

La Memoria de las admirables pinturas... **El arte de los Mercedarios en Sevilla**

The Memoria de las admirables pinturas...
The art of the Merced Order in Seville

Álvaro Cabezas García
Matilde Fernández Rojas

Resumen: Con motivo de las celebraciones por el VIII Centenario de la fundación de la Orden de la Merced, recurrimos a un documento de enorme importancia para el conocimiento artístico del que fuera uno de los principales inmuebles de la citada orden en Sevilla. Efectivamente, el convento de la Merced Calzada de la capital hispalense –hoy sede del Museo de Bellas Artes–, fue, durante los siglos XVII y XVIII, un espacio de enorme riqueza patrimonial por su concentración de obras de indudable interés y extraordinaria calidad, entre las que se contaban esculturas de Martínez Montañés o Francisco Antonio Gijón, y pinturas de Zurbarán, Murillo o Valdés Leal, entre otros. La *Memoria de las admirables pinturas* que transcribimos y analizamos ofrece un contenido certero y exhaustivo, especialmente necesario para la investigación actual, ya que marca el nivel que, sobre el patrimonio sevillano, se tenía por entonces en los reducidos círculos culturales de la ciudad.

Palabras clave: Orden de la Merced, Pintura, Escultura, Fuente primaria.

Abstract: On the occasion of the celebrations for the centenary VIII of the Foundation of the order of Merced, we turned to a document of enormous importance for the artistic knowledge of one the main buildings of the aforementioned order in Seville. Indeed, the convent of la Merced Calzada of Seville –today seat of the Museo de Bellas Artes de Sevilla–, was an area of enormous rich heritage for its concentration of works of undoubted interest and extraordinary quality, during the seventeenth and eighteenth centuries a space of enormous wealth richness by its concentration of works of undoubted interest and extraordinary quality, among which were sculptures of Martínez Montañés or Francisco Antonio Gijón, and paintings of Zurbarán, Murillo or Valdés Leal, among others. The *Memoria de las admirables pinturas* that we transcribed and analyzed offers a certain and exhaustive content, especially necessary for the current research, as it marks the level that, on the sevilian heritage, was then held in the small cultural circles of the city.

Keywords: Order of la Merced, Painting, Sculpture, Primary source.

INTRODUCCIÓN

Uno de los documentos fundamentales para conocer la valiosa colección de

pinturas y esculturas que poseyó el convento de la Merced Calzada de Sevilla – hoy sede del Museo de Bellas Artes de Sevilla –, es el manuscrito anónimo titulado *Memoria delas admirables pinturas q^e tiene este R^l. Conv^{to}. Casa Grande de Nra. Sra. de la Merced Redempzⁿ. de Cautivos de esta Ciu^d. de Sev^a.: se hizo año de 1732*, conservado en la Biblioteca Capitulular y Colombina de la Institución Colombina de Sevilla (signatura 59-6-13) (**fig. 1**). De este manuscrito se guarda, también, una copia más o menos libre (signatura 59-3-29), firmada en Sevilla el 30 de diciembre de 1785 por Manuel de Ayora, quien introdujo sobre el texto original anotaciones marginales. Ambas fuentes han sido utilizadas por la historiografía artística a la hora de abordar el estudio del convento mercedario o el de algunos de los artistas y obras referenciados en ellas (el documento principal fue tratado por Fernández, 1991, pp. 168, 169, 172-174, 177, 183, 185, 197-204, 206 y 225; Fernández, 2000, pp. 75, 92 y 190; Valdivieso, 2003, pp. 288 y 607; y transcrito por Quiles y Cano, 2006, pp. 106, 300-303 y 327. Quiles, 2010, p. 191 cree que fue escrito para los visitantes que llegaron a Sevilla durante el Lustró Real, 1729-1733).

La información reunida, por tanto, constituye una fuente primaria de gran valor para conocer, si no de forma exhaustiva, sí bastante aproximada, las pinturas y esculturas que se distribuían por el recinto conventual, cuya enumeración se establece a través de las distintas estancias del inmueble: iglesia, sacristía, claustros, librería, refectorio, sala de profundis, noviciado, capilla de la Expiración...

El convento de la Merced remonta su fundación al siglo XIII, tras la conquista cristiana en 1248 por el rey Fernando III el Santo. Se constituyó en la casa matriz de la Provincia de Andalucía de la orden mercedaria desde su creación en 1588, tras desgajarse de la Provincia de Castilla (Fernández, 2000). Y fue uno de los cinco conventos que la institución tuvo en Sevilla: el correspondiente

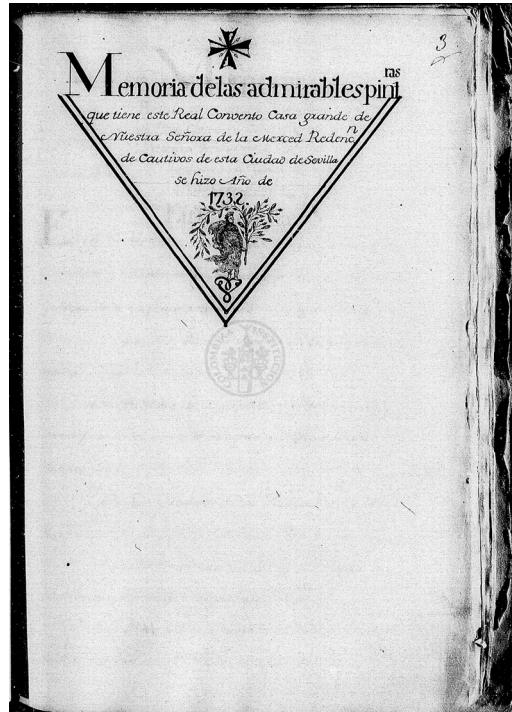


Fig. 1. Sevilla. Institución Colombina. Biblioteca Capitulular y Colombina (signatura 59-6-13). *Memoria de las admirables pinturas que tiene este R^l. Conv^{to}. Casa Grande de Nra. Sra. de la Merced Redempzⁿ. de Cautivos de esta Ciu^d. de Sev^a.: se hizo año de 1732*. Portadilla.

femenino con la advocación de la Asunción de Nuestra Señora, fundado en 1567, el colegio de San Laureano creado en el año 1600 como casa de estudios para la formación de los novicios, y los correspondientes masculino y femenino de la rama descalza, fundados en 1614 y 1623 respectivamente, ambos con idéntica advocación de San José (Fernández, 2009, pp. 242-325).

En sus casi seis siglos de historia, la Merced se convirtió en un vasto y magnífico conjunto arquitectónico, contenedor de obras artísticas de primer orden, en el que trabajaron los más destacados artífices de cada momento, muchos de ellos reseñados en la *Memoria* y otros dados a conocer por la moderna documentación recogida en la historiografía artística actual. Así podemos citar a los arquitectos Juan de Oviedo y de la Bandera y a Leonardo de Figueroa, al ensamblador y escultor Felipe de Ribas, a los escultores Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, José Montes de Oca, Benito de Hita y Castillo, Francisco Antonio Gijón, y los pintores Alonso Vázquez, Francisco Pacheco, Juan de Uceda, Juan Sánchez Cotán, Francisco de Herrera el Viejo, Juan de Roelas, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, Bernardo Lorente Germán o Domingo Martínez, entre otros.

Esta larga nómina, verdadera antología de lo mejor del arte de Sevilla, pone de manifiesto cómo el convento atesoró piezas de artistas de primera fila, expresión de todo un devenir cultural y religioso desde su fundación en el siglo XIII hasta el siglo XIX. Y es que los acontecimientos políticos y legislativos acontecidos durante la centuria decimonónica, como fueron la invasión napoleónica y la Desamortización de 1835, ocasionaron la conversión del edificio en Museo de Bellas Artes y la pérdida irreparable o la dispersión de la mayor parte del patrimonio artístico mercedario, como se pone de manifiesto al verificarlo con lo expresado en la *Memoria*.

