

IMPARILITAS

IMPARILITAS
HOMENAJE A LA PROFESORA
FÁTIMA HALCÓN

Elena Escuredo
(ed.)



LOS PAPELES DEL SITIO

© Los autores

© 2021: Los Papeles del Sitio
Valencina de la Concepción (Sevilla)
www.lospapelesdelsitio.com

ISBN: 978-84-122287-3-1

DL: SE-1.803-2021

[HECHO EN ESPAÑA]



*Ut sublime volans tenuem secat aera Falco,
ut pascuntur humi graculus, anser, anas:
Sic summum scandit súper aethera Píndaro ingens,
Sic scit humi tantum serpere Bacchilydes.**

* A. Alciato, *Emblematum libellus*, Venecia, 1546.

PODRÍA resultar osado, incluso provocador, publicar en estos tiempos de igualitarismo casi religioso un libro titulado *La desigualdad*, que es lo que viene a significar *Imparilitas*. Si lo hemos hecho es porque fue precisamente el término propuesto por *Andrea Alciato* para ilustrar los altos vuelos y la altura de miras del Halcón, ciertamente tan desigual de aquellas otras aves que cita, ánsares y ocas, que no logran despegarse del suelo, como con gráfica elocuencia muestra el humanista en su emblema CXXXIX. Pero quienes hemos escrito esta suerte de *liber amicorum* para nuestra queridísima **Fátima Halcón** —a quien tantas veces vimos soltar la alcándara y elevarse— sabemos que la elección se justifica, además, mucho más allá del sugerente juego de palabras que emblema y apellido componen



ÍNDICE

<i>PRÓLOGO</i> (<i>Ramón María Serrera</i>)	13
<i>SEMBLANZA</i>	19
CONVERSOS, MERCADERES Y PLATEROS: LOS ROMÍ Y SUS VARIADAS OCUPACIONES EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI, Francisco Javier Herrera García	23
LA <i>APOCALYPSIS NOVA</i> : REVELACIÓN ESCRITA Y PINTADA EN CIRCULACIÓN ITALO-HISPÁNICA (1472-1513), Escardiel González Estévez	43
INICIATIVAS DE HERNÁN CORTÉS EN EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA CIVIL EN LA NUEVA ESPAÑA, Rosa Perales Piqueres	67
«LE DIO UN FLAGELO SUPPLICÁNDOLE QUE LE GOLPEARA»: LUIS DE VARGAS (†1567), UNA VIDA EN ANÉCDOTAS, Elena Escuredo	93
LA CUSTODIA DE SOL EN LA SEVILLA DE PRINCIPIOS DEL SEISCIENTOS Y EL CASO EXCEPCIONAL DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE UTRERA, Antonio Joaquín Santos Márquez	117
FRANCISCO DE HERRERA EL MOZO EN LA CAPILLA DE LOS SIETE DOLORES DEL COLEGIO DE SANTO TOMÁS DE AQUINO DE MADRID, Antonio García Baeza	133
A ORILLAS DEL GRAN RÍO. PAISAJE Y PAISANAJE, Alfonso Pleguezuelo	149
« <i>LO YSO DON CAIETANO</i> ». A PROPÓSITO DE ALGUNAS INSCRIP- CIONES DE LA PORTADA DEL SAGRARIO DE LA COLEGIATA DEL SALVADOR DE SEVILLA, Pablo J. Pomar Rodil	173
EL EFÍMERO MADRID DE LA CONDESA D'AULNOY: NOTAS SOBRE CARRUAJES EN LAS FIESTAS DE LA CORTE DE CARLOS II, Álvaro Recio Mir	191
<i>FIGURAS</i>	213

PRÓLOGO

S IEMPRE he afirmado, después de haber firmado más de medio centenar, que no es fácil definir lo que es un prólogo como género literario. La Real Academia Española refiere que es un «escrito colocado al comienzo de una obra en el que se hacen comentarios sobre la obra o su autor, o se introduce en su lectura». Y tal definición es válida tanto para una obra de autor único como para una obra colectiva.

Sin embargo, yo hace tiempo que decidí que su contenido debe ser muy libre y abierto. Y más, como acontece en la presente ocasión, en la que debo preludiar un libro colectivo escrito por diversos autores en homenaje a una persona querida y admirada con ocasión de haber cumplido la edad preceptiva para jubilarse como funcionaria en el mundo universitario. En este caso se trata de la profesora doctora doña María del Rosario de Fátima Halcón y Álvarez-Ossorio, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, que suele firmar sus artículos con el nombre abreviado —que es también su nombre de guerra— de Fátima Halcón, tal como se la conoce en el mundo de la docencia y de la actividad investigadora.

Conozco desde hace muchos años a Fátima Halcón. Creo recordar que desde el mes de enero de 1991, en el que ella comenzó a desempeñar el cargo de coordinadora general técnica de las exposiciones de la Comisaría de la Ciudad

de Sevilla para 1992, trabajando a las órdenes de don Jesús Aguirre, duque de Alba, máximo responsable de dicha comisaría por nombramiento del excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla.

Desde entonces hasta ahora han transcurrido tres décadas en las que he tenido la oportunidad de conocer la fascinante personalidad de Fátima Halcón como mujer y como universitaria. Por una parte, se trata de una mujer de fuerte personalidad que a lo largo de toda su vida ha luchado para defender sus propias convicciones y decisiones personales con independencia de las manidas convenciones sociales de un país como el nuestro. Pero, por otra parte, siempre me ha llamado la atención la cercanía y sencillez de su comportamiento, su abierta simpatía personal, su gran naturalidad y estilo en el trato con colegas, amigos y alumnos, su propia figura, que aparece arrancada de un lienzo prerrafaelista y muchas características más que alargarían las páginas de este prólogo.

Por todo lo dicho, me permito afirmar que compartir amistad con Fátima Halcón es un privilegio. Cuando ella entra en una sala concurrida o se incorpora a una reunión, la llena con su sola presencia y belleza a pesar de su frágil figura de mujer.

Tuve el privilegio de heredar mi amistad con Fátima de mi hermano Juan Miguel, que nos dejó desgraciadamente en 1998 cuando preparaba la magna exposición sobre Velázquez de 1999. No olvidaré nunca el cariño que Fátima le dispensó durante su dolorosa y larga enfermedad. Pero él pudo compartir su alegría cuando ella se incorporó en el año 1996 al cuadro docente del departamento de Historia del Arte de nuestra Universidad de Sevilla. Y personalmente fui testigo de dicha incorporación porque estuve en la comisión que, en razón de sus méritos, la propuso para que entrara como miembro del profesorado del departamento del que el mismo Juan Miguel formaba parte como catedrático después de haber desempeñado

el cargo de conservador de Pintura Española en el Museo del Prado.

Desde entonces, y hasta la actualidad, he seguido de cerca los pasos académicos de nuestra hoy homenajeada con motivo de su jubilación, cuya trayectoria ha venido siempre marcada por su entrega en las tareas como docente y por su impresionante capacidad de trabajo como investigadora. Asombra verificar hoy su *curriculum vitae*, con más de un centenar de publicaciones entre libros, capítulos de libros y artículos, publicados muchos de ellos en prestigiosas revistas o editoriales españolas y mexicanas, y centrados preferentemente en el arte español, particularmente andaluz e hispanoamericano, desde el Barroco hasta el contemporáneo.

Pero prefiero no ampliar las páginas de este prólogo señalando todas las aportaciones científicas y culturales de Fátima. Para ello remito al lector a su curriculum abreviado que se reproduce en el presente libro-homenaje, que incorpora las aportaciones de sus más estrechos amigos y colaboradores. Tan sólo me referiré a algunas de las obras más destacadas y representativas de su producción.

Vinculada a la Real Maestranza de Caballería de Sevilla por numerosos y muy antiguos lazos familiares, sus impresionantes monografías sobre la historia y la arquitectura del coso maestrante son hoy de absoluta referencia, así como sus artículos sobre el patrimonio artístico de la regia corporación. A ello hay que sumar su apasionada afición al arte de la tauromaquia, desempeñando desde el año 2013 la presidencia de la Fundación de Estudios Taurinos, patrocinada por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, organizadora de numerosos coloquios y exposiciones y editora de la prestigiosa *Revista de Estudios Taurinos*, una tribuna abierta de reflexión seria y rigurosa sobre el rico universo de los toros en la que escriben investigadores de distintas especialidades para analizar desde una perspectiva científica el pasado y el presente de la tauromaquia.

