido comprobar tras el análisis del catálogo de la exposición de Anton María Maragliano, realizado en Génova en 2010, las semejanzas de obras documentadas de este escultor con la imagen que estudiamos. Así, vemos claras similitudes en piezas como San Francisco, de la Iglesia de San Nicolosio de Génova. Observamos las mismas líneas ondulantes en el cabello, así como las características oculares. También son evidentes las similitudes de estas características comparadas con la imagen de San Francisco recibiendo la estigmatización, de la iglesia de la Santísima Concepción de Génova¹¹. Al ser una donación, no hemos podido encontrar el contrato que demuestre la autoría. Tras varias conversaciones con Daniele Sanguineti, experto italiano de la escultura ligur, y siguiendo los cánones de otras esculturas catalogadas, nos confirma la autoría de Giovanni Maragliano, -nieto del escultor genovés Anton Maria Maragliano, fechado hacia 1750-60.

Virgen de la Concepción, de Anton Maria Maragliano, ca. 1743, oratorio

En los inventarios conservados en el convento, son cuatro las esculturas de la Concepción de María las que están documentadas; la primera aparece en los inventarios de 1653-1693 como “una de la

11 Sanguinetti. 2010: 7-35

Concepción de Nra. Sra. Metida en unas anditas de plata”¹²; otra que en 1743 la Hermana Estefanía “puso en el primero la imagen de la Concepción”¹³; otra que la Prelada Micaela en 1759 puso “junto al noviciado”¹⁴, y la última sin fecha, donada por José de la Rosa¹⁵.

Durante los últimos años autores como Sánchez Peña¹⁶ han atribuido esta imagen a Anton Maria Maragliano; hacia 2010 se realizó una exposición en Génova, donde en el Catálogo la describen como obra suya¹⁷. Sanguineti la compara con obras como la Madonna Immacolata, de la Iglesia de la Inmaculada de Génova Pegli, afirmando ser obra realizada de sus manos. No es extraño relacionar esta obra de Maragliano, como otras obras de su círculo, con el convento de las Descalzas. Sabemos que Estefanía Ferrari, de la cual nos hemos referido anteriormente, era hija de comerciantes genoveses de gran poder e influencia. Es cuando en 1743 profesa en el convento, trayendo como dote una gran cantidad de obras de arte, desde joyas hasta esculturas. En los inventarios del convento ya especifica esta donación, que en un primer momento tenía una ubicación diferente a

12 ADSB, archivador 2, unidad 4, s/n.
13 ADSB, archivador 2, unidad 4, fº12.
14 ADSB, archivador 2, unidad 4, fº14
15 ADSB, archivador 2, unidad 4, fº163
16 SÁNCHEZ PEÑA. 2006:105-106.
17 Sanguinetti. 2010:7-77.

la actual. En un primer momento, estuvo en la parte superior de la reja del locutorio¹⁸, pasando después al retablo del lado del presbiterio de la Iglesia¹⁹, donde estuvo hasta hace pocos años, pasando, por último, al nicho izquierdo del oratorio del convento. Nosotros, podríamos asegurar que es obra suya. No hemos podido encontrar la documentación para catalogarla como obra de este artista, aunque otras obras sí documentadas nos señalan que esta Inmaculada Concepción salió de la gubia de Anton Maria Maragliano.

Realizada en madera de tilo, esta Inmaculada Concepción de iconografía apocalíptica posee un bello movimiento semejante a las líneas serpentinas del barroco. Aplasta con su pie calzado por sandalias (habitual en las esculturas mediterráneas) la serpiente, que lleva una manzana en la boca, símbolo del pecado original. Lleva manto azul estofado en oro, decorado con elementos vegetales a base de roleos, y túnica estofada blanca, muy del gusto de Maragliano, de las mismas características anteriores. Del mismo color blanco es otro pequeño manto que cubre su cabeza. Estos motivos, reproducidos tanto en la túnica como en el manto, son modelos muy habituales

18 «y dio al locutorio de afuera la grande Concepción que está sobre la reja». ADSB, archivador 2, unidad 4, fº14.

19 «y puso en el primero la ymagen de Concepción, con su urna». ADSB, archivador 2, unidad 4, fº12.

entre las esculturas asignadas a Maragliano hacia 1720, y reproducida por sus discípulos más directos²⁰. (Figura 2)

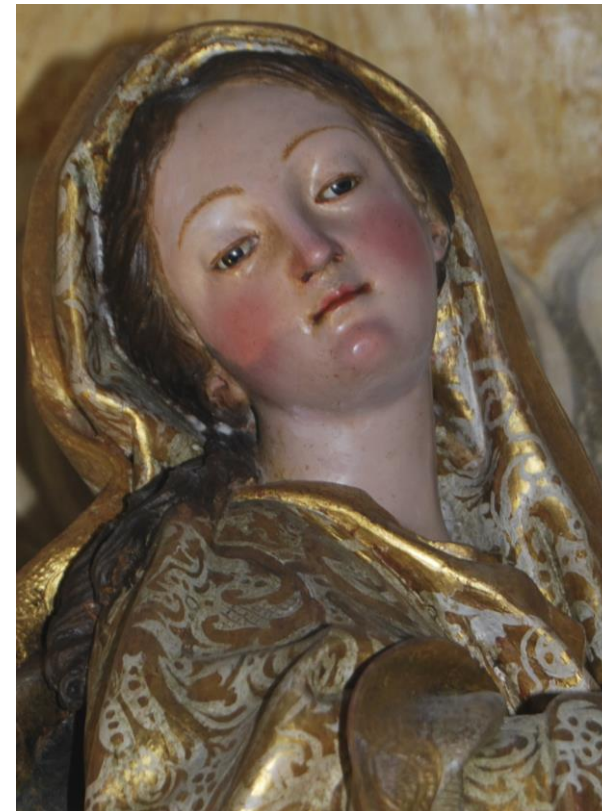


Figura 2. Anton Maria Maragliano. Virgen de la Concepción. Hacia 1743. Oratorio. Convento de las Descalzas. Sanlúcar de Barrameda

20 Lorenzo Lima. 2021: 115.

Rostro suave, ojos estilizados y boca estrecha, con una pequeña sonrisa. Mira hacia su derecha, contrarrestando el peso de su posición, claramente hacia la izquierda. Sus manos están juntas, y destaca por el movimiento de sus ropajes. La imagen se asienta sobre el globo terráqueo, del que surgen nubes, sobre un pedestal de molduras sencillas. (Figura 3)

Niño Jesús Salvador del Mundo y Buen Pastor, atribuidos a Francesco Galleano, ca. 1743, antecoro e iglesia

La figura del Niño Jesús será una constante dentro del convento, ya que era costumbre el dote de esta imagen en la toma de hábito en las novicias. Fue la propia Santa Teresa la que ejerció una gran influencia en la propagación de esta devoción, como símbolo de la humanidad de Cristo²¹. Generalmente, son tallas de bulto redondo realizadas en madera policromada, de tamaño académico, ya que se reservaban para las celdas de las hermanas.

Está bien documentado, en las dotes de las novicias de las Descalzas de Sanlúcar, un gran número de Niños de Dios, de diferentes épocas. Significativo es el primer niño, que trajo la Madre fundadora del Convento, llamado “el porterito”, hoy en el Museo del Santo Ángel de Sevilla. La Hermana Estefanía dotó al convento de una serie de estos niños, así como sus respectivos trajes, joyas, platería y telas para su confección.

El *Niño como Salvador del mundo* deriva de la iconografía representativa de Dios Niño como Rey de Reyes o en Majestad, despojándose de los símbolos reales, salvo la bola del mundo²².

136



Figura 3. Comparativa. A la izquierda, Inmaculada de la Iglesia de la Inmaculada, Pegli. A la derecha, Inmaculada del Convento de las Descalzas)

²¹ Garrido Neva. 2016b:213.

²² Garrido Neva: 2016b: 213-223.

Mide 43 centímetros aproximadamente, y se encuentra sentado en un sillón de madera de caoba, con una decoración en botones de marfil. Bendice con la mano derecha, y en la izquierda porta una pequeña bola de plata, coronada con una cruz. Su rostro es sereno, de cabello ondulado, más acusado en la sien, donde se observan grandes repintes. Posee ojos de cristal y boca entreabierta. Actualmente se encuentra vestido con una rica indumentaria de seda verde, decorada con bordados en oro, perlas y lentejuelas, tanto en la falda como en los puños. (Figura 4)

Pese a los actuales repintes de toda la encarnadura y del cabello, observamos rasgos muy característicos de la escultura ligur. No poseemos datos de su autoría ni ejecución, pero sí que en 1743 fue entregado al convento como dote, al igual que la imagen del Buen Pastor. «Dio la urna grande dorada, del niño Jesús Pastor con quantos primores contiene, que está en peana alta pintada de carey cerca y frente de la mayor escalera que vaxa al patio».

Se encuentra en una urna de madera y cristal, en muy malas condiciones de conservación, en la nave de la epístola, cerca del altar mayor. Presenta la Jesús sentado entre rocas, rodeado de tres ovejas, con un cayado en su mano izquierda, no correspondiente a su época.

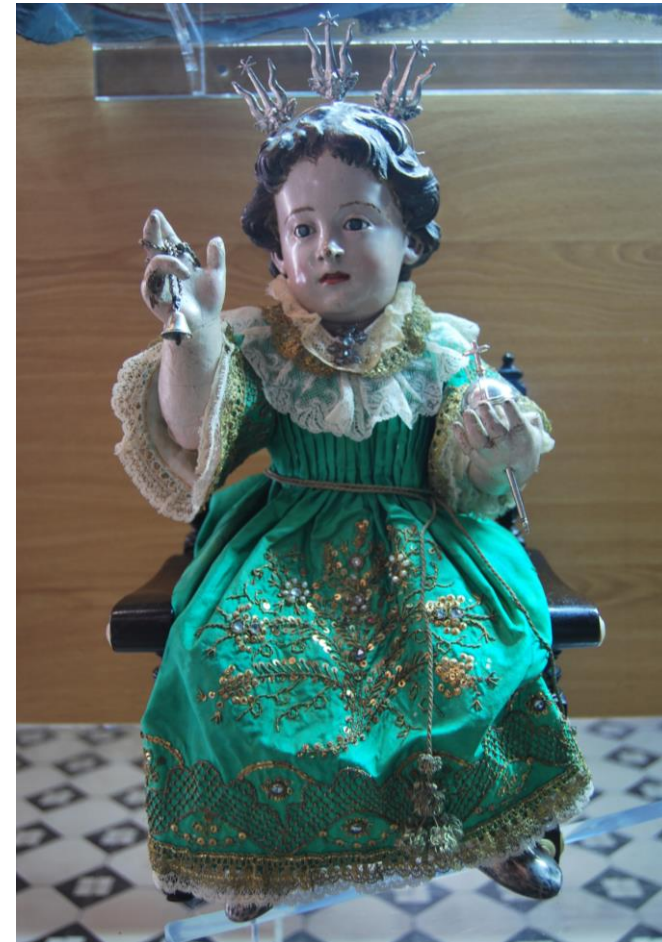


Figura 4. Atribuido a Francesco Galleano. *El Buen Pastor*. Hacia 1743. Antecoro. Convento de las Descalzas. Sanlúcar de Barrameda.

La roca en la que se asienta nos recuerda a modelos genoveses difundidos por Maragliano, muy utilizados en esculturas escénicas, como San Francisco Estigmatizado en Chiavari o El Crucificado con San Pedro y San Pablo, en la Iglesia de Santa María delle Vigne, en Génova, que fueron continuados por sus discípulos, concretamente, por Francesco Galleano. (Figura 5)



Figura 5. Atribuido a Francesco Galleano. *El Buen Pastor*. Hacia 1743. Iglesia del convento de las Descalzas. Sanlúcar de Barrameda

Debido al repinte de la obra, no podemos estudiar su encarnadura, aunque podemos observar el inmenso parecido entre las facciones del Buen Pastor y los ángeles de la base de la imagen de la Virgen del Carmen, que desglosaremos a continuación. Observamos el mismo semblante sereno, con boca entreabierta, y buques en el pelo acentuados detrás de las orejas. (Figura 6)



Figura 6. Atribuido a Francesco Galleano. A la izquierda, *El Buen Pastor*. Hacia 1743. Iglesia. A la derecha, detalle de angelito, base de la Imagen de la Virgen del Carmen. Convento de las Descalzas

Por petición de la Madre Teresa Josefa de Jesús, Cristóbal de Medina Cabeza de Vaca donó al convento de las Descalzas «la grande y hermosa imagen de Nra. Me y Sra. del Carmen de la testera del choro

vaxo y su nicho, la corona de plata de la Sta y las potencias del niño y los escapularios de plata de su hijo».

La imagen estaba concebida para estar situada en un nicho del coro bajo, donde se encontraba otra pequeña imagen de la misma advocación. Dado su gran tamaño y peso, la imagen estuvo provisionalmente “en el plano de altar”, decorada con cortinas y un marco de madera, sujetado peligrosamente con alcayatas, con gran riesgo para las hermanas y para otras esculturas. Por ello, se modificó la testera del coro bajo.

La prelada, debido al excesivo peso de la imagen, se inclinaba hacia adelante por lo que se modificó el testero completo del coro bajo, donde el maestro de obras vió conveniente realizar cuatro “arbotantes” de hierro con cimientos desde el huerto²³.

Virgen del Carmen, atribuido a Francesco Galleano. 1736, coro Bajo

La imagen está realizada de madera tallada y policromada, de más de dos metros de altura. Nos muestra la iconografía más difundida de la Virgen del Carmen, con hábito, capa y escapulario carmelitano, todo ello con un rico policromado. El hábito y el escapulario posee policromía a base de elementos vegetales dorados sobre fondo oscuro,

²³ ADSB Unidad 2, carpeta 4: 291.

mientras que la capa combina flores y lazos dorados y policromados en colores suaves sobre fondo blanco. (Figura 7)



Figura 7. Atribuido a Francesco Galleano. Virgen del Carmen. 1736. Coro Bajo. Convento de las Descalzas. Sanlúcar de Barrameda

Los motivos utilizados en el estofado, tanto del manto como en la túnica, conducen a prototipos maraglianescos, asimilados y difundidos por sus discípulos, al igual que el singular movimiento y el colosal barroquismo de los ropajes, encajando esta obra dentro de esos parámetros²⁴. Sostiene en su mano derecha el escapulario, labrado en plata y regalado también por Cristóbal de Medina, al igual que toda la platería de la imagen²⁵. En su mano izquierda sostiene al Niño Jesús, de cabellos rubios y flequillo, desnudo y la actitud de bendecir. A los pies, una característica nube barroca genovesa, con una rica policromía, al igual que las alas de las dos cabezas de ángeles, aunque hace poco tuviera tres²⁶. (Figura 8)



Figura 8. Atribuido a Francesco Galleano. Detalle. Virgen del Carmen. Convento de las Descalzas. Sanlúcar de Barrameda

De rostro sereno y larga cabellera, repintada en color oscuro, nos recuerda a las serenas facciones de otras imágenes atribuidas a Francesco Galleano (†1753), como es la Virgen del Carmen de Chiclana de la Frontera (Cádiz) (Figura 9), la imagen de Cristo del grupo escultórico de la Santísima Trinidad de la Iglesia de San Lorenzo de la capital gaditana²⁷. (Figura 10)



Figura 9. Comparativa. A la izquierda, Virgen del Carmen de Chiclana, atribuida a Galleano. A la derecha, Virgen del Carmen del Convento de las Descalzas

24 Lorenzo Lima, 2021: 115.

25 Garrido Neva. 2016: 174.

26 En el momento de su inventariado y catalogación, la Madre Superiora Sor Adela nos indicó que la imagen fue a una exposición, y se perdió este angelito.

27 <https://escuelagenovesa.wordpress.com/2014/08/29/iconografia-trinitaria-en-la-escultura-genovesa/> (Consultada el 2/2/2022)



Figura10. Comparativa. A la izquierda, Detalle del grupo escultórico de la Trinidad, atribuida a Galleano. Iglesia de San Lorenzo de Cádiz. A la derecha, Virgen del Carmen del Convento de las Descalzas

También encontramos claras similitudes en la policromía con la imagen de San José del antiguo hospital San Juan de Dios, en San Fernando (Cádiz). La imagen fue donada en 1736. Aunque no sabemos con exactitud la fecha de la llegada de Francesco Galleano a Cádiz, no es descabellado intuir esta obra de la gubia de Galleano, ya que en 1729-30 recibe carta de pago de Cristo Resucitado para el convento de

San Francisco de Cádiz²⁸. Nacido en Génova en 1713, fue uno de los discípulos más aventajados de Anton Maria Maragliano, junto a su hermano Pietro. Su llegada a Cádiz se produce tal vez al venir acompañado de alguna obra de su hermano o de su maestro²⁹.

Existen, entre las más de cien piezas catalogadas en el Convento de las Descalzas, obras que sospechamos de manos genovesas y por ya gaditanos de descendencia ligure, como la Virgen del Carmen que realizó Francisco María Mortola, que sospechamos es la que preside el altar mayor de la Iglesia³⁰.

«CARTA DE PAGO

Reziví de la Reverenda Madre Cathalina Theresa de la Santísima Trinidad priora actual del religiosissimo convento de Carmelitas Descalzas de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda para la composición que he de hazer de una imagen de Nuestra Madre y Sra. /M.^a Santísima del Carmen de dicho convento, que preside el altar mayor de su iglesia, quinientos reales de vellón y para que conste lo firmo en esta ciudad de Cádiz en veinte días del mes de septiembre de mil setecientos sesenta y nueve años.

Francisco M.^a Mortola (rubricado)

Son 500 reales de vellón»

²⁸https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-galleano_%28Dizionario-Biografico%29/(Consultado el 25/1/2022)

²⁹ Sánchez. 2006:118.

³⁰ ADSB. Archivador 8, unidad 22, s/f.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo del Convento de Santa Teresa de Sanlúcar de Barrameda (ADSB)

Garrido Neva, Rocío (2016): *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.

Garrido Neva, Rocío (2016): "Una alternativa al mecenazgo ducal, el Convento de Santa Teresa de Sanlúcar de Barrameda (Descalzas)". En: Cruz Isidoro, Fernando (ed y coord). *Sanlúcar Señorial y Atlántica*. III y IV Jornadas de Investigación del Patrimonio Histórico-Artístico 2013-2014. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, pp 205-242.

Huerga, Alvaro (1978): "Lorenzo Ferrari". En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo CLXXV, número II: pp. 353-375.

Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2021): "Sobre esculturas de Génova. Una Inmaculada de Anton Maria Maragliano y su taller en el Museo de Bellas Artes de Granada". En: *De Arte*, 20, pp 109-125.

Sánchez Peña, José Miguel (2006): *Escultura genovesa: artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz.

Sanguinetti, Daniele (2010): "*Anton Maria Maragliano. Bozzetti e piccole sculture*", a cura di D. Sanguinetti, catalogo della mostra (Imperia Porto Maurizio, Museo del presepe, 29 maggio - 12 settembre 2010), Genova, Sagep.

NUESTRA SEÑORA DE LA O DE CHIPIONA: APORTACIONES SOBRE UNA ESCULTURA DEL ÚLTIMO BARROCO SEVILLANO

“NUESTRA SEÑORA DE LA O” OF CHIPIONA: CONTRIBUTIONS ON A SCULPTURE IN THE LATE SEVILLIAN BAROQUE

José Manuel Moreno Arana

HUM171. Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0002-6087-6130>

morenoarana@gmail.com

Resumen: Se documenta el contexto del encargo de la imagen de Nuestra Señora de la O de Chipiona (Cádiz) al escultor sevillano Manuel García de Santiago en 1785 y se completa y corrige la información hasta ahora conocida sobre esta obra, dándose a conocer el nombre correcto de su policromador, José de Guerra, y el autor de su corona de plata, José Guzmán El Viejo.

Palabras clave: Sevilla, escultura, policromía, platería, siglo XVIII

Abstract: The context of the commission of the sculpture “Nuestra Señora de la O” of Chipiona (Cádiz) to the Sevillian sculptor Manuel García de Santiago in 1785 is documented and the information previously known about this work is completed and corrected, revealing the correct name of its autor of its polychromy, José de Guerra, and the author of its silver crown, José Guzmán El Viejo.

Keys words: Seville, sculpture, polychromy, silverware, 18th century

Con motivo de la reciente restauración de la imagen de Nuestra Señora de la O, titular de la parroquia del mismo nombre de la localidad de Chipiona (Cádiz), elaboramos su estudio histórico-artístico. Dicho texto ha servido de base para el artículo que ahora se presenta aquí¹.

Esta talla, ejecutada en Sevilla entre 1785 y 1788 por el escultor Manuel García de Santiago y policromada por José de Guerra, fue documentada por Aroca Vicenti como obra del referido imaginero² y ha sido estudiada en fechas más recientes por Silva Fernández dentro de su monografía sobre la familia García de Santiago³. Por nuestra parte, la consulta de la documentación parroquial nos ha posibilitado conocer más datos, contextualizar su realización dentro del marco de renovación estética del templo chipionero o corregir el nombre de su policromador. Asimismo, hemos logrado identificar al autor de la corona de plata que la complementa desde sus primeros años.

¹ Formamos parte del equipo técnico dirigido por el restaurador D. Ismael Rodríguez-Viciano Buzón. Esta restauración fue beneficiada por las subvenciones que la Junta de Andalucía concedió en su convocatoria del año 2020 para la conservación y restauración e inventario de bienes muebles pertenecientes al patrimonio histórico de carácter religioso de Andalucía.

² Aroca Vicenti, 1995.

³ Silva Fernández, 2012: 148-150 y 196.

EL CONTEXTO DE UN ENCARGO ESCULTÓRICO

El origen de la escultura de Nuestra Señora de la O hay que contextualizarlo dentro de las importantes reformas que sufre a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII la iglesia parroquial donde se ubica. El edificio que se levanta en torno a las primeras décadas del siglo XVI, y del que queda la portada lateral y la cabecera, será completamente reconstruido durante el Setecientos. Como sugiere Barros Caneda, es probable que el templo, ya resentido por un derrumbe a principios del siglo XVII, quedara en un delicado estado debido al Terremoto de Lisboa de 1755, lo que obligaría años más tarde a abordar su reedificación⁴.

La primera obra de importancia será la construcción de un nuevo retablo mayor, conjunto en el que será colocada originalmente la imagen de la Virgen de la O. Sobre este retablo, que veremos que tendrá una existencia breve, Aroca Vicenti y Barros Caneda aportaron datos básicos⁵. Por nuestra parte, profundizamos en él en nuestra monografía sobre la retablística jerezana del siglo XVIII⁶. Para el presente estudio se han revisado todas las cuentas incluidas en los

⁴ Barros Caneda, 2000: 331-332.

⁵ Aroca Vicenti, 1995: 455, nota 3. Barros Caneda, 2000: 332.

⁶ Moreno Arana, 2014: 366-367.

libros de Visitas de Fábrica de la parroquia de Chipiona correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII, hoy conservados en el Archivo Histórico Diocesano del Obispado de Asidonia-Jerez. Gracias a esta revisión se ha podido ubicar el encargo de la imagen en el marco del proceso de renovación decorativa que sufre la iglesia con motivo de la ejecución de este desaparecido retablo mayor, cuyas labores de dorado coincidieron además en el tiempo con la realización de la nueva escultura mariana.

El impulsor de la obra del retablo fue un cura y beneficiado de la iglesia chipionera llamado Cristóbal Moreno, quien llega a costear incluso de su propio caudal parte del costo del mismo. Tras su solicitud al Arzobispado, se obtiene un decreto, fechado el 30 de junio de 1761, en el que se ordena el inicio el retablo⁷. Con posterioridad, el 3 de julio, se otorga en Rota la escritura notarial de contrato con Matías José Navarro, un destacado retablista afincado en Jerez de la Frontera. Por este documento se sabe que las medidas del retablo eran

de once varas de alto por siete de ancho⁸. El artista también se comprometía a hacer las imágenes de vara y media de alto⁹ de San Cristóbal y San José, que ocuparían las calles laterales, y de un San Miguel en relieve para el ático. Los trabajos debían estar terminados en 1762, fijándose un precio de 10.200 reales¹⁰.

Tras la retribución por las labores contratadas¹¹, se decidió enriquecer el retablo con otros elementos¹². Así, ese mismo año de 1762 se le paga a Matías José Navarro por el dorado del sagrario y por otros dos relieves de ángeles para la "*ochava del último cuerpo*", expresión que parece hacer referencia al cascarón que serviría de remate al retablo, de presumible planta semipoligonal¹³. Ya en 1763, consta el pago a un oficial del taller de Navarro, Matías Antonio García Parrado, por la talla de una cenefa para el trono de la Virgen y por dos ángeles lampareros para la capilla mayor, que posiblemente

⁷ AHDJ (Archivo Histórico Diocesano de Jerez), Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, año 1764, p. 78. El propio libro de visitas nos informa de que éstos fueron un vecino de Cádiz llamado Juan de Figueroa, que aportó 1.500 reales, y el propio Cristóbal Moreno, que dio 1.400: AHDJ (Archivo Histórico Diocesano de Jerez), Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, año 1764, p. 43.

⁸ Algo más de 9 metros de altura por cerca de 6 metros de ancho.

⁹ Unos 1,2 metros.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Cádiz, sección Protocolos Notariales, Rota, legajo 197, notaría I, escribano Manuel de Alanís Sevillano, año 1761, f. roto.

¹¹ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, año 1764, p. 83.

¹² AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, año 1764, pp. 83-88.

¹³ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, año 1764, pp. 84-86.

correspondan con los que permanecen aún hoy día en el mismo lugar. El precio total por todo lo anterior alcanzó los 12.041 reales y medio¹⁴.

Dos décadas más tarde se emprende el dorado completo del conjunto. De este modo, en 1780 se le abona 2.250 reales a Francisco de Alanís¹⁵, pintor y dorador vecino de Sanlúcar de Barrameda, por completar el dorado del sagrario y abordar el del manifestador y otros elementos del altar¹⁶. En cualquier caso, el cuarto mandato de la visita pastoral de 1781 nos informa de que estos trabajos de policromía fueron muy puntuales, disponiéndose que *“se haga aprecio y tasación por un maestro dorador inteligente y de la satisfacción de los susodichos del costo que podrá tener el dorado del retablo mayor que solo está en una pequeña parte suponiéndose que haya de ser hecho de oro de Córdoba”*¹⁷.

Por las cuentas de 1784 se constata que, tras ello, únicamente se habían policromado las imágenes de San José y San Cristóbal, labores costeadas con limosnas y en las que la Fábrica sólo tuvo que

desembolsar 60 reales¹⁸. Por la visita del año 1788, además de las cuentas por la realización de la Virgen de la O, a las que luego nos referiremos, figuran las relacionadas con el dorado del *“retablo mayor, camarín de la Virgen, el púlpito, su sombrero y escalera”*. El trabajo se comenzó tras la licencia del Provisor del Arzobispado, fechada el 19 de octubre de 1785, ajustándose con Agustín de Torres, maestro dorador vecino de Sevilla¹⁹. Éste había finalizado el trabajo el 24 de diciembre de 1786, momento en el que da recibo por la cantidad de 3.835 reales²⁰.

LA REALIZACIÓN DE LA IMAGEN

Visto todo el contexto en el que se decide hacer la imagen, vinculado con la construcción del nuevo retablo mayor de la

¹⁴ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, año 1764, p. 88.

¹⁵ Sobre este artista ver: Moreno Arana, 2010: 138-140.

¹⁶ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, años 1782-1792, 1781, p. 68.

¹⁷ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, años 1782-1792, 1781, s/p.

¹⁸ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Fábrica, Visitas, años 1782-1792, 1784, p. 51.

¹⁹ En 1780 aparece documentado trabajando en Marchena: Villa Nogales/Mira Caballos, 1993: 191.

²⁰ AHDJ, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Visitas, Fábrica, años 1782-1792, 1788, pp. 63-64. El trabajo incluyó las pinturas de las puertas de la iglesia. Igualmente, se añadieron 60 reales más “para ayuda al regreso” de Torres a Sevilla.

parroquia, hay que detenerse en los detalles concretos que rodearon a la creación de la talla.

Resulta probable que la Virgen de la O que presidió la parroquia hasta mediados del siglo XVIII fuera la misma escultura existente en 1603 que tuvo que ser intervenida ese año por el dorador Juan Ramos tras un derrumbe que algo antes había sufrido el primitivo templo²¹. Esta imagen debió de desentonar o resultar anticuada dentro del retablo barroco y esto llevaría a encargar una nueva en consonancia con el altar que en ese momento se pretendía concluir completando su dorado. En efecto, el mismo día que el provisor del arzobispado da licencia para finalizar la policromía del retablo, el 19 de octubre de 1785, se concede también permiso para hacer la imagen²². La información que hasta ahora teníamos sobre su autoría fue dada a conocer ya por Aroca Vicenti²³. Sin embargo, la consulta directa de la documentación nos obliga a matizar algunos de los datos hasta ahora publicados. En primer lugar, ya vimos que la fecha antes indicada no hace alusión a un contrato, sino a una licencia, aunque no hay por qué dudar de que el concierto con el escultor se demorase mucho. Se ha podido comprobar, de hecho, en el caso del propio retablo que el

periodo que podía mediar entre una y otro podía sólo extenderse unos días. En cualquier caso, aquí no ha aparecido ninguna referencia a una escritura notarial de obligación otorgada por el artista. Las cuentas parroquiales sólo informan de que la obra se ajustó en 1.100 reales “por lo que toca a madera y talla” y en 1.200 reales “por el estofado y dorado”, una sutil diferencia a favor de los trabajos de policromía que debe explicarse por el amplio uso que se hace en ella de un material costoso como es el oro. De igual modo, la documentación aclara que la pieza fue ejecutada en Sevilla “con intervención del Fiscal General de este Arzobispado”. En cuanto a los nombres de los artífices, no hay duda de la identidad del escultor, Manuel García de Santiago, calificado aquí como “maestro tallista”. Más problemática ha resultado ser la identificación del policromador. El deterioro que presenta el documento hace que el apellido de éste se presente incompleto, apareciendo como “José de Gu...ra maestro pintor”, lo que llevó en su día a transcribirlo como “José de Guevara”. No obstante, la lectura del resto del texto nos saca de dudas ya que varias líneas más abajo se hace referencia a tres recibos de García de Santiago y a “otro del expresado Guerra”, lo que permite confirmar que su verdadero nombre fue José de Guerra²⁴.

²¹ Barros Caneda, 2000: 331.

²² AHDJ, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Visitas, Fábrica, años 1782-1792, 1788, p. 58.

²³ Aroca Vicenti, 1995: 455-456.

²⁴ AHDJ, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Visitas, Fábrica, años 1782-1792, 1788, pp. 58-59.

Sobre Guerra son escasos los datos que hemos localizado, aunque pueden juzgarse suficientes como para identificarlo con un pintor así llamado y activo en la Sevilla de aquellos años. Se trata de un poco conocido artista, natural de Osuna, que tras su formación en la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla llegó a ostentar diferentes cargos en ella a partir de 1801, constando que ya había fallecido a principios de 1811²⁵. Al margen de este trabajo de policromía, sólo hemos encontrado la noticia de una intervención sobre los cuadros de Juan del Castillo para los retablos de la Virgen del Rosario y del Descendimiento de la iglesia de Santa Ana de Triana en 1799²⁶. En cualquier caso, quizás se trate de uno de los más interesantes policromadores de la Sevilla del momento, si tenemos en cuenta el rico trabajo que llevó a cabo sobre la talla de Chipiona.

Los mencionados recibos permiten igualmente concretar algo más la cronología de la imagen, ya que el último que da el escultor el 21 de abril de 1786 nos asegura que en aquel momento había concluido su trabajo. Las labores de policromía, por su parte, pudieron extenderse algo más, ya que el recibo final de José de Guerra no fue emitido hasta el 15 de junio de 1788. En este sentido, desconocemos cuándo llegaría exactamente la escultura a Chipiona pero sí que los

gastos por el transporte desde Sevilla supusieron 50 reales, de manera que el coste total alcanzaría la cifra de 2.350 reales²⁷.

LA CORONA DE PLATA

Algunos años más tarde de la realización de la Virgen de la O se decide hacer una corona de plata para la misma. Aunque no hemos localizado ninguna referencia en las cuentas parroquiales, la pieza está marcada, lo que permite conocer el nombre de su autor y una cronología aproximada. En efecto, en el orbe que se sitúa en el centro de la ráfaga que remata la corona encontramos las marcas de la Giralda y “NO8DO”, en alusión a su ejecución en la ciudad de Sevilla. Junto a ellas aparecen otras: “GUSM...N” y “GARCIA 10” (**Figura 1**). Esta última se refiere al contraste, el platero encargado de autentificar la calidad del metal, en este caso identificable con José García Díez, que se encuentra activo en Sevilla entre 1784 y 1804 y que empieza a usar ese tipo de marcaje en torno a 1791. Respecto al maestro que labró la corona, su identidad puede suponerse por la marca “GUSMAN”, que se relaciona con José Guzmán el Viejo, platero que desarrolló su actividad

²⁵ Besa Gutiérrez, 2016: 139 y 626.

²⁶ Valdivieso/Serrera Contreras, 1985: 327-329.