ANÁLISIS DOCUMENTAL

Procedemos ahora a la transcripción paleográfica íntegra de la copia de dicha *Memoria*, con sus observaciones marginales anotadas a pie de página, y añadimos una breve información de las obras reseñadas, su devenir y actual paradero en su caso. Asimismo, incluimos un índice de artistas y de obras citadas para facilitar un más rápido acceso y conocimiento sobre las piezas y sus autores.

“Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redenzion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla. Se hizo año de 1732”.

Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, signatura 59-3-29. Copia, con anotaciones marginales, fechada, firmada y rubricada en Sevilla el 30 de diciembre de 1785 por Manuel de Ayora.

En la Iglesia

En el retablo del altar mayor, su archi/tectura, ensamblaje y tallado es de / Francisco de Ribas: toda su escultu/ra es de Alfonso Martínez, no le igua/la alguno de todos los que hay en es/ta ciudad en la proporción óptica¹.

Los cuadros de Concepción y Asunción / que están a sus lados son del valiente / dibujante Juan de / Valdés Leal².

Los dos cuadros de las pilastras son / de Francisco Zurbarán³.

Toda la escultura de la capilla mayor / en sus colaterales es de / Miguel de Perea⁴.

La pintura que tiene en el banco el reta/blo de San Antonio es de Francisco de Herre/ra el Viejo⁵.

La Purísima Concepción con el retablo / del reverendísimo Monroy, es de Francisco⁶ Pan/toja de la Cruz, pintor del señor Feli/pe III.

¹ El retablo mayor no se ha conservado, hubo de perecer en el incendio de 1810 cuando el convento, convertido en cuartel por los franceses, se hallaba ocupado por las tropas. Una serie de cartas de pago firmadas por el arquitecto de retablos Felipe de Ribas le otorgan el diseño y construcción de esta obra, concertada en marzo de 1646 y terminada en agosto de 1648, fecha en que Ribas firmó el finiquito. Hay que señalar que el costo del retablo cuadruplicó su precio inicial.

² Estas obras están en paradero desconocido desde 1810, año en el que fueron llevadas al Alcázar por los franceses.

³ En paradero desconocido.

⁴ En paradero desconocido.

⁵ En 1844 las pinturas no constaban ya en su lugar de origen. El retablo fue concertado el 27 de julio de 1616 por el maestro ensamblador Francisco de Mora y el patrono de la capilla Pedro Dallo, por trecientos ducados, con fecha de finalización para el día de Pascua de Navidad de ese año. En 1620 Blas Martín Silvestre contrata su dorado y pintura, además de la pintura de la reja de la capilla, trabajos que se ajustaron en tres mil cien reales y su terminación a finales de junio de 1620.

⁶ La nota marginal aclara que "*Se llamó Juan según su firma*". En el lado de la epístola de la iglesia estuvo la capilla de las Reliquias, así denominada por la existencia en ella de un retablo que contenía "*muchas y especiales reliquias*" de santos en ricos relicarios de oro y plata. Fue también conocida como capilla de la Concepción por contener el referido lienzo de la *Inmaculada Concepción* con el retrato de fray Alonso de Monroy a sus pies, según la descripción de los que llegaron a conocerla, como Justino Matute quien además transcribió la firma, lugar y año de su ejecución: "*Pantoja de la + faciebar. Matriti 1608*" (Matute, 1887, III, p. 379). Pintura y retablo hemos de darlos por perdidos.

La imagen de Belén que está en la / pilastra frente al púlpito es de⁷ Atanasio Granadino, discípulo del Ca/nónigo Alonso Cano.

A los pies de Nuestra Señora del Rosario es/tá una iluminación de la Purísima Con/cepción que es singularísima, es de es/cultura antigua, / mas de perfecta si/metría⁸.

Los dos cuadros del señor San José y del / Bautista de las pilastras que se siguen / son de mano del Granadino⁹.

La adoración de los Reyes en tabla es de / mano de¹⁰ Juan Frutet o de Flores (que / así le llamaron en España), flamen/co de gran crédito en el arte¹¹.

El cuadro que está encima de dicha ta/bla es de mano de Matías de Ar/teaga y Alfaro¹².

⁷ En nota marginal se indica: "Se llamó don Pedro Atanasio Bocanegra". Se desconoce el paradero de esta obra.

⁸ La *Purísima Concepción* no se ha conservado y *Nuestra Señora del Rosario* debe corresponder al grupo escultórico de la *Virgen con el Niño* conservado en la capilla de la Hermandad de la Expiración, vulgo del Museo, atribuido a Jerónimo Hernández por semejanza estilística con obras documentadas de este artista, cuya ejecución se ha establecido en torno a 1580. Pese a estar retocada mantiene toda su riqueza formal de volumen y modelado, con la majestuosa Virgen sentada en un rico sitial envolviendo con su brazo derecho al Niño que de forma singular se halla literalmente trepando por el brazo del sillón, conformando un admirable juego de volúmenes y habilidad compositiva.

⁹ En 1810 pasaron al Alcázar de Sevilla, en donde se inventariaron con los números 257 y 258 respectivamente, con unas medidas de "2 ¼ de alto y 1 ⅓ de ancho" (119 x 120 cm aproximadamente). Desde entonces no se vuelve a tener noticia de ellas (Gómez, 1917, p. 162).

¹⁰ En nota al margen: "Palomino le llama Antonio, pero será Juan".

¹¹ Frans Frutet es un ilusorio pintor surgido a partir del estudio erróneo de Ceán Bermúdez de la mencionada tabla de la *Adoración de los Reyes*. Recientes investigaciones (Rojas-Marcos, 2012; Crespo y García, 2017), han determinado que la obra de referencia formó parte de un retablo integrado al menos por cinco tablas, con las representaciones de la citada *Adoración de los Reyes* y *La circuncisión*, *La presentación del Niño en el Templo*, *San Mateo* y *San Marcos* y *San Lucas* y *San Juan*. En 1732 las tablas habían sido desmembradas y repartidas por varias estancias del convento. En 1805 comenzó su dispersión por ventas a particulares y tras un largo periplo se encuentran desde 1879 en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, atribuidas a Frans Floris y Hierosme Francken, *La adoración de los Reyes* –firmada y fechada en 1571–, y las dos tablas de los evangelistas emparejados dos a dos. En el Oratorio de Londres se localizaron *La circuncisión* y también *La Presentación en el templo*, aunque esta fue robada en 1983. Se ha puesto en relación con este conjunto el *San Pedro* y el *San Pablo* de la colección Helvetia.

¹² Se desconoce el tema representado de esta obra, que hemos de dar por perdida.

El que se sigue de Señora Santa Ana es de / Juan¹³ de Roelas, canónigo de Oliva/res, discípulo de Tiziano, a quien / comúnmente llamaban el Clérigo¹⁴.

El que está encima, del Santo Rey San Fernando / es de mano de Bernardo Germán Lorente¹⁵.

Debajo del órgano, el San Rafael con / el retrato del ilustrísimo señor don fray Francisco / Domonte, es de don Bartolomé Muri/llo, el más cierto imitador de la / naturaleza, quien no tuvo competidor / en su siglo en lo mórbido y cargado¹⁶.

El Ecce Homo de la pilastra del ar/co del coro, es de Diego Antonio Casales¹⁷, / hay muy poco de su mano porque mu/rió mozo.

La imagen que está en frente es copia / de Madama Stella, francesa¹⁸.

La revelación que está sobre el postigo a / el claustro es de Alonso de Escobar¹⁹.

¹³ En nota marginal: "Así se llama aunque Palomino diga Pablo".

¹⁴ Se trata de la *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con la correcta atribución a Juan de Roelas y fechada en torno a 1610–1616. Ya fue citada por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, reprochando a Roelas la trivialización del tema representado por incluir elementos domésticos y cotidianos que aminoraban su sentido trascendente. Sin embargo, el pintor acertó a plasmar una escena delicada e intimista, armonizando los aspectos divinos y humanos dentro del naturalismo que él mismo había introducido en la pintura sevillana.