De gran impacto editorial fue la publicación de una obra que escribió Fátima en colaboración con sus estrechos colaboradores y amigos Álvaro Recio Mir y Francisco Javier Herrera García, titulada *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, publicada en el año 2009 por la Diputación Provincial de Sevilla y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, un libro de 480 páginas en el que por primera vez se estudiaba exhaustivamente el retablo sevillano desde sus orígenes hasta nuestros días. Se trata de una obra que causó sensación entre los especialistas y que fue reseñada por las más prestigiosas revistas, entre ellas el *Burlington Magazine*.

Y particular interés despierta en mí un libro posterior de Fátima Halcón, publicado en 2012 por la Universidad de Sevilla, sobre el arquitecto y ensamblador de retablos toluqueño Felipe de Ureña, un personaje que hay que alinear, por su importancia, junto al zamorano Jerónimo de Balbás (autor del desaparecido retablo de la Iglesia del Sagrario de Sevilla y del *Retablo de Los Reyes* de la Catedral de México) y al granadino Lorenzo Rodríguez (autor de las revolucionarias fachadas de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de México), siempre con el soporte-estípite (en madera o en piedra) como protagonista.

Acerca de su actividad docente, me gustaría destacar una característica de Fátima Halcón. Su voz es clara, bien proyectada y espléndidamente articulada, algo que no siempre ocurre entre los docentes profesionales. Dicho de otra forma: Fátima es una excelente comunicadora, razón por cual los alumnos la tienen en altísima estimación como docente. Y ello sin contar su carácter afable y el trato cercano con los estudiantes que cursan sus materias.

Destacaría igualmente su capacidad no sólo para hacer y para trabajar incansablemente, sino también para organizar trabajos de grupo coordinando voluntades y anhelos científicos y profesionales. He participado en algunos con ella,

como el que se publicó sobre la arquitectura de las haciendas andaluzas y americanas.

Y también llegué a compartir con ella uno de los proyectos de investigación más interesantes y ambiciosos que en las dos últimas décadas se han presentado a la consideración de los evaluadores nacionales y que por desgracia (nunca logré averiguar las razones) fue incomprensiblemente rechazado. Dirigido el proyecto por Fátima como investigadora principal, su objetivo era actualizar la relación de los planos de edificios civiles y eclesiásticos que se conservan en el Archivo General de Indias. Se trataba de poner al día la colosal obra que realizó don Diego Angulo Íñiguez en el año 1933, publicada en siete volúmenes por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, titulada *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, con catálogo, estudios y reproducción en espléndidas láminas a gran formato de las piezas catalogadas hasta dicho año en este gran repositorio documental americanista sevillano.

Desde el año 1933 hasta el momento en que solicitábamos la ayuda y financiación para este gran proyecto habían transcurrido tres cuartos de siglo y en el Archivo General de Indias habían aparecido numerosos planos de monumentos arquitectónicos hasta entonces desconocidos y que, por ello, no figuraban en la completísima obra del admiradísimo don Diego, maestro de maestros. Yo mismo tuve la fortuna de descubrir varios de ellos que estaban plegados y guardados en sus expedientes documentales originales y que, tras notificarlo a la archivera responsable de la sección, pasaron a engrosar la Sección de Mapas y Planos del propio Archivo. Resultaba, pues, urgente y oportuno realizar una nueva edición de tan ambiciosa obra incorporando las numerosísimas novedades que no figuraban por tanto en la edición de 1933. Con independencia de que fuera inexplicablemente denegado, este proyecto de trabajo reflejaba mucho la personalidad investigadora de Fátima Halcón,

que siempre pensaba en grandes y ambiciosos proyectos que llegaran a tener repercusión nacional e internacional, algo poco frecuente en los adocenados y burocratizados planes de investigación de nuestro país en el área de las Humanidades y Ciencias Sociales.

La propia Fátima Halcón asumiría el papel de investigadora principal de otros proyectos, como el relacionado con la arquitectura colonial en Oaxaca o el centrado en el estudio del retablo barroco sevillano, aparte de integrarse como investigadora en otros proyectos dirigidos por figuras de renombre, como los profesores Fernando Marías Franco, Vicente Lleó Cañal o Alfonso Pleguezuelo.

Y ahora dejamos al lector para que disfrute de los espléndidos trabajos que han publicado en este libro amigos y compañeros de Fátima Halcón con ocasión de su jubilación universitaria: los profesores Álvaro Recio Mir, Francisco Javier Herrera García, Escardiel González Estévez, Antonio Joaquín Santos Márquez, Rosa Perales Piqueres, Pablo J. Pomar Rodil, Elena Escuredo, Antonio García Baeza y Alfonso Pleguezuelo. Todos ellos abordan temas originales que no le son del todo ajenos a nuestra homenajeadora porque Fátima Halcón ha tocado muchas y variadas teclas a lo largo de su vida en ese rico y brillante pianoforte que es la investigación histórica y la creación científica, algo que resulta consustancial con el compromiso universitario. Desde estas escondidas líneas, con este modesto prólogo, yo me sumo con todo cariño a este merecido homenaje.

RAMÓN MARÍA SERRERA
Catedrático emérito de la Universidad de Sevilla
Real Academia Sevillana de Buenas Letras

SEMBLANZA

LICENCIADA en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, Fátima Halcón se doctoró en la citada institución en 1990, con una tesis doctoral dirigida por Enrique Valdivieso y titulada *La plaza de toros de Sevilla*. Vinculada al departamento, en primera instancia, como profesora asociada, ganó la titularidad en 2002, un cargo docente que ha mantenido hasta su reciente jubilación.

Sus investigaciones se han centrado en el arte español, particularmente andaluz e hispanoamericano, poniendo su foco de atención, especialmente, en los siglos XVII y XVIII. Las publicaciones que recogen sus investigaciones, tanto nacionales como internacionales, han tratado cuestiones como el mecenazgo y la producción artística, arquitectónica, escultórica y pictórica; la historia del retablo hispanense, que por primera vez fue estudiado desde sus orígenes hasta nuestros días, en un libro de gran impacto, *El retablo sevillano. Desde los orígenes a la actualidad*, escrito junto a Álvaro Recio Mir y Francisco Javier Herrera García. No obstante, sus contribuciones al campo de la retablística superan la antes citada, pues acometió casos de estudio particulares de los que resultarían publicaciones relevantes, tanto en artículos como en capítulos de libro: «Arquitectura y retablística novohispana: las obras de Felipe de Ureña en Oaxaca»(1996) —artista al que dedicó una monografía en 2012, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*—, «El retablo como *machina* y artificio» (2008) o «Die-

go López Bueno, arquitecto de retablos: nuevas aportaciones» (2008).

Asimismo, ha abordado el estudio de la tan ingente como desconocida arquitectura agraria sevillana y ha realizado contribuciones sobre la arquitectura taurina, las cuales han pasado a ser ya elementos de referencia, entre ellas *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla: escultura y pintura* (1983) o *La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla* (1990), un tema de horizontes ampliados como se deja ver en «Plazas de toros de Nueva España: Ciudad de México y Real de Catorce» (1997), «Las plazas de toros de los virreinos de América» (2003), «Los ingenieros militares y la arquitectura taurina. Algunos ejemplos de España y América» (2017), y para el que logró fecundos campos de estudios: «Las suertes del toro o la pintura taurina de Miguel Barceló» (2016) o «Picasso y el ruedo. Sobre su idea de plaza de toros» (2017).

En los últimos años ha orientado sus intereses a las relaciones artísticas en el ámbito mediterráneo, particularmente en el virreinato siciliano durante la Edad Moderna. Estas investigaciones, producto del estudio y análisis de la documentación existente en archivos españoles y sicilianos, han ampliado los límites de sus conocimientos artísticos al entender estos intercambios y relaciones como una de las coyunturas más interesantes que se produjeron en el ámbito artístico durante el Barroco. Fruto de ese interés resultó la coordinación de un libro donde las publicaciones de diferentes autores se agruparon bajo el título *Italia como centro. Arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna* (2018).