²⁷ AHDJ, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Visitas, Fábrica, años 1782-1792, 1788, pp. 58-59.

en la capital hispalense entre 1761 y 1801²⁸. Todo ello hace suponer que la cronología de la corona se hallaría en torno a 1791-1801²⁹.



Figura 1. José Guzmán el Viejo, *Corona de Nuestra Señora de la O (marcas)*, h. 1791-1801, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona (Cádiz).

Tanto él como su sobrino, llamado José Guzmán el Mozo, trabajaron por esos años para la vecina ciudad de Sanlúcar de

²⁸ Cruz Valdovinos, 1992: 367-368.

²⁹ El mismo marcaje lo encontramos, por ejemplo, en el resplandor de plata que hace Guzmán para el grupo escultórico de la Santísima Trinidad de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla en torno a 1798 (Rojas-Marcos González, 2019: 483-484).

Barrameda³⁰, siendo el autor de nuestra corona artífice asimismo de un par de atriles para la parroquia mayor sanluqueña, fechados hacia 1784-1789 y que también responden aún a una misma estética rococó³¹. **(Figura 2).**



Figura 2. José Guzmán el Viejo, *Corona de Nuestra Señora de la O*, h. 1791-1801, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona (Cádiz).

³⁰ Garrido Neva, 2005: 371-384.

³¹ Garrido Neva, 2016: 242-243 y 440-441.

La corona es de tipo imperial y estilo rococó. Partiendo de un aro de perfil convexo, encontramos un canasto ligeramente abombado con decoración a base de ces, flores y rocallas. De la zona frontal sale del centro un imperial, que sirve de enlace con la diadema o ráfaga exterior. Ambos elementos poseen la referida ornamentación. Del extremo inferior de la diadema penden sendas guirnaldas de flores. La ráfaga posee en la zona central un orbe rematado por una cruz y se orla por rayos rectos

EVOLUCIÓN POSTERIOR DE LA IMAGEN

Desde su creación la imagen ha presidido el altar mayor de la parroquia de la que es titular. Los únicos cambios de ubicación han estado motivados por las sucesivas transformaciones que ha sufrido el templo y, más concretamente, su presbiterio en las siguientes décadas.

Por las cuentas de la visita de 1792 podemos suponer que la Virgen fue retirada de manera transitoria de su camarín varios años después de su estreno ya que se sabe que, entre otras cosas: “se desbarató el retablo del altar mayor para sacarlo y desviarlo de la pared testero para hacer una escalera detrás de él para subir con su

Majestad al manifestador, se volvió a poner, se agrandó y levantó el presbiterio”.

Todo ello alcanzó un valor de 5.262 reales, según una memoria dada por Blas de Soto, Manuel Crespo y Alonso Cardoso, maestros de albañil y carpintero, fechada el 29 de marzo de 1790³².

Aunque parece que en 1783 la iglesia estaba ya en obras, el impulso definitivo a su reforma se da entre 1792 y 1797, periodo durante el cual el edificio adquiriere su aspecto actual. En este sentido, a causa de estos trabajos, en 1793 los distintos bienes muebles fueron trasladados a la vecina ermita del Cristo de las Misericordias, que hizo las funciones de parroquia hasta que el renovado edificio es inaugurado el 14 de enero de 1797³³.

Pese a la importante cantidad invertida en la adaptación del retablo y del presbiterio en 1790, la capilla mayor terminó siendo radicalmente transformada. Barros Caneda afirma que debido a la obra iniciada en 1792 este espacio se convierte en una de las zonas más afectadas por las reformas, trasladándose entonces allí el coro y la tribuna con el órgano³⁴. No obstante, Gómez Díaz-Franzón afirma que

³² AHDJ, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona, Visitas, Fábrica, años 1782-1792, 1792, pp. 64-65.

³³ Barros Caneda, 2000: 332-333.

³⁴ Barros Caneda, 2000: 332-333.

tanto el órgano como el actual templete neoclásico se hacen en 1836³⁵. Sea como fuere, esto supondría la retirada definitiva del retablo y su sustitución por el baldaquino que a partir de entonces sirve para cobijar a la imagen de la Virgen.

Respecto a la primitiva estructura retablística, al parecer quedaban restos aún a principios del siglo XX, según Romero de Torres³⁶. Por nuestra parte, hemos propuesto que algunos elementos pudieron incorporarse al retablo neoclásico de la Virgen del Rosario³⁷.

No constan documentalmente restauraciones en la escultura de Nuestra Señora de la O al margen de la efectuada el pasado año 2021, llevada a cabo por D. Ismael Rodríguez-Viciano Buzón³⁸.

ANÁLISIS DE LA ESCULTURA

Un aspecto que le otorga una gran singularidad a esta imagen es su iconografía. De hecho, puede calificarse de muy peculiar por ser un tema no demasiado frecuente en la Historia del Arte. Nos referimos a

³⁵ Gómez Díaz-Franzón, 2005: 77-79.

³⁶ Romero de Torres, 1934: 498.

³⁷ Moreno Arana, 2014: 367.

³⁸ Consistió, básicamente, en un proceso de consolidación, limpieza, reintegración cromática de pérdidas de policromía, realización de una nueva peana y un nuevo sistema de anclaje de la O. Agradecemos a D. Ismael Rodríguez-Viciano la consulta de la información contenida en la memoria final de la intervención.

la Virgen encinta o en la Expectación del Parto, popularizada bajo las advocaciones de la Esperanza o de la O. El origen de este último nombre se cree que está en el hecho de que “Oh” es la palabra por la que comienzan las antífonas que se rezan en los días previos a la Navidad. Otra hipótesis es la similitud de esta letra con la forma ovalada del vientre de María, cuya representación esquemática llega incluso a convertirse en atributo para las imágenes de esta advocación, como es el caso que nos ocupa. Unas piezas que parten en su iconografía de la Mujer Apocalíptica³⁹. De este modo, en el libro del Apocalipsis se alude a que: “Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento”⁴⁰.

Ello explica las grandes similitudes que una obra como la Virgen de la O de Chipiona presenta con la iconografía de la Inmaculada. De este modo, García de Santiago se ha basado en representaciones inmaculistas vinculadas a la escuela sevillana. Silva Fernández habla de la influencia de Juan Martínez Montañés a través de su célebre “Cieguecita” de la Catedral de Sevilla y de Francisco Pacheco mediante “El Arte de la Pintura” (1649). De este modo habría que entender la

³⁹ Trens, 1946: 75.

⁴⁰ Apocalipsis 12:1-2.

joven edad de unos quince años que muestra, su disposición sobre una base de nubes con cabezas de ángeles o los colores azul y blanco de la vestimenta **(Figura 3)**.



Figura 3. Manuel García de Santiago, Nuestra Señora de la O (vista general), 1785-1788, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona (Cádiz).

El mismo historiador del arte justifica la presencia de la figura del Niño Jesús en la talla chipionera por aparecer también en imágenes más primitivas de la Inmaculada para remarcar la condición de Madre de Dios de María⁴¹. En cualquier caso, hay que advertir que en nuestro caso la Virgen porta como atributo la “O”, es decir, la representación de su vientre, dentro del cual aparece la imagen del Niño Jesús en forma embrionaria rodeado del disco solar, creándose una especie de mandorla mística. Aroca Vicenti considera que para esta representación García de Santiago pudo haberse inspirado en la miniatura que con este asunto se localiza dentro de un cantoral del siglo XVI conservado en la Catedral de Sevilla, si bien adaptando a los gustos barrocos un tema iconográfico que por su arcaísmo y crudeza había sido retirado de muchas iglesias en su propia época⁴².

El sentido teatral, barroco, con que María aparece portando, no en su vientre, sino en las manos, a su Hijo, presentándolo a los fieles, puede significar asimismo su papel activo de Corredentora.

Entrado de lleno en el aspecto puramente formal, hay que decir que la Virgen, de pie, se yergue sobre una nube con tres cabezas de ángeles en su parte frontal. La figura mariana posee una marcada frontalidad animada por un tenue *contrapposto*, resaltando sutilmente

⁴¹ Silva Fernández, 2012: 149 y 196.

⁴² Aroca Vicenti, 1995: 456.

los pliegues del manto la leve flexión de la pierna derecha. Es, de hecho, el movido y cuidado tratamiento de los paños, lo más conseguido de toda la imagen. De este modo, el manto, visiblemente agitado por el viento hacia la derecha, cae de su hombro izquierdo y se recoge y pende de ambos brazos con acompasado movimiento. En este complejo dinamismo se observa una clara búsqueda de la asimetría, respondiendo aún a conceptos barrocos (**Figura 4**).



Figura 4. Manuel García de Santiago, *Nuestra Señora de la O (detalle)*, 1785-1788, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona (Cádiz).

Con el mismo planteamiento asimétrico se ha concebido el velo que discretamente cubre la cabeza de la Virgen y que queda por delante descubierta de manera amplia para dar visibilidad al cabello, que resbala mediante largos y sinuosos mechones sobre los hombros, por delante a la izquierda y por detrás a la derecha. El rostro es idealizado y poco expresivo (**Figura 5**).



Figura 5. Manuel García de Santiago, *Nuestra Señora de la O (detalle de la cabeza)*, 1785-1788, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona (Cádiz).

Las manos, de delicado gesto, se colocan a escasa diferencia de altura entre ellas, de frente y hacia delante, sustentando la “O” con la figura embrionaria de Jesús. Esta ha sido tratada de manera somera debido a su pequeño tamaño. Posee también una postura frontal con discreto *contrapposto*, mostrando los brazos abiertos.

Como ya se ha dicho, la obra parte del modelo de Inmaculada Concepción creado por Martínez Montañés dentro de la escuela escultórica sevillana. Sin embargo, este modelo le llega a Manuel García de Santiago tamizado a través de la obra del escultor más influyente durante buena parte del siglo XVIII en el ámbito hispalense, Pedro Duque Cornejo (1678-1757). Al igual que ocurre con su padre, Bartolomé García de Santiago (1686-1764), Manuel parte de las formas de Duque Cornejo, algo especialmente palpable en la dinámica disposición de las vestimentas. En este sentido, resulta lógica la inspiración en las inmaculadas del nieto de Pedro Roldán, como la que se conserva en la iglesia del Santo Ángel de Sevilla, fechable hacia 1743. El tratamiento del manto, acabado de forma curva y puntiaguda copia directamente a Duque. Lo avanzado de la fecha de la imagen chipionera y sus avances hacia un gusto más academicista sólo se deja sentir en la policromía y en el hecho de que la talla resulta más estilizada, buscando más la elegancia que un volumen muy acentuados, algo presente tanto en Inmaculadas de Duque, como la de

la iglesia de Santiago de Cádiz, como en la que Bartolomé García de Santiago pudo hacer para el retablo mayor del convento de la Veracruz de Jerez de la Frontera hacia 1730, hoy en el convento de Santo Domingo de la misma ciudad y que es mucho más aparatosa⁴³. Al respecto de esta última obra de su padre, observamos que existe un modelo físico muy cercano en formas y expresión, aunque la Virgen de la O ostenta unos rasgos más refinados.

En cuanto a la calidad de nuestra escultura, Silva Fernández ha llegado hablar de ella con elogiosas palabras: *“Sin lugar a dudas, debe calificarse esta efigie como la mejor de las imágenes de cuantas componen su catálogo de obras realizadas por el artista, conocidas hasta el momento”*⁴⁴.

Esta afirmación no resulta nada exagerada, si tenemos en cuenta el nivel discreto que ofrece una parte importante de su obra documentada, la cual mayoritariamente tuvo como destino la decoración de los retablos que él mismo creó. De hecho, Herrera García habla en estos términos sobre su producción escultórica: *“Son, en conjunto, unos trabajos pensados para su integración en el retablo,*

⁴³ Jácome González/Antón Portillo, 2014: 135-150.

⁴⁴ Silva Fernández, 2012: 149.

*para ser contemplados en medio de estructuras arquitectónicas y formas ornamentales complejas*⁴⁵.

Nacido en 1710 en Sevilla dentro de una familia de artistas, Manuel García de Santiago heredó de su padre, Bartolomé García de Santiago, los oficios de retablista e imaginero. Comenzaría trabajando en el obrador paterno, no empezando una trayectoria profesional independiente hasta finales de los años cuarenta del siglo XVIII, coincidiendo con la marcha de Sevilla de Pedro Duque Cornejo. Fue entonces cuando emerge como uno de los principales retablistas y escultores de la segunda mitad del siglo XVIII en Sevilla. Su obra se extiende por el antiguo arzobispado hispalense (actuales provincias de Sevilla, Huelva y parte de Cádiz), además del sur de Extremadura, con conjuntos tan destacados como el retablo mayor del Convento de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas (1749) o el de la Parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos (1760-70). Pruebas de su prestigio es que en 1762 era el retablista y escultor que más ingresos poseía en Sevilla junto a Cayetano de Acosta o que desarrolló diferentes trabajos con destino a la Catedral hispalense, caso del retablo de la capilla de San Hermenegildo (1752). Parece que en las últimas décadas de su vida, periodo en el que se sitúa nuestra imagen, centró su trabajo en la escultura, abandonando la retablística. Entre

⁴⁵ Herrera García, 2001: 566.

sus obras escultóricas hay que mencionar los arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael del Convento de Santa María la Real de Bormujos (1749), el San Gregorio de la capilla de los Alabastros de la Catedral de Sevilla (1767), el San Miguel de la Concatedral de Soria (h. 1770), el San José de la Parroquia de San Felipe de Carmona (1777), Nuestro Padre Jesús atado a la Columna de la Parroquia de Santiago de Carmona (1789) o el grupo escultórico de la Virgen de los Dolores de la Parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra (1793), todas ellas piezas de cierto interés artístico pero que, en su mayoría, no alcanzan el grado de calidad de la Virgen de la O de Chipiona. El artista falleció en Sevilla en 1802⁴⁶.

Respecto a la policromía de José de Guerra, hay que destacar que es un ejemplo depurado de la evolución o transición del rococó al neoclásico. De este modo, se elimina el uso de la rocalla, hasta entonces frecuente para las cenefas de mantos y túnicas, aunque se sigue observando cierta riqueza ornamental y una extensa utilización del dorado, que cubre todo el ropaje de la imagen bajo la pintura al temple aplicada en el mismo. Así, este trabajo se encuentra lejos todavía de la sobriedad puramente neoclásica de los paños de colores planos y escaso uso del oro. De la misma manera, se siguen empleando

⁴⁶ Sobre la figura de Manuel García de Santiago ver: Herrera García, 2001: 562-585. Silva Fernández, 2012: 75-161. Herrera García, 2014: 283-290.

técnicas habituales en la policromía barroca: el esgrafiado y el picado de lustre, o estampación de punzones de distintos tipos, todo ello para intentar reproducir el efecto refulgente y la textura de las ricas telas bordadas. Destacan las anchas cenefas del manto, con elegantes roleos vegetales con flores y el efecto especialmente vistoso del fondeado combinado con estrellas diseminadas por toda la superficie de la tela. En la túnica, más simple de diseño, se estofan sencillos motivos florales resaltados mediante el sombreado **(Figura 6)**. Por su parte, la nube de la base se encuentra plateada.



Figura 6. José de Guerra, *Nuestra Señora de la O* (detalle de la policromía), 1785-1788, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Chipiona (Cádiz).

CONCLUSIONES

La escultura de Nuestra Señora de la O, como titular de la parroquia de Chipiona, viene presidiendo tras su realización, entre 1785 y 1788, la iglesia mayor de esta localidad gaditana. De hecho, como se ha visto, se halla fuertemente relacionada con la historia de esta iglesia, y en concreto con las reformas que sufre desde mediados del siglo XVIII. En primer lugar, con la construcción y dorado de su desaparecido retablo mayor barroco entre 1761 y 1786, en cuyo contexto se decide la ejecución de la imagen para ocupar su camarín central. Y, en segundo lugar, con las posteriores reformas neoclásicas que afectarán al presbiterio y que supondrán la sustitución del retablo por el actual baldaquino. Este último fue ideado para cobijar a la imagen, continuando desde él manteniendo la misma situación preeminente anterior. Por tanto, estamos ante una pieza que ha perdurado frente a los cambios de gustos y pese a presidir de manera consecutiva dos estructuras de estéticas contrapuestas.

Una especial mención merece la singularidad de su poco corriente iconografía de Virgen Encinta, con las peculiaridades que la propia obra presenta, al mostrar en sus manos a su Hijo en estado embrionario, circunstancias que la hacen relevante para el estudio de esta concreta temática dentro del arte cristiano.

Por otro lado, se trata de una obra muy destacada dentro de la trayectoria de su autor, Manuel García de Santiago. El creciente interés de la historiografía por este artista, considerado uno de los más importantes retablistas y escultores de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVIII, aporta un indudable valor a esta imagen. Además, es una obra de gran atractivo para profundizar en la evolución que experimenta la imaginería sevillana del último barroco en un periodo de transición al Neoclasicismo.

Para acabar, debe señalarse que con el estudio histórico que presentamos se han podido rescatar nombres como su verdadero policromador, el pintor academicista José de Guerra, o el autor de la corona de plata que sirve de complemento a la imagen, el platero José Guzmán El Viejo. Otros dos artistas de la Sevilla de aquellas décadas finales del siglo XVIII que a partir de ahora conocemos mejor, pudiendo servir estas aportaciones como punto de partida para futuras investigaciones en diferentes parcelas artísticas, no sólo ya la escultura, sino también la pintura, la policromía y la platería dentro del ámbito hispalense.

BIBLIOGRAFÍA

Aroca Vicenti, Fernando (1995): “La Virgen de la O de la Parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago”. En: *Laboratorio de Arte*, 8, pp. 455-457.

Barros Caneda, José Ramón (2000): “La Iglesia Parroquial de N^a. Sra. de la O de Chipiona”. En: *Laboratorio de Arte*, 13, pp. 329-339.

Besa Gutiérrez, Rafael de (2016): *La academia y su museo: criterios académicos en la gestión de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Cruz Valdovinos, José Manuel (1992): *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Garrido Neva, Rocío (2005): “Un conjunto de platería inédita del artífice sevillano José Guzmán el Mozo”, *Laboratorio de arte*, 18, pp. 371-384.

Garrido Neva, Rocío (2016): *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda (S. XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Gómez Díaz-Franzón, Ana (2005): “Costa Noroeste”. En: VV. AA.: *Guía Artística de Cádiz y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, vol. II.

Herrera García, Francisco Javier (2001): *El Retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Herrera García, Francisco Javier (2014): “Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones”. En: *Archivo Hispalense*, 294-296, pp. 269-293.

Jácome González, José/Antón Portillo, Jesús (2014): “La Inmaculada Concepción del antiguo convento de la Vera Cruz, de Jerez de la Frontera”. En: *Revista de Historia de Jerez*, 16/17, pp. 135-150.

Moreno Arana, José Manuel (2010): *La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Moreno Arana, José Manuel (2014): *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Rojas-Marcos González, Jesús (2019): “El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María La Blanca de Sevilla”. En: Cañestro Donoso, Alejandro (coord.): *SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola. Materiales del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La luz de Dios y su imagen»*. Crevillent, 25-28 de octubre de 2018. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 483-484.

Romero de Torres, Enrique (1934): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Silva Fernández, Juan Antonio (2012): *La familia García de Santiago: una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces*. Sevilla: Diputación Provincial.

Trens, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Editorial Plus Ultra.

Valdivieso, Enrique/Serrera Contreras, Juan Miguel (1985): *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Editorial CSIC.

Villa Nogales, Fernando de la/Mira Caballos, Esteban (1993): *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Gandolfo.

SAN ARCADIO, HISTORIA DE UNA DEVOCIÓN EN LA VILLA DE OSUNA

SAN ARCADIO, STORY OF A DEVOTION IN THE TOWN OF OSUNA

Ana Cabello Ruda

Hum 171. Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0002-3554-0125>

anamariacabelloruda@hotmail.com

Resumen: En este artículo se aborda la historia y devoción de San Arcadio, patrón de la villa de Osuna, quién fue San Arcadio, cómo empieza su devoción, dónde se venera...mediante la documentación de las Actas Capitulares, escritos de autores como el padre Valdivia, el padre Flores, el padre Quintanadueñas, Francisco Rodríguez Marín.

PALABRAS CLAVE: Historia, Devoción, San Arcadio, Actas Capitulares, Autores.

Abstract: This article deals with the history and devotion of Saint Arcadio, patron saint of the town of Osuna, who Saint Arcadio was, how his devotion began, where he is venerated... through the documentation of the Chapter Acts, writings by authors such as Father Valdivia, Father Flores, Father Quintanadueñas, Francisco Rodríguez Marín.

Keywords: History, Devotion, San Arcadio, Capitular Acts, Authors.

San Arcadio, historia de una devoción en la villa de Osuna

Antes de comenzar a hablar sobre la figura de San Arcadio, es preciso aclarar que toda la información de la que se dispone en cuanto a su nacimiento, vida y muerte, está basada en textos que según el Padre Valdivia¹ son totalmente fidedignos, mientras que otros como el Padre Flores² o Francisco Rodríguez Marín³, no le dan credibilidad alguna. Ello es debido a que la vida del Santo Patrón transcurrió en los primeros años de expansión del Cristianismo, y por tanto, se carece de documentación alguna, al contrario de lo que sucede a partir del comienzo del siglo XVII, en el que a raíz de la aparición del “*Chronicón*” atribuido a Dextro⁴ (Rodríguez Marín en su libro aclara que fue un piadoso varón español que floreció en el s. IV de la era cristiana), nace y se afianza la devoción de su figura y su declaración como patrono

¹ Fernando de Valdivia fue teólogo por la Universidad de Osuna y catedrático de Sagrada Escritura. Ejerció de Calificador del Santo Oficio de la Inquisición en los tribunales de Llerena y Sevilla. Ocupó el cargo de Prior de los Conventos del Puerto de Santa María y Osuna, y fue nombrado Revisor de los libros por el Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla. El Papa Clemente XI lo nombra Obispo de Puerto Rico, diócesis que gobernó hasta que murió en 1. 25 del Prólogo a la reedición de Valdivia, 1999: X-XI.

² Enrique Flores, “el Padre Flores” (1702-1773), fue un historiador oficial y protegido del monarca Fernando VI. Realizó estudios de Artes y Filosofía, Teología, Cánones y Escrituras, obtuvo los grados de Bachiller y licenciado en la Universidad de Santo Tomás de Ávila y el de doctor por la Universidad de Alcalá de Henares. www.uah.es/images_cilii/Anticuarios/Textos/flores.htm 27-II-2022.

³ Francisco Rodríguez Marín (1885-1943) destacado polígrafo oriundo de Osuna, tuvo una participación muy activa en la vida cultural del país. Fue poeta,

principal de la villa de Osuna, hechos avalados por una multitud de testimonios en las Actas Capitulares, en las que se incluye una de capital importancia, la del voto de 1642.

El padre Fernando Valdivia, fraile agustino, publica un libro impreso en la imprenta de San Agustín de la ciudad de Córdoba en el año de 1711, que se titula “*Historia, vida y martirios del glorioso San Arcadio Ursaonense, patrono principal de la antiquissima y nobilissima villa de Osuna*”⁵. El libro está basado en el ya citado “*Chronicón*” y en las afirmaciones de otros autores, como San Zenón, obispo de Gerona, el Doctor Tamayo y el padre Quintanadueñas⁶. En él, el Padre Valdivia, afirma que nuestro San Arcadio nada tiene que ver con otros San

narrador, folklorista, paremiólogo, filólogo, erudito y cervantista. Miembro de la Real Academia Española fue nombrado en 1912 Director de la Biblioteca Nacional y Jefe del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios. Rayego Gutiérrez, 2002.

⁴ Rodríguez Marín, 1889: 39.

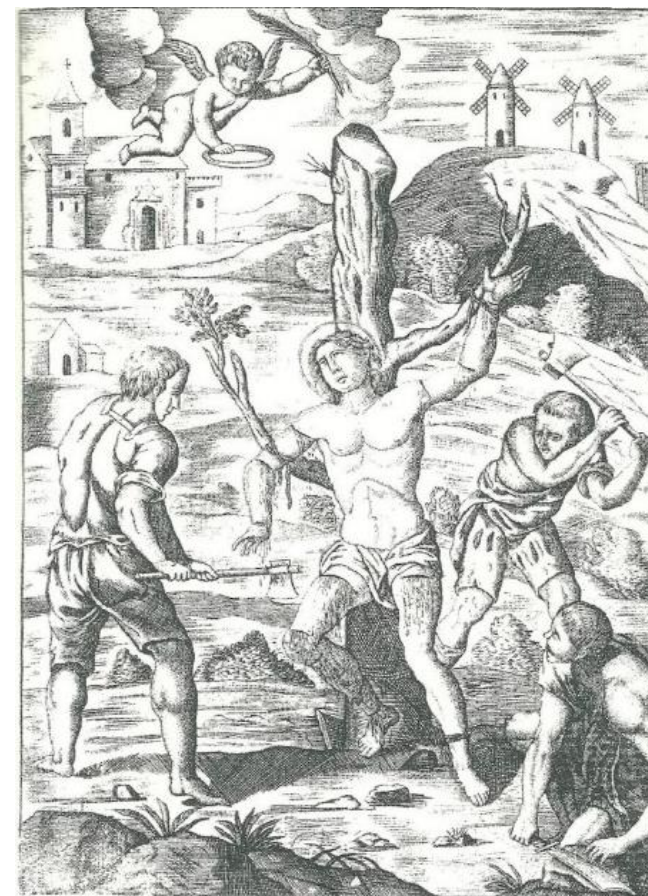
⁵ Reimpreso en 1999 por la Asociación de los Amigos de los Museos de Osuna.

⁶ Antonio de Quintanadueñas (1599-1651) entró en contacto con los jesuitas muy joven a los que se unió con dieciséis años. Cursa Artes y Teología, se ordena sacerdote y enseña latín en Jerez y Écija. Es director de la Congregación de Estudiantes en Osuna, posteriormente ya como miembro de la comunidad jesuita se dedica a los ministros apostólicos, a ser examinador sinodal de la Archidiócesis entre otras muchas ocupaciones en Díaz Moreno, 2008: 320-322.

Arcadios existentes en el martirologio. Además, precisa los motivos por los que fija el nacimiento de San Arcadio en Osuna⁷.

En cuanto al lugar de nacimiento, manifiesta el padre Valdivia, que es muy probable que San Arcadio fuese natural de Osuna, porque, aunque no haya testimonio de ello, aludiendo de nuevo al padre Quintanadueñas, dice que, si el Santo hubiere llegado procedente de otros lugares, constaría en las narraciones, como ocurre en otros muchos casos entre los primeros cristianos. También, alude San Zenón para afirmar que tenía casa, posesiones, ganados y hasta parientes en Osuna, y parece difícil que un cristiano que hubiera llegado a esta villa, para predicar, pronto se hubiera hecho con tantas posesiones y tuviera parientes y no se hubiera, como buen discípulo de Jesucristo, desprendido de todos sus bienes⁸.

Sobre la fecha de su nacimiento el Padre Valdivia, basándose en las pinturas y grabados existentes sobre su martirio, deduce que podría tener unos 22 o 23 años cuando lo sufrió, teniendo en cuenta que él afirma que fue martirizado en el año 110, establece su nacimiento en el año 87 u 88 de nuestra era⁹. (Figura 1).



San Arcadio Martir de Osuna, y su patrono. Año de 1710.

Figura 1. Grabado anónimo que representa el martirio de San Arcadio, 1710.

⁷ Valdivia, 1999: 8-15.

⁸ Valdivia, 1999: 38-42.

⁹ Valdivia, 1999: 49-50.

El fraile agustino sitúa el martirio de San Arcadio bajo mandato del emperador Trajano. El prefecto de Andalucía dictó un bando obligando a dar culto a los dioses romanos, ante lo cual, el santo creyó lo más conveniente retirarse a un lugar apartado dedicado a la oración. Continúa narrando el padre Valdivia como el prefecto envió un grupo de soldados a su casa para conducirlo a su presencia y convencerlo con buenas palabras y promesas si cumplía con el bando dictado. Enterado de ello, San Arcadio se presentó ante el prefecto justificando su tardanza, por haber estado en retiro dedicado a la oración y a la vez, manifestándole su negativa a cumplir el bando y renegar de la ley de Cristo. Tras rechazar promesas de poder y riquezas, el prefecto lo encarceló y ordenó lo sometieran a martirios, a lo que el santo respondió que lo primero que le podrían cortar sería la lengua puesto que es el instrumento del que se vale para despreciarlos. Ante esta actitud el prefecto ordena su muerte, para lo cual lo trasladan a las afueras del pueblo en el lugar que más adelante se construiría una ermita¹⁰.

Añade el padre Valdivia, que desconoce el lugar concreto del martirio; que los torturadores abandonaron el cuerpo y que fue

enterrado a escondidas por cristianos de Osuna, teniéndose la certeza que está sepultado en la villa, pero desconociéndose el lugar.

Además, hace referencia a un religioso de la Compañía de Jesús, que manifiesta que, según testimonios de ancianos de Osuna, habían oído decir haber visto en el sitio del Palomar hasta la calle Arcife, por el camino de Écija, luces y resplandores. También se refiere al padre Roa, quien afirma que, en un manuscrito de un erudito, también jesuita, natural de Osuna, manifiesta, como siendo niño, siempre oyó decir que en el sitio del monte llamado Santa Mónica, solían llegar luces por todo el terreno que habían visto muchos, durante mucho tiempo y que no había duda que allí padeció martirio nuestro San Arcadio. De igual forma, el padre Valdivia cuenta que cuando era niño -al parecer era de Osuna- con apenas nueve años, salía de noche con otros de su edad en verano al campo donde está el oratorio del Señor y muchas veces veían globos de luces¹¹.

Frente a todo lo expuesto del padre Valdivia, existen otros autores que rebaten sus tesis como a continuación se comprobará.

El padre Flores, también fraile agustino en sus obras *“La España Sagrada”*, lo contradice totalmente, aunque no manifiesta nada en concreto sobre el lugar de nacimiento, vida y lugar del martirio del

¹⁰ Valdivia, 1999: 103-105.

¹¹ Valdivia, 1999: 155-159.

santo. Se afana en refutar la idea de que San Arcadio fuera español ni hubiera estado nunca en España y mucho menos martirizado en Osuna. El motivo de situar a San Arcadio en la villa ducal, lo achaca a la obsesión de repartir los integrantes del Martirologio de los que se desconociera su lugar de fallecimiento por la geografía hispana. También hace referencia al padre Flores, a dos libros sobre martirologios muy antiguos del Monasterio de San Germán de París, donde se establece el martirio de San Arcadio en Cesaréa de Mauritania, y a un Códice Ultracretense, donde se refiere que el Santo padeció martirio en aquel lugar.

Rodríguez Marín, manifiesta en su libro *“Apuntes y documentos para la Historia de Osuna”*, la más que muy probable falsedad del hecho de que San Arcadio naciera, viviera y fuera martirizado en Osuna. Afirma, que los ursanenses, hasta el siglo XVII, fecha en que ve la luz el libro del padre Valdivia, nada sospecharon nunca al respecto e ignoraban completamente la existencia del mártir. También afirma, que todo se debe a una crónica que se da a conocer en el siglo XVII cuyo autor es Dextro, titulado el *“Chronicon”* y que alcanzó pronto notable éxito, dando por cierto todo lo que en él se contaba, entre ello, el hecho de que San Arcadio nació, vivió y murió en Osuna, lo que provocó en la

población un gran gozo, creciendo el fervor hacia el Santo y dando lugar a que se erigiera una hermandad bajo su advocación, se construyera una ermita y se le nombrara patrón.

Alude el insigne ursanense al sacerdote jesuita Juan Volando, en su obra *“Acta Sanctorum”*, que recogía la vida de todos los santos y de cómo sus continuadores, los padres Antiquetenses continuaron su labor y terminaron demostrando la falsedad del *“Chronicon”*, averiguándose que había sido redactado por un jesuita español llamado Jerónimo Ramón de la Higuera, muerto en 1611, hecho que echaba por tierra todo lo escrito en el libro por el padre Valdivia, basado casi en su totalidad en esta publicación del *“Chronicon”*.

Pero no queda ahí la cosa, estas afirmaciones fueron publicadas los días 2 y 9 de Enero de 1887 por el periódico local *“El Centinela de Osuna”*, dándose la circunstancia que ese mismo año, tres días después, el 12 de Enero, predicó el sermón de las fiestas del patrón, el hijo de Osuna y entonces Arcipreste de Écija, Don Victoriano Aparicio y Marín, quien en su elocuente sermón, confesó expresamente la falsedad de la crónica de Dextro, el famoso *“Chronicon”*, afirmando por tanto, que no hay dato alguno digno de fe para asegurar que San Arcadio, naciera en Osuna y padeciera el martirio en la villa ducal¹².

¹² Rodríguez Marín, 1889: 44-57.

Hasta ahora, nos hemos referido como se indicaba al principio, a aspectos de la vida y muerte de San Arcadio, de los que decíamos se tenían pocas referencias escritas y de las que el padre Valdivia hablaba acudiendo a textos de San Zenón, el *“Chronicon”* de Dextro y el padre Quintanadueñas, realizando de estos sus particulares interpretaciones y deduciendo sus propias conclusiones. Dando un gran salto en la historia nos trasladamos a la primera mitad del siglo XVII, en la que como anunciábamos existe una profusa y documentada información sobre el santo mártir.