¹⁵ El nombre correcto de este pintor es Bernardo Lorente Germán (1680–1759). En el inventario del Alcázar de 1810 constaba con el número 303 "un cuadro de 1^{va}. de alto y $\frac{3}{4}$ de ancho, de S. Fernando", (84 x 63 cm aproximadamente), como original de este pintor. En la colección Ybarra de Dos Hermanas (Sevilla), se halla un *San Fernando*, de gran empaque visual, catalogado como obra de Lorente Germán y fechado hacia 1730, cuyas medidas coinciden con la pintura inventariada, por lo que se ha puesto en relación con la del convento.

¹⁶ El cuadro estaba colocado bajo la tribuna del coro de la iglesia. Se trata del *Retrato de Francisco Domonte con el arcángel San Rafael*, que fue requisado por los franceses en 1810 y llevado al Alcázar como obra de Murillo. Tras pasar por varias colecciones se conserva actualmente en el Museo Puskin de Moscú. Es una pintura de carácter devocional, encargada por este fraile mercedario, quizá con motivo de su nombramiento de obispo auxiliar de Sevilla en 1680 por el papa Inocencio XI. Domonte aparece representado en el ángulo inferior derecho, mirando al bello arcángel dispuesto en el centro de la composición, quien le dirige una complaciente mirada. Murillo ha utilizado su característico colorido refinado y vaporoso, aplicado con una sutil pincelada. Se conserva un pequeño boceto preparatorio al óleo del arcángel en una colección privada de Estados Unidos.

¹⁷ El apellido de este pintor es Casares, como correctamente se indica en la nota marginal: "Casares según su firma". Obra en paradero desconocido.

¹⁸ Obra y autora desconocidas.

¹⁹ Obra en paradero desconocido.

La Huida a Egipto que está a este lado, / antes del arco del coro, es de Mu/rillo, y el Señor San Luis rey de Fran/cia que está encima²⁰.

Los dos Santos Juanes de medio cuerpo, / debajo del coro, y la imagen de Be/lén que se sigue son de mano de / don Clemente de Torres²¹.

El Señor San José con el Niño dormido / en los brazos y los cuadros al óleo / de medio punto que están debajo del / coro, con todo lo que hay en la iglesia pin/tado al temple, es de mano de don Do/mingo Martínez²².

²⁰ El *San Luis rey de Francia* debe corresponder al inventariado en el Alcázar con el número 298, y hasta hoy no ha sido identificado. *La huida a Egipto* fue igualmente enumerada en el Alcázar sevillano y robada por el mariscal Soult para engrosar su colección privada, donde permaneció hasta su venta en 1858 en que fue adquirida por el duque de Galliera; en 1884 fue donada a la ciudad de Génova, en donde permanece, en el Palacio Blanco. Se trata de la primera versión conocida que Murillo realizó de este tema, cuya ejecución se ha establecido en torno a 1645-1650. Representa a la Sagrada Familia con rasgos populares y amables en su traslado a través del campo para salvar al Niño de la matanza decretada por Herodes. Los rostros de los padres, concentrados y melancólicos, la ambientación cromática y la suave luz que envuelve la escena crean una obra llena de intenso naturalismo que mueve a devoción.

²¹ Las pinturas no se han conservado o se hallan en paradero desconocido.

²² En nota marginal se indica que "*Las cabezas de las estatuas de San Pedro Nolasco y de San Ramón son de lo bueno del Montañés. Están en sus respectivos altares del crucero*". El *San Pedro Nolasco* no se ha conservado y el *San Ramón Nonato* se ha identificado con la imagen de vestir situada en la capilla de la Hermandad de la Expiración, vulgo del Museo, en un retablo de pilastras estriadas que incluye el escudo mercedario. La cabeza presenta un magnífico tallado, aunque las manos son de factura inferior, correspondiendo seguramente a un añadido de fines del siglo XIX. Su identificación como San Ramón es clara al estar representado con el atributo iconográfico que le identifica, un candado en los labios, elemento de su martirio durante su cautiverio en Túnez cuando redimía cautivos cristianos, impuesto para impedir que predicara el Evangelio, si bien sus palabras salían milagrosamente de su boca. Por sus características de estilo se puede encuadrar como obra del círculo de Montañés. El *San José* y los cuadros de medio punto adjudicados a Domingo Martínez no se han conservado. Las pinturas murales al temple de la iglesia fueron contratadas el 2 de enero de 1727 por Domingo Martínez y Miguel Moreno, debiendo estar terminadas en ese mismo año, según inscripción en el entablamento del lado de la Epístola. Se trata de un prolijo programa iconográfico de exaltación de la Orden y su carácter redentor que se reparte por las bóvedas, cúpula, pechinas, pilares y arcos fajones. Los pilares del crucero presentan registros rectangulares enmarcados con motivos vegetales y cartelas, escenas de santos, ángeles con filacterias y guirnaldales florales, santos y personalidades de la Orden. El crucero concentra la mayor intensidad decorativa y simbólica, con cuatro episodios bíblicos protagonizados por mujeres fuertes del Antiguo Testamento –Jahel, Esther, Judith y Débora–, en las pechinas de la cúpula, cuya clave encierra el escudo mercedario mientras que en los gallones se alternan ocho figuras de los mercedarios San Pedro Nolasco, San Pedro Pascual, Bernardo de Corbaria, Pedro Astionso, San Serapio, Jacobo Asoto, Raimundo de Blanes y San Ramón Nonato, con ocho representaciones de episodios bíblicos protagonizados por patriarcas hebreos –Abraham, Gedeón, Barac, Sangar, Aoc, Odhoniel, Josué y Moisés–, con el común denominador

Los cuatro doctores que están en la ca/pilla mayor con los demás cuadros / de la vida de Nuestra Señora, que van por ba/jo de la cornisa, son de mano de Ju/an Chamorro, discípulo de Francisco de / Herrera el Viejo, y pintados por di/bujos de su maestro²³.

En el coro el cuadro de Nuestra Señora y el /que mira a la iglesia, que están en la ba/randa, son de mano del clérigo Ro/elas²⁴.

El sueño de San José y el Nombre Santísimo de / Jesús, que le corresponde, son de ma/no de Juan de Valdés Leal²⁵.

La Purificación y Presentación en el tem/plo es de mano de Matías de Ar/teaga²⁶.

El Niño Jesús que está sobre el facis/tol es de mano de Juan Martínez / Montañés²⁷.

La imagen de Nuestra Santísima Madre, / que preside el coro, es de mano de Jo/sé Montes de Oca²⁸.

Claustro Principal

Saliendo de la iglesia por la puerta cla/ustral, sobre mano derecha empieza / en lienzos grandes la historia de la / religión: primer cuadro es de Francisco / Pacheco, segundo de Alonso Vázquez, y / así prosiguen hasta el tránsito del / Señor San Ramón Nonato²⁹.

de la liberación del pueblo de Israel, en claro paralelismo con la actividad de rescate de cautivos cristianos practicada por la Orden. La decoración se completa con premisas del buen católico en los anillos de la bóveda, y en el intradós de los arcos torales ángeles portando filacterias con frases bíblicas. La bóveda de la nave presenta una decoración más sencilla a base de dibujos geométricos, macollas de madera, guirnaldas, motivos vegetales y cabezas de querubines.

²³ Obras no conservadas.

²⁴ Obras no identificadas en el catálogo de Roelas.

²⁵ Obras en paradero desconocido.

²⁶ Obras no identificadas.

²⁷ En paradero desconocido.

²⁸ Se conserva en la capilla del Museo, siendo también denominada *Virgen del Coro* y *La Comendadora*, y su adscripción a Montes de Oca ha sido plenamente refrendada por semejanzas estilísticas con obras documentas de este escultor, quien hace una excepcional interpretación de la Virgen sedente en un sitial barroco, con el libro de horas, en actitud frontal y concentrada, y con una presencia corporal de gran empaque. Su iconografía surge a partir de su aparición en el coro conventual junto con ángeles músicos y cantores ante el olvido del hermano que debió llamar al preceptivo rezo coral. Allí la encuentra San Pedro Nolasco al oír cantos y música de gran belleza y a partir de este episodio milagroso será costumbre colocar una imagen de la Virgen presidiendo los coros mercedarios.