En la trayectoria de Fátima Halcón, su actividad docente sucedió a otras tareas diferentes, aunque bien pueden considerarse paralelas y complementarias. Fue coordinadora general técnica de las exposiciones de la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, encargándose de la organización y toma de decisiones dentro del programa cultural que se de-

sarrolló para la Expo'92. Es evaluadora externa de diversas revistas nacionales e internacionales, como *Archivo Español de Arte* (CSIC, Madrid) o *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Autónoma de México).

A lo largo de su carrera académica, ha participado en diversos proyectos de investigación, siempre relacionados con las líneas de interés que han marcado su carrera: financiado por la Getty Trust, integró el equipo de «Urbs and Civitas: Cityviews in Spain and Latinoamerica, 1500-1750», siendo también parte integrante del proyecto «Arquitectura Colonial en Oaxaca», que le permitió generar análisis y estudios cuyos resultados se vieron reflejados en artículos como «Oaxaca: noticias de artistas 1680-1780» (1998) o «Configuración urbana de Oaxaca: la casa de Hernán Cortés» (1998).

Actualmente, y desde hace varios años, es presidenta de la Fundación de Estudios Taurinos de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

CONVERSOS, MERCADERES Y PLATEROS:
LOS ROMÍ Y SUS VARIADAS OCUPACIONES
EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI

Francisco Javier Herrera García

Universidad de Sevilla

COMO en tantos casos que han podido documentarse, e incluso ser estudiados con detenimiento, la estirpe de los Romí¹ responde al prototipo de profesionales polifacéticos, abiertos a los nuevos campos de la economía, como fue constante del arte de la platería de aquella centuria, cuando el puerto y la ciudad de Sevilla se convirtieron en uno de los principales centros de la denominada por Braudel² «economía mundo». De ascendencia hebraica, estuvieron entre los que optaron, en las últimas décadas del xv, por renunciar a su fe, aceptando abrazar el cristianismo como requisito para seguir domiciliados en territorio hispano y desempeñar sus ocupaciones habituales, en especial aquellos oficios relacionados con los textiles y vestimenta, el arte de la platería y los negocios mercantiles, e incluso cargos públicos y eclesiásticos³. La habi-

[1] Aunque el apellido es de origen judío, es posible también que correspondiera a moriscos, pues Romí en árabe significa «de nación cristiana». C. Guillén, «Un padrón de conversos sevillanos (1510)», *Bulletin Hispanique*, 65, 1963, pp. 49-98, en especial p. 82.

[2] Citado en D. Alonso García, *Mercados y mercaderes en los siglos XVI y XVII. Una historia global*, Editorial Síntesis, Madrid, 2016, p. 11.

[3] Una buena relación de los oficios de los conversos nos la ofrece M. Á. Ladero Quesada, «Sevilla y los conversos: los 'habilitados' en 1495», *Sefarad*, vol. 52, 2, 1992, pp. 429-447, en especial pp. 438-441 y 443-445. Según Juan Gil, una serie de oficios eran consustanciales a los judíos españoles, relacionados con la producción y venta de textiles, vestidos, cuero, plata y metales, mercaderes de productos agrícolas, droguería, perfumes, medicina, boticarios, barberos, escribanos, cargos municipales, abogacía, etc. J. Gil, *Los conversos y la inquisición sevillana*, vol. 1, Universidad de Sevilla/Fundación El Monte, Sevilla, 2000, pp. 21-25.

lidad que desde tiempos medievales venía demostrando el *lobby* judío para la manufactura y tratamiento de metales, operaciones de cambio y préstamo, ahora estará a disposición de las nuevas redes comerciales transatlánticas, bien en calidad de comerciantes, o de financiadores de todo tipo de actividades vinculadas al tráfico mercantil (préstamos a riesgo para pertrechar navíos, comprar artículos exportables, pasajes, constitución de compañías, depósito de oro y plata, etc.)⁴.

Hemos de recordar que la instrucción contable de la mayoría de los conversos encontró modernas vías de actualización y perfeccionamiento, al calor de los nuevos tratados de aritmética, matemática y contabilidad aplicada al comercio. Precisamente Sevilla fue un centro comercial que desde finales del xv incorporó con rapidez todos los conocimientos y prácticas necesarias para la inesperada envergadura que adquieren en fechas tempranas del xvi los tratos comerciales con Europa y América⁵.

Aunque todavía es pronto para profundizar en la verdadera dimensión mercantil y de desempeño del arte de la platería de la familia Romí, pues falta mucha documentación, mediante estas líneas únicamente pretendemos una primera aproximación, que ofrezca luz sobre tales dedicaciones, especialmente la constatación de la práctica de la distinguida parcela artística. Vamos a ver cómo expresan a la perfección una circunstancia común a muchos profesionales del arte de la plata: origen converso, habilidad para los negocios, contactos frecuentes con América, emigración al Nuevo Continente y permanencia en el oficio de la platería⁶.

[4] J. Gil, *op. cit.*, vol. I, pp. 288-291.

[5] P. E. Pérez Mallaina, «La eclosión de la ciencia», en C. Martínez Shaw, *Sevilla, siglo xvi. El corazón de las riquezas del mundo*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 232-245. B. Pérez, *Les marchands de Seville: une société «inquiète» (xve-xvie siècles)*, P. U., París-Sorbonne, 2016, pp. 42-46.

[6] M. J. Sanz, «Plateros de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo xvi y sus relaciones con América», en J. Rivas Carmona, *Estudios*

Entre la diversidad de oficios y dedicaciones, la mayoría de los cuales derivaban en tratos comerciales para la venta de sus manufacturas, encontramos numerosos Romí desde finales del xv, entre otros destacamos a Pedro Romí, borcuguinero vecino del Salvador (1509-1510)⁷. Con el nombre de Pedro figuran otros Romí, como el que pasó a Indias en 1512⁸ o el que recibe licencia para llevar esclavos al Nuevo Mundo en 1533⁹, quizás el mismo que en 1549 era depositario de los bienes del difunto padre de un tal Francisco de Vera, quien se los reclama¹⁰. En Carmona radicó hacia 1492 un Juan Romí, regidor de la ciudad¹¹. Diego Romí era toquero (1494) y con el mismo nombre se cuentan otros vecinos de Carmona, dos escribanos de esta ciudad, el primero en 1496, también regidor, quizás padre del citado Juan¹², el

de platería San Eloy, Universidad de Murcia, Murcia, 2010, pp. 717-738. M. J. Sanz, «Plateros sevillanos y estantes en Sevilla que comerciaban con América entre 1525 y 1550», en J. Rivas Carmona, *Estudios de platería San Eloy*, Universidad de Murcia, Murcia, 2015, pp. 555-570. M. C. Heredia Moreno, «Apuntes sobre el tráfico artístico con América en el siglo xvi. Artistas, artesanos y mercaderes en la Carrera de Indias», en M. Cabañas, *El arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 193-206.

[7] J. Gil, *op. cit.*, vol. v, p. 204.

[8] Registro de pasajeros a Indias. Archivo General de Indias [AGI]. CONTRATACION, 5536, L. 1, f. 160 (3) [1 de septiembre de 1512].

[9] Real Cédula a Pedro Romí, dándole licencia para pasar a Indias un esclavo y una esclava negros, pagando 4 ducados a Diego de la Haya. AGI. INDIFERENTE, 422, L. 16, f. 44r. (21) [3 de diciembre de 1533].

[10] Francisco de Vera reclama los bienes de su padre a Pedro Romí, depositario de los mismos. AGI. INDIFERENTE, 1964, L. 11, f. 285 r-v [4 de septiembre de 1549].

[11] Merced de un regimiento de Carmona a Juan Romí. Archivo General de Simancas [AGS]. Registro General del Sello [RGS], legajo 149203, f. 47 [28 de marzo de 1492].