A raíz de salir a la luz los textos del *“Chronicon”* de Dextro, surge un gran interés, devoción y culto a San Arcadio y sus componentes mártires manifestándose en los ursonenses el deseo de la construcción de un templo dedicado al culto de todos ellos.

La primera referencia documental en torno a este asunto, se localiza en las Actas Capitulares y más concretamente en la del 7 de

enero de 1626¹³. En ella, el alcalde Juan Pérez Clavijo y Antonio Salcedo Pacheco, informan que les parece adecuado un terreno llano dedicado al juego de bolos, en el sitio que tiene el Ejido de esta villa, entre un huerto y la calle Lucena. No se ha encontrado ningún acta capitular en la que conste una referencia concreta a los comienzos de las obras.

No obstante, en un acta del 23 de octubre de 1735¹⁴, se hace constar que se han encontrado una serie de documentos del archivo del Priorato de las Ermitas, en las que figura una de 23 de septiembre de 1633 que habla de la escritura de la erección de la ermita de San Arcadio y de las cláusulas que condicionan la misma. En otra acta del mismo año, se indica que se bendijo y se dijo misa en el templo el 9 de septiembre¹⁵.

En cuanto a los donativos para la construcción de la ermita, existen actas del Cabildo de la villa, de los años 1633¹⁶, 1634¹⁷ y 1635¹⁸ en los que constan sustanciosos donativos de varios clérigos, licenciados, doctores e hijosdalgos de la villa.

¹³ Archivo Municipal de Osuna (en adelante A.M.O.) Actas Capitulares 1625-1639, Sig. Leg. nº 21. 7-1-1626, f.88vto y 89. El acta se titula *“Nombramiento del sitio para la Ermita de los Santos Mártires”*. Dice así: *...a siete días del mes de enero de mil seiscientos y veintisiete años Juan Pérez Clavijo alcalde ordinario y don Antonio Zalcedo Pacheco regidor diputados nombrados por el Concejo de este villa para nombrar sitio en el Ejido para la ermita de los Santos Mártires....”*

¹⁴ A.M.O. Actas Capitulares 1736-1738. Sig. Leg. nº 48. 23-X-1735, f. 124.

¹⁵ A.M.O. Actas Capitulares 1736-1738. Sig. Leg. nº 48. 23-X-1735, f. 124.

¹⁶ A.M.O. Actas Capitulares 1629-1635. Sig. Leg. nº 22. 26-IV-1633. F. 300

¹⁷ A.M.O. Actas Capitulares 1629-1635. Sig. Leg. nº 22. 26-IV-1633. 8-II-1634, f. 352. Y 27-III-1634, f. 358 vto.

¹⁸ A.M.O. Actas Capitulares 1635-1641. Sig. Leg. nº 23. 10-VI-1635, s/f. El acta reza así: *“Vídose un memorial y petición de clérigos y hijosdalgo en que pide se les haga refacción de la misa de carne y pescado del año pasado de seiscientos y treinta y cuatro que tienen mandado para la fábrica de la iglesia de los santos mártires que las personas contenidas en la dicha petición son las siguientes: El doctor Parejo 23rs. 8 mrs.; el licenciado Alcaide 21rs y ½; el doctor Francisco del Carpio 64 rs. 14mr..”*

Una vez conseguido el objetivo de la construcción de la ermita, se realizó una petición al Arzobispado de Sevilla para autorizar el culto en él. El Arzobispado autorizó al licenciado Antonio de Espinosa, canónigo de la Iglesia Colegial y Vicario de Osuna, para que diera el visto bueno a la obra. La noticia del comunicado, se extendió por toda la población que se encontraba ansiosa que se bendijera el templo. El día 2 de octubre, el citado Vicario, acompañado del tesorero de la Iglesia Colegial y otros presbíteros, inspeccionaron las obras, altares, sacristía y enseres, comprobando que todo estaba conforme a lo que ordenaba el ritual romano, lo dieron por bueno y extendieron testimonio de ello, siendo firmado por don Antonio del Campo. Una vez acabado esto, se trasladaron a la sacristía que, a instancias del Doctor del Carpio, acordaron realizar la bendición del mismo, produciéndose entonces una gran algarabía por toda la villa, con repique de campana y estallido de cohetes. Se acordó por las autoridades, solicitar al vicario de la villa, el fijar el día 9 de ese mes de 1633, la fiesta de la dedicación del templo a los Santos Mártires¹⁹.

¹⁹ Valdivia, 1999: 191-192. “...amaneció el día 2 de octubre tan deseado...visitó el dicho templo, altares, sacristía, y Ornamentos; y aviendolo hallado todo bien dispuesto, y muy conforme á lo que ordena y manda el Ritual Romano, lo aprobó...para que passasse incontinenti á la Bendición del dicho templo; el qual lo acetó y celebró este acto con la solemnidad que pedía, y es costumbre según lo

Centrándose de nuevo en las Actas de la villa, concretamente en la ya citada de 1735, se recoge la aparición de unos documentos de nuevo del Priorato de las Ermitas en donde se habla de la escritura de erección de la hermandad y de la ermita de San Arcadio. El acta reza así:

“..primeramente la escrutya de la erección y hermandad de la ermita de sr. San Arcadio extramuros de esta villa que se celebró el 23 de septiembre del año pasado de 1633 en la que consta una cláusula del tenor siguiente:...Que ningún tiempo ni por ninguna, causa ni razón ni por ninguna causa, ni razón que haya y se ofrezca ningún señor Juez Eclesiástico ni seglar han de poder conmutar ni subrogar el dicho templo y oratorio en secular ni regular convento Hospitalidad ermita, ni otra hermandad, ni efecto alguno porque siempre ha de ser y se ha de quedar y conservar por templo y oratorio criado y erigido a dichos Santos Mártires y a su nombre y advocación y debajo del gobierno, amparo y protección de dicha hermandad y cofradía y de los señores hermanos que por tiempo fueren...”²⁰.

dispone el Ritual Romano...se bolvieron a la Sacristía del dicho Templo...salieron el dicho Vicario el Altar Mayor, y otros dos Sacerdotes, de los referidos a los dos altares, que tiene el dicho templo; y dixeron Missas rezadas...”

²⁰ A.M.O. Actas Capitulares. 1735-1736 Sig. Leg. nº 48. 23-10-1735, f. 124.

El padre Valdivia transcurridos unos dos años de que se celebrara la dedicación del templo, dice que celebraron muchas reuniones de las autoridades eclesiásticas y civiles, para ver la forma de crear la hermandad y continúa diciendo que al cabo de unas cuantas, se acordó fundar una cofradía y hermandad bajo la advocación del Santo. En una de ellas, parece que se constituyeron unas reglas o estatutos de 19 capítulos que según el libro del Patronazgo de los Santos Mártires de Osuna fueron remitidos al Señor Provisor y Juez Eclesiástico de Sevilla y su arzobispado. Una vez aprobadas, se autorizó al licenciado Antonio de Espinosa, canónigo de la Iglesia Colegial, para que reuniera a los principales de la nueva Hermandad. Concurrieron todos a la función principal, que se hizo con toda solemnidad y prometieron los estatutos recién aprobados, obligándose a cumplirlos. A continuación, en cabildo presidido por el Sr. Vicario se nombraron Hermano Mayor y demás oficiales. Se acordó ceder la celebración de la fiesta principal del Santo, al Cabildo de la Villa y que este invitase al Cabildo Eclesiástico. La Hermandad, celebraría los cultos dos días después. También acordó separar las fiestas de San Arcadio y la de San León y sus compañeros mártires. Así quedó establecida por el Consejo de la Villa, la fiesta del

primero en Enero y la de San León y sus compañeros en Marzo²¹. (Figura nº 2).

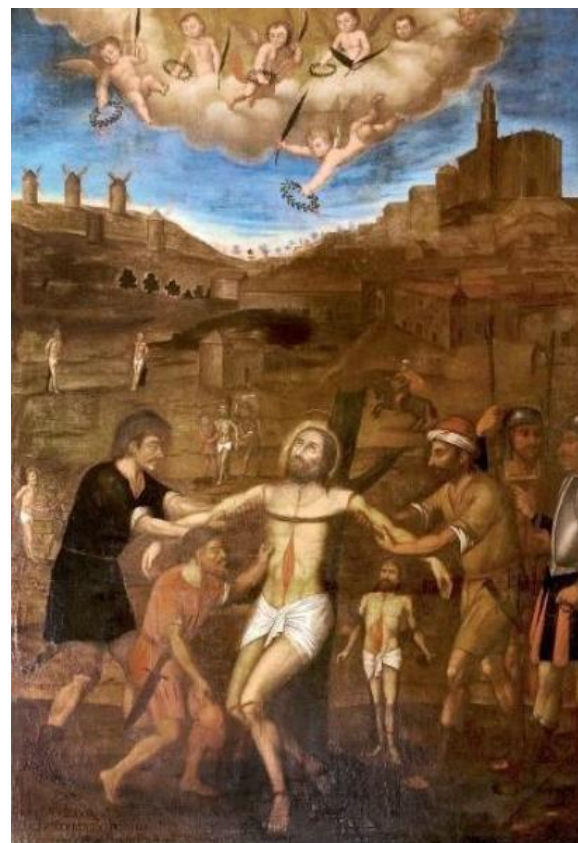


Figura 2. Cuadro anónimo del martirio de San León de la 2ª mitad del s. XVIII, conservado en la Ermita de San Arcadio.

²¹ Valdivia, 1999: 208-213.

Una vez establecidas las fechas de las fiestas, no dejó de crecer la devoción hacia todos ellos, considerándolos con más fuerza cada vez como precursores de la implantación del cristianismo en la villa. Ante tales circunstancias, los nobles ursonenses determinaron realizar un cabildo para nombrar a los santos mártires patronos de la villa; el cabildo, según el padre Valdivia se celebró el 29 de enero de 1642, transcribiendo en su libro el texto del voto. No coincide la fecha con las de las Actas Capitulares puesto que en ella figura el 27 de enero de 1642, dicho texto reza así:

“Acordaron que por cuanto esta villa se halla muy obligada a la veneración de los gloriosos santos Arcadio León Donato Abundancio Nicéphoro y sus nueve compañeros sus mártires así por las grandes mercedes y beneficios que Dios nuestro señor recibe por su intercesión invocando su auxilio y favor como sus patronos naturales y abogados en sus mayores necesidades experimentando en ellas su favor y ayuda como por ser naturales de esta villa y haberla ilustrado y honrado Dios nuestro señor con su martirio de tan grandes santos apostólicos que en la primitiva iglesia recibieron doctrina evangélica de los sagrados apóstoles por la cual y su defensa constantísimamente derramaron su sangre predicando y confesando su santo nombre entre los enemigos de nuestra santa fe católica deseando mostrarse reconocido y con lo que puede (f. 355) exhortar y animar al pueblo y vecinos de esta villa a su

devoción y culto de común consentimiento dijeron que votaban y votaron por patronos de esta villa a los dichos santos mártires en la vía y forma que mejor pueden y prometieron de ganar bula de su santidad o de su ilustrísimo señor nuncio o letras de su eminentísimo señor Cardenal Arzobispo de Sevilla en que aprueben el dicho patronato y adjudiquen a los dichos santos por patronos de esta villa para que así en el rezado de primera clase (sic) como en lo demás gocen y se observen como tales patronos y votaron celebrar sus días y las noches antes de sus días que del glorioso San Arcadio es a diez y nueve de enero y el de los demás santos a primeros de marzo en las casas de su cabildo haciendo regocijo de luminarias cohetes chirimías y asistir por cabildo a sus fiestas en sus dichos días en la iglesia de su advocación y en ellos hacer todo el regocijo y fiestas que les fuere posible el cual voto votaron y juraron así por los presentes y esta dicha villa como por los demás justicia y regimiento y cabildo y cabildos que adelante fueren y serán y por los vecinos de esta villa que son y serán en todo tiempo para que a su cumplimiento les obligue este voto y promesa y juramento como hecho de cosa cierta y justa en remuneración de los dichos beneficios recibidos de los dichos nuestros santos mártires connaturales nuestros

San Arcadio, historia de una devoción en la villa de Osuna

por naturaleza y martirio y mandaron que este voto se publique con chirimías y atabales para que venga a noticia de todos”²².

Más tarde, en un acta de 27 de febrero de 1649, se acordó renovar el voto a los santos patronos. Según recoge el padre Valdivia en su obra, en un acta del Cabildo Colegial de 12 de Junio de 1650 se recoge una petición dirigida a su Santidad, suplicando el nombramiento de San Arcadio como Patrono Principal. Hasta 1762, no llega la bula del Santo Padre. Una vez la bula de su Santidad llegó a Sevilla, el arzobispo, Don Ambrosio de Ignacio de Espínola y Guzmán, la traslada inmediatamente a ambos cabildos. Hecho que se celebra en la villa con gran repique de campanas de todas las iglesias y estallido de cohetes²³.

Debido al crecimiento de la devoción hacia San Arcadio, es acuerdo del Cabildo secular encargar una imagen de talla del glorioso San Arcadio para que los vecinos tuvieran más vivo al bendito santo patrono. Finalizada la imagen, concretamente el 10 de Enero de 1697, consta un acta del Cabildo secular en la que al comienzo reza *“Fiesta del*

Señor San Arcadio” y que en su parte legible indica *“En la villa de Osuna a 10 de enero de 1.697 reunidos en las casas de su Ayuntamiento, los señores Consejo, Justicia y Regimiento de la villa:...acordaron, que una vez que se había logrado la finalización de la reedificación del templo y oratorio y la realización de la imagen de San Arcadio, para engrandecer su culto, se haga fiesta y procesión general de la imagen, llevada a hombros desde la Iglesia Colegial hasta su templo oratorio, que se invite al Cabildo eclesiástico y a las comunidades religiosas y que se haga así no solo este año sino también los siguientes y que los regimientos venideros no se olviden de continuar con estos cultos, firmando el acta capitular Juan López Secretario”*²⁴. (Figuras nº 3 y 4).

No solo era la ermita el espacio dedicado al culto del patrón. Se trataba de un pequeño oratorio en el que con el tiempo se introdujo también el culto a la Divina Pastora de las Almas y que estaba ubicado en la antigua puerta de Écija. De este edificio, se conservan restos de una mensula y parece ser que fue construido mientras la ermita se encontraba en obras, datando las primeras noticias de 1704²⁵.

²² A.M.O. Actas Capitulares 1642-1645. Sig. Leg. nº 24. 27-I-1642, f. 354 vto. y ss.

²³ Valdivia, 1999: 230-235.

²⁴ A.M.O. Actas Capitulares 1694-1697 Sig. Leg. nº 31. 10-I-1697, f. 437.

²⁵ A.M.O Actas Capitulares 1703-1704. Sig. Leg. nº 34. 25-III-1704, s/f. en el que se hace constar que Diego de Arranza y Aguirre, que decía tener un molino *“...calle de Écija de esta villa continuo a la capilla de señor San Arcadio junto al*

Arco de ella...”, solicitaba licencia para incluir en sus instalaciones una parcela de terreno que se hallaba sin edificar en los aledaños y que era usado para arrojar basura. Lo importante de estas dos noticias no son las peticiones que en ella se recogen, sino la aparición de un oratorio dedicado al mártir y no lejos de la ermita principal. En ese lugar, hoy se levantan dos viviendas entre las que se pueden apreciar restos de un capitel y una ménsula que pudieron ser de aquel oratorio.



Figura 3. Imagen de San Arcadio mártir, que data de 1697 encargada por el Concejo de la villa de Osuna



Figura 4. Cuadro anónimo del martirio de San Arcadio de la 2ª mitad del s. XVIII, conservado en la Ermita de San Arcadio.

En 1755, concretamente en un Acta Capitular de 8 de noviembre se tiene constancia por primera vez, de la existencia del copatronazgo de San Arcadio y la Virgen de Consolación. En esta acta, mediante acuerdo del cabildo, se agradece a ambos la intercesión, mediante la cual se ha librado esta de los estragos del famoso terremoto de Lisboa. Solo se reconocen daños en las bóvedas y algunas capillas de la Iglesia Colegial y especialmente en la torre del citado templo, donde al parecer han quedado inservible tanto el reloj como las campanas, al igual que ha sucedido en otras torres de distintas iglesias de Osuna. Aunque no ha habido que lamentar ningún derrumbe de edificios ni desgracias personales como en otras muchas ciudades y pueblos. En este cabildo se hizo presente:

“...en este cabildo se hizo presente el gran beneficio que experimentó esta villa y su vecindario de la majestad divina en el día de todos los Santos primero de este presente mes en el nunca visto terremoto que sobrevino como a hora de las 10 de la mañana de dicho día pues aunque quebrantó mucho las bóvedas y algunas capillas de la Iglesia Colegial de esta villa y con especialidad la torre de ella de forma que es incapaz de valerse de las campanas y reloj y ha sucedido lo mismo en las demás

torres y otros edificios no se ha experimentado desgracia alguna...y considerando con muy grandes fundamentos de verse tan gran piedad a la protección de su soberana patrona María santísima con el título de Consolación, como igualmente a la del glorioso señor san Arcadio su patrono y que por ella debe esta villa manifestar su reconocimiento y gratitud en la forma que le sea posible, sin embargo de la gran estrechez de caudales...acordó que en el día de mañana nueve del presente mes...en hacimiento de gracias se haga una fiesta solemne a dicho glorioso mártir San Arcadio en su ermita extramuros de esta villa y a Cristo nuestro señor sacramentado, asistiendo esta villa a ella y solicitando que igualmente la autoricen los señores Abad y Cabildo de la dicha Iglesia Colegial...y con atención a hacerse presente a esta villa por la comunidad y religiosos del convento de dicha nuestra madre y patrona María santísima de Consolación tener dispuesto sacar en procesión su soberana imagen en hacimiento de gracias de dicho día de mañana ^[1]domingo próximo en la tarde...”²⁶.

Dos años más tarde, en 1757²⁷, en agradecimiento por la mejoría que de un grave episodio de carestía y enfermedad del que está saliendo el pueblo. El Cabildo acuerda la ampliación y ensanche de la ermita dado que debido a su reducido tamaño no es posible que todos los devotos

²⁶ A.M.O Actas Capitulares 1757-1759. Sig. Leg. nº 55. 8-XI-1755, f. 80 vto y ss.

²⁷ A.M.O Actas Capitulares 1757-1759. Sig. Leg. nº 56. 17-VI-1757. F. 61 vto y 62 y vto.

que deseen puedan estar presentes en el interior del templo en las fiestas y cultos. No es hasta el 12 de octubre de 1764²⁸ que dándose por finalizadas las obras de la Ermita y encontrándose la imagen del Santo Patrón en la Iglesia Colegial, se organice el día 30 de ese mes, procesión extraordinaria para trasladarlo a su templo. El traslado se dilató y no llegó a celebrarse. En el mes de enero, el Cabildo Colegial, alega que estando próximos a celebrarse los cultos anuales, que estos se celebrasen allí. Tuvo lugar entonces uno de los mayores roces y disputas a que dieron lugar los cultos en honor de San Arcadio entre ambos cabildos. El motivo, fue la pretensión del Cabildo Colegial de que dada la estrechez del templo dedicado al Santo, los cultos se celebraran en la Ig. Colegial, pudiendo ocupar así ambos Cabildos lugar en la Capilla Mayor. Tras varias reuniones con acuerdos y desacuerdos, el Cabildo de la Villa acude a las actas del Consejo de 1642, en las que se establecía que los cultos se celebrarían siempre en su templo. En cuanto al lugar a ocupar por ambos Cabildos, el Consejo acordó que este ocuparía la Capilla Mayor y el Cabildo Colegial el cuerpo de la Iglesia. Ante esta decisión el Cabildo Colegial contestó el día 11 de enero, víspera de la fiesta, que había acordado no acudir a los cultos al día siguiente. (Figura nº 5).

²⁸ A.M.O Actas Capitulares 1757-1759. Sig. Leg. nº 56 9-XII-1765 y 9-I-1765.



Figura 5. Ermita de San Arcadio mártir

Además de la ermita y el oratorio de la puerta de Écija -como lugares de culto- existió otro espacio dedicado al Santo Patrón, en 1776²⁹, se allanan los cerros que existían en el ejido de la villa, cercanos a la población y a la altura de la calle Lucena. Al año siguiente, se culmina un proyecto ideado por don José de Figueroa Silva Lazo de la Vega, que consistía en la construcción entorno a la ermita de San Arcadio, de un paseo que llegó a conocerse como la Alameda y que, con el transcurso del tiempo, se convertiría en el actual parque de San Arcadio. El paseo contó en un principio con un monumento muy de la época, se trataba de una columna de piedra que sostenía una imagen del Santo Patrón, muy al estilo de las que se habían construido en Écija a la Virgen del Valle, frente a la Iglesia de Santa María o el de San Pablo en el parque del mismo nombre. Siete años después en 1784, en el Cabildo, se trató sobre el mal estado en que se encontraba la columna que soportaba la imagen de San Arcadio, debido a las abundantes lluvias y al material de sillar de arenisca de la que era su fábrica, por lo que corría peligro de desplome. El mismo José de Figueroa acompañado por el alarife del concejo había comprobado y certificado su deteriorado estado y el peligro de derrumbe, por lo que se acordaron descender la imagen del Santo y

colocarla a la puerta de la ermita como preludeo del santuario del señor San Arcadio³⁰.

En octubre de 1886, se levantó el Asilo de Ancianos que estuvo bajo la tutela de la Congregación de las Hermanitas de los Pobres de la Beata Juana Jugan. El edificio se construyó, quedando en su interior la ermita del Santo. La primera piedra la colocó el entonces Arzobispo de Sevilla, Fray Ceferino González; entre los firmantes del acta junto con el Arzobispo se encontraban el Marqués de la Gomera y el entonces Arcipreste de la villa don Eutimio Holgado, se depositó una caja que contenía un frasco de vidrio con estampas de la Virgen, San José y San Agustín junto con los retratos de los fundadores de la Orden³¹. A mediados de la década de los ochenta del pasado siglo, la congregación decidió clausurar la residencia, siendo enajenadas las dependencias al gobierno autonómico y convertido en centro de enseñanza, soportando este una servidumbre de paso hacia el templo que había quedado integrado en el interior del edificio y cuya titularidad la ostenta el Arzobispado de Sevilla, administrado por la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria a la que pertenece. Continúa presidiendo el retablo mayor del citado templo la imagen de San Arcadio que en el siglo XVII costeara el Concejo. La imagen de piedra a que antes hacíamos

²⁹ Ledesma Gámez, 1997:16- 18.

³⁰ A.M.O. Actas Capitulares 1784. Sig. Leg. no 79. 23-IV-1784, f. 35 y vto.

³¹ Rodríguez Buzón-Calle, 1986: 64.

referencia y que fue apeada de la columna figura en una amplia zona ajardinada delante del edificio.

En el año 2016 con motivo de las investigaciones realizadas para mi tesis doctoral y gracias al acceso que se tiene hoy en día a los archivos encontré unas Ordenanzas con las que se ha de gobernar la hermandad de San Arcadio fechadas en 5 de Enero 1834³². Aunque la fecha de los mismos es posterior a otros documentos que ya se conocían, y demostraban la antigüedad del culto y devoción de la villa al Santo ya aludidos, no se tenía constancia de que se conservaran unas ordenanzas sobre el funcionamiento de la Hermandad en el s. XIX.

Están estructuradas en un preámbulo y quince capítulos. En este, se motiva por el extravío de su antigua regla y archivo. Comienza con la tradición alusión a Dios todopoderoso, la Gloriosa Virgen María, etc. para posteriormente hacer referencia a la elección como Patrono de la villa en 1642, realización del voto y renovación del mismo. También, alude al Santo, como defensor de Osuna en toda clase de calamidades.

En los capítulos se nos habla de la calidad de los hermanos y lo que deben hacer para ser admitidos; de las fiestas; funerales por los hermanos difuntos; de los cabildos anuales; de las elecciones; de los Oficiales con los que contará y sus obligaciones, de los asientos en los

actos oficiales; del Capellán y Muñidor, del archivo y el arca de las tres llaves; del escudo que portará la hermandad en insignias y propiedades y por ultimo, el quince, sobre los catálogos y obligaciones de los hermanos que componen la hermandad.

BIBLIOGRAFÍA.

Díaz Moreno, José María (2008): "Antonio de Quintanadueñas, S.J. (1599-1651). Apuntes para la semblanza de un cronista extremeño". En: *Cauriensia*, vol.III, pp. 320-322.

Ledesma Gámez, Francisco (1997): "Dos espacios de devoción de San Arcadio perdidos: la Capilla de la Puerta de Écija y el Triunfo del parque". En *Revista de Semana Santa*, pp. 16-18.

Rayego Gutiérrez, Joaquín (2002): *Vida y personalidad de don Francisco Rodríguez Marín "Bachiller de Osuna"*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones.

Rodríguez Buzón-Calle, Manuel (1986): *Guía Artística de Osuna*, Sevilla: Patronato de Arte.

³² Archivo Parroquial de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna. Carpeta Ordenanzas de San Arcadio.

San Arcadio, historia de una devoción en la villa de Osuna

Rodríguez Marín, Francisco (1889): *Apuntes y documentos para la historia de Osuna*. Reedición (2006). Osuna: Amigos de los Museos de Osuna.

Valdivia, Fernando (1999): *Historia, vida y martyrios del glorioso español San Arcadio vrsaonense, patrono principal de la antiqvissima y nobilissima villa de Osvvna, Córdoba, 1711*. Sevilla: ed. Facsimil,

EL PATRIMONIO PERDIDO POR LA ESCUELA DE NOBLES ARTES DE SEVILLA TRAS EL FALLECIMIENTO DE FRANCISCO DE BRUNA

THE LOST HERITAGE BY THE SEVILLIAN SCHOOL OF NOBLE ARTS AFTER THE DEATH OF FRANCISCO DE BRUNA

Rafael de Besa Gutiérrez

HUM171. Universidad de Sevilla. Escuela Superior de Enseñanzas Artísticas de Osuna

<https://orcid.org/0000-0002-0066-5622>

rdebesa@us.es

Resumen: La Escuela de Nobles Artes atesoró un importante patrimonio durante sus primeros años de existencia gracias a la protección de Francisco de Bruna, teniente de alcaide de los Reales Alcázares. Tras la muerte de Bruna, muchas de estas obras fueron vendidas en almoneda por sus herederos o reclamadas por la Corte, a pesar de ser propiedad y material de estudio de la Escuela. Entre ellas se encontraba la Adoración de los Magos de Velázquez, una Susana y los viejos del Veronés o un álbum de dibujos de artistas de la Academia del Arte de la Pintura de Murillo.

Palabras Clave: Escuela de Nobles Artes, Academia de Bellas Artes, Bruna, Sevilla, Velázquez

Abstract: The School of Noble Arts amassed an important heritage during its first years of existence thanks to the protection of Francisco de Bruna, deputy mayor of the Reales Alcázares. After Bruna's death, many of these artworks were sold at auction by his heirs or claimed by the Court, despite of being property and study material of the School. Among them were the Velázquez's Adoration of the Magi, the Veronese's Susanna and the Elders beside an Murillo's Academy of the Art of Painting sketches album.

Keywords: School of Noble Arts, Fine Arts Academy, Bruna, Seville, Velázquez

La creación de la Escuela de Nobles Artes resultó ser un proceso difícil en el que una serie de artistas se replantearon el sistema de enseñanzas artísticas buscando alejarse de la herencia del taller gremial. Aquello necesitaba sistematizarse y centralizarse en una institución y lugar concreto. Aquel proyecto, cuyo espíritu trataba de retomar el legado de la célebre Academia de Murillo del siglo anterior, se inició a finales del siglo XVIII con la imprescindible protección de Don Francisco de Bruna y Ahumada.

Bruna no solo fue teniente alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, sino que resultó ser uno de los ejemplos del pensamiento ilustrado más vanguardista de la ciudad, apostando siempre por la cultura y el arte desde su buena posición política y social. Intercedió en la Corte madrileña y en la Academia de San Fernando en beneficio de la institución a la vez que buscaba el imprescindible apoyo económico en los primeros años de su desarrollo.

Al conseguir la protección regia de Carlos III, dotó de oficialidad a las enseñanzas de la Escuela de Nobles Artes, y la ubicó en el mismo plano que las de Madrid, Barcelona, Zaragoza y Valencia. De esta forma se inició el curso académico el 6 de noviembre de 1775, consiguiendo bastante reconocimiento y prestigio en la ciudad. Durante aquellos

primeros años de vida de la Escuela, consiguieron gracias al cargo de protector de Bruna un local en el entorno de los Reales Alcázares, siendo en la zona del Palacio Gótico donde se desarrollaban las sesiones que requerían de una mayor solemnidad, tales como lectura de discursos o entrega de premios. Otro de los grandes hitos de Bruna fue el convertir aquellos espacios en auténticas salas de exposición de diversa índole. Tenemos noticias de su faceta coleccionista, sobre todo de su gran recopilación de camafeos, minerales, jaspes y cristales¹, así como de la presencia de estatuas, inscripciones y antigüedades procedentes de las excavaciones de Itálica². A todo esto, habría que añadir, fruto de la relación con la Corte y academia madrileña, la recepción de vaciados en yeso de las «principales estatuas griegas y romanas que había regalado a S. M., D. Rafael Mengs»³. Esto resultó fundamental para el desarrollo de las clases de dibujo, las cuales se nutrían no solo de los vaciados de yeso, sino también de las citadas obras de primerísima calidad de las excavaciones de Itálica con las que compartían los salones del Alcázar.

Bruna supo aprovechar el rico patrimonio de la ciudad como material para la formación del alumnado de la Escuela de Nobles Artes a lo largo de los 37 años que ejerció como protector de los artistas y

¹ Romero Murube, 1965: 127-135.

² Beltrán Fortes, 2018.

³ Matute y Gaviria, 1997:264

estudiantes sevillanos. El 27 de abril de 1807 tras varios achaques de pulmonía, fallecía Francisco de Bruna a los ochenta y ocho años:

«En la Plazuela de las Banderas murió el Excelentísimo Señor Don Francisco de Bruna y Ahumada nt.¹ de la Ciudad de Granada, Cavallero del Avilo de Calatrava del Consejo de Estado, del de Castilla y su R.¹ Camara, del R.¹ de Hacienda, oydor decano con cédula de preeminencia de la R.l Audiencia de esta Ciudad de Sevilla; ten.^{te} Alcaide de sus R.^s Alcazares & &, marido que fue de la Excma. Sra. Doña Mariana Villalon y Salcedo testó ante D. Francisco Mig^l. Solano Escró. De Cámara de los R.s Alcazares de la R.l Audiencia d^e esta Ciudad en 24 del presente. Albaceas la dha Excma. Sra. Y el Sr. D. Francisco Diaz Bermudo del consejo de S. M. Y su Regente en esta R.¹ Audiencia.

Murió el dia 27 de Abril á las 3 y cuarto de la tarde: fué de 80 Sacerd.^{tes} Canon. De Dolores.- Encomienda de 40 Sacerd.^{tes} Novenario de 12 Capellanes. —

(Año de 1807.—Libro 29, fol. 5. Parroquia del Sagrario, de Sevilla)»⁴.

Según esta cita del libro de defunciones sacada por Gómez Imaz, el 24 de abril de 1807 hizo testamento ante el escribano de los Alcázares, Francisco Miguel Solano. El problema vino cuando uno de sus

herederos, Luis Meléndez, que en un ejercicio de búsqueda de prestigio ante la Corona informa al rey de la existencia de las importantes riquezas que dejaba Bruna con la excusa de proteger la integridad de la colección, debiendo desde su punto de vista de pasar a la corona⁵.

El día de su muerte se reunieron en una junta y cortaron las clases por «estar de cuerpo presente el cadáver del Excmo S^o D. Fco de Bruna y Ahumada»⁶. Dos días después se reunieron en una junta extraordinaria para debatir el modo de recuperar las «Pinturas Libros y demás Papeles &.^a q̄ se tenia en poder del Excmo S^o Dn Francisco de Bruna»⁷. Para ello decidieron enviar una representación firmada por todos los directores al teniente de alcaide interino, Fernando Miguel de Hurtado, en la que se incluía un listado de piezas dado a conocer por el conserje José Alanís para que se separasen en la testamentaria. Hurtado era el encargado de suplir a Bruna, además de haber sido una persona de su total confianza. La relación de obras es la siguiente⁸:

⁴ Gómez Imaz, 1908: 152.

⁵ Romero Murube, 1965:82.

⁶ ARASIH, Libro de Actas I, 27-IV-1807, p.28v.

⁷ ARASIH, Libro de Actas I, 27-IV-1807, p. 28v.

⁸ AAS, caja 152, exp.13.