²⁹ Esta serie fue encargada a los pintores Francisco Pacheco y Alonso Vázquez en el año 1600, fue terminada en 1611 y estaba dedicada a narrar episodios de la vida del fundador San Pedro Nolasco y de San Ramón Nonato. En 1810, con la ocupación

En el ángulo que corresponde al altar / de San Francisco, el cuadro de los Despo/sorios, es de mano de Francisco Panto/ja de la Cruz³⁰.

El lado de la capilla de la Pasión tie/ne cinco cuadros, los cuatros son / del clérigo Roelas, el del verdugo / que tiene la cabeza del mártir en / la mano es de autor no conocido³¹.

Sobre la reja que cae al aljibe está / un cuadro de Santo Tomás Apóstol / metiendo la mano en la herida del / costado, es copia de Tiziano, pero / de valiente mano³².

El lado del oratorio tiene cinco cua/dros, todavía hay en ellos mucho de / su autor, que fue el Clérigo Roelas³³.

En la capilla de la Pasión hay admi/rable escultura de Jesús con la cruz a / cuestras, que es lo mejor que ejecutó / Juan Martínez Montañés, pues aun el mismo no creía que fuese obra de sus / golpes³⁴.

francesa, los cuadros pasaron al Alcázar y después se dispersaron. Señala Pacheco que fueron seis los realizados por él, de los que se han identificado cinco: *San Pedro Nolasco recibiendo del papa la bula de fundación*, que a fines del XIX se hallaba en una colección particular sevillana y cuyo paradero actual se desconoce, *La aparición de la Virgen a San Ramón Nonato*, *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*, ambas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, *San Pedro Nolasco desembarcando con los cautivos redimidos*, del Museo de Arte de Cataluña en Barcelona y *La última comunión de San Ramón Nonato*, que se conserva en el Museo Bowes de Bernard Castle (Inglaterra). Las obras de Alonso Vázquez conservadas son *San Pedro Nolasco despidiéndose de Jaime I*, firmada y fechada por el pintor en 1601, *San Pedro Nolasco redimiendo cautivos*, ambas en el Museo sevillano, y en colección particular madrileña *El martirio de San Ramón Nonato*.

³⁰ En nota marginal: "En una capilla que está en un ángulo hay un excelente cuadro de San Francisco en una gloria de buena composición, firmado por Juan Sánchez Cotán. En otro ángulo la Piedad de Germán". La Piedad no está identificada y el San Francisco se encuentra en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, en donde ingresó tras la Desamortización de 1835. El tema preciso de esta pintura es *El jubileo de la Porciúncula*, y está firmada y fechada por "Ju. Sanchez / Cotan. 1620", pintor que no hay que confundir con el fraile cartujo toledano Juan Sánchez Cotán, ya que se trata del homónimo sevillano activo en nuestra ciudad entre 1614 a 1631, un manierista tardío como se manifiesta en esta obra articulada en dos registros, con una distribución simétrica de los personajes, y el Santo en éxtasis contemplando la aparición de Cristo y la Virgen en un rompimiento de gloria poblado de querubines.

³¹ Este conjunto de pinturas no están identificadas.

³² Obra no conservada.

³³ Pinturas no identificadas.

³⁴ Se trata del espléndido *Señor de Pasión*, titular de esta Hermandad, cuya fecha de ejecución se ha establecido entre 1610–1615. Representa a Cristo con la cruz a cuestras camino del Calvario, siendo una imagen de vestir que solo tiene esculpidas y policromadas, de forma magistral, la cabeza, antebrazos, manos, piernas. Es una de las pocas tallas procesionales realizadas por Martínez Montañés, quien estableció con este expresivo Nazareno itinerante un modelo de gran desarrollo en la escuela sevillana.

La María y San Juan que están a los / lados del retablo de este Señor son / de mano de Francisco Trujillo³⁵.

El cuadro del Salvador despidiéndose / de su Santísima Madre que está enfren/te de la puerta de esta capilla / es de mano de Juan Simón Gutiérrez, discípulo de Murillo³⁶.

La imagen dolorosa que sale en esta / Cofradía es de las buenas esculturas que hizo Juan García.

Toda la pintura que tiene el retablo / del oratorio es del clérigo Roelas³⁷.

Claustro del / Refectorio

Los óvalos de los ángulos que son ocho / medios cuerpos de los patriar/cas de las religiones son de ma/no de Francisco de Zurbarán³⁸.

Los cuadros grandes de la vida de nuestro santo / patriarca son del mismo autor / excepto el primero que fue preciso mudar/lo en la historia, y otros cuatro que / son la entrega de nuestra Madre por / el Señor San Fernando a nuestro Santo Patri/arca, el de la barca, el del / sepulcro de San Ramón, y el mi/lagro del coro, que son de / Francisco Reyna, condiscípulo que fue de Zurbarán³⁹.

³⁵ Estas imágenes, ni la *Dolorosa* citada más abajo como obra de Juan García, se han conservado.

³⁶ Obra perdida o en paradero desconocido.

³⁷ Obras no identificadas.

³⁸ Obras no identificadas.

³⁹ El 29 de agosto de 1628 Francisco de Zurbarán contrata la realización de veintidós pinturas para este claustro, también denominado de los Bojes, cuya ejecución se demoró hasta el año 1634, quizás por el pleito interpuesto por los dominicos que provocó el cambio de temática en uno de ellos, según nos informa la *Memoria*. Desconocemos con certeza si tan amplio ciclo fue realizado en su totalidad, sin embargo, para su ejecución Zurbarán necesitó de la participación de otros oficiales, como se pone de manifiesto en algunas de las once obras identificadas hasta ahora y ampliamente estudiada por la historiografía. Algunas pinturas constaban en 1810 en el Alcázar si bien su dispersión se inició antes ya que algunas de ellas fueron vendidas por la comunidad mercedaria con anterioridad. La serie está dedicada a narrar la vida del fundador de la Orden, San Pedro Nolasco, para cuya ejecución se utilizaron como fuentes documentales e iconográficas estampas grabadas sobre dibujos de Giuseppe Martínez y la relación escrita para el proceso de canonización de Nolasco donde se explicita su vida y milagros. Siguiendo el orden cronológico de la biografía del santo, las obras conservadas son: *El nacimiento de San Pedro Nolasco* (Burdeos, Museo de Bellas Artes), ajena al estilo de Zurbarán, aunque no exenta de calidad; *La partida de San Pedro Nolasco para Barcelona* (México, Museo Franz Mayer), con exceso de participación de ayudantes; *La profesión de San Pedro Nolasco* (París, colección particular), también citada como *La Virgen entregando el hábito mercedario a San Pedro Nolasco*, es obra de gran calidad de mano de Zurbarán; *La aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco en el coro* (Sevilla, Catedral), adjudicada al pintor Francisco Reina; *El hallazgo*

El de profun/dis

En la fachada que da a espaldas a el / claustro principal está un cuadro / historia del éxodo Niño Moisés / es de autor flamenco⁴⁰.

A sus lados San Joaquín y Señor San José / son de mano del clérigo Roelas⁴¹.

Una noche haciendo colación Jesús, María / y José, es de los principios de don / Bartolomé Murillo⁴².

Una imagen de cuerpo entero con el / Niño en los brazos, es original de Francisco / de Herrera el Viejo⁴³.

Las cuatro tablas que fueron puertas / del retablo de La adoración de los Re/yes que está en el altar de Nuestro Padre / San Pedro Pascual, son de mano de Ju/an Flores flamenco⁴⁴.

Los dos mártires que están uno frente / de otro, cerca de la puerta del re/feitorio son de mano de Francisco de / Zurbarán⁴⁵.