[12] J. Gil, *op. cit.*, vol. v, p. 205. Facultad a Diego Romí, regidor de Carmona, para renunciar su oficio. AGS. RGS, leg. 147805, f. 10 [13 de mayo de 1478]. Comisión al bachiller Rodrigo de Céspedes a instancia de Diego Romí, regidor de Carmona, sobre la ocupación de términos comunales. AGS. RGS, legajo 148409, f. 72 [10 de septiembre de 1484].

segundo en 1570¹³ y un tercero, clérigo (1562)¹⁴. Incluimos en la lista a Fernando Romí, corredor de ropas (1524-1525), vecino de la collación de San Esteban, Francisco Romí, calcetero vecino de San Isidoro (1530), otro Francisco, jubetero y mercader (1511), hermano de Pedro, mercader que pasó a Panamá (1550)¹⁵ donde tenía 13 pares de casas¹⁶, y que debió fallecer a principios de 1555, cuando se ordenó desde la ciudad centroamericana informar sobre sus bienes y enviar el testamento e inventario a la Casa de la Contratación¹⁷. Alonso Fernández Romí fue toquero, documentado con anterioridad a 1509, siendo hijo suyo Antonio, jubetero (1509-1518), emigrado a América, así como Francisco, del mismo oficio y Pedro Fernández Romí, borceguinero¹⁸. Un Antón Romí era escribano del Concejo de Cádiz en 1509, cuando fue designado para levantar acta de los registros de las embarcaciones que desde allí se dirigían a América¹⁹. En Jerez de la Frontera se documentan al cambiador converso Francisco Romí en 1467²⁰, y a Alfonso o Alonso

[13] Traslado de una carta por la que la justicia y regimiento de la villa de Carmona otorga a Diego Romí la escribanía pública de esa villa. Archivo Histórico Nacional. CONSEJOS, 27802, exp. 17 [1570].

[14] J. Gil, *op. cit.*, vol. v, p. 205.

[15] *Ibid.*, p. 205. Para Francisco Romí calcetero, comerciando con Santo Domingo en 1530, véase *Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla* [CFA], VI, Instituto Hispano Cubano de Historia de América, Sevilla, 1986, documento n° 1462. En las referencias a esta obra citaremos el número de documento.

[16] CFA, IV, 1031 y 1065.

[17] Bienes del difunto Pedro Romí. AGI. PANAMÁ, 236, L. 9, f. 176 r-v. [29 de abril de 1555].

[18] J. Gil, *op. cit.*, vol. v, p. 206.

[19] Nombramiento de Pedro del Águila, contino de sus majestades, para que visite las embarcaciones surtas en Cádiz, que no quieran remontar el río hasta Sevilla, siendo asistido por el escribano Antón Romí. AGI. INDIFERENTE, 418, L. 2, f. 27v-28v y 29r-30r [15 de mayo de 1509]. Orden a Nicuesa y Ojeda, que van a poblar Tierra Firme, para presentarse ante Antón Romí. AGI. INDIFERENTE, 1961, L. 1, f. 129v [15 de junio de 1509].

[20] C. Guillén, *op. cit.*, pp. 49-98, en especial p. 83.

Romí hacia 1477²¹. Un Yanto Romí vivía en la villa de Berlanga en 1485²². Según se observa, el apellido está presente en distintos puntos de Andalucía occidental desde la baja Edad Media, especialmente en Sevilla y su entorno²³.

La diáspora americana de los portadores del apellido fue importante, como si encontrarán en las Indias una vía de escape a la presión social e inquisitorial sobre los *habilitados*. Un Juan Romí, jubetero, se encuentra en Santo Domingo (1513)²⁴. Ya citamos a Pedro Romí, fallecido en Panamá hacia 1555 y otro del mismo nombre falleció en Nombre de Dios hacia 1575²⁵. Antón Romí vecino de Sevilla llevaba en 1513 mercaderías a La Española, donde parece que cimienta sus negocios, que continuaban en 1518²⁶. En 1523 figura Pedro Romí, presbítero, hijo de Juan Romí curtidor, también relacionados con el comercio indiano, probablemente este último hermano del citado Antón²⁷. Tres años después aparece otro Pedro, mercader, dedicado también al comercio con La Española²⁸, donde debieron establecerse muchos parientes de este clan.

Centrándonos en los que compaginaron con otras ocupaciones el arte de la plata, hemos de citar a Juan, el pri-

[21] A Juan de Robles, corregidor de Jerez de la Frontera, a petición de Alfonso Romí, vecino de dicha ciudad, ordenándole que no consienta que se cumplan los contratos que se hagan con el tablero público de juegos de dados, o de jugador a jugador. AGS. RGS, leg. 147711, f. 244 [3 de noviembre de 1477].

[22] Emplazamiento, compulsoria e inhibición, a petición de Yanto Romí, judío, vecino de la villa de Berlanga, por razón de cierto pleito que trató contra Pedro de Andaluz, vecino de dicha villa, quien le demandó por «lo-grero». AGS. RGS, leg. 148504, f. 91 [14 de abril de 1485].

[23] Véase, además, para diferentes conversos apellidados Romí, de Andalucía occidental en la baja Edad Media, J. Gil, *op. cit.*, vol. VI, 2003, pp. 471-472.

[24] CFA, IV, 278 y 281.

[25] CFA, I, 1836.

[26] CFA, V, 64.

[27] CFA, V, 252.

[28] CFA, IX, 122.

mero documentado en el oficio entre 1494 y 1532, su hijo Alonso, activo hasta casi finales de siglo, y sus nietos Baltasar y Melchor. JUAN ROMÍ estuvo casado con Inés Gutiérrez y residió parte de su vida en la collación de San Isidoro, donde tenía casa arrendada en 1524²⁹. El año anterior pasó a Indias, probablemente a Santo Domingo³⁰, donde mantuvo frecuentes negocios, quizás por ello otorgara poder al platero Juan de Palma, para que se hiciera cargo de las mercancías llegadas de aquella ciudad y cobrara su importe³¹. Debió ser un viaje rápido, pues, a finales de 1525, compra paños en Sevilla a Francisco Fernández, mercader, noticia que da cuenta de sus ocupaciones comerciales³². Había fallecido a mediados de 1532, cuando su viuda Inés Gutiérrez da consentimiento para la tutela de sus hijos menores al mercader Diego Fernández Lasa, quien ese año otorga poder a los vecinos de la citada Santo Domingo, Lope de Montalván y Gaspar de Montalván, para que en su nombre y en el de los menores Alonso, Sebastián, Juan y Ana cobraran a Pedro Romí, hermano de Juan establecido en aquella ciudad indiana, de oficio zapatero, las cantidades de oro, plata y cualquier género de mercancía que le adeudaran por tratos, contratos o albañes³³. Nada más conocemos de la existencia de Juan.

De los hijos citados, que suelen apellidarse «Gutiérrez Romí», anteponiendo el apellido materno, quizás para disimular la naturaleza conversa, ejercieron el arte de la pla-

[29] J. Gil, *op. cit.*, tomo v, p. 204.

[30] M. C. Heredia Moreno, *op. cit.*, p. 206.

[31] CFA, v, 303.

[32] Juan Romí, platero vecino de la collación de San Isidro, se obliga a pagar a Francisco Fernández, mercader vecino de la villa de Moguer, 3.750 maravedís, por ciertos paños que le vendió. Plazo de ocho meses. Archivo Histórico Provincial de Sevilla [AHPS]. Protocolos Notariales [PN]. Oficio 5, Legajo 3262, f. 577v [22 de diciembre de 1525].

[33] AHPS. PN. Oficio 5, legajo 3292, f. 439r [7 de junio de 1532]. Inés Gutiérrez designó por tutor y curador de sus hijos a Diego Fernández Lasa el 5 de junio de 1532.

tería, Alonso y Juan. Sabemos que un tercero, nombrado Francisco, también fue platero. Sin embargo, no figura entre los hijos menores de Juan, quizás porque en 1532 había alcanzado la mayoría de edad o porque naciera luego.

JUAN GUTIÉRREZ ROMÍ figuraba ya entre los componentes de la hermandad de San Eligio de plateros en 1544³⁴, lo cual parece indicar su temprana dedicación al oficio, como se demuestra un año después, en 1545, cuando admite como aprendiz en su taller a Alonso, de 14 años, hijo de Isabel Fernández, por tiempo de 4 años³⁵. Al año siguiente lo tenemos como testigo en una operación de arrendamiento de una casa a su hermano Alonso y alquilando una tienda de platero ubicada en la alcaicería, por tiempo de un año³⁶, prueba inequívoca de la práctica del oficio, así como de la posible actividad de compraventa de objetos argénteos o joyas. En 1561 junto al platero Cristóbal de Torres y su mujer Inés Gutiérrez, además del escribano de libros Bartolomé Pizarro, apadrinó en Santa Catalina a Brígida, hija de Alonso López y Juliana de Andana³⁷. La última noticia que conocemos lo sitúa en 1566 como vecino de la parroquia de San Nicolás, otorgando poder

[34] J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, tomo II, Andalucía Moderna, Sevilla, 1899, p. 221.