El patrimonio perdido por la Escuela de Nobles Artes de Sevilla tras el fallecimiento de Francisco de Bruna

178

números	<i>Pinturas q^e. reclama la Escuela de las tres Nobles Artes. 41</i>
1... /	<i>Vn Quadro de la Adoracion de los Reyes de dos varas y media escasa de alto y vara y media de ancho: Po^r Velazquez</i>
2... x	<i>Vara y tercia de alto y vara y media quarta de ancho Una Susana, Por Berones:</i>
3... x	<i>Una V^a y media quarta de alto y tres q^s y m^a de ancho Retrato de Murillo – Copia:</i>
4... x	<i>Tres Varas de alto y dos de ancha: Copia de Murillo. La Sacra familia: p^r. Rubira:</i>
5... x	<i>Tres Varas de alto y dos y quarta de ancho Nacimiento de Mens p^r. Cortes:</i>
6... x	<i>Vara y media de alto y dos de ancho: Sipion q^e. entrega la Muger à Lucio p^r. dho Cortés:</i>
7... ⁹ x	<i>Vara y dos tercias de alto y Vara y quarta de ancho: Un retrato Copia de Batoni: p. el dho Cortés:</i>
8... x	<i>Tres q^s. de alto y dos tercias de ancho: retrato de Mens- Copiado p^r. dho Cortes del q^l. posee el Yltmo. S. Dⁿ. Bernardo de Yriarte:</i>
9... x	<i>Tres q^s. de alto y media V^a de ancho: retrato de un Jesuita:</i>

10... x	<i>Otro de tres q^s. y media de ancho y tres q^s. de alto: Un Jesuita defunto:</i>
11... x	<i>Una V^a y tres de alto y tres q^s. de ancho: Una Virgen con su niño:</i>
12... x	<i>Media V^a. de alto, y una tercia: dos de zantos vestidos à la Española antigua p^r. Escuela del Ticiano</i>

La reclamación de los profesores de la Escuela llegó a oídos de la Corte, factor que, unido a la llamada de atención sobre las obras del heredero de Bruna, Luis Meléndez, dio lugar a la movilización para conocer con detalle la importancia de aquella serie de obras de gran valor depositadas en el Alcázar. Aquello dio lugar a la orden por parte del alcaide suplente de Bruna en los Alcázares, Fernando Miguel Hurtado, de elaborar un listado de las obras más destacables, el cual fue enviado con fecha de 13 de mayo de 1807:

«... la noticia que Su Majestad quiere tener del museo del Difunto, que consiste en una colección de 6 ó 7 mil medallas de oro, plata, grandes y pequeños bronce, consulares, imperiales, colonias, municipios, góticas, árabes y españolas de los tres últimos siglos, pero están sin clasificar porque el Difunto pensó hacer conmigo este trabajo en una temporada de 3 ó 4 meses, en que no pude ayudarle por haber empezado a flaquear

⁹ En el margen del folio garabateado varias veces el nombre Pedro Martin.

de la vista y lo dejó. VE que tiene un gusto decidido en letras humanas y antigüedades (según me dijo varias veces el Señor Bruna que lo había tratado en esa corte el año de 791) se hará cargo de las dificultades que tendrá ahora el Regente en la noticia que haber pide de él y de las demás preciosidades, por las pocas personas que hay en Sevilla que entiendan de ello; pues aunque yo, por haber sido el Difunto mi maestro me he aplicado alguna cosa al estudio de humanidades, y el Regente cuenta con mi ayuda, tengo una imposibilidad física, por mi falta de vista, por mis achaques habituales, y por los negocios de mi obligación, que no me dejan tiempo, ni aun de atender a mi caudal que tengo entregado a un criado de campo, y no lo veo sino de año en año por Semana Santa, lo que se dignará VE tener presente, por si se pensase que me lo mande como mi primer Gesto.

... Ha quedado una librería como de 3.500 volúmenes, y entre ellos alguna obra rara, de las que se mandaron a Su Majestad el año pasado unos 20 tomos de caballería andante y el precioso manuscrito del tesoro del Rey Don Alonso el Sabio, que trata de la Filosofía de su tiempo; pero tampoco quedó formado el índice.

... En la colección de pinturas hay algunos originales de aprecio, y entre ellos un cuadro apaisado como de vara y media de alto, y algo más de dos varas de largo de unas lavanderas que se tienen por de **Aníbal Carraci**; hay una famosa **adoración de los Magos** de 2 ^{1/2} varas de alto y vara y media de ancho, original de **Velázquez** muy bien tratada (Figura 1); pero ésta y otros **dos retratos de Ticiano** (según se cree) los han

reclamado los Directores de la Escuela de las Artes, porque dicen (y es así) que se trajeron de las temporalidades de los Jesuítas con otras pinturas que están en el Salón bajo del Alcázar para el estudio de los profesores; lo que constará de los censos, y de unos papeles que tenía el Difunto, y estarán entre sus manuscritos; yo, Señor excelentísimo, hago memoria que hará unos 36 años se trajeron estas pinturas del Noviciado de San Luis y otras casas para el Palacio del Lomo del Grullo y capilla destes Alcázares, y como en el de 775 se erigió y dotó con el fondo de Alcázares la escuela de las Bellas Artes, se destinó el Salón dellos para el estudio de los Profesores, al que agregó el Difunto una porción de estatuas de yeso de las mejores, otras de mármol antiguas; una colección de inscripciones de la Bética y otras preciosidades (con dinero y a costa del rey) de manera que este salón es la admiración de los forasteros, y aun pocos días antes de morir me encargó el Sr Bruna, escribiese a VE el estado en que lo dejaba.

... De historia natural, de camafeos y producciones del Asia hay bastantes preciosidades; de modo que según me persuado merecía este Museo la atención de que lo examinasen y apreciaran una o dos personas inteligentes y primeras que viniesen de la corte en comisión

para el efecto, con destino a que lo comprase Su Majestad u otro Personaje que quisiese adquirir la colección”¹⁰.



Figura1. Diego Velázquez, *Adoración de los Magos*, 1619, Museo del Prado

Tras la notificación a Madrid, Hurtado se puso en contacto con Francisco Díaz Bermudo, ministro de la Audiencia de Sevilla, para dar fe de la verdad de la propiedad de las obras. En este escrito de 26 de mayo¹¹, distingue entre las obras reclamadas, las depositadas en la capilla del Alcázar y las existentes en la Escuela:

«En la primera están el original de la adoración de Velazques; dos retratos tenidos por del Ticiano; la urna de evano con un Niño Jesús escultura de mucho mérito; y otra escultura de medio cuerpo del venerable Rodríguez Jesuíta (según se cree) con un corazón en la mano, src. la mesa del vestuario del oratorio, las que hara unos 36 años vinieron de las casas de las temporalidades de los Jesuitas, con varios vestuarios de oratorio para el Lomo del Grullo, y Capilla de estos Alcázares».

Hurtado deja claro en el escrito que, tras la protección real de la Escuela en 1775, Bruna dispuso un salón en el Alcázar para el estudio de los alumnos en el que dejaría las obras de los jesuitas junto con los trabajos de los profesores:

«En el año de 775 se dotó por el Rey la escuela de pintura con el caudal de Alcázares como vá dicho, y el Sor. Bruna dispuso el Salón magnifico

¹⁰ AAS, caja 153; citado en López Rodríguez, 2010, 134.

¹¹ AAS, caja 152, exp.13.

de pinturas con las de los Jesuitas y los trabajos de los Profesores, dexando en su casa para el estudio de estos las que he dho».

Sobre las posesiones de la Escuela continua con la descripción de un libro formado por dibujos de los célebres artistas de la escuela de pintura sevillana del XVII y que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido. Resalta la importancia de mantenerlo en posesión de la dirección de la Escuela junto al manuscrito de la Academia de Murillo:

«Segunda clase: **un libro en folio de dibuxos originales de Murillo, Zurbaran, Pacheco, Valdes, y otros Pintores famosos del siglo 17** que sustraxo de la Hermandad de Pintores en la Parroquia de Sn Andrés un Dⁿ. Estevan Cisneros Dorador (según dicen los Pintores) Alcalde que fue de ella, y lo tenía entregado á un comerciante Ynglés que lo iba á extraer á Ynglaterra: Noticioso el Sor. Bruna de esta execcracion, con el gusto y ardiente celo que tenía en la pintura lo recobró, y guardó en su estudio para que no lo volviesen á extraviar, por cuya causa debe entregarse al S^{or}. Teniente de Alcaide nuevo Dⁿ. Eusebio de Herrera quando venga, **con las constituciones antiguas de la escuela**, en que están las firmas originales de dhos Pintores y conservaba el S^{or}. Bruna por la propia causa; de las que sacó Dⁿ. Juan Cean las noticias que ha publicado é impreso en su carta sre Pintores Sevillanos».

El escrito lo concluye dejando claro que la postura de Bruna con la Escuela era bien conocida por todos y sugiere como solución la recogida de las citadas obras por los profesores de forma extrajudicial, sin incluir ningún documento alusivo al caso, ni la reclamación ni este mismo oficio en los autos, de forma que cuando llegase el nuevo protector D. Eusebio de Herrera, estuviese ya todo resuelto.

Mientras tanto, el cuerpo de profesores de la Escuela entrega a la testamentaria de Bruna la documentación relativa a la reclamación de las obras, recopilada por Juan Miguel Sánchez, escribano mayor de la intendencia del ejército y de la superintendencia de rentas de la provincia. En ella «se hallan seis expedientes formados en virtud de varias órdenes del Rl. y Supremo Consejo de Castilla, en extraordinario, sobre la entrega en depósito de diferentes Pinturas y Piezas de Escultura, de las Casas que fueron en esta Ciudad de los dichos Jesuítas, para la enseñanza pública en la Academia de las tres Nobles Artes de esta misma Ciudad»¹² así como otros relacionados con el Palacio de Lomo del Grullo o los estados marroquíes, en los que siempre estaba presente la figura de Francisco de Bruna¹³:

¹² BCC, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fols.30-38.

1. [Sin fechar, pero entre 1775-1776 por el profesorado presente]. Noviciado de la Calle San Luís. Incluye las obras de la sacristía, escalera grande, refectorio, librería, claustro alto, cuarto de ejercitantes y procuración; para la Escuela de Nobles Artes.
2. 12-III-1776. Casa Profesa, 46 cuadros, para la Escuela de Nobles Artes.
3. 11-IV-1776. Colegio San Hermenegildo, para la Escuela de Nobles Artes.
4. 6-IV-1772. Colegio de las Becas: Para Palacio del Lomo del Grullo.
5. 20-VII-1772. Colegio de las Becas: Para el Cónsul de los estados de Marruecos.
6. 18-VI-1771. Colegio de las Becas: Vasos sagrados y alhajas de la Sacristía, reconocimiento.

En el primer listado de obras que se envió a Hurtado se incluyen una serie de obras de artistas de gran importancia (Velázquez, Tiziano o Veronés), las cuales no se encuentran identificadas dentro de los anteriores inventarios aportados en 2 de junio. Esto tiene su explicación en que las intervenciones fueron posibles desde la expulsión de los jesuitas en 1767. Como se ha citado anteriormente, ya en 1771 se hicieron varias incautaciones en el Colegio de las Becas, por lo que es muy posible que se hiciese lo mismo en el noviciado de la calle San Luís.

De hecho, gracias al testimonio del viajero inglés Richard Twiss, se sabe que entre 1772 y 1773 ya existían en el Alcázar por medio de Bruna tanto la Adoración de los Magos de Velázquez como el libro de dibujos de la escuela de pintura de Murillo anteriormente citado:

«After having viewed the public edifices I went in search of pictures: Murillo, Velafquez, and de Valdes, three of the beft Spanifh painters, were born in or near Sevilla, fo what I expected to find many of their pidures here, and I was not difappointed. I firft waited on Don Francifco de Bruna, to whom I brought an introdutory letter: that gentleman began by fhowing me his own collection of pictures, among which the following are worthy of notice:

A picture repreftenting **the Adoration of the Three Kings**, who are painted as large as the life, together with Jofeph, la Virgen, el Niño and a fervant: the child is in fwaddling-clothes: the back-ground is obfcure, and the fhadows are very ftrong, fomewhat in the manner of Guido. This picture is one of **Velafquez's** beft pieces.

An original portrait of Quevedo, with fpectacles, by the fame Velafquez. A fine engraving, by Carmona, of this picture is inferted in the fourth volumen of the Spanifh Parnaffus.

Four fmall pieces by Teniers.

Two fmall Flemifh landfcapes.

Four correct drawings of the battles of Alexander: the figures are about four inches in fize.

A book in folio, with drawings, by Murillo, de Valdes, and, Cornelis Schut, done about the year 1680»¹⁴.

El 22 de junio se incorporaría el nuevo protector de la Escuela, Eusebio de Herrera, mariscal de campo que llegaba a mitad del proceso del litigio por la reclamación de las obras. El aporte documental continua el 6 de julio por parte de un informe del secretario de la Escuela, Joaquín Cabral Bejarano, que recoge información de la contaduría sobre efectos costeados por la Escuela y que «con otros que se han cedido por algunas Academias del Reyno, y sujetos particulares, faltan de sus respectivos depósitos»¹⁵:

- Libro manuscrito de las constituciones y actas de la antigua Academia de Murillo de Sevilla.

- Un tratado de Arquitectura de Degodez titulado *Edificios de los Antiguos*, donación de Francisco Barrera Benavides a Lucas Cintora para la Escuela¹⁶.

- Un libro de estampas de antigüedades titulado *Admirandam Romanorum*.

- Un Cristal de roca labrado en Madrid, y en una de sus tres fases en el fondo una cabeza laureada del emperador Adriano, grabada por Francisco Pardo. Comprado por orden de Bruna y pagada por el conserje a Martin Gutiérrez, grabador de la Casa de la Moneda, recibo en las cuentas de finales de diciembre de 1801.

- Un libro de borriones de Murillo y otros pintores, que a instancias de Bruna, dieron para la Escuela dos sujetos distinguidos de la ciudad.

- Cuadros que cedió S.M. para el estudio de la Escuela, traídos de las casas de los jesuitas expulsados al salón del Alcázar:

o Cuadro de la Adoración de los Reyes pintado por Velázquez.

o Tabla de Santa Úrsula.

o Dos retratos de Tiziano.

- Cuadros que fueron enviados a Madrid para que la Academia de San Fernando votase los premios generales que fueron entregados en Sevilla el 27 de agosto de 1785:

o Cuadro de Jesús, María y José, copia del original de Murillo en posesión del Marqués del Pedroso¹⁷, realizada por José Rubira.

¹⁴ Twiss, 1775, 308-309.

¹⁵ BCC, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fols.26-29.

¹⁶ Se conoce el título de la obra a partir de un oficio que firma el donante para dar legitimidad a la alusión, en BCC, Fondo Gestoso, papeles Varios, Tomo VIII, fol. 18.

¹⁷ Santa Trinidad de Murillo, hoy conservada en la *National Gallery* de Londres.

El patrimonio perdido por la Escuela de Nobles Artes de Sevilla tras el fallecimiento de Francisco de Bruna

○Copia del Santo Tomás de Villanueva de Murillo en los Capuchinos de Sevilla, por José Gutiérrez.

- Cuadros realizados por Joaquín Cortés y remitidos a la escuela sevillana como agradecimiento/obligación por mantenerle pensionado en Madrid:

○Cuadro “La Historia de Lucio” por Joaquín Cortés para una oposición de premios generales en la Corte. Al recibirlo se costeó su moldura, recogido en las cuentas de diciembre de 1799.

○Cuadro del Nacimiento copiado del original de Mengs por Joaquín Cortés, en el cual se gastaron 2910 reales en costes de bastidor, lienzo, conducción y gratificación, recogido en las cuentas de finales de diciembre de 1800.

○Copia de un retrato del Rey por Mengs.

○Retrato de Murillo.

○Retrato de un filósofo inglés.

- Colección de flores y frutas puestas en molduras para la enseñanza de bordadores, tejedores y ebanistas, mandados por Bruna comprarse:

○Cuaderno I y II de flores iluminadas a finales de junio de 1804.

○Cuaderno III por 150 reales a finales de abril de 1805.

○Cuadernos IV, V, VI y VII por 640 reales a finales de diciembre de 1805.

- Cuaderno de estampas que representan la coronación de Napoleón a fines de abril de 1807 por 320 reales.

Hasta aquí la lista de efectos presentada a la testamentaria para que separase estas obras de estudio de las del difunto. A lo largo del proceso de elaboración del listado, ordenado por el protector Eusebio Antonio de Herrera, para que tanto con los papeles de secretaría como con los de contaduría del Alcázar, dados por el conserje José Alanís y por el contador José María Serrano se pudiese formar la relación de piezas. Tras la revisión de estos papeles cayeron en la existencia de varias piezas más, las cuales el conserje negaba haber tenido nunca en su posesión, por lo que se incluyeron aquí:

- Libro “Arte de Pintura, y Vida de los Pintores”, 150 reales a finales de agosto de 1791.

- Una obra de arquitectura por la que se abonó 698 reales a finales de junio de 1792.

- Cuadernos de estampas de los cuadros de Salucio¹⁸, de Cabezas por Navia¹⁹ y la colección de estatuas del antiguo, por 796 reales a finales de abril de 1796.

¹⁸ ¿La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta por Cayo Salustio Crispo, de José Joaquín Fabregat?

¹⁹ *Colección de cabezas de asuntos devotos sacadas de cuadros de pintores célebres, Gravadas al estilo de lápiz por dn. Josef Gomez de Navia.*

- Cuadernos de constitución de la obra “Curso Histórico Elemental del Museo de Pinturas de Paris”, doce cuadernos a la rústica, otro cuaderno con dos candelabros en folio, otro de los cinco sentidos y seis cabezas de Rafael, así como los Cuadernos I y II de flores y frutas antes mencionados; todo por 1086 reales a finales de junio de 1804.

- Dos medallas, una de plata y otra de cobre que envió a esta Escuela la Real Academia de México, realizados por el marqués de Bajamar, Ministro de Gracia y Justicia de aquella Academia en honor de su fundador Carlos III.

- Veinte ejemplares de las distribuciones de premios generales de la Real Academia de San Fernando, a la rústica para repartir entre individuos de la Escuela y tres en pasta para colocarlos en el archivo. Fechados en relación a distintos oficios, unos en 31 de diciembre de 1799, otros en 21 de diciembre de 1802 y los últimos en 20 de diciembre de 1806, firmados por el secretario Isidoro Bosarte.

Según Romero Murube²⁰, el ministro José Antonio Caballero pide a Hurtado la relación de obras reclamadas por la Escuela. Tras remitirse la primera relación de doce obras ya señalada con anterioridad a la Corte, Pedro Ceballos, primer secretario de estado y primo político de Godoy ordena que se envíen para el reconocimiento de Carlos IV, “La

Adoración de los Reyes” de Velázquez, “La Susana” del Veronés y los atribuidos a Tiziano. Todo esto sucede paralelamente a las gestiones de la Escuela con la testamentaria, hasta que el 22 de julio, en un carro manejado por el conductor del Alcázar, Antonio de Aboza, parten para Madrid y para la Granja de San Ildefonso las obras antes nombradas junto al libro de dibujos de la escuela sevillana entre otros de factura italiana. Finalmente, el 2 de agosto desde Madrid se comunica la perfecta recepción de las obras.

La repercusión sobre el patrimonio acumulado por la Escuela del fallecimiento de Bruna resultó ser terrible. La testamentaria no respondió a las reclamaciones y las obras terminaron repartidas entre los herederos y en almoneda, esto siempre tras pasar por el filtro de la Corte, que pidió explícitamente los listados de riquezas de Bruna para seleccionar lo que les interesaba, cosa que finalmente afectó no solo a pinturas, sino a esculturas, a la célebre biblioteca, a la colección numismática, así como al resto de elementos arqueológicos que se concentraban en el Alcázar. Para ofrecer una idea aproximada del valor al que ascendía el legado de Bruna tenemos la siguiente nota detallada por Gómez Imaz:

²⁰ Romero Murube, 1965: 79-83.

«El valor, según los inventarios de las monedas ascendió á 294.997 reales, las únicas á 6.702, y las dobles á 2.604; las antigüedades á 5.499» los objetos de historia natural á 5.480, y los cintillos, piedras y camafeos á 28.457, arrojando la colección un valor total de 343.679 reales, cantidad considerable en aquellos tiempos»²¹.

186 No sabemos dónde terminarían el resto de obras tratadas en este trabajo, con la excepción de *La Adoración de los Reyes Magos* de Velázquez, la cual puede contemplarse en el Museo del Prado. Ni aquellas “lavanderas” atribuidas a Annibale Carracci ni los “santos” de Ticiano. La única sobre la cual podemos hacer una aproximación por cuestiones de formato, sería la *Susana* del Veronés. Existen varias versiones de este tema tratado por el pintor con distintos formatos y composiciones: Museo del Prado, Museo del Louvre, la de la Collezione D'Arte Della Banca Carige en Genova o la del Kunsthistorisches Museum de Viena. Existe una más en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde²², la cual, si atendemos a sus dimensiones, 125x104, coincidirían con la «Vara y tercia de alto y vara y media quarta de ancho» que se ha citado con anterioridad. (Figura 2)

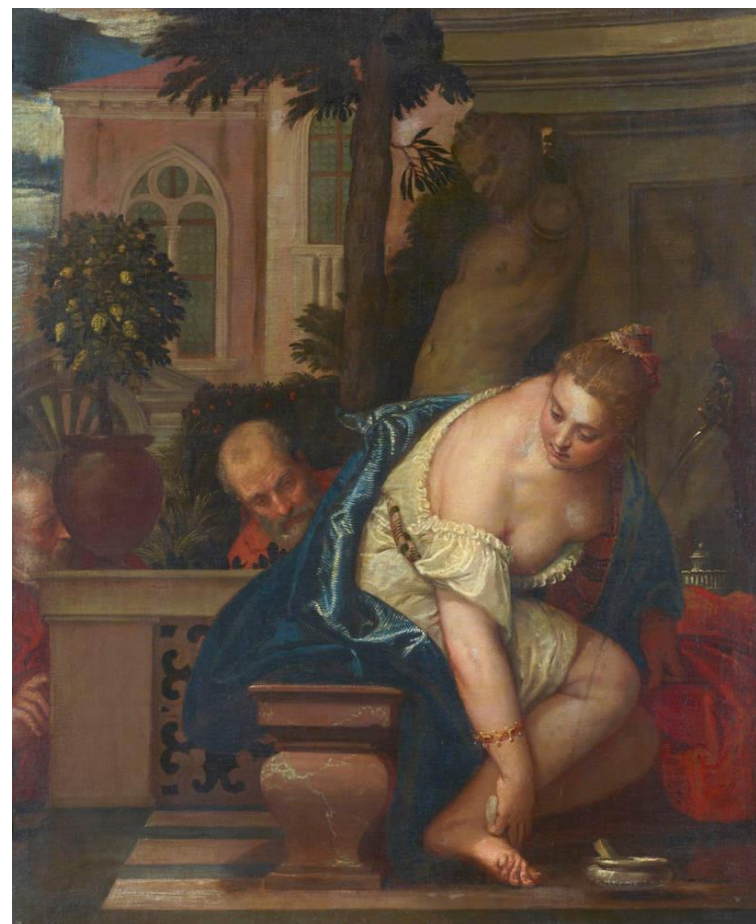


Figura 2. Paolo Veronés, *Susana y los viejos*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

²¹ Gómez Imaz, 1908: 153.

²² Número de inventario 237.

Sobre el libro de dibujos de los artistas de la Academia del Arte de la Pintura de Murillo poco sabemos. Es muy posible que terminase deshojado y repartido de forma que nos es prácticamente imposible seguirle el rastro. Sí podemos fantasear con la importancia artística que tendría al reunir a los principales talentos de la Sevilla del XVIII e incluso hacernos una idea aproximada de cómo sería físicamente a través del *Álbum Alcubierre* de la Colección Abelló, libro coetáneo de dibujos formado en Sevilla por el segundo conde del Águila, en el que tienen presencia Alonso Cano, Vicente Carducho, Antonio del Castillo, Murillo, Francisco Pacheco, Antonio Palomino o Valdés Leal entre otros a lo largo de 108 dibujos y 24 estampas²³. Otro ejemplo que posee una selección similar sería el *Álbum de Flavia*²⁴, el cual perteneció a Leopoldo Augusto de Cueto y Ortega, quien ostentase los cargos de mayordomo de palacio y secretario de Estado. Hoy día se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba tras ser adquirido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2008. A diferencia del anterior, este no se trata propiamente de un álbum de dibujos barrocos sevillanos sino más bien una recopilación romántica y ecléctica, en la que a lo largo del siglo XIX se incluirían dibujos, grabados, fotografías, autógrafos e incluso de recortes de prensa. Sin embargo, de los 57

dibujos que contiene, 30 corresponden a artistas de la escuela sevillana, reuniendo a los mismos representantes de la Academia de Murillo. ¿Podría alguno de estos dibujos adheridos al álbum proceder del libro perdido de la Escuela? No sería algo descabellado viendo la privilegiada posición del artífice en la Corte. (Figura 3)



Figura 3. *Álbum de Flavia*, Museo de Bellas Artes de Córdoba

²³ Navarrete Prieto, Pérez Sánchez, 2009.

²⁴ Palencia Cerezo, 2018: 454

El único objeto artístico que volvió a la Escuela resultó ser la más preciada de las pertenencias de esta: el manuscrito de la Academia de Murillo. Este se consiguió rescatar tras salir a la venta en la almoneda de Bruna, en la cual, fue adquirida de forma anónima para ser entregado más tarde a Joaquín Cortés como encargado de hacer que volviera al seno de la Escuela²⁵. El 2 de junio de 1817 donó a la Escuela el manuscrito encuadernado en pergamino que contenía los Estatutos provisionales, algunas actas, así como las cuentas de la Academia de la Pintura, Escultura y Dorado fundada por Murillo en 1660²⁶.

Para ello extendió un acta de donación firmada con el fin de que se perpetuase la memoria de «esta mencionada Academia». Se encuentra conservada junto al manuscrito y en ella da pistas de su obtención, ya que señala que lo posee por regalo de un amigo anónimo que lo compró en la almoneda pública de los bienes del antiguo protector de la Escuela, Don Antonio de Bruna y Ahumada; y que procedía de las posesiones de la Capilla de la Hermandad de San Lucas en la parroquia de San Andrés, del gremio de Pintores²⁷.

Hoy día, el manuscrito fundacional se conserva en el Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, guardado en una caja de madera junto a otros documentos de gran importancia, tales como los testimonios de su rescate y cuatro escritos vinculados directamente con Bartolomé Esteban Murillo²⁸, los cuales se desconoce cómo llegaron a ser custodiados por la Academia. (Figura 4)



Figura 4. Caja del manuscrito fundacional de la Academia de Murillo. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

²⁵ Corzo Sánchez, 2009.

²⁶ Banda y Vargas, 1982: 9.

²⁷ ARASIH, acta escrita por Joaquín Cortés y que se conserva junto al Manuscrito de la Academia de Murillo.

²⁸ Los documentos sobre Murillo custodiados en la caja son la certificación de bautismo y enterramiento, el relato de su fallecimiento y disposiciones testamentarias, así como una solicitud de ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad firmado por el pintor.

FUENTES DOCUMENTALES

ARASIH: Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

AAS: Archivo del Alcázar de Sevilla.

BCC: Biblioteca Capitular Colombina, Catedral de Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

Banda y Vargas, A. (1982): *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla.

Beltrán Fortes, J. (2018): “Las colecciones arqueológicas de Francisco de Bruna”, en *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*, Sevilla, pp. 165-210.

Corzo Sánchez, R. (2009): *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla: 1660-1674*, Sevilla.

Gómez Imaz, M. (1908): *Sevilla en 1808. Servicios patrióticos de la suprema Junta en 1808 y relaciones hasta ahora inéditas de los regimientos creados por ella, escritas por sus coroneles*, Sevilla.

López Rodríguez, J. (2010): *Historia de los Museos de Andalucía*, Sevilla.

Matute y Gaviria, J. (1997): *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800*, Sevilla.

Muro Orejón, A. (1961): *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla.

Navarrete Prieto, B. y Pérez Sánchez, A. (2009): *Album Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, Madrid.

Palencia Cerezo, JM. (2018): “La huella de Murillo en Córdoba”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Vol. 97, Nº. 167, pp. 441-464.

Romero Murube, J. (1965): *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla.

Twiss, R. (1775): *Travels through Portugal and Spain in 1772-1773*, Londres.

JOYAS FEMENINAS DEL SIGLO XVIII EN EL ÁMBITO SEVILLANO Y QUITEÑO. UN ANÁLISIS COMPARATIVO A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL
FEMELE JEWELS OF THE XVIII CENTURY UN THE DOMESTIC AREA OF SEVILLAN AND QUITEÑI. A COMPARATIVE ANALYSIS THROUGH NOTARIAL DOCUMENTATION

María Jesús Mejías Álvarez

HUM171. Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-8066-4231>
mjma@us.es

Resumen: A través de la documentación notarial se puede analizar el lujo doméstico como elemento activador del prestigio social. La acumulación de metales preciosos, plata labrada y joyas es una manifestación de poder económico y social de la sociedad quiteña y sevillana del siglo XVIII. Cartas de dotes y testamentos permiten reflexionar sobre el papel de las joyas como símbolo de poder y estatus. Y son válidos para analizar aspectos sociales, económicos y artísticos. La relación de joyas empleada, para designar las distintas tipologías en Sevilla y Quito, establece las posibles correlaciones entre los tipos europeos y americanos y las singularidades locales.

Palabras claves: Joyas, Quito, Sevilla, documentación notarial, cartas de dote, testamentos, Siglo XVIII

Abstract: Through the notarial documentation we can analyze domestic luxury as an activating element of social prestige. The accumulation of precious metals, carved silver and jewels is a manifestation of the economic and social power of the Quito society of the 18th century. Documents, especially letters of gifts and testaments, from different archives allow us to reflect on the role of jewelry as a symbol of power and status. They are documents of great versatility, valid to analyze social, economic and artistic aspects. With the list of jewels outlined in these documents, it is possible to analyze the terminology used to designate the different typologies in Seville and Quito, and establish possible correlations between European and American types, as well as local singularities.

Keywords: Jewels, Quito, Seville, notarial documentation, letters of dowry, testaments, 18th century

La sociedad quiteña del siglo XVIII se presenta activa y dinámica tanto en lo económico como en la búsqueda de la consolidación del poder político local. Un poder que se consigue a través del linaje y del patrimonio pues el funcionamiento de su estructura social se basa en la categoría tradicional de estratificación jerárquica estamental. Por tanto, la capa alta de esta sociedad urbana sigue utilizando el concepto de distinción y exclusión social para garantizar su identidad¹. Como reflejo de este discurso aristocrático asumen una serie de ideales como el derecho a participar de la moda; el vestirse con ricos tejidos y adornarse con abundantes joyas se convierte en otro indicativo del prestigio social, así cada grupo muestra su identidad a través del traje y sus complementos. De hecho, el excesivo uso de elementos suntuarios tiene que ser regulado jurídicamente por el rey, atendiendo tanto a factores económicos, éticos como de diferenciación estamental, al tiempo que se imponen distintivos y normas de vestir en determinados oficios². La polémica sobre el lujo en la España del Setecientos lleva a Juan Sempere y Guarinos a publicar en 1788, en 2 tomos, la obra *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, con la que intenta analizar el valor

¹Existen un buen número de estudios que analizan la sociedad quiteña del siglo XVIII, entre los que destacamos Borchart de Moreno, 1998: 227-323. Büschges, 1997: 55-84; 1997:54-65; 1999:123-145; 1999: 213-231. Marchan Moreno, 1986: 55-76. Molina Martínez, 2015: 192-203. Ponce Leiva: 2002, 23-40.; Terán Najas, 2009: 99-108.

económico de los bienes suntuarios, o de ostentación, a través de las ideas ilustradas³. Se centra en definir el lujo útil y el lujo condenable, considerando la profusa legislación expedida por la Corona como inútil e inoperante, convirtiéndose su análisis sobre las leyes suntuarias en una fuente esencial para el conocimiento histórico de la producción y consumo del lujo a lo largo de la Historia Moderna de España.

En el *II Congreso Internacional sobre la Plata Iberoamericana, siglos XVI-XIX*, celebrado de la ciudad española de León, en 2010, ya expusimos tanto las dificultades para el estudio de la joyería quiteña del siglo XVIII (las mismas que podemos encontrar en otras áreas hispanas) como el uso de alhajas de gran valor, de oro y de pedrería, que las señoras principales mostraban en su indumentaria. La “escasez” de piezas conservadas y la dificultad de acceso a las existentes, tanto en colecciones privadas como públicas, hizo necesario realizar un primer análisis a través de la pintura⁴, fuente indirecta y valioso testimonio gráfico que nos aporta información tanto de aspectos formales como del comportamiento social. En el año 2014, en el *IV Congreso Internacional sobre la Plata Iberoamericana, siglos XVI-XIX*, celebrado en Oporto

² De la Puerta Escribano, 2000: 65-72.

³ Sempere y Guarinos, Juan, 1788, edición a cargo de Rico Giménez, 2000: 17, 60-65, 313-346

⁴ Mejías Álvarez, 2010: 373-385.

(Portugal), Jesús Paniagua Pérez dio un paso más en el estudio de la joyería de la Real Audiencia de Quito, abordando aspectos como las materias primas y los artífices a lo largo de toda la etapa colonial, apoyándose tanto en la pintura como en algunas noticias de archivo⁵. Con este trabajo se pretende avanzar en la investigación y, por lo tanto, en el conocimiento de la joyería quiteña en relación con las redes sociales. Partimos del análisis de la documentación de archivo, centrándonos en distintas tipologías documentales como las cartas de dotes, los testamentos y los inventarios de bienes adjuntos a testimonios sobre pleitos, ya que proporcionan una amplia, variada y rica información sobre el ámbito doméstico. En estos registros aparecen reseñados los nombres de una gran cantidad de objetos vinculados al mundo femenino, entre los que destacan muebles⁶, pequeños enseres, objetos de devoción, vestidos y ropa del hogar, y joyas de variada funcionalidad.