La fachada del refectorio es de mano de / Juan Martínez de Gradilla, discípulo de Zurbarán⁴⁶.

de la Virgen del Puig (Museo de Cinninatti, EEUU), también denominada *Entrega de la Virgen del Puig a Jaime I* o *La leyenda de la campana*, presenta excesiva intervención de ayudantes; *La aparición de San Pedro crucificado a San Pedro Nolasco*, y *La visión de San Pedro Nolasco de la Jerusalén celestial* (ambas en el Museo del Prado), son excepcionales pinturas debidas a Zurbarán; *La rendición de Sevilla* (Eccleston, colección duque de Westminster, Gran Bretaña), con amplia colaboración de sus auxiliares; *San Fernando entregando la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (Sevilla, Catedral), realizada por Francisco Reina; *El milagro de la barca* (Sevilla, Catedral), adjudicada igualmente a Reina; y *Muerte de San Pedro Nolasco* (Sevilla, Catedral), citada en la Memoria como "*el sepulcro de San Ramón*", asignado al pintor Juan Luis Zambrano.

⁴⁰ No conservada.

⁴¹ Obras no identificadas en el catálogo de Roelas.

⁴² Obra no identificada en el catálogo de Murillo.

⁴³ Obra no conservada.

⁴⁴ Vid nota13.

⁴⁵ En 1810 fueron inventariadas en el Alcázar con los números 227 y 228 respectivamente: "...de 1 ¼ de alto y 1 de ancho, San Serapio / otro de igual tamaño, un santo mercedario". Del innominado mercedario no se vuelve a tener noticia y el *San Serapio*, tras un largo peregrinar por coleccionistas extranjeros, pasó al Wadsworth Ateheueum, en Hartford (Connecticut, EEUU), en donde se conserva. El lienzo está firmado y fechado por Zurbarán en la temprana fecha de 1628 y constituye una de sus obras maestras en la que el pintor supo expresar sin estridencias el martirio y la muerte que padeció este mercedario cuando en 1240 redimía cautivos cristianos en Argel. Mediante el uso tenebrista de la luz, la figura del santo emerge con gran realismo y fuertemente iluminada de un fondo en penumbra, en una plasmación llena de calma y a la vez de grandeza.

⁴⁶ Obra no conservada.

Claustro del aljibe

Todos los cuadros que están en dicho / sitio son pintados por discípulo / del Clérigo Roelas; pero lo dibu/jado se conoce ser de mano del / maestro. Lo mismo son todos los / mártires que estaban en el cla/ustro principal alto⁴⁷.

Sobre la puerta de la celda baja de los / reverendos padres provinciales está una cabe/za de María Santísima Dolorosa, es / copia de don Bartolomé Murillo, he/cha por su original de mano de Tomás / Martínez y está muy bien copiada⁴⁸.

Dentro de dicha celda hay cuatro cu/adros de a dos varas, de diferentes / devociones, son de mano de Lucas / de Valdés, de lo más limpio y car/gado que hizo⁴⁹.

El San Felipe que está encima de la / entrada a la Sala de las láminas / es de mano de José López⁵⁰.

Sala de las Láminas

En el altar mayor hay un tabernáculo con / puertas que se cierran con falleba y / llave, en él hay las láminas / de cobre siguientes:

En medio una imagen de María / Santísima de medio cuerpo del natural con / el Niño en los brazos en la acción / de Beata Ubera quae subsisti, / fla/menquita, tierna y bien colorida/. Le hacen guarnición por los cuatro / lados doce láminas de a tercia / con marcos negros de la vida de / esta señora, son también flamencas / más de artífice diestro, que cargaba / de color y manchaba con valentía.

La lámina de la Resurrección que está / en la puerta del lado de la Epístola / que es de más de dos tercias, es del / mismo autor.

En la otra puerta hay un Calvario / del mismo tamaño que su colateral / es manera tierna y bien acabada.

En la parte de arriba del tabernáculo / hay una lámina de la Cena, bien / colorida y acabada.

A la parte de abajo hay tres láminas, son / países con santos en el desierto, son pin/tados por los anacoretas de Blomar/te⁵¹.

Encima de este tabernáculo hay un Je/sús con la cruz a cuestras de medio / cuerpo en moldura de liso, es devo/tísimo, parece de Luis de Vargas⁵².

⁴⁷ Obras no conservadas.

⁴⁸ Obra no conservada.

⁴⁹ Obras perdidas o en paradero desconocido.

⁵⁰ Obra no conservada.

⁵¹ La Sala de Láminas era un oratorio privado o capilla doméstica de la comunidad que tomó su nombre por tener un retablo revestido con el conjunto de pinturas de láminas en cobre que relaciona la *Memoria* y que no se han conservado.

⁵² Obra perdida o en paradero desconocido.

Al lado de la Epístola está el retrato del / maestro fray Fernando de Santiago, a quien llama/ron pico de oro, es bueno. Le corres/ponde la pintura del venerable obispo de Teru/el fray Jerónimo / Carmelo, es de lo bueno / de Francisco de Zurbarán⁵³.

En esta sala hay un San Juan Bautista / de cuerpo entero con admirable mo/vimiento y el borreguillo a los pies, / es tenido por del Bazán⁵⁴.

En el salón está un solo cuadro de la / Nunciata, le da mucho aire a la ma/nera de Francisco Varela, pero no es su/ya, porque lo firmaba todo⁵⁵.

En el Noviciado

En el altar del oratorio hay un cua/dro de Jesús, María y José, que es / de Matías de Arteaga. Le acom/pañan por los lados dos cuadros grandes/ de figuras del natural, el uno de la Cena y / el otro la venida del Espíritu Santo y se / aprecian por de Francisco de Herrera / el Viejo⁵⁶.

El medio punto de la fachada, que es nuestro / patriarca con unos novicios a los pies / es de mano de Ignacio de León, padre / que fue del padre fray Juan Salcedo, por/tero mayor que es hoy de este real convento⁵⁷.

Librería

Todos los más lienzos que hay en la li/brería son de Francisco de Zurbarán. / El Cristo crucificado con el retra/to del maestro fray Silvestre de Saave/dra a los pies es del mismo Zur/barán; buen artífice en los trajes / y trapos y en lo bien plantado, dibu/jado y esbelto de las figuras⁵⁸.

⁵³ El *Retrato de Fray Fernando de Santiago* fue realizado por Zurbarán como su vera efigie y salió del convento en 1802 para engrosar la colección del ministro Godoy; actualmente se conserva en la Real Academia de San Fernando, en Madrid. Este eminente mercedario, cuyas dotes de predicador le valió el apodo de Pico de Oro, fue glosado y efigiado por Pacheco y recibió sepultura en 1639 precisamente en la Sala de Láminas. El *Retrato de fray Jerónimo Carmelo* se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Ambas figuras están representadas con presencias serenas y solemnes, sobre un fondo oscuro, a tamaño natural, de pie y de cuerpo entero, y revestidos con el blanco hábito de la Orden, con añadidos iconográficos que los identifican.

⁵⁴ Obra no identificada.

⁵⁵ Obra no conservada.

⁵⁶ No se conserva ninguna de estas pinturas.

⁵⁷ Obra no conservada.

⁵⁸ La biblioteca conventual contó con un conjunto de retratos de mercedarios, cuya ejecución por Zurbarán se ha establecido entre 1630 y 1634. La serie padeció una pronta dispersión al ser incautada en 1802 y llevada a Madrid para formar parte de la colección del ministro Godoy. Se desconoce con certeza el número exacto, conservándose actualmente cinco en la Academia de San Fernando, identificables por la inscripción en el lienzo, salvo uno que se considera el retrato de *Fray Alonso de Sotomayor*; los

Sacristía

Los cuadros de las cuatro pilastras /principales son de mano de Alonso Vázquez; / en la Magdalena se puede rezar de buena / gana, como decía el almirante viejo, porque / había encontrado pocos en que se / pudiese rezar.

En los ángulos hay tres tablas del / Calvario, Entierro y Resurrección, / flamencas, todas de una mano.