[35] Alonso era hijo de Isabel Fernández y Francisco García, difunto. Juan Romí vivía en la céntrica collación de Santa María. AHPS. PN. Oficio 5, legajo 3359, registro 1 [23 de abril de 1545].

[36] El arrendamiento de la tienda importaba 9.000 maravedís al año. Lindaba con tiendas de otros dos plateros, Francisco Morcillo, padre de los humanistas Fox Morcillo y otra tienda de Francisco de Dueñas, conocido también en la época como comprador de oro y plata. AHPS. PN. Oficio 5, legajo 3362, registro 2 [15 de mayo de 1546].

[37] [10 de febrero de 1561]. Quizás la citada Inés Gutiérrez pudo ser su madre, que casaría con Cristóbal Torres después de enviudar en 1532. Tendría ya una edad avanzada, por lo que debemos ser cautos al respecto. Véase M. Illán Martín y E. Valdivieso, *Noticias artísticas de platería sevillana del archivo Farfán Ramos*, Guadalquivir, Sevilla, 2006, pp. 179 y 207.

general para defensa de sus causas a Alonso de Morales, vecino de San Martín³⁸.

El único dato del platero FRANCISCO ROMÍ se refiere a un contrato de arrendamiento de su hermano Alonso, en 1546, en el que figura como testigo³⁹.

Mejor conocida resulta la figura de Alonso Gutiérrez Romí, o simplemente ALONSO ROMÍ, quizás el primogénito de Juan e Inés Gutiérrez, entre cuya descendencia se perpetuó el arte de la platería. Igual que ocurrió con el padre, intervino en diferentes negocios de naturaleza mercantil y debió practicar el arte de la platería, quizás como joyero. Las noticias más tempranas que conocemos de Alonso, si exceptuamos las de su minoría de edad, cuando se le dispuso tutor junto a sus hermanos, datan de 1544, figurando entonces junto a Juan en la cofradía de San Eligio⁴⁰.

En 1546 arrienda casas de por vida al cabildo de la Santa Iglesia, situadas en el Candilejo de la collación de San Ildefonso⁴¹. El uno de abril de ese año tenemos una prueba evidente de la dedicación al trabajo de la plata, al menos al tráfico con la misma, como es el arrendamiento, en unión de su mujer María Gutiérrez, de una tienda de platero, por el tiempo de las vidas de ambos, propiedad del Colegio de Santa María de Jesús, con sus bancos y todas sus pertenencias, situada en la alcaicería de los plateros de la collación de Santa María. Linda de una parte con tienda de Ruy López de Ribera, que tiene en renta de por vida Francisco de Dueñas y de la otra parte con tienda de Francisco de Morcillo, plateros ambos, la cual está libre por muerte de Melchor

[38] AHPS. PN. Oficio 4, legajo 2326, f. 623r [7 de febrero de 1566].

[39] Estaba situada la casa en Triana. J. Gestoso y Pérez, *op. cit.*, tomo II, p. 308.

[40] J. Gestoso y Pérez, *op. cit.*, tomo II, pp. 219 y 221.

[41] Lindan con casas de Alonso de Chaves, platero. Renta de 9.501 maravedís y 39 gallinas al año. AHPS. PN. Oficio 5, legajo 3361, registro 15 [5 de marzo de 1546].

Morcillo, platero difunto⁴². Sin embargo, es posible que el establecimiento lo arrendara para especular, pues a mediados de mayo lo alquila a su hermano, por 1.000 maravedís más de los 8.000 previamente escriturados con el colegio de Santa María de Jesús⁴³. Quizás en realidad ambos compartieran aquel espacio y desarrollaran actividades conjuntas o complementarias, como parece demostrar el hecho de que, el sin duda ingenioso Alonso, dividió la tienda en dos nuevas tiendas, que ocuparían ambos hermanos, lo cual agradó al colegio, de manera que en recompensa le conceden, en 1548, el arrendamiento por una vida más, la de un heredero o persona que designe en su testamento. Por otra parte, la casa situada en San Ildefonso muy pronto sería devuelta a la Catedral, por razones que desconocemos⁴⁴.

El usufructo de tienda en la alcaicería, limítrofe con las gradas de la catedral, la calle Génova y la Plaza de San Francisco, es una cabal e inequívoca demostración de la práctica del arte, el tráfico con oro y plata y la venta de su propia producción o artículos importados. Ello es así pues las ordenanzas, tanto las de 1527, como las reformadas de 1540, establecen «que ninguno, ni ningunos, así vecinos de Sevilla, como de fuera parte, no puedan poner, ni pongan la dicha tienda de platero, así de oro, como de plata en Sevilla, ni en toda su tierra, sin licencia de los Alcaldes del dicho oficio, porque se sepa que personas son, y si son hábiles para vsar

[42] Las casas fueron rematadas en 8.000 maravedís anuales más 32 gallinas. En la puja intervinieron plateros como Bartolomé de Baena, quien la inició en 3.000 maravedís, Alonso de Luque, Alonso de Chaves y Alonso Íñiguez. AHPS. PN. Oficio 5, legajo 336I, registro 21 [1 de abril de 1546]. AHPS. PN. Oficio 5, legajo 3362, registro 1 [30 de abril de 1546].

[43] AHPS. PN. Oficio 5, legajo 3362, registro 2 [15 de mayo de 1546].

[44] Los beneficiados de la Santa Iglesia arriendan de por vida a Juan de Montesdeoca, mercader vecino de Sevilla en la collación de San Ildefonso, y a Luisa Melgarejo, su esposa, la casa de la que hizo dejamiento Alonso Romí. AHPS. PN. Oficio 5, legajo 336I, registro 22 [23 de junio de 1546].

del dicho oficio...»⁴⁵. La proyección social y gran parte de las ganancias de los plateros dependían de la tienda-taller, ubicada en este sector urbano de intenso tráfico comercial. Disponer de tienda es sinónimo, tal como señalan las ordenanzas, de dominio del arte y capacidad para valorar los metales y planificar su cambio, amonedación y transferencia⁴⁶. El contacto cotidiano con los mercaderes que se arremolinaban en este sector, especialmente en las gradas catedralicias y hasta en el interior del propio templo mayor, parece facilitar y allanar el camino de plateros, como Alonso y Juan, al sector mercantil, traficando con otros productos muy distintos a los de su oficio y donde vuelven a estar presentes los conversos⁴⁷. Aquí se mueven a sus anchas los Romí, tal como había hecho su padre anteriormente, posiblemente uno de los plateros pioneros en el tráfico mercantil con América, junto a otros como Juan de Córdoba y su cuñado Juan Herver, activos ya en estas lides en el tránsito del xv al xvi⁴⁸.

A Alonso y su hermano Juan los encontramos integrando el grupo de plateros que, en 1557, eran parte en el pleito que enfrenta al gremio y sus veedores de pesos y medidas con Alonso Gutiérrez, fiel de pesos y medidas de hierro y latón, ajeno al arte de la platería quien, en virtud de pragmáticas de tiempos de los Reyes Católicos (1488), pretende ahora despojar a los plateros del oficio de veedor de pesos y

[45] M. J. Sanz, *El gremio de plateros sevillano, 1344-1867*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 191 y 193.

[46] F. J. Herrera García, «Plateros y mercaderes. El arte de la platería sevillana y su derivación mercantil en la primera mitad del siglo xvi», en J. J. Iglesias Rodríguez et alii., *Ciudades atlánticas del sur de España. La construcción de un mundo nuevo (siglos xvi-xviii)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2021, pp. 359-375.

[47] R. Pike, *Aristócratas y comerciantes: la sociedad sevillana en el siglo xvi*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 105-106. B. Morell Peguero, *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del Descubrimiento*, Diputación Provincial, Sevilla, 1986, pp. 30-38.

[48] J. Gil, *op. cit.*, vol. v, pp. 240-241. R. Pike, *op. cit.*, pp. 105-106.

marcos para productos de lujo, piedras preciosas, plata, oro y artículos de botica y joyería. Los del gremio, encabezados por Diego Hernández de Córdoba y Pedro Ruiz, lograrían hacer valer los privilegios que tenían concedidos al respecto, desde época anterior a Isabel y Fernando⁴⁹. Para nuestro estudio, que comparecieran en la causa viene a sumar otra prueba sustancial de la incorporación e intervención en los asuntos del gremio de ambos, pues sin duda ejercían el oficio con regularidad.