La selección de varios documentos del Archivo Histórico Nacional (Quito), del Archivo General de Indias y del Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, ha permitido hacer un análisis comparativo con el que poder profundizar en los gustos, en el modo de vida privado tanto de la sociedad quiteña como de la sevillana del siglo XVIII. En estos

centros que consideramos en cierta medida periféricos, al no ser capitales de virreinato o reino, respectivamente, pero si centros secundarios de referencia con cierto protagonismo sociopolítico, podemos establecer confrontaciones y paralelismos. Las cartas dotalas de las señoras quiteñas y sevillanas presentan gran afinidad en su comportamiento, respondiendo a los patrones de la época que se ajustan al predominio de bienes de adorno personal, vestidos y joyas, quedando en un segundo lugar los muebles y el menaje del hogar⁷. De esta documentación, muy rica para trabajar distintos aspectos económicos, sociales y artísticos, nos interesan, especialmente, las piezas de joyería reseñadas. Lo habitual era presentar una tasación por lotes entre los que destacan los referentes a ropa (vestidos y ropa blanca del hogar), joyas y plata labrada, muebles, libros, y otros enseres diversos. Del análisis de la documentación consultada se revela que lo lotes más importantes y valiosos eran, por este orden, el de la ropa, las joyas y los muebles. Este comportamiento lo podemos encontrar a lo largo de todo el siglo XVIII, tanto en Quito como en Sevilla. Varios testamentos de distintas damas quiteñas como el de doña María

⁵ Paniagua Pérez, 2014: 301-324.

⁶ Fernández Martín, 2015: 19-24.

⁷Véase, Álvarez Santaló/García Baquero, 1981: 128. Ortego Agustín, 2003: 322-344. Turiso Sebastián, 2006:197-216.

Manuela de Cepeda, de doña Isabel de Mediana⁸, fechados en Quito en marzo y abril de 1712, respectivamente, o en el de doña Rosa Araujo y Sotomayor⁹, fechado el 5 diciembre de 1741, y el de doña Teodora de Vargas, otorgado el 20 de septiembre de 1793¹⁰, y en distintas las cartas de dote señoras quiteñas y sevillanas como la de doña Josefa Villalba en favor de don Antonio Alvarado, fechada el 22 de septiembre de 1783 y doña Xaviera Bermeo a favor de don Mariano Cadena fechada en 25 de abril de 1789¹¹, o de doña Francisca de Zeilas, fechada en Sevilla el 5 de diciembre de 1738¹², reflejan el poder adquisitivo de éstas así como su alto status social. En éstos se anotan objetos suntuarios de gran valor, muebles, piezas de plata labrada y de joyería, además de ropas blancas, *sábanas de Ruan*, colchas de sarga y colgaduras de damascos, gran cantidad de prendas de vestir y de tejidos, entre los que podemos citar casacas de terciopelo, de damascos azules, o *de raso de moda*, sayas de terciopelo y tafetán, camisas de algodón, rebosos de *bayeta de Castilla*

de diversos colores, faldellines de bayeta y de terciopelo con detalles de brocado azul, *camisones de Bretaña*, pañuelos finos de seda, medias de seda y de lana, zapatos de terciopelo, mantos, mantillas de raso liso con encajes *blancos de Bruselas*, y otras más sencillas de bayeta adornadas con encajes. En ambas orillas del Atlántico triunfa el traje “a la francesa”¹³, con las lógicas variantes e interpretaciones locales¹⁴, afianzándose las *prendas de encima*, como el manto, la manteleta y la mantilla en distintos colores y tejidos, como queda atestiguado en dos composiciones de las pinturas murales de la galería superior del convento carmelita del Carmen Alto de Quito¹⁵. Estas relatan varios pasajes de la vida de la Santa, el ingreso de Santa Teresa al convento y la Santa realizando un milagro contemplado por unas damas, que vestidas a la moda del siglo XVIII aportan una indudable información general sobre la moda local femenina de la época (Figura 1)¹⁶.

⁸ Archivo Histórico Nacional/Quito (en adelante AHN/Q), Protocolos, Notaria nº 1, Nicolás Plaza de Cepeda 1711-1715, 1712, ff. 324-326.

⁹ AHN/Q, Protocolos, Notaria 4ª, caja 84, Diego Arias Altamirano, 1741-1742, 1741, ff. 203-206.

¹⁰ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1ª, caja 432, tomo II, 1792-1795, s/f.

¹¹ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1ª, caja 423, 1783-1792, ff. 11 y 12 r y v., y ff. 494-495 r., respectivamente.

¹² Archivo Histórico Provincial, Sevilla: Protocolo 10350 (en adelante AHPSE: P). Escribano público Andrés Gutiérrez Pineda.

¹³ Véase Molina/Vega, 2004: 180-210; De la Puerta Escribano, 2006: 250; Rosillo Fairén, 2015: 230-232.

¹⁴ Para profundizar en las variantes locales de la indumentaria de la mujer quiteña, véase Yépez Suárez, 2020: 54-66.

¹⁵ Este convento carmelita, conocido también como el Carmen de San José, fue establecido en 1653 en la casa que había pertenecido a Santa Mariana de Jesús, concluyéndose la obra material de su iglesia en 1689, mientras que la fachada no estará terminada hasta 1765. Véase, Pacheco Bustillos, 2000:55-98.

¹⁶ Mejías Álvarez, 2010, 373-385.

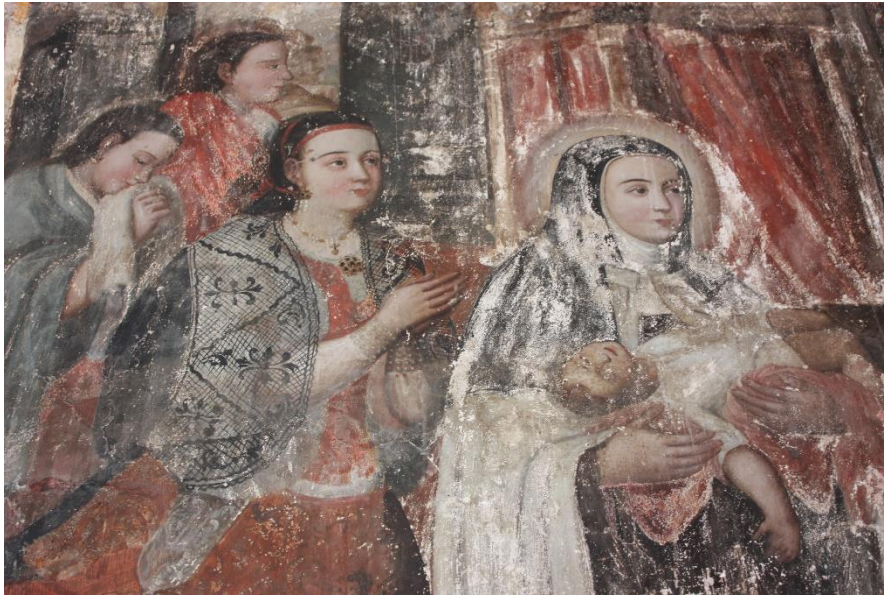


Figura 1. Pintura mural anónima. *Santa Teresa realizando un milagro contemplado por unas damas (Detalle)*. Convento del Carmen Alto, Quito. (Foto de la autora).

Así mismo, uno de los ejemplos más interesantes de la consolidación de la moda francesa en la Real Audiencia de Quito se constata en la descripción de los bienes de doña Isabel Sánchez de Madrid y Gillis, viuda de don Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba¹⁷, donde se inventarió un vestido de paño de seda “color

pompador” con botones de oro. Este color alude a los tonos pastel, rosas y celestes, típicos del rococó francés, que puso de moda la marquesa de Pompadour (1721-1764).

A las transformaciones y novedades de la indumentaria hay que vincular el desarrollo de la joyería, pero en determinados ámbitos periféricos como el quiteño, se siguen utilizando prendas de vestir asentadas en la tradición. Los distintos inventarios de bienes consultados también demuestran la pervivencia de accesorios y joyas que corresponden a modelos arcaizantes, o con cierto desfase temporal, combinados con otros más novedosos, ajustados a la moda del momento. El vestir “a la francesa” implicaba agrandar el escote, elevar el busto, dejar parte de los hombros más al aire y, por tanto, el triunfo de los adornos y joyas para el cuello y para las orejas, ahora más visibles. Las nuevas tendencias fueron asimiladas poco a poco por la tradicional sociedad española a ambos lados del Atlántico, mientras voces de moralistas y de clérigos se alzaron en contra de esta moda importada que aun así terminó por imponerse. Sirvan de ejemplos tanto la *Carta pastoral que el obispo de Cartagena escribe a los fieles de su Diócesis a cada uno en lo que le toca, para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trages, y varios, e intolerables abusos, que ahora*

¹⁷Archivo General de Indias (en adelante AGI), Quito, 242, N. 138. Inventario de bienes fechado el 19 de diciembre de 1783.

nuevamente se han introducido (Murcia, 1711) del cardenal Luis Antonio Belluga y Moncada (1662-1743)¹⁸, como la obra *Virtud al uso y mística de la moda: Destierro de la Hypocrisia, en frasse de exortación a ella. Embolismo moral, en el que se epactan las afirmativas proposiciones en negativas; y las negaciones en afirmativas* (Pamplona, 1729), de Fulgencio Afán de Ribera, en la que éste trata de instruir a la juventud para que desprecien la falsa virtud y la moda.

Las damas con más poder adquisitivo de la sociedad quiteña y sevillana del siglo XVIII usaban, en líneas generales, las mismas joyas. En los inventarios de bienes tanto de cartas dotales como de mandas testamentarias las alhajas más frecuentemente anotadas son las que se lucían en cuello y escote, desde los simples collares y cadenas hasta las denominadas *joyas de pescuezo*, así como las pulseras y los pendientes en sus distintas modalidades, y los adornos para el pelo (*chispas, clavos o tembladeras*). En Quito, junto a los modelos dieciochescos, también son muy frecuentes las joyas que se ajustan a modelos del siglo anterior como las cruces de *engastería* y los medallones relicarios, e incluso

alguna tipología heredada de la tradición prehispánica como los prendedores del tipo denominado *tupus*.

Las joyas suelen reseñarse de forma independiente en las descripciones de bienes, aunque no podemos descartar que formaran parte de algún aderezo compuesto de pendientes, collar y *manillas*, los más habituales en la época. Una excepción que confirma el presupuesto anterior se encuentra en la relación de bienes que adjunta doña Justa de Dorotineo, vecina de la ciudad de San Francisco de Quito, en los autos que interpone contra su esposo don Felipe Román por haberle despojado de todas sus joyas de oro y perlas, así como de los objetos de plata. En la citada documentación, fechada el 12 de mayo de 1752, se consigna “*un aderezo de cruz y sarcillos de perlas*”¹⁹, lo que demuestra la riqueza del joyero de esta dama quiteña.

Las piezas más registradas son los pendientes, o zarcillos, en sus distintas modalidades. Tanto en la pintura como en la documentación, el modelo que se describe se ajusta al más utilizado a lo largo del siglo XVIII, el llamado *girandole*, pendientes grandes compuestos de broquel, o broquelillo, lazo o trecho vegetal, y *almendras* escalonadas²⁰. Estos

¹⁸ Sobre las críticas que el obispo Belluga realiza contra los excesos de la moda tanto en lo referente a la moral como al gasto, véase Peñafiel Ramón, 2005:201-219.

¹⁹AHN/Q, Sección General, serie civiles, caja 17, 1751-1754, Expediente 6, fol. 68

²⁰ Aunque se pueden encontrar antecedentes de este tipo en los diseños de Arnold Lulls publicados a principios del siglo XVII, no será hasta mediados de siglo cuando

se difunda el modelo a través del álbum de dibujos (*Liuvres des ourages d'orfeurerie*, 1663) de Gilles Légaré. Tres dibujos de *girandole*, anónimos, del siglo XVIII se conservan en la Biblioteca Nacional, en Madrid (DIB/14/29/27; DIB/14/29/30; DIB/14/29/34). En los modelos del siglo XVII el anverso se guarnece con pedrería y el reverso se decora con esmaltes, mientras que en el

tres elementos de diseño unitario eran desmontables, lo que permitía la combinación para obtener piezas de uso sencillo o más complejo. Toda dama que se preciase poseía unos pendientes de este tipo, que en líneas generales y con algunas variantes, se realizaban en oro y se adornaban con esmeraldas. La versión más habitual es la que se compone de broquel circular, con trecho en forma de florón, lazo o *mariposa*, y una caída de tres elementos, piedras o perlas. En la documentación de la Real Audiencia de Quito a este tipo de pendientes se les denomina *pendientes de tres chorros*. Las señoras con mayor poder adquisitivo podían tener hasta cinco pares de este tipo pendientes, sólo diferenciados por las piedras y perlas con los que se adornaban, sirva de ejemplo el caso de doña Josefa Villalba que en su carta de dote, fechada en Quito el 22 de septiembre de 1783, registra cinco pares de zarcillos de oro de *tres chorros*²¹, unos de perlas grandes, otros de esmeraldas y otros de piedras *coloradas* y otros de piedras *azules*, haciendo referencia a rubíes y zafiros, o venturina de color azul, respectivamente. También se reseñan otros de mayor tamaño, con cinco elementos pinjantes, por ejemplo, en el testamento de doña

Tomasa de los Reyes en el que se inscribe “*un par de sarsillos de cinco chorros de oro y perlas*”²², valorados en 100 pesos. En la documentación notarial sevillana cuando se hace alusión a este tipo de pendientes se describen como de “*tres caídas*” o de tres o “*cinco pendientes*”²³. El análisis comparativo documental nos ha permitido confrontar la terminología que, en esencia es similar, pero no idéntica, lo que demuestra, en un campo más, la singularidad lingüística del español en Hispanoamérica.

Como piezas menores se anotan otro tipo de sarsillos, el modelo *pendeloque*, muy popular en el siglo XVIII español, compuesto por un broquelillo de perfil circular u ovalado, lazo en el cuerpo intermedio y tercer cuerpo colgante en forma de gota o almendra, también confeccionado en oro y piedras o perlas. En ocasiones pueden perder la pieza intermedia, encontrándonos una versión simplificada, donde el cuerpo de caída suele ser una gran esmeralda en forma de lágrima, llamada *aguacate*²⁴, o una gran perla o varias perlas de tamaño decreciente. El éxito de esta tipología queda atestiguado en los dibujos de exámenes de los distintos gremios de plateros de la Península. En el

Setecientos los esmaltes van desapareciendo. Véase Müller, 1972: 134. Arbeteta Mira, 1998:61. Aranda Huete, 1999: 388. Fuhring, 2004: 277.

²¹ AHN/Q. Notaría 1ª, caja 423, 1783-1792.

²² AHN/Q, Protocolo, nº 1, caja 423, 1783-1792. Testamento fechado en la ciudad de San Francisco de Quito, 8 de abril de 1784, fol. 33-35.

²³ Sirva de ejemplo la partición de bienes de doña Francisca de Medina y Salazar, Marquesa de Peñuela, fechada en Sevilla en 1709, donde se reseña unos “*sarsillos de oro y esmeraldas cada uno con cinco pendientes desiguales*”. AHPSE: P-3777, escribano Toribio Fernández, folio 88 r.

²⁴ En la documentación se les denomina *sarsillos de aguacate*.

gremio sevillano, en el II Libro de Exámenes, aparecen dos dibujos reseñados con los números 2 y 11, y en el gremio de Granada los dibujos de aprobación realizados por José Tormos en 1738 y por Manuel Ahumada y Cepeda en 1746 corresponden a este modelo²⁵. Además, dibujos de piezas semejantes existen en los Libros de *Passanties* de Barcelona, y en las colecciones de dibujos de joyas de la Biblioteca Nacional de Madrid y de París. Asimismo, se han conservado bastantes piezas tanto en colecciones privadas como públicas, fechadas en el siglo XVIII y en el XIX, ya que el modelo perduró en la joyería popular, asociado al traje regional en determinados centros periféricos de la Península.

Además, existen dos modelos que se apartan de los diseños convencionales europeos, y que fueron de uso muy frecuente entre las clases más humildes, no apareciendo reseñados en la documentación analizada, aunque si se muestran en la pintura local quiteña. El primero de ellos se articula con dos cuerpos compuestos de perlas apiñadas, denominado *pendientes de racimo*, lo podemos ver representado en la en la pintura *La india con traje de gala* de Vicente Albán²⁶. El segundo, menos habitual, se trata de un modelo que se compone de una simple argolla de oro del que pende una perla en forma de gran gota que

también podemos apreciar en la negra esclava que acompaña a la pintura de Albán llamada *Señora principal*. De singular interés es el testamento de doña María Manuela de Cepeda, fechado el 12 de marzo de 1712, en el que se registran tres pares de sarcillos de oro, “*uno grande con sus higas de corales y perlas, otro pequeño con sus higas de corales y perlas, y el otro con sus higas de ventarinas y perlas*”²⁷, demostrando como en todas las clases sociales se otorga especial importancia a la superstición. Las higas hispánicas en forma de puño sacando el pulgar por el índice y el anular se usaban con efecto apotropaico, especialmente para ahuyentar el mal de ojo. Se realizaban, generalmente, de coral o azabache, en muchos casos asociadas a perlas como en este caso quiteño. También es interesante la alusión a los de *venturinas*, o aventurina, un tipo cuarzo que puede ser de distintos colores, verde esmeralda, rojo pardo o azul, al que se le atribuyen ciertos poderes curativos. Sin ser un material precioso se puso de moda a lo largo del siglo XVIII, utilizándose en distintos tipos de joyas.

Las denominadas *piezas de garganta, ahogadores o joyas de pescuezo* adquieren un gran desarrollo a partir del segundo cuarto del siglo XVIII cuando la moda impone la concentración del adorno en la garganta. En realidad, se trata de collares o gargantillas con adorno

²⁵ Sanz Serrano, 1986: 127,131 y 133, figuras 74, 82 y 85. Pérez Grande, 2006: 257-270.

²⁶ Arbeterta Mira, 2007: 164.

²⁷ AHN/Q, Protocolo, nº 1, 1711-1715, fol. 323-327 v.

central que se colocan a medio cuello o en el arranque de éste. Este tipo de joyas puede presentar diversas variantes, desde modelos sencillos conformados por hilos de perlas hasta los más complejos, compuestos de elementos seriados, rígidos y engoznados, pasando por el modelo más habitual llamado *ahogador con pinjante*, que parte del modelo inicial más sencillo al que se le incorpora un motivo central en forma de lazo, roseta o cruz con o sin pinjante. El collar de perlas era el más sencillo, y solía llevarse corto, rodeando la base del cuello, con una o varias vueltas como se puede apreciar en el anónimo retrato de doña Josefa Aguado (*Milagro de Nuestra Señora de El Quinche al cobrador de tributos don Fernando de Merizalde y su esposa doña María Josefa Aguado*) que se encuentra en el Santuario de Nuestra Señora de El Quinche, Quito. En ocasiones, de estos collares podían colgar una gran perla, una “*esmeralda aguacate*”, o una cruz. Las cruces normalmente solían hacer juego con los pendientes, pues algunos modelos presentaban el mismo esquema compositivo de los sarcillos. Se formaban por dos o tres cuerpos que configuraban la cruz propiamente dicha. Esta podía partir de un lazo (cruz de lazo) o simplemente de una pieza circular de la que pendía la cruz, que podía ser griega o latina. En

la pintura hispanoamericana²⁸ están muy bien representados, y la documentación notarial de la época refleja que era una alhaja muy habitual entre las damas quiteñas. Por ejemplo, en el testamento de doña Micaela Blanco, fechado en Quito, el 1 de julio de 1785, se anotó, entre otras más sencillas, una gargantilla de “*una soga de perlas regulares con su cruz de oro y esmeraldas*”²⁹, pero no aporta datos concretos sobre sus brazos o si esta presentaba copete o alguna pieza pinjante, o *gotera*, que colgase de sus brazos. En líneas generales, la documentación quiteña es bastante pobre en la descripción de las cruces, pues sólo se menciona el material con el que están realizadas.

Sin lugar a duda, los collares de perlas son las piezas más consignadas en cartas de dotes y testamentos, ya sean de un hilo (o *soga*) o varios, de perlas gruesas o aljófares. También son habituales los que combinan perlas con pequeñas higas de azabache como el que muestra la *India con traje de gala* de Vicente Albán, o el que se anota en la carta dotal de doña Josefa Villalba, en 1783, (“*...y otra gargantilla de quatro hilos con panecitos de azabache*”³⁰), utilizados como protección. Así mismo, hay constancia documental de collares de varias vueltas, combinando varios materiales, perlas, esmeraldas o pequeñas cuentas

²⁸ Arbeteta Mira, 1998:104-105. Mejías Álvarez, (2010): 373-385

²⁹ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1, caja 423, 1783-1792.

³⁰ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1, caja 423, 1783-1792.

de oro; por ejemplo, doña María Rosa de Sía en su testamento, fechado el 22 de septiembre de 1783, declara poseer una “*gargantilla de perlas que se compone de quattrosogas revueltas con quentesitas de oro y abalorios verdes y perlas de aljófar*”³¹. En la España Peninsular este tipo de gargantilla se suele denominar *tirana*, término que no aparece en la documentación consultada³². Se asocia a la moda popular del último tercio del siglo y, fundamentalmente, al *majismo*³³, fenómeno particular en el que la nobleza imita la vestimenta de los tipos populares, alcanzando tal éxito que en 1797 Francisco de Goya retrata a la Duquesa de Alba vestida de maja.

Otra variante de gargantilla es la que sustituye las perlas por una cinta de terciopelo o seda, sobre la que se apoya la pieza de joyería en forma de lazo, o de lazada más o menos abierta, o de cruz, presentando pasadores en su reverso para introducir el tejido de sujeción al cuello. Se trata de una de las tipologías mejor representada en la pintura del siglo XVIII hispanoamericana³⁴, y en numerosos retratos femeninos las vemos dando fe de su popularidad. En el último tercio del siglo XVIII adquieren una gran difusión, todas las señoras, independientemente de

su escala social, solían tener un ejemplar. La diferencia entre unas piezas y otras se encontraba en el material utilizado, las de más valor se realizaban en oro, diamantes o esmeraldas, y las que podríamos llamar de “bajo coste” utilizaban oro, o plata dorada, adornadas con piedras semipreciosas, falsas o de imitación. En Quito estas gargantillas, o ahogadores de terciopelo, las llevan tanto la *Yapanga* como la *Señora principal con su negra esclava*, obras de Vicente Albán (Museo de América, Madrid). El de la primera, la pieza de joyería se estructura con una lazada simple de la que pende una roseta con almendra de gran tamaño, mientras que la segunda presenta un gran lazo doble con los ángulos elevados y eje formado por penacho, roseta central y colgante pequeño que tiene forma de aldaba. En la documentación quiteña éstas no aparecen registradas como piezas independientes sino como joyas de cuello, sin mayor descripción diferencial. En las cartas de dotes sevillanas, en algunas ocasiones, se consignan *sintillos*³⁵ que pueden aludir a este tipo de ahogador compuesto de tejido y pieza de joyería.

En la documentación quiteña las referencias a los medallones relicarios son muy abundantes mientras que las medallas aparecen con

³¹AHN/Q, Protocolos, Notaria 5, caja 106, 1747-1750.

³²Müller, 1972: 164. Martínez Alcázar, 2013: 325-341.

³³Bandrés Oto, 1998:345. Ribeiro, 2002:102-116. Rosillo Fairén, 2018: 269-274.

³⁴Véase Arbeteta Mira, 1998:104-105; 2007: 165-168. Mejías Álvarez, 2010: 373-385 Andueza Unanua, 2011: 71-91.

³⁵AHPSE, legajo 12059, escribano Juan Bernardo Morán, ff. 971-975. Carta de dote de Antonia Alberta Tolezano, fechada en Sevilla a 11 de noviembre de 1753.

menos frecuencia. Este tipo de joya se encuentra muy bien representado en la pintura dieciochesca de la Audiencia de Quito. Lo habitual era que las damas quiteñas lo llevaran colgado al cuello pendiendo de una gruesa cadena, no faltando representaciones que lo hacen de *rosarios de cuello*. Pero las damas españolas también los podían utilizar cosidos a la vestimenta, sobre el pecho, las mangas y el hombro, o llevarlos en cinturones junto a medallas, y otras joyas devocionales o amuletos según lo describe, a finales del siglo XVII, la baronesa D'Aulnoy en su *Relation du voyage d'Espagne* (1693). Estos medallones-relicarios que solían ser piezas de gran tamaño, de forma oval, con marco de metal, normalmente de oro, en ocasiones esmaltado, adornado con cuatro pequeñas flores, o pezones, y doble viril compuesto por dos cabujones de cristal, siguen los modelos de finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII. En realidad, estos relicarios de colgar, o *medallones devocionales*, en la mayoría de los casos no contenían reliquias sino láminas, estampas o pinturas con representaciones de la Virgen, Cristo o algún santo, se portaban por devoción, pero también se utilizaban por sus cualidades protectoras contra distintos males. Este tipo de joya, compuesta de doble ventana, o vidriera, y representaciones sacras, sin reliquias, un tanto desfasada en

la moda europea del siglo XVIII se convierte en una joya de referencia en el ámbito doméstico quiteño, portándola tanto Santa Teresa en la pintura mural del citado convento del Carmen Alto³⁶ como la *Yapanga y la Señora principal con su negra esclava*, estas últimas obras de Vicente Albán³⁷.

Lo reflejado en la pintura queda constatado en la documentación notarial, tanto en testamentos como en cartas de dotes, pues esta alhaja devocional es consignada de forma habitual. Por ejemplo, en el testamento de doña Micaela Blanco, fechado en Quito el 1 de julio de 1785, se registra “una cadena con su relicario de oro y dentro de el dos efigies de la Purisima y San Miguel (...)”³⁸, mientras que en la documentación sevillana su registro se va perdiendo a medida que avanza el siglo. En Sevilla, en la primera mitad del Setecientos los *relicarios* con estampas de San Antonio, Santa Ana, Nuestra Señora de la Soledad, el *Agnus Dei*, o la Virgen de los Dolores, entre otros, son reseñados con bastante frecuencia, informándonos a su vez de las devociones del momento. Este modelo nunca llegó a desaparecer, conservándose a lo largo del siglo XIX en el ámbito de la joyería popular donde adquirirán multitud de formas y tamaños. En la actualidad, en algunas zonas españolas, tanto leonesas como salamantinas, este tipo

³⁶ Mejías Álvarez, 2010: 373-385.

³⁷ Arbeteta Mira, 1998:104-105.

³⁸ AHN/Q, Protocolos, Notaria 1, caja 423, 1783-1792. Fol. 88-90 r.

de alhajas siguen asociadas a la indumentaria de tradición popular³⁹. Se les suele denominar *vidrieras* por presentar el motivo religioso bajo cristal transparente, y en ocasiones como *jardín*, en la variante en cuyo interior aparecen diminutas flores de papel y cera, solas o acompañando a una imagen, normalmente una del Niño Jesús.

Estos medallones también podían colgar de los llamados *rosarios de cuello*, aunque en la documentación no es frecuente que aparezcan reseñados con este término. En realidad, cuando se registran varios rosarios no se suele aclarar si se trata de un rosario de cuello o de mano. La gran mayoría debían de ser rosarios de uso en las manos, salvo cuando específicamente se aclara su función para el cuello, o como en el caso del inventario de bienes (1784) de doña Isabel Sánchez de Madrid y Gillis, esposa de don Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba, en el que se anota un “*rosario de coral fino grueso con su medalla y relicario de plata*”⁴⁰, que alude indirectamente a su uso para el cuello. Se trataba de piezas suntuosas realizadas, generalmente, con perlas gruesas y con coral de gran calidad, como el citado en la documentación, y como el magnífico ejemplar que nos muestra la anónima donante que aparece a los pies de San Lorenzo en la pintura del siglo XVIII, *San Lorenzo y donante* (Figura 2) que se encuentra Museo de Arte Colonial de Quito.

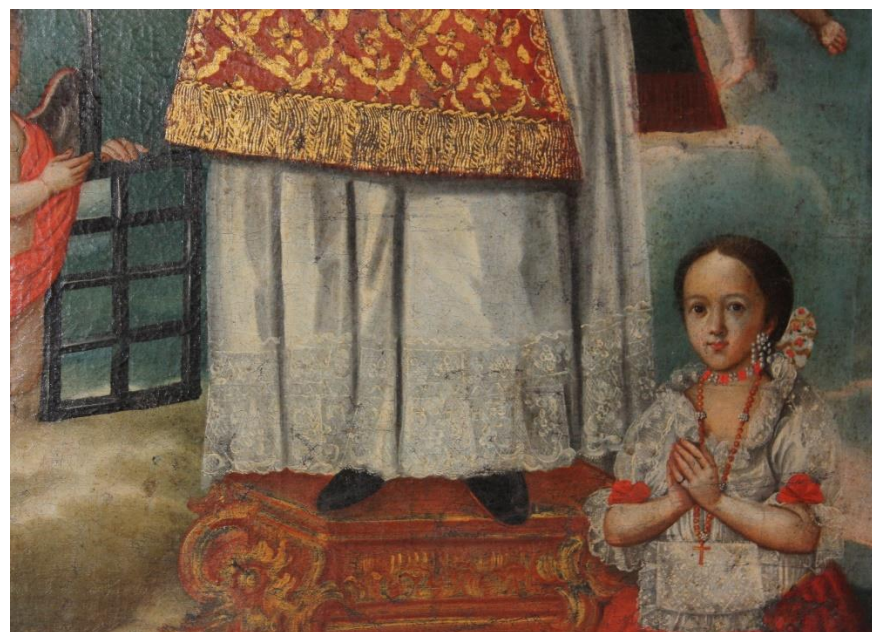


Figura 2. Pintura anónima. *San Lorenzo y donante (Detalle)*. Museo de Arte Colonial, Quito. (Foto de la autora).

En el siglo XVI y XVII el rosario de cuello era un elemento habitual de las nobles viudas que lo utilizaban como símbolo de luto asociado al canon de la indumentaria mariana en su iconografía de la Virgen de la Soledad⁴¹. Pero a lo largo del siglo XVIII estos rosarios, de gran tamaño y riqueza material, fueron perdiendo su valor simbólico primario para

³⁹ Véase Piñel Sánchez, 1998: 12-16. Herredón Figueroa, 2005: 126-132.

⁴⁰ AGI, Quito 242, N. 138.

⁴¹ Véase Romero Torres, 2012: 55-62. Fernández Merino, 2012: 108-112.

convertirse en simples objetos de adorno, asimilando su función a la de los collares. Se trataba de auténticas piezas de ostentación del que pendían relicarios, medallas y cruces que mostraban el prestigio de la mujer que las portaba. En el testamento de doña Josefa Viteri y Loma, esposa de don Manuel Aguilar, corregidor de la villa de San Miguel de Ibarra, fechado en 1790, se anota que poseía un “*rosario con perlas finas y su medalla de plata dorada, un lignum crucis y otras reliquias engastadas en plata*”⁴², lo que demuestra que estos rosarios de cuello estaban destinados a reconvertirse en sustento y escaparate de otras piezas de joyería. Además, las damas quiteñas de mayor fortuna solían poseer varios como se puede apreciar en la carta de dote de doña Josefa Villalba⁴³, de 1783, en la que se registran tres *rosarios* realizados en distintos materiales y de los que penden distintos relicarios de oro y alguna cruz.

Otras joyas devocionales asentadas con frecuencia en la documentación notarial quiteña y sevillana son las cruces. No obstante, las referencias descriptivas son muy parcas, se limitan, en líneas generales, a mencionar el material con el que están realizadas, la mayoría son de plata u oro, adornadas con diversas piedras preciosas o

perlas, no haciendo alusión a la forma. No sé especifica si eran cruces latinas o griegas, si presentaban copete o corona, ni se alude a la presencia de posibles *caídas* o *goteras* que colgaban de los brazos. Algunas de estas cruces se llevaban en el cuello haciendo juego con pendientes o pulseras. Estas *cruces de garganta* solían formar parte de un aderezo compuesto por pendientes y pulseras o *manillas*, y su esquema compositivo seguía al de los pendientes. Se configuraban por dos o tres cuerpos, cuyo remate era la cruz propiamente dicha. En ocasiones, como el inventario de bienes de doña María Nicolasa Pascual, fechado en 1734, se registran como “*gargantilla de oro pulido con su cruz y laso*”⁴⁴, pero en la mayoría de los casos solo se expresa el término cruz, añadido del material con el que está confeccionada. Éstas deben tratarse de cruces latinas de brazos rectos, con frente cuajado de piedras, habitualmente esmeraldas talladas en tabla, o a bisel, y con montura embutida llamada en el siglo XVII labor de *engastería* que perdura en la documentación del siglo XVIII. En otras ocasiones se describen piezas más sencillas, de *perlas engastadas en oro*⁴⁵, como la que poseía, en 1784, doña Isabel Sánchez de la Casa Madrid, viuda de don Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba.