En el cuarto ángulo hay un San Pedro en / sus lágrimas, copia de José de Ri/bera.

En la fachada entre los cuatro doctores / que son antiguos y bien coloridos hay / dos tablas echadas: son flamencas / y de mano de otro artífice, que el antecedente.

Sobre el arranque del arco, encima del / tabernáculo del Cristo de marfil / hay una imagen de mano de Domin/go Martínez, es copia de una mon/ja veneciana. El Señor San Sebastián vie/ne de cosa romana, de valiente artífice.

Un Ecce Homo que está sobre el arma/rio, donde se guarda la plata, es o/riginal de don Juan de Valdés Leal.

Hay en la sacristía diferentes niños de / escultura, y entre ellos el que dejó / por su testamento a este convento doña / Catalina de León, mujer que fue del ca/pitán don Francisco de Ibarra, que después / de los días de la dicha señora entregó su / hija doña Jerónima de Ibarra; es de los / mejores que trabajó Juan Martínez Mon/tañés, habiendo sido en esto singular su / gracia.

La Purísima Concepción que por fin de los dí/as del reverendo padre mayor fray Manuel Suárez de / Paredes y Diamante, hubo este convento / es de Francisco Martínez de Cazorla.

El San Juan Evangelista que está sobre el ca/jón donde se revisten para las mi/sas cantadas, que está sentado en / acción de escribir, mirando el / signum magnun, es del dicho Juan / Martínez Montañés⁵⁹.

cuatro restantes son: *Fray Gerónimo Pérez*, *Fray Pedro Machado*, *Fray Francisco Zumel* y el referido en una nota anterior de *Fray Fernando de Santiago*. Se vinculan a este conjunto cinco retratos más: *San Pedro Pascual* (Sevilla, Museo de Bellas Artes), *Fray Pedro de Oña* (Sevilla, Ayuntamiento), *San Carmelo* (Madrid, iglesia de Santa Bárbara), *Obispo mercedario* (Pau, Museo de Bellas Artes) y *Fraile mercedario* (Madrid, colección Martorell). Son lienzos de gran tamaño, en los que se efigian con el mismo esquema compositivo a los intelectuales más destacados y prestigiosos con un claro sentido de exaltación de la orden. Son figuras de cuerpo entero, monumentales, solemnes y de serena expresión, revestidas con blanco hábito mercedario y fuertemente iluminadas. No todos los retratos tienen la misma calidad, constatándose la colaboración de ayudantes del taller de Zurbarán así como retoques y añadidos posteriores en algunos de ellos. El *Cristo crucificado con el retrato de fray Silvestre de Saavedra* no se ha conservado.

⁵⁹ Nada se ha conservado de la larga y sustanciosa nómina de pinturas y esculturas citadas en la sacristía.

Antesacristía

Sobre la puerta de la sacristía está / el retrato de Nuestro Santo Padre Clemente XI / está muy bien colorido, es de roma/no moderno.

La samaritana que está sobre el pos/tigo es de lindos frescores, bien / cargada y buena manera.

El crucifijo del altar es muy anti/guo, y es de ajustada simetría al / natural⁶⁰.

Portería

El cuadro grande que está en el altar / entre los dos postigos, es la precio/sa joya que tiene este convento, es / de mano del Clérigo Juan de Roe/las, es un triunfo de María Santísima / vestida de hábitos mercedarios / con el Niño en los brazos dando / el escapulario con el escudo de las / armas de la religión a diferentes mul/titudes de emperadores, reyes, / religiosos, seculares y cautivos, es/tá bien historiado, lindos térmi/nos, buen dibujo, y de lo más em/pastecido y cargado que hizo⁶¹.

Sobre la puerta que entra al convento / hay un cuadro de nuestro patriarca, es/ del mismo Roelas⁶².

Inmediato se sigue un Entierro de / Cristo que es muy bueno, se ignora el / autor, la manera es española⁶³.

Capilla de la Expiración

La imagen de Jesucristo expirando / tiene movimiento muy propio, es de / buena simetría, buenos músculos / y lo singular que tiene es ser de / pasta, que de esto hay muy poco bu/eno: dicen ser su artífice un clé/rigo criollo⁶⁴.

⁶⁰ Ninguna de las obras citadas en la antesacristía se ha conservado.

⁶¹ Se trata de la *Virgen de la Merced* que se conserva actualmente en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, una pintura de carácter alegórico en la que la Virgen con el Niño, situada en un vaporoso rompimiento de gloria con ángeles con ramilletes de flores, ofrece su protección a los numerosos personajes situados en el registro de tierra y en varios planos, entre los que se distinguen reyes, papas, mercedarios y cautivos cristianos. La ejecución de esta obra por Roelas se ha establecido en torno a 1620 y 1624.

⁶² Obra no conservada.

⁶³ Obra no conservada.

⁶⁴ En nota marginal: "El abad Gordillo en sus Memorables estaciones dice que lo hizo el capitán Cepeda, cordobés que había estudiado en Roma". Aunque el espacio del compás ha desaparecido la capilla aún se conserva, siendo el citado *Cristo expirando* el titular de la Hermandad homónima. Es obra del escultor Marcos Cabrera quien en el contrato se obligaba a terminarlo para Pascua de Navidad de 1575. La policromía hubo de correr a cargo de Juan Díaz quien actuaba como su fiador. La excepcional talla está realizada en pasta de madera, fijada a un madero arbóreo de tres clavos con una

El cuadro de La Resurrección de Nuestro / Señor Jesucristo es original de don Bar/tolomé Murillo⁶⁵.

El San Miguel es de lo bueno que hizo Francisco / Varela⁶⁶.

La imagen de los Dolores, los cuatro / evangelistas y todos los ángeles / que salen en el paso la Semana Santa / son escultura de Francisco Gijón, tam/bién es suyo el señor San José que es/tá sobre un trono de ángeles en / el altar de la Resurrección en dicha capilla⁶⁷.

Nuestra Santísima Madre de Misericordia / que está sobre la puerta mirando / a la calle, pintada al fresco, de ma/no de Lucas de Valdés⁶⁸.

En la capilla de las reliquias que está en / la iglesia hay un cuadro de un cruci/fijo que es de mano de Van Dyck. / Junto a este hay otro poco mayor que / es de la Purísima Concepción y es de / mano de Germán⁶⁹.

Un Jesús Nazareno que correspon/de al San Sebastián con moldura / igual es de don Bartolomé Murillo⁷⁰.

En la capilla de las reliquias está una / lámina en cobre con Jesús Nazare/ no caminando al Calvario, con su / moldura de hoja de cardo a lo mo/derno.

violenta torsión corporal y un expresivo rostro. Se inspira en el dibujo que realizara Miguel Ángel en 1540, que Cabrera hubo de conocer a través de estampas grabadas. El sudario es un añadido de 1895.

⁶⁵ El *Cristo resucitado* permaneció en la capilla hasta 1810 en que fue requisado por los franceses y depositado en el Alcázar. En 1811 fue llevado a París por el mariscal Soult, siendo devuelto en 1813 ó 1814 al gobierno español, ingresando en la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde permanece. Constituye una magnífica interpretación del tema, en el que Murillo consigue armonizar magistralmente sentimiento religioso y naturalismo mediante una grandiosa y ascensional figura de Cristo, de excelente dibujo, y el contrapunto reposado de los tres soldados dormidos, inspirados en modelos grabados y con recuerdos caravaggiescos. La ejecución de esta pintura se ha establecido hacia 1656.

⁶⁶ Esta obra, firmada y fechada por Francisco Varela en 1629, fue igualmente llevada al Alcázar en 1810, posteriormente se le pierde la pista y hoy se encuentra en una colección particular sevillana. Representa el momento en el que la monumental figura del *Arcángel San Miguel* aplasta con sus pies al diablo y, aunque se inspira en modelos grabados, Varela ha sabido imprimir a la escena una impronta de gran personalidad.