Respecto a la actividad mercantil de Alonso, tenemos una buena muestra de sus prácticas habituales enviando mercancías a América en 1559, a la ciudad de Santo Domingo, donde tiene establecidos sólidos lazos que facilitan sus operaciones, siguiendo así la tradición paterna. En unión de su hijo Baltasar de los Reyes envía un cargamento resguardado en seis barriles, que previamente haría escala en la isla canaria de La Palma. Baltasar viaja con las mercancías que le había entregado su padre el 10 de octubre, en el navío San Antón del que es maestre Manuel Remón, surto en Sanlúcar de Barrameda⁵⁰. En calidad de factor de su padre, debía beneficiar los distintos productos en un plazo máximo de seis meses, embolsándose la mitad de las ganancias y re-

[49] Gestoso fue el primero en informar sobre el largo litigio. J. Gestoso y Pérez, *op. cit.*, tomo I, pp. LXVIII y LXXX. Ha sido estudiado en profundidad por M. J. Sanz, *op. cit.*, pp. 39-47. También J. M. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. LXV-LXVI. Entre los plateros que se enfrentan al fiel de los pesos, figuran Diego Hernández de la Torre, Pedro Ruiz, Álvaro Rodríguez, Salvador Ruiz, Gaspar Jorge, Alonso Romí, Francisco de Aledo, Melchor de Pérez, Francisco Morcillo, Fernando de León, Alonso de Écija, Sebastián Charro, Juan Díaz, Álvaro López, Antonio Sánchez, Francisco de Escalona, Damián de Jerez, Juan Romí, Francisco de la Torre y Gonzalo Fernández. Véase M. J. Sanz, *ibíd.*, p. 208.

[50] Alonso Romí, platero, vecino de la collación de San Ildefonso, el día 10 de octubre de este año hace entrega a su hijo Baltasar de los Reyes, platero, en calidad de factor, de una serie de mercaderías para llevar a la Isla de La Palma y posteriormente a Santo Domingo, donde serán vendidas. AHPS. PN, Oficio 6, legajo 4039, registro 82 [18 de octubre de 1559]. Cita-do sin desarrollar en CFA, xv, 1486.

mitiendo el resto a Alonso, quien asume el riesgo y ventura de la operación. En caso de no cumplir con lo acordado, el importe estimado le sería detráido de la legítima paterna, cuando se produjera el fallecimiento de Alonso.

Entre los productos que integran el cargamento destacamos cinco quintales de pasas de Almuñécar, trece mil nueces, cuatro fanegas y dos almudes de alpiste, dos libras de azafrán, una libra de solimán, una libra de azogue, seis piezas de cinta, seis libras de doradillo, cuatro docenas de peines de París, dos libras de adormideras, media libra de alcanfor, cuatro onzas de «atintora» y cuatro libras de «avenate». De forma particular nos interesan las menciones a joyas, todas de plata y de valor mediano, que fueron las siguientes: «çinco pares de sarcillos de plata dorados que costaron doze reales; quarenta anillos que costaron treynta reales; quatro joyeles y dos cornetas que costaron veynte reales; siete estremos que costaron ocho reales (...); çinco pares de sarsillos y un Cristo de plata dorados que costó diez y seys reales; seys ochabas y media de aljófar que costo dos d^{os}. y m^o; una gargantilla de plata que costó treze Rs». Todo lo citado estuvo valorado en la módica suma de 4.000 maravedís, a los que hay que sumar, más interesante aún, 9.805 maravedís... en «çiertas herramientas y otras cosas del dho. mi ofiçio de platero y en cierto oro», demostrándose la práctica del arte de la platería por Baltasar, quizás como platero de oro, una vez arribara a la capital dominicana. Llama la atención que no figuraran textiles o ropa, mercancías predilectas para la mayoría de los mercaderes por sus márgenes gananciales, así como la escasa inversión de este envío, lo cual permite acariciar la idea de que el objetivo principal de la empresa era el establecimiento de Baltasar en La Española para ejercer allí su arte.

Por otra parte, en un principio el documento refleja que el destino de la carga era la isla de La Palma, nada excepcional en la ruta de Andalucía occidental a América, sobre todo en esos momentos cuando Santa Cruz de la Palma se

erige en escala predilecta para la ruta a las Indias y desde 1564 dispondrá del primer Juzgado de Indias de Canarias, por ser entonces el puerto de mayor tráfico comercial del archipiélago. La necesidad de recalar en la isla pudo tener que ver con la idea de descargar parte de las mercancías y venderlas en la capital palmera. Resulta un tanto sugestiva la idea del aljófár, que no tendría sentido beneficiar en Santo Domingo, donde era abundante. Quizás estuviera destinado para su venta en La Palma, al igual que algunas de las joyas de plata aludidas, más económicas que las de oro y piedras preciosas.

El tráfico con estas joyas nos lleva a considerar la posibilidad de que Alonso y Baltasar fueron plateros de oro, más adelante denominados joyeros, término que aparece ya acuñado con el mismo sentido que hoy tiene en 1572, en el célebre tratado de Juan de Arfe *Quilatador de la plata...*⁵¹, y posteriormente figura normalizado en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias⁵², si bien en tiempos medievales y aún en la primera mitad del XVI, estaba más bien relacionado con artículos textiles finos y delicados, preferentemente manufacturados con seda, destacando entre sus practicantes numerosas mujeres⁵³ establecidas en la calle Toqueros. En relación con esta preferente relación de la familia con la manufactura de este tipo de artículos menudos y valiosos,

[51] J. de Arfe y Villafañe, *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Alonso y Diego Fernández de Córdoba, Valladolid, 1572, f. 25v.

[52] S. Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid, 1611, f. 489v.

[53] Declaran las ordenanzas impresas en 1527, en el capítulo de «toqueros»: «Otrosí ordenamos e mandamos q. estos dichos veedores tengan una vara para la medida de la seda de parís y de la seda cocha y de la filiseda (...) e para esto mejor fazer, mandamos q. los dichos veedores puedan catar e requerir las casas e tiendas de los oficiales e mercaderes e joyeros e joyeras e otras qualesquier personas que tengan el dicho trato...», declarando más adelante este capítulo dedicado a los toqueros: «mandamos lo pregonar los dichos capítulos públicamente en cal de toqueros en donde están las joyeras desta cibdad». *Ordenanças de Sevilla*, Juan Varela de Salamanca, Sevilla, 1527, pp. CXCIV y CXCI.

recordamos que un tal Diego Romí en 1575 sería elegido por la Hermandad de San Eloy como veedor de oro, mientras Hernando de Ballesteros lo fue de plata⁵⁴. Más concluyente, al menos para confirmar el tráfico con joyería por Alonso, sería la compra en 1581 al platero Luis Jiménez, de «çinco vueltas de cadena de oro», que importaron un total de 21 ducados y medio⁵⁵.

En las siguientes décadas seguimos encontrando indicios de los negocios lucrativos, inmobiliarios e inversión en juros, de Alonso Romí. De esta manera podemos sospechar que la casa arrendada de por vidas al cabildo catedralicio estaba pensada para ser subarrendada, como parece demostrar el hecho de que en 1568 propiciara el encarcelamiento de Francisco Bernal, arrumador de naos vecino de Triana, quien le debía un total de 20 ducados por la renta de la casa de la calle de las Cadenas del barrio trianero⁵⁶. Prueba de las continuadas relaciones con la capital de La Española es que un año más tarde, en 1569, en virtud del poder recibido por Alonso Ruiz vecino de Santo Domingo otorga carta de pago a otro mercader, Hernando de Guido, residente en aquella ciudad indiana pero estante en Sevilla, de 2.560 reales y medio de plata, correspondientes a ciertas mercaderías que Ruiz le había remitido desde la isla caribeña⁵⁷.

[54] J. M. Cruz Valdovinos, *op. cit.*, p. LXXVI.

[55] Alonso Romí se declara vecino de la collación de Santiago y Luis Jiménez de la Magdalena. De los 21,5 ducados, 1,5 corresponden a la hechura. AHPS. PN. Oficio 5, legajo 3498, f. 274r [13 de enero de 1581].