⁴² AHN/Q, Protocolos, Notaría 1, Notario Manuel Cabezas Armendariz, caja 423, 1783-1792, 1790 fol. 596-601 r.

⁴³ AHN/Q. Notaría 1ª, caja 423, 1783-1792.

⁴⁴ AHPSE: P.-10349, 231-248. Escribano público Andrés Gutiérrez de Pineda. Sevilla, 1734, mayo, 9.

⁴⁵ AGI, Quito 242, N. 138.

La pobre información aportada por la documentación escrita hay que complementarla con la pintura de la época, testimonio gráfico que nos aporta una valiosa información tanto en los aspectos formales como en el comportamiento social. En líneas generales, la pintura quiteña del siglo XVIII, tanto en las escenas de temática religiosa como en las civiles, plasma con gran realismo las joyas representadas en general, y las cruces en particular ajustándose a los modelos utilizados en Europa, con algún desfase temporal. Es frecuente la representación de cruces que responden a modelos del segundo tercio del siglo XVII, siendo los más novedosos los que presentan forma de cruz latina con base conformada por un ensanchamiento acorazonado, más o menos amplio. Este tipo de cruces, de perlas engastadas en oro, las podemos ver en las pinturas murales del Convento del Carmen Alto⁴⁶, tanto en la escena de la Santa realizando un milagro contemplado por unas damas (Figura 1) como en la que la Santa está ingresando al convento (Figura 3). La novedad del modelo no era del todo inusual pues se han conservado algunas piezas que así lo atestiguan. Sirvan de ejemplo tanto la cruz, en este caso con brazos cuajados de esmeraldas talladas en talla y montura embutida, que forma parte del tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla)⁴⁷, como la de origen peruano, del segundo cuarto del siglo

XVIII, conservada entre los haberes del ajuar de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona⁴⁸.



Figura 3. Pintura mural anónima. *Santa Teresa ingresando al convento (Detalle)*. Convento del Carmen Alto, Quito. (Foto de la autora).

Los aderezos para el cabello se ponen de moda en el siglo XVIII, perdurando a lo largo del siglo XIX, pero eran usados por las damas

⁴⁶Mejías Álvarez, 2010: 378-385.

⁴⁷ Sanz Serrano, 1990: 75-76, 108. Figura 2, nº de catálogo 4.

⁴⁸ Miguélez Valcarlos, 2018: 58, figura nº 45.

españolas peninsulares desde mediados del siglo XVII según describe, en 1679, Madame d'Aulnoy en su relato de la vida española. Estos adornos, primero de tela en forma de lazo, y más tarde de metal (agujas o alfileres en forma de botón o flor), los siguió utilizando tanto la reina María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V, como por la reina Isabel de Farnesio ⁴⁹.

A lo largo del siglo XVIII esta moda se populariza entre las damas de la alta sociedad quiteña que también se adornan el cabello con joyas. Estos aderezos de cabeza constituían un complemento muy importante de la indumentaria, por lo que no es de extrañar su presencia habitual en los registros de bienes de las señoras con más poder adquisitivo, aunque la pintura de la época revela que su uso estaba generalizado, todas las mujeres, independientemente de su nivel social, lo utilizaban. De hecho, en las pinturas de Vicente Albán, *Señora principal con su negra esclava y Yapanga de Quito*, de 1783, conservadas en el Museo de América de Madrid⁵⁰, todas llevan este tipo adorno en el pelo. Estos, llamados *agujas*, *alfileres*, *chispas*, *clavos*, *trémulos*, o *tembladeras*, consisten en unas finas varillas de metal rematadas por un motivo

naturalista, normalmente, en forma de flor o de insecto, de pedrería o esmalte. Las piezas más habituales tenían forma de flor abierta con varios pétalos a las que se les podía añadir un pequeño muelle en la varilla de metal para que con el movimiento oscilaran y brillaran, de ahí el nombre de *tembladera*. Este término es el que se aparece siempre consignado en la documentación notarial quiteña a lo largo de todo el siglo XVIII, sirva de ejemplo las “*tres tembladeras*” que se registran en el testamento de doña Rosa Araujo y Sotomayor, fechado el 5 de diciembre de 1741⁵¹. Aunque suelen ser piezas registradas con frecuencia en las cartas de dotes y en los inventarios de bienes, las descripciones que se hacen de éstas son nulas, en la mayoría de los casos ni mencionan el material con el que están elaboradas, sólo, en algunas ocasiones, hacen referencia al tamaño, como en el testamento de doña Micaela Blanco, fechado en Quito el 1 de julio de 1785, en el que expresamente se dice “*una tembladera de regular tamaño*”⁵². Es interesante esta anotación pues si comparamos las piezas representadas en la pintura quiteña con las conservadas en Europa, especialmente, en Portugal⁵³, se puede apreciar, aun siendo formalmente similares, que las quiteñas son más

⁴⁹ Aranda Huete, 2000: 217-219.

⁵⁰ Museo de América de Madrid, números de inventario 73 y 74, respectivamente. Cfr. Arteteta Mira, 2007: pp.164-168, figuras 40 y 41.

⁵¹ AHN/Q, Protocolos, Notaría 4ª, caja 84, 1741-1742. Escribano Diego Arias Altamirano, 1741, ff. 204 v. y ss.

⁵² AHN/Q, Protocolos, Notaría 1ª, caja 423, 1783-1792.

⁵³ Por ejemplo, las piezas conservadas en la colección del Museo de Arte Antiga de Lisboa. Véase Orey, 1995: 60-74, figuras 74, 75 y 99. Sousa, 1999: 69-70.

voluminosas y de mayor tamaño, especialmente las que adoptan forma de flor, por lo que la citada referencia muestra el carácter divergente de la pieza de doña Micaela con respecto a las habituales quiteñas que son grandes. Según Priscila Müller⁵⁴ no hay que descartar la influencia china en estos adornos para el pelo, que pudieron introducirse a través del comercio, siendo de uso genérico en toda Europa, desde Portugal a Rusia.

Por último, hay que mencionar el abanico por tratarse de un accesorio de la indumentaria femenina de gran significación que alude a la elegancia y a la exquisitez de su propietaria, aunque estrictamente no se puede considerar una joya a pesar de que en ocasiones puede presentar guarniciones de oro o de plata. De hecho, en la pintura mural del Convento del Carmen Alto de Quito que representa la escena de la llegada de Santa Teresa al convento para tomar los hábitos en presencia de un grupo de tres monjas, la Santa viste a la moda del siglo XVIII como una dama de la alta sociedad quiteña. Ataviada con un vistoso traje de flores, se adorna con joyas ricas, complementando su aderezo con un abanico (Lam. 3). Elemento que entre las damas españolas era usado desde el siglo XVII como se puede apreciar en el cuadro de Velázquez, *Señora con abanico*, de 1650, convirtiéndose en el siglo XVIII en el

complemento perfecto de distinción. Existían diversos tipos y se fabricaban de distintos materiales tanto las varillas como los países. Las varillas solían ser de carey, marfil o madera, y los países de papel o seda, pudiendo estar decorados con pinturas o bordados⁵⁵. Al igual que en la Península, el abanico para las damas quiteñas era una pieza que completaba el atuendo a la vez que mostraba el poder económico y social de su dueña. Aparecen reseñados siempre en la documentación sevillana y con menos asiduidad en la quiteña. De la documentación quiteña hay que señalar el inventario de bienes de doña Isabel Sánchez de Madrid y Gillis, viuda de Antonio de la Cueva, corregidor de Riobamba, en el que figuran cinco abanicos con sus correspondientes cajas⁵⁶. De éstos, uno es de carey y oro, otro de marfil y plata, en ambos casos no se hace referencia al país. Los tres restantes poseen varillas de marfil, presentando dos ejemplares “*un país con pintura chinesca*” y el otro se describe de “*marfil y oro bordado de antejuelas el país*”. Este último se trata de un modelo que se puso de moda a mediados del siglo XVIII, normalmente realizado en seda bordada y adornado con lentejuelas lo que demuestra, una vez más, que las damas de quiteñas de alto poder adquisitivo contaban con ejemplares novedosos, ajustados a la última moda.

⁵⁴ Müller, 1972:158; 2012:161.

⁵⁵ Véase De la Puerta Escribano, 2009: 95 y ss. Alvarado, 2009: 12-18.

⁵⁶ AGI, Quito 242, N. 138. Inventario de bienes fechado el 19 de diciembre de 1783.

El análisis de una selección de documentos notariales, cartas de dotes y testamentos, fechados en distintos momentos del siglo XVIII, permite confirmar como en el ámbito doméstico quiteño al igual que en el sevillano, las joyas femeninas son elementos indicativos del prestigio social de la mujer, quedando su identidad definida a través del traje y sus complementos. Así mismo, se puede visualizar como las joyas femeninas quiteñas están marcadas por la tradición y las novedades formales. Se aprecia un gusto por los materiales, las técnicas y las tipologías tradicionales en las joyas de carácter devocional, mientras que en las otras existe un deseo de renovación, ajustándose tanto a modelos exógenos como a modelos tradicionales evolucionados que adquieren una singularidad propia nacida del ambiente cultural y artístico de la Real Audiencia de Quito.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Isabel (2009): *Abanicos. Despliegue de Arte*. Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile.

Álvarez Santaló, Carlos y García Baquero, Antonio (1981): *La nobleza titulada en Sevilla, 1700-1834 (Aportación al estudio de sus niveles y vida y fortuna)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Arbeteta Mira, Letizia (1998): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Editorial Nerea.

Arbeteta Mira, Letizia (2007): “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basados en el estudio de la joyería representada”. En *Anales del Museo de América*, nº 15, 2007, pp. 141-171.

Arbeteta Mira, Letizia (2008): “Joyas en el México Virreinal: la influencia europea”. En Paniagua Pérez, Jesús, y Salazar Samarro, Nuria (coords.): *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. INAH-México, Universidad de León, pp. 421-446.

Arbeteta Mira, Leticia (2009): “Influencia asiática en la joyería española. El caso de la joyería india”. En Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 121-145.

Andueza Unanua, Pilar (2009): “La colección de joyas devocionales del convento de agustinas recoletas de Pamplona”. En Rivas Carmona, Jesús (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 65-82.

Andueza Unanua, Pilar (2011): “La joyería femenina del siglo XVIII en la Nueva España a través del retrato”: En Rivas Carmona, Jesús (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2011*, Murcia, pp. 71-91.

Aranda Huete, Amelia (1999): *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Aranda Huete, Amelia (2000): "Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V". En *Anales de Historia del Arte*, 10, Universidad Complutense de Madrid, pp. 215-245.

Bandrés Oto, Maribel (1998): *El vestido y la moda*. Barcelona: Larousse.

Borchart de Moreno, Christina (1998): *La Audiencia de Quito: aspectos económicos y sociales (Siglos XVI-XVIII)*. Quito: Edic. Abya-Yala.

Büschges, Christian (1997): "Las leyes del Honor. Honor y estratificación social en el distrito de la Audiencia de Quito (Siglo XVIII). En *Revista de Indias*, Vol. LVII, nº 209, Madrid, CSIC, pp. 55-84.

Büschges, Christian (1997): "La nobleza en Quito a finales del periodo colonial (1765-1810). Bases jurídicas y mentalidad social". En *Procesos. Revista Ecuatoria de Historia*, nº 10, Quito, pp. 54-65.

Büschges, Christian (1999): "Linaje, patrimonio y prestigio. La nobleza titulada de la ciudad de Quito en el siglo XVIII". En *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LVI, I, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, pp.123-145.

Büschges, Christian (1999): "La formación de una nobleza colonial. Estructura e identidad de la capa social alta de la ciudad de

Quito (siglos XVI-XVIII). En: Büschges, Christian y Schröter, Bernd (eds.), *Beneméritos, aristócratas y empresarios: identidades y estructuras sociales de las capas altas urbanas en América hispánica*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 213-231.

De La Puerta Escribano, Ruth (2000): "Reyes, moda y legislación jurídica en la España Moderna", *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, nº 9-10, Valencia, pp.65-72.

De la Puerta Escribano, Ruth (2006): *La segunda piel. Historia del traje en España, siglos XVI al XIX*. Valencia: Biblioteca Valenciana.

Fernández Martín Mercedes (2015): "Interiores quiteños: morando las dos orillas". En Mejías Álvarez, María Jesús (ed.): *Estudios de Artes Decorativas. Europa y América, relaciones culturales y artísticas*. Sevilla, Seminario Permanente Artes Decorativas, pp. 15-29.

Fernández Merino, Eduardo (2012): *La Virgen de luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión Libros.

Fuhring, Peter (2004): *Ornament prints in the Rijksmuseum II: The Seventeenth Century*, vol. 1. Rotterdam: Rijksmuseum.

Herredón Figueroa, María Antonia (2005): *La Alberca. Joyas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.

Marchán Moreno, Carlos (1986) "Economía y sociedad en el siglo XVIII", *Cultura, Revista de BCE*, nº 24^a. Quito, pp. 55-76.

Martínez Alcázar, Elena (2013): “Alhajas de cuello y escote en el ámbito murciano a través de la documentación notarial”. En Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, pp. 325-341.

Mejías Álvarez, María Jesús (2010): “Las joyas en la pintura quiteña del siglo XVIII”, en Paniagua Pérez, Jesús y Salazar Simarro, Nuria (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana, siglos XVI-XIX*, Universidad de León/INAH, 373-385.

Miguéliz Valcarlos, Ignacio (2018): *Joyería en navarra, 1550-1900*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Molina Martínez, Miguel (2015): “La venta de oficios en el reino de Quito (1720-1810). Una aproximación a su cotización”. En Olivero, Sandra y Caño Ortigosa, José Luis (coords.): *Temas Americanistas: Historia y diversidad cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, pp. 192-202;

Molina, Álvaro y Vega, Jesusa (2004): *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del Traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Müller, Priscila (1972): *Jewels in Spain, 1500-1800*. The Hispanic Society of America, Nueva York. Edición en español, 2012.

Orey, Leonor d' (1995): *Cinco Séculos de Joalharia. Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa: Museo Nacional.

Ortego Agustín, María Ángeles (2003): *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. Madrid: Universidad Complutense.

Pacheco Bustillos, Adriana (2000): *Historia del convento del Carmen Alto*. Abya Yala, Quito.

Paniagua Pérez, Jesús (2014): “Riqueza suntuaria en Quito: algunas consideraciones sobre las joyas con piedras preciosas y perlas en el periodo colonial”, en: De Vasconcelos e Soussa, Gonçalo, Paniagua Pérez, Jesús y Salazar Simarro, Nuria (coords.), *Áurea Quersoneso: Estudios sobre la plata americana, siglos XVI-XIX*, Universidad de León, Universidad Católica Portuguesa, INAH, Oporto/León, 301-324.

Peñafiel Ramón, Antonio (2005): “Costumbres, moral, fieles y clero en la Murcia del Obispo Belluga”, *Anales de Historia Contemporánea*, nº 21, Murcia, pp. 201-219.

Pérez Grandes, Margarita (2006): “Dibujos de exámenes de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)”. En *Goya*, números 313-314. Madrid, pp. 257-270.

Piñel Sánchez, Carlos (1998): *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora, Obra Cultural Caja España.

Ponce Leiva, Pilar (2002): “Sociedad y cultura en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII”. En Kennedy, Alexandra (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 23-40.

Ribeiro, Alienn (2002): “La moda femenina en los retratos de Goya”, en *Goya. La imagen de la mujer (Catálogo Exposición)*. Madrid: Museo del Prado, pp. 102-116.

Romero Torres, José Luis (2012): “La condesa de Ureña y la iconografía de la Soledad de los frailes mínimos”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 14, pp. 55-62.

Rosillo Fairén, Bárbara (2018): *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Samudio, Edda y Siegrit, Nora (Coords.) (2006): *Dote matrimonial y redes de poder en el Antiguo Régimen en España e Hispanoamérica*, Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.

Sanz Serrano, María Jesús (1986): *Antiguos Dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Sanz Serrano, María Jesús (1990): “El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona”, en *La Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona, pp. 71-124.

Sempere y Guarinos, Juan (1788): *Historia del luxo y de las artes suntuarias en España*. Madrid en la Imprenta Real. Edición a cargo de

Rico Giménez, Juan (2000). Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.

Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e (1999): *A Joalharía em Portugal, 1750-1825*. Oporto: Editora Civilização.

Terán Najas, Rosemarie (2009): “La plebe de Quito a mediados del siglo XVIII: una mirada de la periferia de la sociedad barroca”, *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 30, 11 semestre, Quito, pp. 99-108.

Turiso Sebastián, Jesús (2006): “Las claves de la armonía social: matrimonio, patria potestad y dote en la América Virreinal”. En Siegrit, Nora, y Samudio, Edda (coords): *Dote matrimonial y redes de poder en el Antiguo Régimen en España e Hispanoamérica*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 2006, pp. 197-216.

Yépez Suárez, Santiago Paúl (2020): “Entre lo criollo y lo incaico: la vestimenta mujeril quintense durante el Siglo de las Luces”. En *Resista Sarance*, nº 46, Instituto Otalaveño de Antropología, Universidad de Otavalo, pp. 34-66.

LA MAJA GADITANA Y LA MAJA SEVILLANA: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

THE MAJA IN CADIZ AND SEVILLE: SIMILARITIES AND DIFFERENCES

Beatriz Romero Chaves

HUM171. Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0002-7542-8576>

beaomcha@alum.us.es

Resumen: Este artículo se propone establecer tanto una serie de características comunes como la disparidad existente en el majismo femenino andaluz, principalmente de Cádiz y de Sevilla. Asimismo, se analiza su representación artística durante el siglo XIX y su conversión en un verdadero mito regional.

Palabras clave: maja, tipos populares, Sevilla, Cádiz, costumbrismo.

Abstract: This article aims to establish both a series of common characteristics and the existing disparity in the Andalusian female majismo, mainly of Cadiz and Seville. It also analyzes their artistic representation during the 19th century and their conversion into a true regional myth.

Keywords: maja, popular types, Seville, Cadiz, costumbrism.

212 Uno de los grandes tópicos andaluces de la Edad Contemporánea fue la figura de la maja, convirtiéndose en un tipo iconográfico muy recurrente en las artes plásticas, particularmente de Cádiz y de Sevilla. Esta figura dieciochesca la encontramos plenamente consolidada como un auténtico fenómeno hacia 1750¹, alcanzando una notable difusión durante el siglo siguiente. Como consecuencia, la exaltación de la maja como prototipo femenino por excelencia del casticismo de raíz goyesca se convertirá en una constante de los artistas decimonónicos. Según Julio Caro Baroja esta figura femenina se irradió desde Madrid hacia el sur, asociándolo a la imagen de una joven de clase popular ataviada y adornada de modo extraordinario². Por ello, los costumbristas de Andalucía convirtieron a la maja –y a su pareja, el majo- en tipos populares asociados a esta región del país, ligando su imagen con el carácter extrovertido andaluz y que se prodigaba por todas las fiestas populares, con sus ricas y coloridas vestimentas. En palabras de Mesonero Romanos: «El traje de maja andaluza [...] era realmente un traje expresivo y fascinador, propio exclusivamente de la gracia y donosura del tipo español»³.

¹ Vargas Peña, 2016: 255.

² Reina Palazón, 2012: 67.

³ Mesonero Romanos: 1967: 150-151.

Por otra parte, el carácter popular del majismo se proyectó fundamentalmente en las actividades lúdicas como el baile y también en el toreo, así como en las personas vinculadas a los oficios, los círculos gremiales y el comercio. En el caso de las mujeres, sus trabajos abarcaban desde la costura hasta la regencia de tabernas⁴. De hecho, la singularidad social de la maja, la convirtió en un personaje sencillo proveniente de barrios emblemáticos como Triana, San Bernardo o La Macarena -en el caso de Sevilla- o de municipios como Sanlúcar de Barrameda o Jerez de la Frontera -en Cádiz-. Eran vistas, además, como mujeres aventureras e intrépidas, con una vida marginal y ociosa pero que no presentaban un carácter problemático, por lo que gozaron de cierta simpatía en todo el territorio nacional y extranjero.

La visión romántica de viajeros y viajeras foráneos también resultó determinante para la configuración del prototipo de maja andaluza que terminaría repercutiendo en las representaciones artísticas. Una figura, que fusionaba las ideas de la feminidad tradicional ibérica, de las ‘gitanas’, de las bailaoras de flamenco y de la mujer ‘oriental’ del norte de África⁵ que tanta impronta

⁴ Rosillo Fairen, 2016: 323.

⁵ Oesterreich, 2018: 44.

dejaron en la región. Por ello, tanto artistas andaluces como internacionales plasmarán a la maja andaluza reiteradamente a través de pinturas, estampas y esculturas provistas de una serie de características comunes. Sin embargo, tal y como se reflejó en las artes plásticas, no existió una heterogeneidad en el ámbito andaluz, pues encontramos ciertas diferencias entre la maja gaditana y la maja sevillana que le otorgan a cada una de ellas un grado de singularidad.

Por todo lo anterior, el objetivo del presente trabajo es establecer los rasgos propios de este tipo popular femenino en las provincias de Cádiz y de Sevilla, analizando el proceso evolutivo desde su creación hasta la gran difusión de esa imagen durante el siglo XIX, así como su repercusión en las épocas posteriores, lo que conllevó a una mitificación de este arquetipo femenino.

La metodología se basa en el estudio de la bibliografía existente sobre el tema, así como en el análisis iconográfico y formal de una serie de representaciones artísticas, teniendo en cuenta el ambiente cultural y social de la época en la que se desarrollan. El trabajo concluye con una consideración de los resultados expuestos.

LA MAJA DE CÁDIZ COMO SÍMBOLO DE VALENTÍA Y MODERNIDAD

Desde comienzos del siglo XIX, el puerto de Cádiz como entrada a Europa y el carácter cosmopolita de la ciudad, la convirtió en un crisol cultural y en reflejo de las últimas tendencias en modas extranjeras y nacionales. Por ello, el traje de maja gozó de gran aceptación entre las gaditanas desde que comenzara su irradiación hacia el sur por parte de los castizos barrios madrileños como Lavapiés o El Retiro. No obstante, a pesar de que la maja era vista en el imaginario colectivo español como una mujer popular grosera y descarada, en Cádiz se suavizará este pensamiento y provocará otras interpretaciones.

De hecho, durante La Guerra de la Independencia, la maja gaditana fue considerada la *musa del pueblo*⁶, una mujer valiente que no se doblegaba ante ninguna amenaza y que cabalgaba junto a peligrosos contrabandistas sin perder un ápice de gracia ni coquetería⁷. La maja gaditana fue el polo social opuesto a la vanidosa petimetra⁸ y su fama se extendió a la literatura,

⁶ Solís, 1958: 231.

⁷ Rodríguez- Solís, 1895: 787.

⁸ González Troyano, 2004: 81.

apareciendo en las obras de Emilia Pardo Bazán⁹ y de Benito Pérez Galdós¹⁰. Mayor reconocimiento tuvo aun en la escena teatral¹¹ y que desembocaría en el siglo siguiente en el mito de *Lola la Piconera* -personaje ficticio creado por José María Pemán- posteriormente llevado al cine y que demuestra el fuerte tópico que tuvo este tipo popular femenino en Cádiz desde tempranas fechas.

Respecto a las representaciones artísticas, debe tenerse en cuenta que durante todo el siglo XIX se pretendió difundir una imagen dulcificada de la Andalucía del momento a través de la representación del prototipo femenino de la maja, al igual que ocurrió con la cigarrera, la gitana o la bailaora. No es casualidad que se tratara de tipos procedentes principalmente de las provincias de Sevilla y de Cádiz, los territorios que se constituyeron como focos culturales y artísticos de especial relevancia tanto en el ámbito nacional como internacional. Sin embargo, con relación a las diferencias respecto a la maja sevillana, lo más destacable es que iconográficamente a la maja de Cádiz se la representaría generalmente más recatada y con una actitud menos atrevida (Figura 1). Este aspecto no deja de

ser paradójico, pues la sociedad gaditana era menos conservadora que la sevillana y, además, recordemos que la maja gaditana era vista como una mujer osada que luchaba durante la Guerra de la Independencia a la par que los hombres.



Figura 1. Antonio Rodríguez; Manuel Albuérne, *De Cádiz. 106 ¿Con que le gusto á vmd?, Maja 1801*, grabado, *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año de 1801*, Madrid, Museo de Historia.

⁹ Pardo Bazán, 1964: 878.

¹⁰ Pérez Galdós, 1981: 758.

¹¹ Castro, 1985: 11.

Otro destacado aspecto diferencial es la indumentaria, pues en las pinturas y grabados la maja gaditana aparece frecuentemente ataviada con la mantilla blanca -complemento también reservado a las mujeres solteras- o una cofia en el cabello acompañada de flores, así como un ceñido corpiño, chaquetilla goyesca con madroños y una gran variedad de modelos de basquiñas que también solían adornarse con tiras de faralaes o madroños, lo que la asemejaría a la maja rondeña y la dotaría de una influencia goyesca alejada de la maja sevillana. El conjunto se completaría con collares y pendientes largos, medias blancas y zapatos de tacón con puntera, que constreñían unos diminutos pies. Asimismo, solían acompañarse de un abanico o una guitarra, mostrándose joviales y en actitud distendida. La maja gaditana llamó la atención especialmente del viajero londinense Richard Ford, por el alegre colorido de sus vestimentas y su carácter enérgico, señalando que las majas podrían verse por toda la ciudad, especialmente alrededor de la primitiva Puerta del Mar¹².

Con estas características representaron a la maja de su ciudad también los pintores gaditanos Francisco Hohenleiter Castro, Adolfo del Águila y Pimentel (Figura 2) y Juan Antonio

González (*Maja sentada con abanico*, h. 1800, óleo sobre lienzo, colección particular), obras realizadas en un fuerte tono costumbrista salvo Pimentel que se aproxima al casaconismo fortuniano¹³.



Figura 2. Adolfo del Águila y Pimentel, *Maja*, óleo sobre lienzo, 1830-1890, colección particular.

¹² Ford, 1845: 213.

¹³ Banda y Vargas, 1996: 92.

La maja gaditana y la maja sevillana: similitudes y diferencias

Estas majas gaditanas, solían aparecer de forma individual o acompañada de otras majas de la ciudad vestidas de manera muy similar, siendo menos común que se retratara en interiores (Figura 3) o acompañada de otra pareja masculina, como ocurre en la obra de José María Rodríguez de Losada (Figura 4), un autorretrato en el que aparece junto a su esposa vestidos con este traje popular¹⁴.



Figura 3. Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín, *Retrato de dama*, h. 1870, óleo sobre lienzo, colección particular.

La influencia de esta indumentaria femenina sería decisiva, ya que el traje de maja en Cádiz quedaría plenamente consolidado a principios del siglo XX, derivando posteriormente en el afamado *traje de piconera*.



Figura 4. José María Rodríguez de Losada, *Pareja de majos*, 1843, óleo sobre lienzo, Museo de Cádiz.

¹⁴ Peña Gómez, 1994: 237.

LA MAJA SEVILLANA: ATRACCIÓN ROMÁNTICA POR EXCELENCIA DE VIAJEROS Y ARTISTAS

Al igual que en Cádiz, la maja sevillana del siglo XIX aparecía habitualmente en estampas y pinturas de manera muy estereotipada (Figura 5), pero en el caso de esta última, solía representarse de forma individual con pose insinuante o bien coqueteando con un majo o con un torero -otro tipo popular recurrente del costumbrismo andaluz-.



Figura 5. Antonio Chaman, *¿No oye usted que no?*, 1852, litografía, *Álbum Sevillano*.

En otras ocasiones aparece bailando rodeada de personajes masculinos que la observan atentamente mostrándose desenfadada e incluso mirando al espectador. Sin embargo, el rasgo más particular de la maja sevillana es que se la llegara a representar desnuda, confundiéndola con una prostituta -al igual que ocurrió con otros arquetipos femeninos como la cigarrera-, que también sufrió una degradación a mediados de siglo.

Respecto a la indumentaria, era muy frecuente que la maja sevillana usara una mantilla negra. Así lo corroboraba el mencionado aristócrata londinense Richard Ford al recordar la moda local durante sus estancias en Andalucía, particularmente la mantilla de tira: «Este es el velo de la *Maja*, la *Gitana* y la *Cigarrera* de Sevilla [...] La mantilla, colgando de una alta peineta, se cruza luego sobre el pecho, que, además, está cubierto por un pañuelo»¹⁵.

También mencionaba Ford otros complementos, como el abanico, alabando el brillante manejo que hacían de él las mujeres y que igualmente utilizaban las majas andaluzas. Además de los complementos como la mantilla, las flores en el cabello, la peineta y el abanico, el traje propiamente de la maja sevillana solía consistir en una basquiña de seda adornada con

¹⁵ Ford, 1845: 198.

muchos volantes de encaje negros o blancos¹⁶ y un mantón de Manila cruzado en el pecho -el *pañuelo* que describía Richard Ford-. En ocasiones también se utilizaba un pequeño bolsito llamado *ridículo* y un rosario¹⁷. Respecto a la joyería, solía llevar pendientes largos, pero a diferencia de la maja gaditana, no solía adornarse con ningún collar, dejando a la vista el escote dibujado por el corpiño.

Las piernas se cubrían con elegantes medias blancas y el calzado consistía en unos incómodos zapatos de tacón terminados en punta, que también utilizaban las bailaoras andaluzas, siendo menos habitual el uso de zapatillas planas de seda.

Esta indumentaria fascinaba a la esposa de Richard Ford -llamada Harriet- la cual se retrató en varias ocasiones vestida de maja sevillana, un vestido de maja negro y ricamente adornado con botones de plata que le habría comprado el propio Ford, como le informó al cónsul británico en Madrid en 1832¹⁸. Un par de ocasiones posó para ser retratada por Lewis (*Harriet Ford*, h. 1833, óleo sobre lienzo, Londres, Colección Richard Ford) y también solía pasear vestida de maja por la ciudad. Asimismo, el

propio Ford se mandó a hacer un traje de majo de procedencia local¹⁹ para llevarlo en la Feria de Mairena, en la que también observó la presencia de majas: «Aquí el amante de la majeza y de los caballos debiera acordarse de no dejar de visitar la gran feria de ganado, llamada la Feria de Mairena [...] es una curiosa escena de gitanos, *legs chalanés* y pintorescos bribones: aquí el majo y la maja brillan en toda su gloria [...] era verdaderamente oriental y español. La maja en estas ocasiones, se ponía siempre la caramba, o sea una cinta ribeteada de plata y fija al moño. Lo normal era que llevase también el retrato de su querido en torno al cuello»²⁰.

El entusiasmo de los Ford por entrar en la vida sevillana responde a la idealización que los británicos principalmente y tras ellos, los franceses y alemanes fueron conformando sobre una Andalucía romántica, llegando a adoptar la manera de vestir de los sevillanos a través del traje más representativo del momento sobre todo para la mujer, como era el de maja. Otras viajeras extranjeras como las francesas D' Auxais Léziart de Lavillorée, Juliette de Robersart o Josephine de Brinckmann también sintieron atracción hacia esta indumentaria, en especial por la vistosa mantilla²¹.

¹⁶ Roca Piñol, 1942: 467.

¹⁷ Gómez del Val, 2008: 12.

¹⁸ Plaza Orellana, 2009: 151.

¹⁹ Plaza Orellana, 2008, 43.

²⁰ Plaza Orellana, 2009: 149-150.

²¹ Echeverría Pereda, 1995: 103-125.

El traje de maja sevillana fue utilizado igualmente por las damas de la alta sociedad decimonónica²², como la duquesa de Montpensier (Alfred Dehodencq, *Los Duques de Montpensier y sus hijas*, 1853, óleo sobre lienzo, colección particular) y la emperatriz Eugenia de Montijo (Manuel Rodríguez de Guzmán, *Eugenia de Montijo de maja*, h. 1850, óleo sobre lienzo, Madrid, colección particular), relegando la idea de que esta indumentaria solo debía ser utilizada por las clases populares de la ciudad y siguiendo así la calificación que hizo Susannah Worth del traje de maja como «un romanticismo indígena que operaba en todos los niveles de la sociedad»²³.

Entre los pintores locales que más representaron a la maja sevillana vestida con mantilla negra encontramos a Manuel Cabral Aguado Bejarano (Figura 6), Joaquín Domínguez Bécquer (*Maja y torero*, 1838, óleo sobre lienzo, Málaga, Museo Carmen Thyssen), Andrés Cortés Aguilar (*Majos bailando*, h. 1840, óleo sobre lienzo, Sevilla, colección particular), Juan de Hermida (*Pareja de majos*, h. 1810, óleo sobre lienzo, Sevilla, colección J. Mencos), Antonio María Esquivel (*Maja*, h. 1830, Dibujo sobre papel avitelado, Madrid, Museo del Romanticismo), José

Domínguez Bécquer (*Maja y celestina*, h. 1830, óleo sobre lienzo, Sevilla, colección particular) y José Gutiérrez de la Vega (*Pareja de majos*, h. 1831, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes).



Figura 6. Manuel Cabral Aguado Bejarano, *Maja sevillana*, h. 1850, óleo sobre lienzo, Málaga, Museo Carmen Thyssen.

²² Véanse las pinturas realizadas por Goya a finales del siglo XVIII en las que la Duquesa de Alba y la reina María Luisa de Parma también fueron retratadas como majas.