⁶⁷ La *Dolorosa*, primitiva titular de la Hermandad de la Expiración que la *Memoria* adjudica a Ruiz Gijón, no se ha conservado pues la que posee ahora la corporación es otra fechada en torno a 1772-1777 y atribuida a Cristóbal Ramos. Los *Cuatro Evangelistas* sí los conserva la Hermandad, siendo tallados para formar parte de las andas procesionales del *Cristo de la Expiración*, cada uno en cada esquina. Por sus características de estilo son obras que otorgan la plena paternidad a Gijón, conformando excelentes tallas de gran fuerza expresiva en el tratamiento de sus movimientos, gestos y fisonomías. *Los ángeles* deben corresponder a los dos ángeles lampareros de pequeño tamaño, que igualmente procesionan en el paso de Cristo. El *San José* se encuentra en paradero desconocido.

⁶⁸ No conservada.

⁶⁹ Obras no conservadas.

⁷⁰ Obra no conservada.

Es de mano de Cornelio Schut / Anciens, hecha año de 1585, como es/tá a espaldas de dicha lámina abi/erto de buril⁷¹.

En dicha capilla de reliquias hay otra lámina con el Niño al pecho, el dibujo de don Domingo Martínez, el colorido de don Bernardo Germán con / su moldura dorada⁷².

En dicha capilla un lienzo apaisado / de Nuestra Señora con el Niño en los brazos huyendo a Egipto, es muy buena y está retocada de don Bernardo / Germán⁷³.

Es copia a la letra de un ejemplar que para / en el archivo de dicho Real convento el que hu/be por mano del padre regente fray Vicente Ruiz / y para que conste lo firmo en 30 de octubre / del año 1785, en Sevilla.

Manuel de Ayora" [rúbrica].

CONCLUSIONES

El análisis del documento anterior nos permite establecer algunas conclusiones sobre las que seguir trabajando. En primer lugar, la importancia del documento transcrito es capital para la contribución al conocimiento del arte sevillano de la Edad Moderna, ya que hace posible la reconstrucción teórica de un espacio de culto como el de las dependencias del antiguo convento de la Merced Calzada de Sevilla, hoy con un uso distinto, expositivo y cultural, pero que permitiría, si fuera necesario, recrearse en sus parámetros originales con motivo de un estudio, documental o exposición. Este conjunto no era algo infrecuente en la Sevilla del siglo XVIII. Muy al contrario, fueron numerosos los recintos sagrados de enorme interés y complejas lecturas, como, la iglesia del noviciado jesuita de San Luis de los franceses, la capilla sacramental de la parroquia de Santa Catalina, las estancias capitulares de la Santa Iglesia Catedral o la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, entre otros. Transcurrido el tiempo, en muchas ocasiones estos lugares han sufrido transformaciones y desnaturalizaciones, algo que, solo por mera intención intelectual, se está intentando solventar en la actualidad a través de estudios que reconstruyen en lo visual el patrimonio perdido (Valdivieso y Martínez, 2012; y Navarrete, 2017), siempre con la intención de comprender el arte en su contexto histórico y espacial. A pesar de ello, pocos testimonios se han encontrado como este para llevar a cabo esta misión. Al contrario que las descripciones de Ponz, Ceán-Bermúdez o, posteriormente, de González de León, el documento que aquí hemos transcrito y analizado parte de la propia orden, con objeto, parece, de servir de guía útil a los visitantes del convento que, además de rezar en él, podían deleitarse con sus

⁷¹ Obra no conservada

⁷² Obra no conservada.

⁷³ Obra no conservada.

tesoros. Por eso (como bien apuntó Quiles, 2010, p. 191), si sirvió para exhibir las obras a los principales de la ciudad o la corte durante el Lustró Real (1729-1733) –o quizá a la propia reina Isabel de Farnesio en las visitas que hacía por la urbe con Procaccini y Domingo Martínez en busca de pinturas, sobre todo de Murillo, que poder llevarse a la colección real–, nos muestra sin debilidad alguna el alto nivel de conocimiento que se tenía ya entonces sobre los principales artistas que habían trabajado en Sevilla en sus siglos de mayor predominancia y que habían, respectivamente, inaugurado y desarrollado sus famosas escuelas de escultura y pintura. En ese sentido, esta *Memoria* manuscrita de 1732, copiada con aditamentos posteriores, podría resultar un antecedente de “la memoria que él conserva de lo mejor que hay en la ciudad”, preparada conjuntamente por Espinal, el conde del Águila y Francisco de Bruna para que sirviera en la visita que había de realizar en 1778, como misión de la monarquía, Antonio Ponz por Sevilla y que dio a conocer Carriazo (1929, pp. 174-180).

La citada *Memoria de las admirables pinturas* del antiguo convento de la Merced se había utilizado mucho para reconstruir los catálogos de los artistas citados en ella, de la historia material de las obras reseñadas –algo que aquí hemos intentado desarrollar aun más de lo que se había realizado hasta ahora–, o del propio inmueble en su aspecto primitivo (Fernández, 2000), pero hay algún aspecto sobre el que aun no se habían hecho consideraciones. Nos referimos a la cuestiones de gusto que, a pesar de lo escueto de las descripciones, se introducen de manera intermitente. Habría que tener en cuenta que, este escrito de 1732, se acomete precisamente en un momento histórico donde las formas exuberantes del Barroco internacional se dieron con mayor ahínco en Sevilla, por lo que, al contrario que en las relaciones neoclásicas de Ponz, Ceán y tantos otros, no hay lugar para críticas en la decoración y vicisitudes ornamentales, sino que, muy al contrario, se hacen consideraciones de gusto al hablar de “mórbido y cargado” para el estilo de Murillo, “perfecto imitador de la naturaleza”, de “valentía” en el trazo apasionado de Valdés Leal, o de “lindos frescos” y “buena maneras”, para otros. Estos adjetivos, propios de la pintura, son equivalentes a los que, por los mismos años, se daban en la retabística tanto peninsular como virreinal. Efectivamente, los arquitectos de retablos acometieron obras que fueron calificadas de suntuosas, primorosas, esmeradas y perfectas. Estos epítetos equivalían a prestancia, decoración exuberante y acabado absoluto. Así se servía a la idea de grandeza (se presumía del coste de las obras) y majestuosidad (plenitud de luz y poder), de la que debían participar las obras del Barroco, que no solo eran lo que se mostraba a simple vista, sino jeroglíficos que encerraban elaborados significados religiosos⁷⁴. Sin embargo, algunos

⁷⁴ Ejemplos sobre esto pueden encontrarse en la *Gaceta de México* de 1720-1730. Así cuando se escribe “se está perfeccionando”, se quiere decir, completando, y aun más:

investigadores han apreciado algo más en el carácter embriagante de estas obras. Para ellos, no solo habría una loable meta religiosa –persuadir al fiel, deslumbrarlo con el arte para impulsarlo a participar de la celebración–, sino un afán taxativo porque la autoría llamara la atención de los receptores, en definitiva una reivindicación de notoriedad, una búsqueda de la fama⁷⁵. Si es cierto que desde una fecha temprana como 1730 comienza a palpase ese cierto aire mundano, esa frivolidad de la fama por la fama, e incluso las formas propias de las “galanterías del arte” en los retablos como un recurso utilizado para captar y retener la atención del espectador, parece lógico que no tardaran en aparecer las peticiones de contención, de freno para los desmanes, una justa medida, un término medio que consiga lo necesario para llegar al efecto dramático intenso por medio del retablo. Lo mismo podría decirse de la escultura y la pintura.