[56] El encarcelado abandona el presidio después de abonar 10 ducados, a la vez que sus fiadores, su primo Juan Bernal, carpintero de lo blanco y Cristóbal Rodríguez Cano, arrumador de naos, se obligan a abonar el resto. AHPS. PN. Oficio 4, legajo 2331, f. 734v [3 de agosto de 1568].

[57] En el poder otorgado en Santo Domingo el 13 de septiembre de 1568 por Antonio Ruiz a Alonso Romí y Diego Hernández, les faculta para cobrar los importes de cuero, oro, plata, azúcar, cañafistola, esclavos negros o cualquier otra mercancía que haya enviado. AHPS. PN. Oficio 4, legajo 2335, f. 324v [24 de septiembre de 1569].

Respecto a la adquisición de deuda pública o juros, tenemos noticia de un privilegio que le fue otorgado por la Casa de la Contratación en 1562⁵⁸ y en fecha indeterminada se le reconoció un juro por valor de 20.470 maravedís⁵⁹. Sería una forma cómoda de invertir y obtener, si no el pago en efectivo y sus correspondientes intereses, sí algún tipo de privilegio o beneficio material.

Prueba de la continuidad en las prácticas comerciales transatlánticas es el pleito que mantiene en 1574 contra el maestre de nao Alonso de Galdámez sobre que le pague 18.190 maravedís⁶⁰.

Respecto a las relaciones con el gremio, éstas se intensifican en los que debieron ser últimos años de la existencia de Alonso. Así lo tenemos frecuentemente imbuido en las actividades gremiales y de la hermandad de San Eloy entre los años que van de 1571 a 1582, ocupando el cargo de veedor⁶¹, en particular de pesas y medidas, como se pone de manifiesto en el pleito que entabla el gremio, el primero de los años citados, con el especiero Alexandre, pues sus pesos no se ajustaban a los ordenados por ley, proceso en el que interviene Romí en calidad de veedor junto al platero Alonso de Guadalupe⁶².

Tal como hemos anticipado, entre los hijos de Alonso figuran Melchor, Gaspar y Baltasar de los Reyes, onomásticas que indudablemente deben tener que ver con el esfuerzo en disimular el apellido de sonoro origen sefardí, e incluso con la posible devoción paterna a los Magos de Oriente. Con toda seguridad, según vimos en 1559, BALTASAR DE LOS REYES siguió las huellas profesionales paternas, tanto en platería como en actividades comerciales, tal como expo-

[58] AGI. CONTRATACIÓN, 1065, n° 12.

[59] AGS. CME, Juros del Reinado de Felipe II, legajo 127, f. 34.

[60] AGI. CONTRATACION, 714. Autos entre partes. 1574-1575, 6°.

[61] J. Gestoso y Pérez, *op. cit.*, tomo II, pp. 307-308.

[62] J. M. Cruz Valdovinos, *op. cit.*, p. LXVI.

ne el hecho del traslado a Santo Domingo de una caja con herramientas y oro para ejercer allí su oficio. Después del citado viaje de 1559 a la capital de La Española, parece que emprendió nuevo viaje diez años después, en 1569, a destino indiano desconocido⁶³, quizás para transportar una serie de mercancías que se obliga a abonar en diciembre de ese mismo año al mercader Antón Hernández⁶⁴. MELCHOR DE LOS REYES, que viaja a La Española en 1555 y a Nueva España en 1560 y 1563⁶⁵, practicó también la platería. Sabemos, según Gestoso, de un platero de oro de idéntico nombre, que en 1604 fiaba a Juan Pérez de Velasco, en el arrendamiento de una casa⁶⁶.

GASPAR DE LOS REYES debió ejercer como activo comerciante especializado en los tejidos de seda, así le encontramos entre 1576 y 1579 dedicado a la venta de seda, tafetán, terciopelo, raso y damasco⁶⁷.

Como aproximación al conocimiento de los plateros Romí y, en espera de ver incrementado el caudal de información que aún aguarda en los archivos, hemos visto su intensa dedicación al sector mercantil, posibilitado por el conocimiento de los metales preciosos, sus cambios, calidades, etc. Parece probable que ejercieran, desde un punto de vis-

[63] J. Gil, *op. cit.*, vol. VII, p. 471.

[64] Baltasar de los Reyes, platero vecino de Triana y Melchor de Bermúdez, su hermano vecino de la collación de San Bartolomé, como principales deudores y Ana de Cervantes su fiadora, se obligan a pagar a Antón Hernández, mercader de la collación del Salvador, 1.122 reales de plata, por un balón de papel en 22 ducados, ocho docenas de corchetes a treinta reales la docena, dos arrobas de pimienta a 6 reales la libra, que montan 300 reales, 50 libras de hilera a 5 reales la libra y 20 declas de cuchillos de carnicero a 4 reales y medio. AHPS. PN. Oficio 4, legajo 2333, f. 1261r [16 de marzo de 1569].

[65] M. C. Heredia Moreno, *op. cit.*, p. 197. J. Gil, *op. cit.*, vol. V, p. 204. Suponemos que se trate del mismo que cita Baltasar en el documento de la nota 64, apellidado en esa ocasión Bermúdez.

[66] J. Gestoso y Pérez, *op. cit.*, tomo II, p. 283.

[67] E. Otte, *Sevilla, siglo XVI: materiales para su historia económica*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2008, p. 213.

ta profesional, en el segmento de la platería del oro o joyería, tal como se desprende de algunos datos, si bien siempre nos quedará la duda de si no serían más bien comerciantes de tales artículos antes que fabricantes. Respecto a la actividad gremial, como integrantes de la corporación y veedores, se revela la habilidad en el trabajo de los metales, como requisito imprescindible para formar parte de ella, aunque podríamos pensar igualmente que participar en la toma de decisiones y ocupar cargos del gremio ayudaría de algún modo al control de la práctica mercantil descrita y salvaguarda de su posición ventajosa en la misma.

LA APOCALYPSIS NOVA:
REVELACIÓN ESCRITA Y PINTADA EN
CIRCULACIÓN ITALO-HISPÁNICA
(1472-1513)*

Escardiel González Estévez
Universidad de Sevilla

* Entre los muchos temas que podrían dedicarse a la profesora Fátima Halcón en un *liber amicorum* como éste, las relaciones italo-hispánicas (América incluida) están, quizá, entre los temas más atinados y en la estela de una de las últimas iniciativas editoriales que batalló. Tuve el honor de participar tanto en el encuentro que organizó como en el libro que coordinó: *Italia como centro: arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2018, y espero solicite la próxima propuesta (sea en los terrenos de las artes visuales, o en otro que nos concita: la tauromaquia). Valga este texto como prenda de mi admiración a Fátima, que trasciende lo académico, para adentrarse en lo personal.

EL BEATO AMADEO Y SU AUTORÍA

EN el complejo escenario italiano de los años a caballo entre el *Quattrocento* y el *Cinquecento*, transido de tensiones espirituales y políticas, es donde surge la *Apocalypsis nova*¹. El texto, cuyo origen y circulación inicial aún hoy no están del todo aclarados, consiste en una revelación de aspectos teológicos desconocidos con tono apocalíptico y profético, un filón de la literatura del quinientos. Tales arcanos fueron comunicados al conocido como beato Amadeo en diversos raptos que se habrían producido en Roma entre 1472 y 1482, año de su muerte.