²³ Calvo Serraller, 2001: 109.

En todas estas representaciones, la maja sevillana aparece en una actitud alegre, desenfadada y con verdadero donaire²⁴ cuando se plasma de forma individual -ya sea posando o bailando-, y también se muestra coqueta cuando se la retrata acompañada de una pareja masculina.

Respecto a los autores internacionales, el mencionado artista británico John Frederick Lewis contribuyó enormemente a la difusión de este tipo popular a nivel mundial a mediados de siglo, ya que a su retorno a Inglaterra dio a conocer los resultados de su viaje español en álbumes con litografías, entre las que aparecían este modelo de maja sevillana: *Plaza de San Francisco: the great square of Seville Spanish Ladies: habited in the Maja dress of Andalusia, Sketched at Seville* y *A Girl of Seville*. Otros pintores destacados como Alfred Dehodencq, Robert Kemm, John Phillip (Figura 7), Henry Stanier, William Oliver y Franz Xaver Winterhalter también representaron en sus óleos a la maja sevillana estereotipada con la mantilla negra y el abanico, al ser elementos reivindicativos de la identidad nacional y regional frente a la moda parisina que estaba en boga entre las clases más favorecidas.



Figura 7. John Phillip, *La lección de música*, h. 1854, óleo sobre lienzo, colección particular.

²⁴ Oyarzábal / Palencia, 1926: 101.

Sin embargo, la creciente fama de la maja sevillana como una mujer cada vez más descarada provocó que, como he comentado anteriormente, sufriera iconográficamente un cambio radical, llegándose a representar completamente desnuda. Así la mostró el costumbrista sevillano Antonio María Esquivel en su *Maja desnuda* (h. 1840, óleo sobre lienzo, colección particular), considerado uno de los desnudos más atrevidos de la pintura decimonónica andaluza y española. Su compatriota José Gutiérrez de la Vega realizó a una sugerente y semidesnuda *Maja sevillana* (1855, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado). Situada entre pintura de género y retrato, esta obra es una reinterpretación de las Venus renacentistas como la realizada por Tiziano y que el autor vio recién inaugurado el Museo del Prado²⁵. Muestra a la joven despreocupada, casi de frente al espectador, cubriendo su sexo únicamente con unos paños blancos, pero imprimiéndole un sello andaluz que constituye una interesante mezcla de lo mitológico con el mundo regional.

La *Maja sevillana* de Gutiérrez de la Vega anticipa ciertas poses que Romero de Torres convertiría en iconos de una *terribilitá* femenina que entronca con los tratamientos

centroeuropeos de la *femme fatale*²⁶, a través de obras como *La Venus de la poesía* (1913, óleo sobre lienzo, Bilbao, Museo de Bellas Artes). Toda esa mentalidad conllevó a que ya a mediados de siglo llegara a confundirse a la maja sevillana con una prostituta, alegando el supuesto carácter descarado con los hombres que mostraba, sobre todo en ferias y otros acontecimientos festivos.

La idea de mujer disoluta fue calando cada vez más, y por ello, muchos viajeros extranjeros cuando visitaban la ciudad mostraban su deseo de tener un escarceo amoroso con la maja²⁷, que ya contaba con la fama de ser una mujer despótica²⁸. De todas formas, la representación de la maja desnuda, no la encontramos en la maja de Cádiz, mostrándose ésta más recatada y pudorosa en su actitud con los hombres, a la par que presentaba un carácter audaz a la hora de defender los intereses de su pueblo que no poseía la maja de Sevilla.

En el ámbito de la escultura, la estereotipación de la maja sevillana coqueta y ataviada con mantón y traje de volantes también estuvo presente en la obra del artista sevillano Antonio

²⁵ Valdivieso González, 1981: 46.

²⁶ Argullol, 1998: 235.

²⁷ Fernández Navarro, 2011: 301.

²⁸ Madrazo y Kuntz, 1884: 10.

de las Peñas y León²⁹ (*Maja andaluza*, h. 1800, bajorrelieve en terracota, Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares) y del granadino Miguel Martín y Torres a través de grupos escultóricos como *Pareja de majos andaluces a caballo* y *Andaluces abrazándose al pie del caballo* (Figura 8), ambos realizados en el último tercio del siglo XIX.



Figura 8. Miguel Martín y Torres, *Andaluces abrazándose al pie del caballo*, h. 1890, terracota, Madrid, Museo del Prado.

²⁹ Álvarez Cruz, 2005: 482.

Al igual que la *piconera* en Cádiz, aunque de manera más temprana, el traje de flamenca tan propio de Sevilla y también de otras provincias como Córdoba y Huelva³⁰ que apareció a lo largo del siglo XIX también proviene del traje de maja. El primer testimonio fotográfico del traje de flamenca ya consolidado lo encontramos en un acontecimiento infantil en el que aparecen dos niñas vestidas con este traje (*Festival infantil Nuevo mundo*, 1909, Hemeroteca municipal de Sevilla). A partir de ese momento, el *traje de flamenca* sufriría algunas modificaciones con los años, pero siempre mantendría la esencia principal de esa maja andaluza romántica con volantes o madroños que tanta admiración causó en la región y que fue inmortalizada por numerosos artistas locales y extranjeros, suponiendo todo un mito femenino de este tipo popular.

CONCLUSIONES

La maja andaluza se constituyó como todo un arquetipo femenino desde su nacimiento hasta su posterior evolución durante los siglos XIX y XX. Pese a que existieron algunas

³⁰ Piñana Álvarez, 2020: 35.

diferencias entre la maja gaditana y la sevillana respecto a la indumentaria y a su personalidad, los costumbristas andaluces y los artistas extranjeros difundieron en las artes plásticas una imagen prototípica de la maja como una mujer muy atrayente, tanto por su carácter sensual y desinhibido como por su particular apariencia.

Su legado ha perdurado a lo largo de los siglos a través de la moda, principalmente en los trajes típicos de Cádiz y de Sevilla, considerándose un mito andaluz que ha trascendido el mundo artístico y ha calado en el imaginario colectivo, formando un importante elemento de la cultura visual de Andalucía.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel (2005): "El escultor Antonio de las Peñas y León". En: *Laboratorio de Arte*, 18, pp. 479-492.

ARGULLOL, Rafael (1998): *El desnudo en el Museo del Prado*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la (1996): "La pintura jerezana en el siglo XIX". En: *Archivo Español de Arte*, 69, 273, pp. 85-95.

CALVO SERRALLER, Francisco (2001): "Goya: la imagen de la mujer". En: *Claves de razón práctica*, 118, pp. 48-56.

CASTRO, Juan Antonio (1985): *¡¡Viva la Pepa!!*. Preyson: Madrid.

CHAMAN, Antonio (1852a): *Álbum Sevillano*. Sevilla: Carlos Santigosa.

CHAMAN, Antonio (1852b): *Costumbres Andaluzas*. Sevilla: Carlos Santigosa.

ECHEVERRÍA PEREDA, Elena (1995): *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*. Málaga: Atenea. Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga.

FERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio (2011): *Sevilla, teatro de los sueños: reflejo de la ciudad en los textos de viajeros franceses del siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

FORD, Richard (1845): *A Hand-book for Travellers in Spain, and Readers at Home, 1*, London: John Murray.

GALLEGO, Julián (1973): *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año de 1801*. Madrid: Artes Gráficas, Soler.

GÓMEZ DEL VAL, Raquel (2008): "Modelo del mes. Los modelos más representativos de la Exposición, 2008. Traje de maja". En: *Museo del Traje*, pp. 1-14.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (2004): *El Cádiz romántico: un paseo literario*. Madrid: José Manuel Lara.

MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de (1884): *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*. Barcelona: Editorial Daniel Cortezo.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1967): "Usos, trajes y costumbres de la sociedad madrileña de 1826". En: *Memorias de un setentón*, 5, pp. 1-146, 148-155.

OESTERREICH, Miriam (2018): "Resumen: La 'otra' Europa-La construcción de la identidad nacional en el siglo XIX y el cuerpo orientalizado de la 'Española' en *Miradas-Zeitschrift für Kunst-und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel*, 4, pp. 44-50.

OYARZÁBAL, Isabel de; PALENCIA, Isabel de (1926): *El traje regional de España: su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*. Colombia: Editorial Voluntad.

PARDO BAZÁN, Emilia (1964): *Obras completas (novelas y cuentos)*. Madrid: Aguilar.

PEMÁN, José María (1934): *Cuando Las Cortes de Cádiz*. Madrid: Editorial Sucesores de Rivadeneyra / Librería San Martín.

PEÑA GÓMEZ, María Pilar de la (1994): "Aproximación entre pintura y narrativa en el costumbrismo andaluz del siglo XIX". En: *Norba: Revista de arte*, 14, pp. 229-246.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1981): *Episodios nacionales*, 5. Madrid: Aguilar.

PIÑANA ÁLVAREZ, José Carlos (2020): *El flamenco como pretexto proyectual: una aproximación gráfica*, tesis doctoral dirigida por García Sánchez, M. T. Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM).

PLAZA ORELLANA, Rocío (2008): "Del arte al souvenir. El comercio de lo cotidiano". En: *Andalucía: Una imagen en Europa (1830-1929). Investigaciones turísticas. Una perspectiva multidisciplinar: I jornadas de investigación en turismo*, pp. 40-50.

PLAZA ORELLANA, Rocío (2009): *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*. Córdoba: Almuzara.

REINA PALAZÓN, Antonio (2012): *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

ROCA PIÑOL, Pedro (1942): *La estética del vestir clásico. Colección literaria dedicada al traje*. Barcelona: Juste.

RODRÍGUEZ-SOLÍS, Enrique (1895): *Los Guerrilleros de 1808: historia popular de la Guerra de la Independencia*. Barcelona: Ariel.

ROSILLO FAIREN, Bárbara (2016): *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVIII*, tesis doctoral dirigida por Mejías Álvarez, M.J. Sevilla: Universidad de Sevilla.

SOLÍS, Ramón (1958): *El Cádiz de las Cortes: la vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*. Madrid: Silex.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (1981): *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Guadalquivir.

VARGAS PEÑA, Laura (2016): “Nuevos tiempos, nueva moda: una aproximación al vestido en la España de siglo XVIII a través de la documentación del archivo de la fundación Casa Medina Sidonia”. En: Fernando Cruz Isidoro (ed.): *Sanlúcar señorial y atlántica: III y IV Jornadas de Patrimonio Histórico-Artístico 2013- 2014*, Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, pp. 243-270.

ANIBAL GONZÁLEZ Y EL CÍRCULO MERCANTIL DE SEVILLA

ANIBAL GONZÁLEZ AND THE MERCANTILE CIRCLE

José Fernando Gabardón de la Banda

HUM171. Universidad de Sevilla/CEU San Pablo

<https://orcid.org/0000-0003-2275-3428>

igabardon@us.es

Resumen: Entre 1919 y 1925 el arquitecto Aníbal González se convertiría el arquitecto del Círculo Mercantil de Sevilla, una institución social que había nacido en 1868 como defensa de los intereses comerciales y mercantiles de la incipiente burguesía de la ciudad. Consta documentalmente la actuación del arquitecto en la reforma de la sede social de la institución y la reforma estructural que realizaría en la caseta de Feria.

Palabras Claves: Circulo, Mercantil, Caseta, Feria, Comercial y Burguesía.

Abstract: Between 1919 and 1925 the architect Aníbal González became the architect of the Mercantile Circle of Seville. A social institution which was born in 1868 as a defense of the commercial interests and mercantiles at the beginning of the Bourgeoisie of the city. This documentation consists of the acts of the architect and the reformation of the registry office of the institution and the structure reformation that will take place in the “caseta” of the fair.

Key words: Circle, Mercantile, “Caseta”, Fair, Commercial and Bourgeoisie

La génesis del Centro Mercantil hay que identificarla con el fenómeno del asociacionismo que tanto desarrollo tuvo en el Sexenio Democrático, en los ámbitos económicos, sociales y políticos. El derecho de asociacionismo nace precisamente con el Decreto de 20 de noviembre de 1868, incluyéndose en el artículo 17 de la Constitución de 1869, por lo que la fundación del Círculo Mercantil coincide con la consagración de este derecho en el orden constitucional. Entre los círculos mercantiles nacidos en España, la de Sevilla, sería la segunda más antigua de las andaluzas, y una de las más antiguas de España. Cada una de las capitales provinciales de Andalucía contaría con un centro mercantil, siendo probablemente el de Málaga el más antiguo, nacida en 1862, con anterioridad a la Revolución de 1868, formado por comerciantes, cuyo fundador Juan Gómez García, uno de los empresarios textiles más importante de España, convirtiéndose en el verdadero foro del sector comercial y mercantil de la ciudad, incluso el ámbito donde se celebraba muchas transacciones comerciales. En Madrid habría sido fundado el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial el 20 de junio de 1858. Las identidades de estas asociaciones están identificadas como defensa de intereses de clases, aunque sin perder de vista su carácter de identidad de sociedad de lucro, al igual que lo fueron los famosos casinos. (Figura 1)



Figura 1. Simon Martínez y Martínez, fundador del Círculo Mercantil. Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

Cuando Aníbal González se vinculó al Centro Mercantil de Sevilla en el año de 1919, se había consagrado como una de las instituciones más relevantes de la sociedad sevillana de los primeros años del siglo XX. En este momento estaba presidido por uno de los comerciantes más importantes de la vida económica de la ciudad, Augusto Peyré, que a su vez había sustituido a otro presidente de renombre en el ámbito comercial e industrial de la ciudad, José

Montes Sierra, fallecido unos meses antes, concretamente el 2 de mayo de 1918. Entre 1920 y 1921 ostentaría la presidencia Juan Molano Moreno y ya entre 1922 y 1927 César Alba Alarcón. (Figuras 2 y 3)



Figura 2. José Montes Sierra. Archivo documental del
Círculo Mercantil de Sevilla

Sería probablemente los años más fecundos de la historia inicial de la institución hispalense, con una amplia influencia social y económica, representando los intereses de la sociedad emergente sevillana de pequeños y medianos comerciantes, lo que le permitió contratar al mejor arquitecto de los primeros años del siglo XX, Aníbal González¹.



Figura 3. Lápida conmemorativa de José Montes Sierra.
Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

¹ Gabardón de la Banda (20022): (en prensa).

Gracias a las investigaciones que hemos podido efectuar en el fondo del Archivo documental del Círculo del Mercantil, pudimos analizar las intervenciones que el arquitecto realizará en estos años en la sede local de la institución social, así como en la propia caseta de Feria. No consta cual fue la causa que llevaría al Mercantil al arquitecto sevillano, aunque posiblemente su vinculación con Augusto Peyré pudo ser determinante, ya que en 1919 había restaurado los famosos almacenes Los Caminos Peyre, situados en la calle Francos, hoy conocido como almacenes Peyré. Su hermano, Cayetano González Álvarez-Ossorio (1896-1975), ingresó como socio de la institución social.

LA SEDE DEL MERCANTIL

La primera sede de la institución se sitúa en la calle Cuna 68 esquina plaza del Salvador y en 1886 bajo la presidencia de D. José Montes Sierra, se arrienda la casa de Calle Sierpes 46-48 y la de Tetuán 9, hasta que en el año 1900 con el mismo presidente la sociedad cambia de domicilio instalándose definitivamente en calle Sierpe 65; sería en este último inmueble donde Aníbal González realizaría la reforma correspondiente del edificio social de la institución.

Una primera sede en la calle Cuna nº 68

El 25 de octubre de 1868 un periódico local de Sevilla, *El Porvenir*, citaba a los gremios mercantiles de la ciudad a una reunión, para que fuera constituida una institución que defendiera los intereses profesionales de los estamentos comerciales y de negocios de la ciudad. La lectura de su propio texto ya nos da idea de la importancia que se le daba a esta convocatoria:

«Reunión. Habiendo convenido varios principales dependientes de crear un centro de reunión y conveniencia de crear un centro de reunión o instrucción para la clase; y teniendo en cuenta lo mucho que favorecen las circunstancias políticas para la realización del pensamiento; invitan a todos los principales y dependientes de todos los gremios mercantiles para que concurran a la reunión preparatoria que con tal objeto tendrá lugar hoy domingo 25 del corriente a las cinco y media de la tarde en las sesiones de la Casa Lonja».

Curiosamente la convocatoria de la reunión nacía en un ambiente de reivindicación de un sector económico, como el comercial, que estaba defendiendo unos intereses profesionales que en cierta medida no habían sido tenidos en cuenta.

De esta manera el 25 de octubre de 1868 en la Casa Lonja se celebraría la primera reunión, tal como se había convocado en el periódico *El Porvenir*, dando paso a la creación de una Comisión

Organizadora, que estaría presidido por un personaje singular de la ciudad, Simón Martínez al que podemos considerarlo como el verdadero fundador de la institución. El libro de acta así lo atestigua: «Simón Martínez propuso el nombramiento de una comisión nominadora, para que esta designase los individuos que habían de componer la organización. La Mesa Interina estaría formado por Don Simón Martínez, Laureano R. de las Conchas, Faustino Martínez, Aniceto García, Carlos Alvarez y Vicente Acenio». En la casa de la calle Cuna 68, se reunió la Junta General con gran asistencia de socios, el 23 de enero de 1870, bajo la presidencia de Simón Martínez, abriéndose la sesión a la una de la tarde, cuyo principal objetivo era nombrar la Junta Directiva definitiva, así como de *la escritura celebrada para el arrendo de la casa* «destinada para local de esta sociedad; la cual así como la memoria, fueron recibidas con grandes muestras de aprobación Igualmente fueron aprobadas las reformas que se indicara ser necesarias en el local de la casa arrendada». A las veinte horas del día 8 de mayo de 1870 se inauguraría oficialmente el local social del Centro Mercantil, con un matiz social, al acordar la propia Junta Directiva, *«que entre las 8 y las 10 de la mañana, se repartieran 500 hogazas de pan a los pobres, en nombre de la sociedad; para cuyo efecto se repartirían a cada socio, una*

² Archivo del Círculo Mercantil de Sevilla (ACMS), Libro de Actas I, 5 de enero de 1882, p. 5.

comunicación y dos papeletas representativas de medio hogaza de pan para cada una», para que fueran distribuidas con dicho objeto

La gran apuesta de la nueva Junta fue el proyecto de adquisición de un nuevo local para la Sociedad. D. Rafael Daza, uno de los socios de la entidad, expuso:

«la preocupación del estado lastimoso que se encontraba la portería del Centro Mercantil, no ya solo por el mal ornamento que presenta, sino también por la falta de comodidad necesaria para la salida de los señores socios, que como al portero, los expone a cada momento a las frecuentes enfermedades que proporciona la agudeza de este tiempo. De ahí que se nombró una comisión para reformar la portería² (5 de enero de 1882)».

El presidente Eduardo Martínez Lombardo, sugirió a sus compañeros un paso más, la posibilidad de adquirir en propiedad el local social, «por lo que no sería difícil que, al cabo de cinco años, se hallase el Centro con una cantidad muy suficiente a servir de base para una operación que tuviera por objeto adquirir en propiedad el local que ocupa u otro; y que a no ser por este pensamiento»³. De momento solo se accedería a la reforma de la portería, siguiendo el proyecto presentado por D. José Sanmartín y Falcó, socio e ingeniero Industrial, que en la descripción técnica presentada, nos ayuda a

³ ACMS, Libro de Actas I, 5 de enero de 1882, p.6.

reproducir una vez más como debía ser el primer local de la Sociedad: «Igualar las dos puertas, la de la derecha y la de la izquierda, y abrir otra por medio de un arco que diera al segundo vestíbulo, un cierre de cristales y al frente para tapar la escalera y el depósito del agua dos cancelitas uniformes de cristal, con lo cual quedaría un pequeño saloncito, y sitio para guardar ropas (...)».

El importe tendría un coste de cuatro mil reales, siendo aprobado por la Junta Directiva⁴. A mediados del mes de abril se había ya efectuado la reforma del local, tanto en lo referente al cambio de la portería, como la de la propia fachada⁵, por lo que se acordó que debido a las obras de importancia que se habían realizado, se suscribió con el propietario un nuevo contrato de arrendamiento⁶. De esta manera se acordó rebajar a 24.000 reales la cifra del arrendamiento, de los 30.000 que en un principio se propusieron⁷. Al mismo tiempo por parte de algunos socios en la propia Junta General se incitó a que el Centro debía reformarse para que su local y mobiliario respondieran a la importancia social que había asumido la institución dentro del comercio de la capital. (Figura 4)

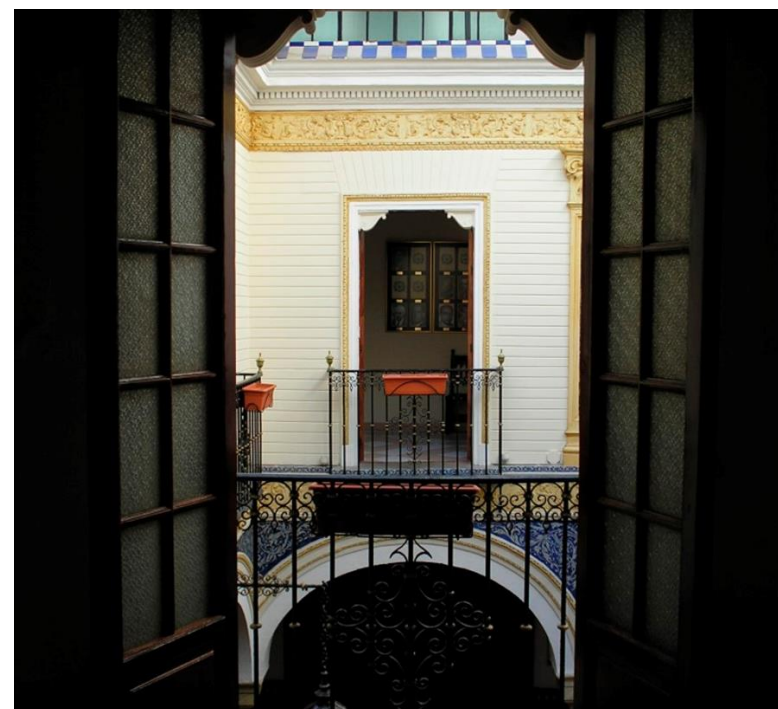


Figura 4. Patio del Círculo Mercantil. Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

Una nueva sede en 1886

La Junta de Gobierno consideró una nueva sede, en una casa cuyo domicilio se encontraba en la calle Sierpes 46 y 48 y Tetuán 9, siendo informado a los socios en la celebración de la Junta General Extraordinaria del 5 de septiembre de 1886, a la que asistieron 538

⁴ ACMS, Libro de Actas I, 14 de enero de 1882, p.14.

⁵ ACMS, Libro de Actas I, 4 de abril de 1882, p.17.

⁶ ACMS, Libros de Actas, I, 26 de junio de 1882, p.22.

⁷ ACMS, Libro de Actas, I, 29 de junio de 1882, p.30.

socios. Una vez leídos los presupuestos ordinarios, se planteó un cálculo aproximado de lo que podía costar el traslado a la nueva sede, informando el presidente Montes Sierra a los socios:

«que en caso de que se tuviera que cubrir el déficit que resultara del presupuesto extraordinario, estimaba que podía solventarse con el aumento de ingresos que se esperaban obtener en el nuevo local, tanto por el aumento de mesas de billar, como por ser cada día mayor el rendimiento de las cuotas mensuales en proporción al aumento progresivo de los socios».

En el caso de que esta proposición fuese desfavorable, la Junta presentaría un nuevo plan de actuación, «estando dispuesta a suplir alguna cantidad que en un momento dado pudiera llegar a faltar mientras no se dieran solución al modo de cubrir dicho déficit»⁸. Incluso algunos socios como fue el caso de D. Ramón Aguilar Martínez se mostraron dispuestos a suscribirse por una cantidad que fuese en concepto de donación, aunque el presidente precisó «que en esta ocasión no era todavía necesario». (Figura 5)

⁸ ACMS, Libro de Actas I, 5 de septiembre de 1886, p.46.



Figura 5. Patio del Círculo Mercantil. Reforma de Aníbal González. 1921-1922. Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

De esta manera quedaría acordada que la Junta Directiva, y en su representación, su presidente, Montes Sierra, formalizase un contrato de arrendamiento de la casa que estaba ubicada en la calle de las Sierpes 46 y 48 y calle Tetuán 9, por cinco años forzosos y tres voluntarios, y el subarriendo del local que estaba ocupando en este momento, hasta la finalización del contrato, en la forma convenida

con la propiedad. De la lectura de las actas del año 1887 se deduce que la Sociedad ya estaba instalada en el nuevo local.

Sabemos que el pintor José Arpa colaboraría en estos momentos en el programa ornamental de la sede adquirida, como así lo demuestra la lectura del acta de la Junta General de Socios celebrada el 29 de diciembre de 1891, ya que algunos socios pidieron una redistribución mayor por sus relevantes trabajos pictóricos del vestíbulo de la calle Sierpes, o se le hiciera un obsequio, y que además fuera nombrado socio honorario. El presidente por su parte informo detalladamente «como se habían llevado a cabo estos trabajos y la cantidad estipulada», y Vicente Aceña manifestó el acuerdo que la Junta Directiva había tomado para que fuese nombrado socio honorario. Finalmente, después de un amplio debate se acordó por unanimidad aprobar la proposición «admitiendo como socio honorario al notable artista pintor D. José Arpa conforme a lo que se establece el capítulo 4º de los Estatutos por que se rige este Centro»⁹. No sabemos nada de la identidad de estas pinturas, al no existir ningún testimonio gráfico, aunque era ya en estos años un pintor de reconocido prestigio, recién formado en Italia, pudiéndose situar estas pinturas del Mercantil anteriores a sus viajes a Texas y Colorado, que lo convertiría en un excepcional

⁹ ACMS, libro I de Actas. Junta General de Socios, 29 de diciembre de 1891p.23,

paisajista. Tenemos constancia de la descripción de las pinturas que le encargó el «Casino Mercantil hispalense para adornar el mejor de sus salones, cuya parte arquitectónica y decorativa ha sido dirigida por el mismo Arpa»¹⁰. El techo representaba la Fama Coronada a las Artes y al Comercio, y los *paneux* las cuatro estaciones, y cuatro floreros. No fue el único programa decorativo que realizó en este momento, ya que para el Casino Militar de Sevilla decoró cuatro *paneux* de los seis que se realizaron.

La sede definitiva. un primer proyecto de Aníbal González

A partir de 1900 sería trasladada la nueva sede social a la calle Sierpes, un inmueble propiedad de Ignacio Sanz Escobedo, uno de los más importantes personajes del mundo de los negocios agrícolas y ganaderos. La causa del traslado fue el pésimo estado de conservación del local, como así lo precisaba Montes Sierra al señalar que el

«edificio que ocupa esta Sociedad no reúne todas las condiciones de un buen confort, pero que no todo puede realizarse al deseo y placer de cada uno. Recordó el estado en que se encontraba la antigua sede hacer historia de cómo este Casino se encontraba cuando tenía su residencia en la calle de la Cuna, (...) si hoy no llenan los deseos y aspiraciones de todos los socios, culpa es nuestra por igual, pues que,

¹⁰ Cascales Muñoz (1896): 314.

con cuotas de 3 y 6 puntos, no es posible mayor esplendidez en los servicios (...)»¹¹.

Unos años después, concretamente el 31 de julio de 1919, el arquitecto Aníbal presentaría el proyecto de reforma y ampliación del local, de las casas número 10, 11 y 12 de la calle Mozas (hoy Manuel Moreno López). Conocemos las partidas presupuestarias del coste de la reforma del inmueble: obras, 97.399,75 pesetas; decoración interior, 20.989.50 pesetas; reforma del vestíbulo de entrada por calle Sierpes, cerramiento del pequeño patio y supresión de la escalera de caracol, 850 pesetas. El propietario, Ignacio Sanz, costearía toda la obra, mediante un incremento de la renta, acordándose que el centro seguiría pagando la renta de 2000 pesetas anuales, hasta principio de enero, y a partir del mes siguiente, 85 pesetas diarias, o sea 2.585 pesetas mensuales. En ese concepto de ochenta y cinco pesetas diarias se incluirían las «reparaciones mayores y menores, que serían de cuenta del propietario»¹². Al mismo tiempo se reformaría el vestíbulo de entrada de la calle Sierpes, añadiéndole una solería de mármol cuyo coste asumió el propietario, aunque el Mercantil aportó 250 pesetas¹³, a la que se le añadiría una vitrina para que se colocasen las cartas que recibían los

socios en la sede local, así como una reforma en la portería de la calle Monardes para dedicarla al servicio de carruajes del Centro¹⁴, así como se acordó instalar «una puerta en el hueco del patio por el vestíbulo de la calle Monardes»¹⁵. La red de agua que suministraba al Mercantil seguía siendo la de los Caños de Carmona, como podemos comprobar en el acuerdo que se llevó a cabo con el propietario para la construcción de «un aljibe con su bomba motor para recoger el agua» de la antigua construcción almohade que seguía en uso en la ciudad¹⁶.

La reforma de Aníbal González en 1921

A finales de 1920 la ciudad de Sevilla vivía un momento de inquietud política y social, que irrumpiría con la Dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1923. En esta encrucijada asume la presidencia del Centro Mercantil, Juan Molano Moreno, sustituyendo a una personalidad tan importante como había sido Augusto Peyré, que sería nombrado socio de honor en la Junta General Ordinaria del 26 de junio de 1921. (Figura 6)

¹¹ ACMS, Libro I de Actas, Junta General Ordinaria 29 de junio de 1902, p.56.

¹² ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva, 31 de julio de 1919, p.241.

¹³ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva, 23 de octubre de 1919, p.251.

¹⁴ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva, 6 de noviembre de 1919, p.253).

¹⁵ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva, 2 de enero de 1920, p.261).

¹⁶ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva, 5 de febrero de 1920, p.266.

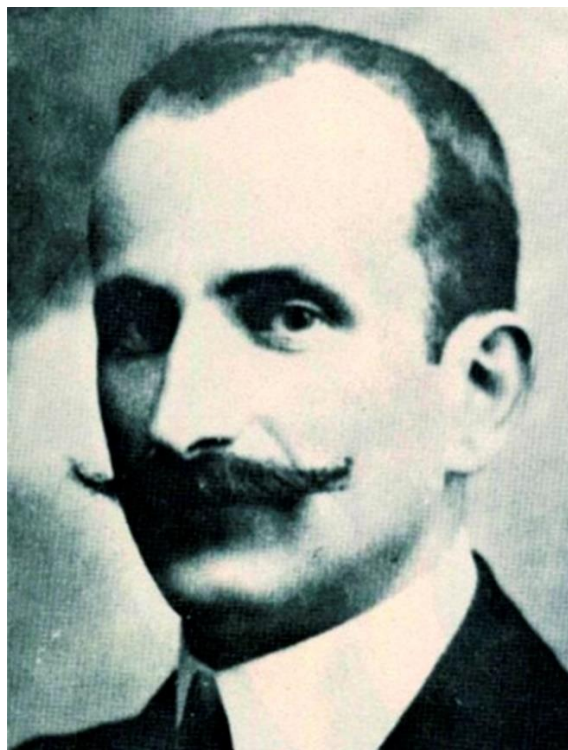


Figura 6. Aníbal González.

Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

La primera Junta Directiva contaría con Máximo Hortal Palacios como vicepresidente, que se había convertido en una figura muy dinámica en el seno de la vida política de la ciudad. La reforma del local social volvió a ser uno de los objetivos de la Junta Directiva, como ya anuncio el propio presidente en la primera reunión de la

Junta Directiva, con motivo de la ampliación del local, como eran el salón de peluquería, los nuevos baños y otras dependencias. Durante el mes de enero se procedió a la reforma de la biblioteca, acordándose la confección de un inventario de los libros que la componían. La remodelación más importante del inmueble fue la habilitación del segundo piso de la calle Sierpes, bajo la dirección del arquitecto Aníbal González, informando el presidente a la Junta Directiva de la conveniencia

«de utilizar varias habitaciones actualmente ocupadas con muebles usados y domicilio del conserje, en las cuales mediante un arreglo se podrían instalar las clases, dándoles entrada por una escalera independiente, que se podría hacer a continuación de la escalera principal trasladándose las habitaciones del conserje al segundo piso de la casa nueva de la calle Mozas, actualmente en construcción»¹⁷.

Uno de los proyectos más importante en la reforma del local fue la instalación de un salón de operaciones mercantiles, en la que se incluiría una bolsa de contratación en el salón bajo, cuya obra esta próxima a finalizar. La ampliación y reforma del local supuso una verdadera propuesta de sello de identidad para la institución social, que estaba viviendo unos años de esplendor, proponiéndose al arquitecto Aníbal González que realizara un proyecto de exorno del

¹⁷ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva, de 27 de enero de 1921, p.322.

patio y vestíbulo de la calle Sierpes. El amplio coste que supuso la adquisición de un mobiliario de lujo destinado al vestíbulo principal, como fueron seis sofás y doce sillas de entrepuerta para el nuevo salón del piso principal, le llevaría al fraccionamiento del pago, por lo que podemos deducir la elevada cuantía que supuso para la economía de la institución. Se procedió asimismo a pintar los espacios más importantes del local reformado, como fueron la biblioteca y las habitaciones destinadas a las clases, por lo que se procedió a la celebración de un concurso, siendo designado Francisco Sánchez Monglia, por «ser la oferta más favorable»¹⁸. A ello se uniría las reformas del salón de Billar, con un nuevo pavimento, así como la adquisición de nuevas mesas, convocándose también para ello dos concursos de reforma de entarimado y de las mesas de billar. Resulta curioso que se presentaron para ello varios constructores de mesas de billar, entre los que se encontraba José Gavira, enviando una instancia solicitando una entrevista con la propia Comisión para explicar cuáles eran las reformas que necesitaban las mesas de billar¹⁹. Una vez publicado el concurso, se le adjudicaría definitivamente a José Gavira, con un coste de 1660 pesetas por ser la propuesta más favorable de las que se habían presentado. Por su parte, se le adjudicó a Francisco López Borda el

entarimado del salón de billares, sobre la base de 28 pesetas cada metro cuadrado²⁰.