Es muy posible, por consiguiente, que, teniendo siempre en cuenta, que todas estas obras guardadas en el convento, sirviesen para el rezo, no solo de la comunidad, sino para los visitantes, también hubiese una palpable intención por destacar como punto de interés en una ciudad que, en los tiempos modernos, fue calificada como “Ciudad Convento” (Bonet, 1978, pp. 63-77), y en la que las distintas órdenes competían entre sí, no solo en el servicio y culto divino, sino en el adorno y aderezo de sus templos y espacios culturales.

decorando. “Ha quedado muy suntuoso y pulido el Templo del Señor S. Francisco (de Celaya)”; “Se estrenó en el Santuario de Na. Sa. de Guadalupe una sumptuosa lámpara... se compone de seis bichas que afianzan la crestería, con sus resaltos, y sobrepuestos de arquitectura”; “Se dedicó... el sumptuoso retablo principal (de Querétaro), que se compone de cinco cuerpos, todos primorosos en su talla, columnas, basas, frisos, lienzos, y concha de gran arte, y lucimiento, que haciendo juego con su guardapolvo, lo cierra, y une con la bóveda...”; en Oaxaca, “se dejan ver insignes, hermosos, dorados Retablos; salomónicas, istriadas, erguidas Columnas, airosas, pulidas, galanas Estatuas; exquisitas, ricas, admirables Láminas; limpios, brillantes, cristalinos Marcos; bien trazadas, lisas, y bruñidas Bóvedas; doctos, ingeniosos, adecuados Motes; grabadas, preciosas, majestuosas lámparas; con todos los demás adherentes que constituyen un todo perfecto”. Los resaltos, los sobrepuestos, los esmeros, los primores, las mixturas, lo prolijo... todas estas palabras pretenden, no solo con su significado, sino con la fonética describir la exuberante decoración de los retablos “corpulentos” del “ultrabarroco” que se ejecutaron por esos años. En esta lógica, presentar una obra de esas características se valoraba positivamente: significaba ostentación de ingenio, arrojo y valentía artísticas y “decencia” desde un punto de vista religioso. Todo esto significaba entonces “trabajar a la moderna”. Todas las citas, ápod. Fernández, 1972, pp. 190-208.

⁷⁵ “El esplendor del arte barroco y ultrabarroco lleva en su seno, a más del sentido religioso, una aspiración a la fama, a la inmortalidad en este mundo, que considerado desde el punto de vista del tiempo y de Nueva España hace pensar en aquel sentido de ser singular, en aquel sentimiento de la grandeza mexicana, que pretendía –y lo alcanzó en casos, sobre todo en el arte ultrabarroco–, emular a la misma Europa; por eso son ‘héroes bizarros’ los que ‘han llenado de suntuosos templos y obras magníficas este Nuevo Mundo de la América’”, ápod. ibídem, p. 206.

Algo que la *Memoria de las admirables pinturas* del antiguo convento de la Merced no hace más que corroborar.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ARTEAGAY ALFARO, Matías: pintor
 ¿BAZÁN?
 BOEMAERT, Abraham [citado como “Blomarte”]: pintor, grabador
 BOCANEGRA, Pedro Atanasio: pintor
 CASARES, Diego Antonio: pintor
 CHAMORRO, Juan: pintor
 ESCOBAR, Antonio de: pintor
 FRUTET, Juan: pintor
 GARCÍA, Juan: escultor
 GUTIÉRREZ, Juan Simón: pintor
 HERRERA EL VIEJO, Francisco de: pintor
 LEÓN, Ignacio de: pintor
 LÓPEZ, José: pintor
 LORENTE GERMÁN, Bernardo: pintor
 “MADAMA STELLA”: pintora
 MARTÍNEZ, Alfonso: escultor
 MARTÍNEZ, Domingo: pintor
 MARTÍNEZ, Tomás: pintor
 MARTÍNEZ DE CAZORLA, Francisco: escultor
 MARTÍNEZ DE GRANADILLA, Juan: pintor
 MARTÍNEZ MONTAÑÉS, Juan: escultor
 MONTES DE OCA, José: escultor
 MURILLO, Bartolomé Esteban: pintor
 PACHECO, Francisco: pintor, tratadista
 PANTOJA DE LA CRUZ: Juan
 PEREA, Miguel de: escultor
 RIBERA, José de: pintor
 REINA, Francisco: pintor
 RIBAS, Francisco de: arquitecto de retablos, escultor
 ROELAS, Juan de: pintor
 RUIZ GIJÓN, Francisco: escultor
 SÁNCHEZ COTÁN, Juan: pintor
 SCHUT ACIENS, Cornelio: pintor
 TORRES, Clemente de: pintor
 TRUJILLO, Francisco: escultor
 VALDÉS, Lucas: pintor
 VALDÉS LEAL Juan de: pintor
 VAN DYCK, Antón: pintor

VARELA, Francisco: pintor
VARGAS, Luis de: pintor
VÁZQUEZ, Alonso: pintor
ZURBARÁN, Francisco: pintor

ÍNDICE ICONOGRÁFICO DE OBRAS

Escultura

Cuatro Evangelistas
Crucifijo
Cristo de la Expiración
Dolorosa
Jesús de la Pasión
Niño Jesús
San Juan Evangelista
Virgen Comendadora de la orden de la Merced

Pintura

Adoración de los Reyes
Anacoretas en el desierto
Anunciación
Asunción de la Virgen
Calvario
Concepción de la Virgen
Cristo con la cruz auestas
Cristo crucificado
Cristo despidiéndose de la Virgen
Desposorios de la Virgen y San José
Doctores de la Iglesia
Ecce Homo
Entierro de Cristo
Éxodo del Niño Moisés
Huida a Egipto
Nombre Santísimo de Jesús
Patriarcas de las distintas órdenes religiosas
Pentecostés
Piedad
Presentación de Cristo en el templo
Purificación de Cristo en el templo
Purísima Concepción de la Virgen con el reverendo Monroy
Resurrección de Cristo

Retrato de Clemente XI
Retrato de Fernando de Santiago
Retrato de Francisco Domonte con el arcángel San Rafael
Retrato de Jerónimo Carmelo
Rostro de Dolorosa
Sagrada Familia
Samaritana
San Antonio de Padua
San Felipe
San Fernando rey
San Francisco
San Joaquín
San José
San José con el Niño dormido en sus brazos
San Juan Bautista
San Juan Evangelista
San Luis rey
San Miguel
San Pedro penitente
San Ramón Nonato
San Sebastián
San Serapio
Santa Ana
Santa María Magdalena
Santo mercedario
Santo Tomás Apóstol metiendo la mano en la herida del costado
Serie de la historia de la orden de la Merced
Sueño de San José
Última Cena
Una noche haciendo colación Jesús, María y José
Vida de la Virgen
Vida de San Pedro Nolasco
Virgen con el Niño en brazos
Virgen de Belén
Virgen del coro
Virgen del Rosario
Virgen de la Merced con el Niño en brazos
Virgen de la Misericordia

BIBLIOGRAFÍA

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

Carriazo, Juan de Mata (1929). "Correspondencia de don Antonio Ponz, con el Conde del Águila". *Archivo español de arte y arqueología*, nº 14, 157-183.

Crespo Delgado, Daniel y García López, David (2017). "El *Ecce homo* que Ceán Bermúdez compró para Jovellanos y atribuyó a Francisco Frutet". *Archivo español de arte*, vol. 90, nº 358, pp. 141-154.

Fernández, Justino (1972). *Estética del arte mexicano: El retablo de los reyes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Fernández López, José (1991). *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Fernández Rojas, Matilde (2000). *El convento de la Merced Calzada de Sevilla, actual Museo de Bellas Artes*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Fernández Rojas, Matilde (2009). *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregones, Menores y Filipenses*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Gómez Imaz, Manuel (1917). *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*. Sevilla: Establecimiento Tip. de M. Carmona.

Matute y Gaviria, Justino (1887). "Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz", *Archivo Hispalense*, III, pp. 67-82.

Navarrete Prieto, Benito (2017). *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Quiles García, Fernando y Cano Rivero, Ignacio (2006). *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.

Quiles García, Fernando (2010). "Un viaje de la periferia al centro: la pintura sevillana y el Lustró Real". *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Estudios reunidos por Nicolás Morales y Fernando Quiles García. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 184-194.

Rojas-Marcos González, Jesús (2012). *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

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

Valdivieso, Enrique y Martínez del Valle, Gonzalo (2012). *Recuperación visual del patrimonio perdido: conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