En el nuevo salón alto de la calle Manuel Moreno López sería instalado seis aparatos de luz. La propia conducción del agua que llegaba al Mercantil por los Caños de Carmona sería modificada por el cambio de un motor eléctrico de fuerza de medio caballo a otro de un caballo para «elevar el agua», acordándose colocarlo debajo de la escalera de servicio, para que «se aminore el ruido que ocasiona su funcionamiento». Se procedió a la adquisición de un nuevo mobiliario para la biblioteca, como fueron una nueva mesa y varios atriles, que serían realizados por el carpintero Alcaide²¹. A ello se unieron la adquisición de frisos de yeserías que se instalarían en el salón bajo del nuevo local de la calle Manuel Moreno López, que sería encargado a Manuel Gómez, bajo las instrucciones del arquitecto Aníbal González y los tapices para el arreglo de los muebles del vestíbulo de calle Sierpes, que serían destinados al nuevo salón bajo de la calle Manuel Moreno, que en principio lo iba a realizar el tapicero Antonio Chacón, pero dado el alto coste en el presupuesto, se decidió consultar a otros tapiceros.

El 2 de junio de 1921 se daría lectura de la Memoria y los planos que el arquitecto Aníbal González presentara sobre la

¹⁸ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 14 de abril de 1921, p.345.

¹⁹ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva del 12 de mayo de 1921, p.356.

²⁰ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva de 19 de mayo de 1921, p.358.

²¹ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva de 17 de marzo de 1921, p.337.

reforma del local, referente al decorado y exorno del patio central y vestíbulo de la calle Sierpes, así como la instalación del servicio de baños, urinarios y retretes en la parte del local del piso principal ocupado hasta este momento por la repostería, y la habitación del piso segundo de calle Sierpes para las clases de idiomas y contabilidad, construyéndose una nueva escalera a continuación de la principal. La Junta Directiva aprobó en principio dicho proyecto con alguna ligera observación respecto de la posibilidad de conservar el actual artesonado del vestíbulo, decorándolo nuevamente, conservar también el alicatado de dicho vestíbulo, y omitir algunas de las reformas que se proponen en el patio; todo lo cual contribuirá a rebajar el coste de la obra y asimismo, consultar si sería posible ampliar a cuatro el número de cuartos de baños, en lugar de dos, como se proponen en el proyecto. Fue acordado que, una vez obtenida la conformidad del arquitecto sobre dichas variaciones, se sometieran todos los proyectos a la aprobación de la Junta General del 26 de junio. Las obras de adecentamiento del inmueble prosiguieron a un ritmo frenético, con la pintura del salón de la planta principal por la calle Manuel Moreno López y escalera de entrada por la misma calle, adjudicándose a Juan Fernández Pineda con un coste de 600 pesetas. A ello se uniría el arreglo de los muebles, que «en ese momento se encontraban en el vestíbulo de la calle

Sierpes, y que pasarían al salón bajo de la calle Manuel Moreno López, y se solicitarían muestras y precios de alfombras para el patio y vestíbulo de calle Sierpes a las casas almacenistas que trabajan el artículo». Incluso un socio, José Giráldez Rodríguez, expuso la conveniencia de hacer una instalación de pararrayos en el local del centro, siendo tomada la propuesta en consideración por los asistentes.

En la Junta Directiva siguiente, celebrada el 16 de junio de 1921, se siguieron acordando medidas de reformas en la sede social, como fue la reforma en el salón alto «que está sobre los billares, consistente, en quitar la baranda del hueco del patio y poner un piso de baldosa de vidrio, que, sin tapar por completo la luz a los billares, deje el salón todo corrido y poder utilizarlo más adelante como salón de acto». De esta manera se encargarían las baldosas de vidrio «de 50 X 50 a la casa Pueyo, por ofrecer el precio más conveniente, a pesetas 68 el metro cuadrado»²². En la Junta del 23 de junio de 1921 se acordaría solicitar un presupuesto extraordinario de 5.500 pesetas para realizar las obras de reformas del local aprobadas por la Junta Directiva el 2 de junio, así como la construcción del pozo tubular y un pararrayo. Del mismo modo, se acordó instalar ocho puertas nuevas de cristales, para los balcones del patio principal, por lo que se contrató después de recibir varias ofertas, al cristalero

²² ACMS, Junta Directiva de 16 de junio de 1921, p.370.

Manuel Oñoro Cruz²³. La instalación de un pararrayo se haría en julio de 1921, encargándosele al Sr. Giráldez²⁴. Se adquirieron alfombras para ornamentar la planta baja del inmueble, siendo escogido el de Augusto Peyré, después de haberse presentado varias opciones, por «ofrecer las calidades y dibujos más apropiados del objeto y los precios más convenientes».

En el mes de agosto el ritmo de las obras se aceleraron, con los trabajos de pintura de las distintas estancias del Centro Mercantil, en la que incluía la fachada de la calle Sierpes, el salón de actos y las galerías del piso principal, así como la adquisición de las nuevas puertas de la calle Manuel Moreno López, con las mamparas de cristales de entrada al salón del piso bajo, y dado el ritmo de urgencia con que se quería culminar la obra no se realizó concurso, siendo designado directamente a Manuel Oñoro y Francisco López Borda. Sería en este mismo mes cuando Aníbal González presentaría a la Junta los dibujos de los faroles para el patio y los aparatos y apliques para el salón de la calle Sierpes, por lo que se convocaría un nuevo concurso para su realización, siendo designado Fidel Cabrera, con un coste de 275 pesetas cada uno de los cuatro de los faroles y 200 pesetas cada uno de los ocho apliques²⁵.

Ante las diferentes reformas habida en la sede social, al igual que la ampliación de la misma, el propietario Ignacio Sanz presentaría una Memoria a la Junta Directiva en la que se enumeraba las distintas obras realizadas en este periodo y que no estaban incluidas en el presupuesto ordinario, por lo que señalaría con una nota detallada de excesos de gastos, que habían representado las obras de ampliación del local, sobre la cifra del presupuesto que sirvió al contrato de arrendamiento vigente, por lo que se reclamaría un aumento de renta que hasta este momento regía, por lo que el Presidente se volvió a entrevistar con el propietario en compañía de una comisión de la Directiva, en la que se acordó que se propondría a la Junta General una adición al contrato de arrendamiento, fijándose la renta en 120 pesetas diarias. En la Junta General Ordinaria del 26 de junio de 1921, se aprobaría el presupuesto extraordinario para las obras adicionales de reforma del local y las modificaciones del contrato de arrendamiento con el incremento de las rentas, en la forma convenida por la Directiva. Unos días después, el presidente informaría a la Junta Directiva que se había firmado la escritura adicional al contrato de arrendamiento del local, por lo que se pagaría 120 pesetas diarias de alquiler y el propietario, Ignacio Sanz Valdecantos, habría entregado la cantidad de 20.000 pesetas

²³ ACMS, Junta Directiva de 21 de julio de 1921, p.385.

²⁴ ACMS, Junta Directiva de 7 de julio de 1921, p.379.

²⁵ ACMS, (Junta Directiva de 5 de septiembre de 1921, p.399).

para ayudar a los gastos de la obra de reforma del local. Durante los meses de septiembre y octubre las obras prosiguieron en el local, adquiriéndose las farolas que habían sido diseñadas por Aníbal González, y elaboradas por la Casa Fidel Cabrera e Hijos, resultaron de «tamaño excesivo, para las proporciones del salón a las que iban destinadas, por cuyo motivo, de común acuerdo con dicha casa constructora, se resolvió dejarlas de su cuenta y que construyeran otras nuevas sobre la base del mismo dibujo, y con reducción de tamaño y que procurase tenerlas terminadas en el plazo más breve posible»²⁶. El constructor de los muebles, Enrique Chacón, también solicitaría al Mercantil de que se le entregase una liquidación parcial a cuenta de la totalidad del contrato, habiendo entregado doce sillas de entrepuerta y doce sillas fumadoras, por lo que se accedió su petición a cuenta de su liquidación de 3200 pesetas²⁷.

Una nueva reforma de Aníbal González (1922)

Sin duda alguna, en 1922 el Círculo Mercantil vivió un periodo de solvencia económica, como se puede apreciar en el balance del 31 de marzo, que arrojaba un superávit de 32.307, 08 pesetas, lo que le permitió proseguir la reforma del local social. De esta manera, la Junta Directiva acordó que el arquitecto Aníbal González presentara

un presupuesto para instalación del comedor, nuevo salón de lectura, servicio de lavabos y betunería en la planta baja del local de esta Sociedad. Se conserva en el Archivo del Mercantil el libro del Inventario de todos los bienes muebles que poseía la Sociedad, así como las distintas dependencias en que estaba articulado el inmueble, por lo que nos da idea de cómo era el edificio. El inmueble estaría delimitado por la gran fachada que daba a la calle Sierpes, posiblemente con la misma dimensión que en la actualidad, ornamentándose con colgaduras de franela con los colores nacionales, una portería compuesta de «cuatro departamentos o sea vestíbulo con dos mamparas de cristales, habitación del portero y dos salas de visitas, todo de madera caoba y dos puertas de medio punto de madera de pino». Se accedía al patio principal, en el que estaban instaladas cuatro farolas de hierro forjado, un cancel de pino, una alfombra con cenefa lisa y un toldo, a los que se unían 27 sillones de cuero, seis sillas de cuero y ocho sofás. Al mismo tiempo existía un vestíbulo principal, en el que estaban dos lámparas de hierro forjado y repujado con dieciséis luces cada una, siete apliques de pared de hierro forjado y repujado de tres luces cada uno, a los que se unían siete sofás de piel y trece butacas de piel. El salón de billares sería una de las estancias más amplias, aunque no consta su

²⁶ ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva de 24 de octubre de 1921, p.10.

²⁷ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 1 de octubre de 1921, p.4.

descripción, por lo que en el Inventario solo deja constancia de un gran número de objetos propios del juego del billar. Hacia la calle Monardes daría la otra fachada lateral, a la que se accedía por la portería, en la que se había instalado una mampara con dos departamentos, desde la que se accedían al salón de ajedrez, al salón de lectura y al llamado salón bajo. Como curiosidad podemos incluir en el caso del salón de lectura la existencia de una mesa de lectura de amplia longitud, dos estantes grandes de madera, dos mesas de escritorio con tapa de cristal, una mesa de caoba con casilleros de pino para. El salón bajo daba a la calle Manuel Moreno López a la que se unía la sala de la repostería, con un gran número de recipientes entre los que se encontraban una cocina económica con cuatro hornos, cuatro cachumbos para café y leche, dos capetones, dos hogares, dos serpentinas y un depósito de agua caliente, y anexa a la misma, se encontraría el guardarropa y la portería, entre lo que se encontraba un mostrador con banderola de cristal. En el ala que daba a la calle Manuel Moreno se hallaba la escalera, a la que accedía al salón de dominó y al salón de póker. En el salón de dominó estaban instalado siete mesas de dominó y una mesa de tresillo, y en el salón de póker estaría cinco mesas con sus fundas y tres de tresillos. La secretaría sería otra de las estancias situada en la planta alta en la que se encontraba una mesa de madera de roble con tapa de cristal, una mesa de escritorio de caoba, dos estantes de robles con cajonería

y puertas de cristales, un sofá estilo inglés, dos cuadros de paisajes al óleo con molduras doradas, una escribanía con dos tinteros, una campanilla de plata y una mesa de roble chica (Inv.1922, p.10). (Figura 7)



Figura 7. Patio. Círculo Mercantil (Sevilla). Reforma de Aníbal González.
Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

Con respecto al salón de actos, que daba a la fachada de la calle Sierpes, estaba amueblado con cuatro sofás de robles tallados, nueve sillones de robles, una mesa de pino forrada de terciopelo, un piano

vertical y un piano de media cola de marca Erard y una salamandra. La biblioteca incluía una mesa de lectura de caoba y tapa fina, ocho atriles, un sofá de roble tallado y forrado de cuero. Anexa a la Biblioteca existía una sala intermedia. En la pared de la calle Manuel Moreno López se ubicaba el salón alto. El inmueble contaría además con un almacén en el piso segundo de la fachada de la calle Sierpes, un almacén alto interior, y dos azoteas, en la que estaban instalados cinco depósitos de chapa galvanizada para agua, a los que se unía el cuarto de la azotea, la sala de paso de la azotea, el cuarto de camareros y el departamento del conserje. Durante los meses de verano se intentó la reforma final del comedor como se había acordado en Junta Directiva, instando al repostero que diese cuenta del estado en que se encontraba, a fin de proceder a su inauguración lo antes posible, manifestando el propio, que por dificultades surgidas con algunos de sus abastecedores se le estaba demorando la entrega de algunos artículos y utensilios de cocina. En cuanto al acceso al propio comedor se autorizó por la Junta Directiva que los socios pudiesen invitar hasta dos forasteros, que por su consideración social puedan concurrir a este centro, al mismo tiempo que la propia familia de los socios cuando así lo desearan, y por otro lado, denegar el acceso, si no se adquiriese la entrada al comedor de aquellas personas que sean vecinos de esta localidad y no sean asociados. No tenemos constancia del día de inauguración,

aunque sin duda alguna tuvo que ser un gran acontecimiento no solo para la institución, sino para toda ciudad. Si consta, por el contrario, algunas intervenciones posteriores de Aníbal González en 1925, encargándose de inspeccionar la instalación, el certificado de su estado y su funcionamiento.

LA REFORMA DE LA CASETA DE FERIA, DE ANÍBAL GONZÁLEZ

La instalación de una caseta fue siempre una pretensión histórica del Círculo Mercantil, al igual que otras instituciones sevillanas. Sería el proyecto realizado por Aníbal González para la caseta del Círculo Mercantil, uno de los proyectos más suntuosos de la historia de la Feria de Abril sevillana.

La caseta orientalizante de 1904. El supuesto proyecto de Juan Talavera de 1905

El primer semestre de 1903 fue muy eficiente para el Centro Mercantil, que experimentó una crecida en el número de socios, siendo de 1010, de los que 679 eran los que pagaban 6 pesetas mensuales y 331 eran los de 3 pesetas. Uno de los objetivos del Centro en este momento fue la instalación de una caseta de feria, gracias a la petición de un gran número de socios, por lo que sería acordada

por la Junta Directiva, y que sería instalada en 1902, pero que como así consta en el acta no había llenado todas las necesidades que este Centro exige, pero debido a la premura con que hubo necesidad de realizar los trabajos y las muchas dificultades que surgieron para llevarlo a cabo, bien podía asegurarse que había superado el éxito a los medios para obtenerlos. Se propuso por parte del socio el señor Vill, que se convocara un concurso de artistas. En diciembre de 1903 el presidente informó a los socios que todavía no se había presentado un proyecto definitivo por parte de la Junta Directiva, ya que se había dejado a la nueva Junta Directiva que iba a entrar en esta asamblea dicho encargo.

En 1904 el Mercantil instala ya el primer proyecto de la caseta, aparece recogido en las páginas de El Porvenir, en su número 20.363: *Entre las casetas merece especial atención la del Círculo Mercantil, nueva*, y en el periódico El Liberal, en su número 20.363., indicando que recibió una mención especial en la época «por su exquisito y caprichoso adorno con exornos de Francisco Anaya que fue admiración de todos» como reflejaba el número 20.363 del diario El Porvenir. Era de estilo orientalizante, muy de moda en la época. Al año siguiente, la Junta Directiva presentó el proyecto de instalar definitivamente una caseta en el Real de la Feria a los socios en la

Junta General Ordinaria de 25 de diciembre de 1904, «para que haga los gastos al fin deseado, sin discusión y por unanimidad». Sería ya en la Junta Extraordinaria de 19 de febrero de 1905 cuando el presidente informaría a los socios de la marcha del proyecto de la instalación definitiva de una caseta de Feria, en los siguientes términos:

«Que por virtud de la autorización que en la Junta General de 25 de diciembre último se le había se le había conferido a la Directiva para llegar a establecer una Caseta estable, propiedad de esta sociedad, en el Real de la Feria, desde aquellos días se vienen haciendo gestiones para realizarlos. Que se habían estudiado distintos proyectos y de todos ellos solo el que en aquel acto se iba a exponer, reunía a juicio de la Junta, las cualidades de exorno y solidez y capacidad, para llenar las necesidades de una Sociedad tan numerosa como la nuestra, unida a la brevedad con que había de realizarse los trabajos, dado el corto tiempo de que podían disponerse para la ejecución de las obras»²⁸.

El proyecto presentado para la configuración de la caseta estaría articulado en tres secciones, una parte de fundición con arreglo al plano por los señores Pérez Hermanos, que ascendían a

²⁸ ACMS, Libro de Actas de Junta Extraordinaria de 19 de febrero de 1905, p.23.

37500 pesetas, «siendo a cuenta de estos señores el montaje de toda la parte contratada». (Figura 8)



Figura 8. Caseta Oriental. Círculo Mercantil. 1904.
Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

La segunda parte o grupo del proyecto la formarían las obras de mampostería, que habrían «de constituirles 600 metros cúbicos cuadrados a un metro de altura sobre la superficie» y cuyas obras serían encargadas al arquitecto Juan Talavera, que ascenderían a 7500 pesetas, «sin que se precise como cantidad exacta, ya que estas obras de trabajos habrían de surgir otras no presenciales en el momento y que pudieran motivar una alteración del cálculo formado». El tercer grupo se agruparían los detalles menores, como

serían carpinteros, pintores, mamposterías, jardineros, lamparistas, mobiliarios y cuantos enseres fueran necesarios hasta quedar ultimadas las obras, para lo que se señalaba la suma de 15000 pesetas.

Una vez presentado el proyecto a los socios se expuso el modo en que se iba a pagar las obras de la estructura de hierro, concertando en principio un contrato con los Pérez Hermanos, haciendo constar que la Sociedad carecía de fondos suficientes, para atender a todos los demás gastos, que se han de originar y que con los ingresos ordinarios sería muy larga la amortización de la deuda que se creasen, por cuya razón se planteó establecer «una cuota extraordinaria y obligatoria por igual a todos los socios, para que con estos ingresos y los que puedan sobrar de los ordinarios, amortizar en este tiempo los gastos que se crean». Un gran número de socios se opusieron al establecimiento de una cuota extraordinaria, ya que algunos consideraban que podían darse de baja. Finalmente sería aprobado por la Junta General, en los siguientes términos:

1º. Establecer una caseta estable, en el Real de la Feria, aprobando el proyecto presentado por la Junta Directiva y autorizando a la misma para la eficiencia de las obras.

2º Imponer una cuota extraordinaria de 10 pesetas en el mes de abril a todos los socios, sin distinción de clases, que deberían satisfacer antes del día 15 de dicho mes.

3º El socio que dejara de abonar la mencionada cuota sería dado de baja, y caso de pretender ingresar de nuevo debería satisfacerla.

Los talleres de Pérez Hermanos fueron una de las múltiples fundiciones que se fueron extendiendo por la ciudad desde mediados del siglo XIX. Estos talleres habían nacido en los llamados talleres de San Antonio, fundado por Narciso Bonaplata en 1840, cerca de la confluencia de las calles de Torneo y de San Vicente, siendo una de sus construcciones más significativa las piezas de fundición del Puente de Triana en 1850, convirtiéndose en la fundición más importante de Sevilla. La propiedad paso posteriormente a Pérez Hermanos, una de sus primeras obras sería la fundición de la famosa Pasarela, obra del ingeniero Dionisio Pérez Tobía, y algunas de las más famosas farolas²⁹. La ilustración que se conserva de la caseta del Mercantil, estaba articulada por tres bloques, dos de ellos con forma de prisma, con un frente rehundido definido en una triple arcada de elegante diseño. La ornamentación estética respondía a las corrientes historicistas que se habían puesto de moda en la arquitectura de principio del siglo XX, con reminiscencias del estilo mudéjar, conteniendo una excelente yesería tanto en las roscas de los arcos como en las pilastras que lo separan. Se utilizaron unas columnas de mármol de raigambre renacentista, como homenaje de

²⁹ Silva Suarez (2007).

la arquitectura doméstica sevillana del siglo XVI, con fustes lisos, y excelentes capiteles y cimacios. Todo el conjunto se coronaba con un friso almenado de estilo oriental en cuyo centro inscrito en un módulo barroquista aparecía la inscripción Centro Mercantil. No podemos afirmar tajantemente que fuera Talavera su artífice, aunque recuerda algunas de sus edificios arquitectónicos de esta etapa. Se puede apreciar en el fondo del vestíbulo los frisos de lozas de cerámicas de tradición mudéjar.

El proyecto de transformación de Aníbal González

El 2 de enero de 1920 se acordó por la Junta Directiva la reforma de la caseta que esta Sociedad posee en el Prado de San Sebastián. Una vez realizados los estudios técnicos pertinentes, se presentaría a la Junta el 5 de febrero por parte de Marvizón y la Fundición de San Antonio, siguiendo los planos de Aníbal González, que sería aprobada, por lo que se encargaría la obra de herrería a Marvizón, con un coste de 7.100 pesetas. La obra de albañilería por su parte sería adjudicada a Aníbal González, y al carpintero Francisco López para la ejecución de los trabajos de carpintería³⁰. (Figura 9)

³⁰ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 2 de febrero de 1920, p.268.



Figura 9. Caseta oriental. Círculo Mercantil, 1904.
Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

246

Un paso más sería la solicitud que la Sociedad hizo al Ayuntamiento para la concesión de una parcela de 408 metros cuadrados de terreno, en la calle central del recinto ferial, como ampliación de la caseta, la cual «resultaba ineficaz a causa del incremento que viene tomando este Centro por el constante ingreso de nuevos socios». Con este fin se tuvo que gestionar un presupuesto para las obras de ampliación, entre los que se encontraba uno de 2.700 pesetas referente al alquiler del tablado y otro de la propia armadura en 4729 pesetas, que quedarían en propiedad del Mercantil, acordándose que los propietarios del tablado, por su elevado coste del alquiler, se le autorizase a dejarlo instalado hasta

³¹ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 2 de febrero de 1920,

el mes de mayo, especificándose que se empezase la obra sin pérdida de tiempo y que los gruesos de madera que habría que emplearse en la armadura, debían de ser de pino de Flandes. En el contrato que el Mercantil acordó con los pintores, Juan Fernández y Eloy Zaragoza, que para el ornamento se utilizase *colores en toda la parte estilo árabe y el resto en un solo color*³¹. Con respecto a Eloy Zaragoza se acordó que se realizasen las gestiones necesarias para el pintado de un techo estilo árabe sobre lona, cuyo costo sería alrededor de mil pesetas.

El 24 de marzo el Ayuntamiento de Sevilla concedería al Mercantil la ampliación del terreno solicitado en el Real de la Feria³². La caseta del Mercantil se habría convertido en una de las más significativas de la Feria de Abril. La descripción de la caseta la recogemos del Inventario de 1922:

«Una Caseta de hierro estilo árabe compuesta de portada, patio central y galerías, con 32 columnas de hierro con enjutas y arcadas árabes en la planta baja y veinte columnas corridas de persianas en la parte alta; montera de hierro y cristales y tableros de celosías; entramado para la techumbre y cubierta de chapa ondulada y galvanizada y setenta y cuatro metros de barandas con pilastras fundidas, paños de hierro dulce y decorado de fundición en la terraza, más veinte siete de baranda estilo árabe, decorada de

³² ACMS, Libro de Actas de Junta Directiva de 30 de marzo de 1922, p.73.

fundición en el jardín, techo de lona y galerías con cortinas de lona; cuatro columnas fundidas para soporte de los focos eléctricos de la portada y una marquesina con catorce cartabones y tubos para toldos» (Inv.1922, p.21).

La ampliación de la caseta fue un rotundo éxito en el seno del Mercantil, tal como se desprende del acuerdo de la Junta, cuya intención fue darle un carácter permanente a dicha ampliación, por lo que se nombró para este fin una comisión formada por Vega Rivero, Díaz de la Torre y Bermudo, Miró y Santolino. El vocal encargado de la comisión de ampliación de la caseta, Vega Rivero, presentaría a la Junta

«el estudio que sobre el terreno habían efectuado para determinar los trabajos que habían de hacerse en la Caseta, proponiendo como más conveniente y beneficioso para la Sociedad, convertir en definitiva la ampliación actual, con algunas modificaciones convenientes, o sea, prolongar hasta el fondo la ampliación conseguida, formar jardín al frente y costado, basamento de cemento sobre cemento armado, prolongación de la verja actual, establecer todo el comedor corrido al fondo, ampliación de los retretes de señoras, guardarropa y habitación del guarda y modificación de los retretes de caballeros variando su entrada».

Se acordó solicitar del arquitecto el necesario proyecto para su presentación y aprobación³³. A raíz de la ampliación de la caseta se tuvo que alquilar un almacén, por un precio de 1'50 pesetas diarias. Unos meses después, en octubre, la Junta Directiva acordó sacar a concurso las obras de reformas de la caseta en la Feria con objeto de darle carácter permanente, anunciándolo «en el patio del Centro y en la prensa local, a fin de que las entidades concursantes puedan estudiar el asunto y presentar sus presupuestos con arreglo a sus bases que se establecería en Secretaría». Sería nuevamente el arquitecto Aníbal González, quien enviaría los datos técnicos necesarios para proceder al concurso de las obras de la ampliación de la caseta. Una vez cumplido el plazo para resolver el concurso abierto para la adjudicación de las obras de ampliación de la caseta, se procedió a su elección, siendo los concursantes y sus respectivos presupuestos los siguientes: Vélez y Moreno (23214 pesetas), Enrique Oñoro Cruz (11500 pesetas), José Valois Salvador (19485 pesetas), Ramón Fernández Robles (18700), José Muñoz Gálvez (19519 pesetas), Francisco Giménez (11.993 pesetas), Amadeo Saturnino (25328 pesetas), José del Valle Pérez (14380 pesetas) y Antonio Marcos y Enrique Bravo (16998 pesetas)³⁴. (Figura 10)

³³ ACMS, Libro de Actas. Junta Directiva de 21 de mayo de 1922, pp.90-91.

³⁴ ACMS, Libro de Actas, Junta Directiva de 26 de octubre de 1922, pp.141-142

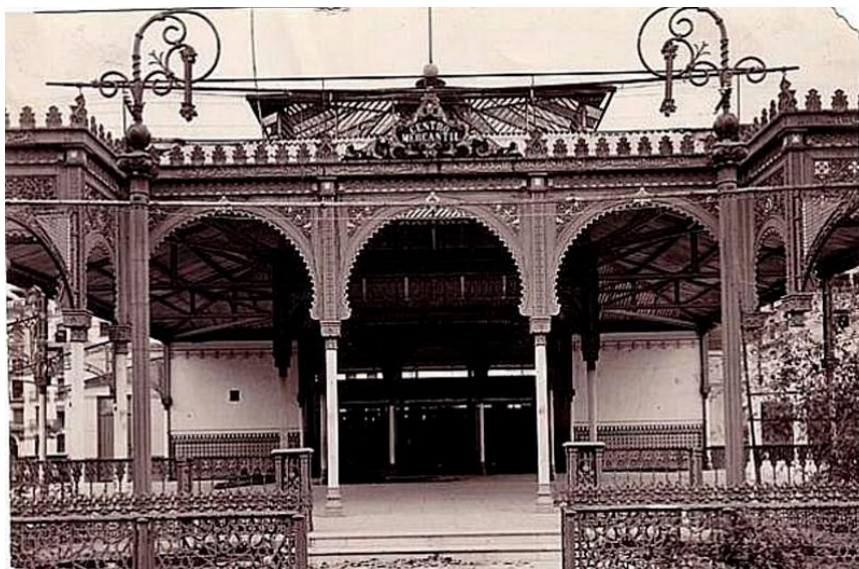


Figura 10. Caseta del Círculo Mercantil. Intervención de Aníbal González.
Foto: Archivo documental del Círculo Mercantil de Sevilla

Ante las distintas propuestas, se acordaría adjudicar las referidas obras de la caseta, siguiendo los planos, mediciones y demás detalles propuestos por el arquitecto Aníbal González, al concursante Francisco Giménez, en la cantidad citada, pero:

«siempre provisionalmente y a reserva de las garantías que dicho Señor ofrece (...) resulten aceptables para la Sociedad como favorable resultó su presupuesto, en cuyo caso se procedería a hacerle la adjudicación definitiva de las obras de referencias, al

³⁵ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 10 de noviembre de 1922, p.145.

mismo tiempo que se acordó acusar recibo a los demás concursantes de sus presupuestos respectivos y también tener presente al hacer la adjudicación definitiva de estas obras, la posibilidad de la traslación de la Feria a otros terrenos, en plazo más o menos largo, según se ha dado a conocer por la Alcaldía»³⁵.

Finalmente, el 16 de noviembre de 1922, se adjudicaría definitivamente la ampliación de la caseta comunicándosela por escrito, enviando doble carta, una de las cuales se debía devolver a Secretaría:

«dando su conformidad, advirtiéndole que debía de comenzar las obras inmediatamente y entregarlas completamente terminadas dentro del próximo mes de febrero, a cuyo efecto debe de ponerse en comunicación con el Señor Aníbal González, arquitecto de la Sociedad, para cuantos datos necesite a fin de llevarla a buen término el citado trabajo»³⁶.

Al mismo tiempo se promovió una Cruz de Mayo en la Caseta del Mercantil, a instancia de la Junta Directiva, por lo que se acordó «reducir el número de luces para que el festejo resultara con la mayor economía, dentro del mayor lucimiento posible como corresponde a este Centro», por lo que se encargaría a la comisión de la caseta para su organización. Se acordaría que la celebración

³⁶ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 16 de noviembre de 1922, p.148.

fueran los sábados y domingos del mes de mayo. Unos días después sería felicitado el vocal Bermudo, «por su acertada gestión en la instalación de la Cruz en la Caseta en la Feria», lo que demuestra el éxito que debió tener entre los socios esta celebración, y como en años anteriores, se propusieron proyecciones cinematográficas durante el verano en la caseta de Feria, siendo las casas Pathé y Llorens las que presentaron sus propuestas, escogiéndose finalmente la casa Llorens, siendo la comisión de la Caseta la que acordaría el programa de películas más conveniente. Es probable que fuese un éxito de público, al acordarse que la ampliación conseguida de la caseta se convirtiera en terraza en los meses de verano para la exhibición de las películas. Curiosamente la selección de las películas exhibidas serían criticadas por un gran número de socios por ser «antiguas, feas y algo inmorales algunas», por lo que la Junta acordó que se alterase la programación «con películas que ofreciesen novedad e interés a la sociedad»³⁷.

La ampliación de la caseta de Feria se vería paralizada al comienzo del mandato de la nueva Junta Directiva, a causa de las complicaciones surgidas por lo que respecta al desagüe y reparto de los nuevos servicios de higiene, habiéndose encargado al arquitecto

D. Aníbal González que emitiera un informe en forma simple, y que pasará a estudio de la Directiva³⁸. Se nombraría para este fin una comisión que estaría formada por Arturo San Martín, Francisco Pérez Salado y Miguel López Durende. Unos días después sería aprobado el informe del arquitecto Aníbal González como así consta en el acta: «Examinado el presentado por Don Aníbal González se aprueba en principio a resulta del costo que puedan originar las nuevas dependencias del guarda, de lo que se acuerda pedir un avance del presupuesto y resolver entonces lo más conveniente»³⁹.

BIBLIOGRAFIA

Cascales Muñoz, José (1896). *Sevilla intelectual: sus escritores y artistas contemporáneos: setenta y cinco biografías de los mejores ingenios hispalenses y un apéndice con estudios bibliográficos y críticos*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.

Gabardón de la Banda, José Fernando (2020). *El Patrimonio documental en el Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla Patrimonio*

³⁷ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 30 de julio de 1922, p.121.

³⁸ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 11 de enero de 1923, pp.172-173.

³⁹ ACMS, Libro de Actas de la Junta Directiva de 31 de enero de 1923, p.182.

Aníbal González y el Círculo Mercantil de Sevilla

artístico, documental y bibliográfico. Sevilla: Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla.

Gabardón de la Banda, José Fernando (2022). *El Círculo Mercantil de Sevilla (1868-1939)* (en prensa).

Roda Peña, José (2018). *Colección pictórica del Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla Obras singulares*. Sevilla: Editorial Samarcanda.

Silva Suárez, Manuel (coord) (2007). *Técnica e ingeniería en España: El Ochocientos: de los lenguajes al patrimonio*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería: Institución "Fernando el Católico": Prensas Universitarias de Zaragoza.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ EL DÍA
5 DE MAYO DE 2022