El portugués Joao Menezes da Sylva (hermano de santa Beatriz de Silva, la fundadora de las concepcionistas) llegó a Italia hacia 1456 desde el monasterio jerónimo de Guadalupe, donde recaló tras ser herido en una batalla, abandonando su carrera militar en el séquito de Juan II. La elección que de él hiciera el también franciscano Sixto IV como su confesor hacia 1472 favorecería la aprobación de su congre-

[1] Me referiré a *Apocalypsis* siempre en femenino, pues en griego la palabra tiene ese género, en concordancia, además, con el adjetivo *nova*: no obstante, la tradición ha instalado el masculino para el libro de san Juan. La obra de referencia sigue siendo: A. Morisi, *Apocalypsis Nova. Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma, 1970. El más reciente estudio: J. W. Nelson Novoa, «Imagination as Exegesis in the *Apocalypsis Nova* Attributed to Blessed Amadeus da Silva», en O. Zorzi Pugliese y E. M. Kavalari, *Faith and Fantasy in the Renaissance. Text, Images and Religious Practices*, CRRS-Victoria College, Toronto, 2009, pp. 71-83.

gación, fundada en 1459 a partir de los menores observantes bajo el nombre de ‘amadeítas’, luego aprobada por Pío II (aunque suprimida en 1570) y de la que llegaron a contabilizarse una veintena de conventos entre Lombardía y el Lazio. La casa matriz se emplazó sobre el Janículo, en el lugar conocido como San Pietro in Montorio. Ello se logró por privilegio de Sixto IV, quien concedió permiso y terreno a estos franciscanos reformados para construir un nuevo monasterio. Aquí, el lugar de la crucifixión de san Pedro, es donde se levantó gracias a la financiación de los Reyes Católicos que, persuadidos por el beato Amadeo para lograr el tan ansiado hijo varón (el malogrado infante Juan), lo patrocinaron viendo cumplida su promesa². El mismo emplazamiento de la gruta donde la tradición señalaba el martirio del apóstol fue utilizado como cavérnula por el beato, recibiendo precisamente aquí las revelaciones que habrían de ser recogidas en la *Apocalypsis nova*. Tan relevantes acontecimientos fueron conmemorados con uno de los diseños más exquisitos del Renacimiento, el célebre *tempietto* de Bramante³ (1502), cuya vinculación con la compleja trama del texto revelado ya fue subrayada por Fernando Marías⁴.

[2] J. Freiberg, «Bramante’s Tempietto and the Spanish Crown», *Memories of the American Academy in Rome*, 50, 2005, pp. 151-205. F. Marías, «Los clientes del tempietto: historia, intenciones y significados», en F. Cantatore (ed.), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Edizioni Qasar, Roma, 2017, pp. 111-152, especialmente 114-117. Una de las voces de la época, Guillermo Postel, es quizá la más elocuente sobre la implicación de la monarquía española en el proyecto: «...los escritos de ese Amodaeus (así es como llamaban a aquel) cuya santidad y milagros llevaron a la Reina católica Isabel a hacer que se construyera en Roma sobre el monte Janículo, en el emplazamiento de la Tumba del Apóstol Pedro, y de Noé o Jano, una bella iglesia con un gran monasterio para los Amadeitas...». G. Weill, *Vie et caractère de Guillaume Postel*, Arché, Milán, 1987, pp. 65-67. Los fondos provinieron del virreinato siciliano: C. d’Arpa: «Il tempietto di San Pietro in Montorio, la Sicilia e l’istituto Giuridico della ‘Regia Monarchia’», *LEXICON*, n° 5-6, 2007-2008, pp. 37-46.

[3] P. L. Vannicelli, *San Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*, Centenari, Roma, 1971.

[4] F. Marías, «Bramante en España», en A. Bruschi, *Bramante*, Xarait, Ma-

Los retratos de él conservados derivan del fresco —hoy desaparecido— en la sacristía de San Pietro in Montorio, donde aparecía con el libro de revelaciones sobre el pecho y la inscripción *aperietur in tempore*. De esta misma guisa se representa en el dibujo a pluma del beato Alonso Chacón⁵ o en la *Vera Beati Amadei Effigies*, sobre el frontispicio de la *Historiarum Seraphicae Religionis libri tres* (1568)⁶. Diversos son los retratos que aparecen en lienzos junto a mado-nas, como el de Tommaso Aleni (ca. 1500) o el de Pedro Fernández de Murcia (1517-1518)⁷, siempre de perfil. En el primero, Amadeo arrodillado es presentado por san Francisco a la Virgen; mientras que el retrato del pintor español forma parte del tríptico conocido como Bressanoro⁸, por la localidad para la que se realizó, cuyo convento fuera *caput et mater* de los amadeítas. También en él aparece junto a san Francisco. Este último lienzo posiblemente fuera comisionado para celebrar la bula *Ite Vos* de 1517 con la que se sancionaba la independencia de la congregación de la provincia observante.

La *Apocalypsis nova* circuló manuscrita, conservándose hoy varias copias⁹. El estudio de éstas ha permitido concluir

drid, 1987, pp. 29-59, especialmente p. 55: «El tholos cupulado del tem-pietto podría conmemorar no sólo al príncipe de los apóstoles, el primer papa, sino también al futuro *Pastor Angelicus*, papa de una nueva Roma y una nueva Jerusalén, allí mismo profetizado por el arcángel anunciador, uniéndose su función de explícita memoria a la de, de manera implícita, 'antememoria', profecía».

[5] F. Marías, *op. cit.*, p. 30 y P. L. Vannicelli, *op. cit.*, lám. x. Se encuentra en la Biblioteca Vaticana.

[6] F. Navarro, «Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione de una vicenda artistica», *Bollettino d'Arte*, LXVII, 14, 1982, pp. 37-68, especialmente p. 45.

[7] M. Tanzi, *Pedro Fernández de Murcia, lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, Leonardo Arte, Milano, 1997, pp. 30-31, fig. 24. Se custodia en la Pinacoteca de Cremona.

[8] F. Navarro, *op. cit.*, pp. 48-49; y M. Tanzi, *op. cit.*, p. 33, n° cat. 122. Hoy se halla en la iglesia parroquial de Castelleone, cercana a Bressanoro.

[9] Existen veintidós manuscritos, diferentes entre ellos y datables hacia

que el núcleo originario, atribuible a Amadeo, fue ampliamente reelaborado y difundido en un momento bastante delicado de la historia del pontificado¹⁰. Al parecer, la primera difusión del texto y su probable reelaboración se produjo en el ambiente del cardenal español Bernardino López de Carvajal, quien ordenó abrir en 1502 el texto sellado. Carvajal¹¹, embajador de los Reyes Católicos ante el papa y prototipo de cardenal político del Renacimiento, ha visto oscurecido su prestigio por el papel promotor desempeñado en el cismático Concilio de Pisa (1511-1512), el cual pretendió la reforma de la Iglesia deponiendo a Julio II, entre

comienzos del siglo XVI, aunque la redacción originaria ha de fecharse entre 1480-1513. Los conservados en Italia, la mayoría, han sido abordados por A. Morisi, *op. cit.*, estudio de referencia que reproduce amplios fragmentos de la obra. Sin embargo, no se analizan en él los manuscritos ibéricos (algunos bastante posteriores), de los que sólo se citan tres. Parece que nunca llegó a editarse, aunque un documento en la Abadía del Sacromonte recoge en 1609 la noticia de una edición, según el estudio de F. J. Campese Gallego, «El arzobispo Pedro de Castro y el Apocalypsis Nova en el Sacromonte de Granada», en A. Jiménez Estrella *et alii*, *Construyendo historia: estudios en torno a Juan Luis Castellano*, Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 98-118. Hasta el momento, el estudio más completo, que tiene en cuenta, además de los manuscritos italianos y el de la Biblioteca Nacional de París, los españoles (aunque no todos), es la tesis doctoral de D. L. Dias, *Apocalypsis Nova-Nova Apocalypse (de Beato Amadeu da Silva)*, Universidade Aberta da Lisboa, Lisboa, 2004. En ella se ofrece una traducción de la obra al portugués, además de un estudio de orden paleográfico, histórico y teológico. Accesible en línea: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2503> (consultado 28/08/2021). Aunque se trata de un estudio falto de rigor, también se traducen al italiano fragmentos en C. Alvino, *L'Apocalypsis nova*, Antefatto, Edizioni Segni, Tavagnacco, 2015.

[10] Quien ofrece un más detallado análisis del texto profético aclarando numerosos interrogantes es C. Vasoli. «*L'Apocalypsis nova*: Giorgio Benigno, Pietro Galatino e Guillaume Postel», en *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Guida, Napoli, 1988, pp. 211-229. Véase también M. Reeves, *Prophetic Rome in the High Renaissance Period. Essays*, Oxford University Press, Oxford, 1992, pp. 142-144.

[11] N. H. Minnich, «The Role of Prophecy in the Career of the Enigmatic Bernardino López de Carvajal», en M. Reeves, *op. cit.*, pp. 121-156. El autor ensalza su figura, entendiéndola más desde una larga dedicación a la reforma eclesiástica en detrimento del más difundido perfil de ambición por el papado. Véase la semblanza de F. Marías, *op. cit.*, pp. 129-144.

otras medidas. Ambición papal o creencia profunda en el profetismo, lo cierto es que está fuera de duda la influencia de esta inclinación profética en su dilatada vida y, por tanto, debe estarlo también sobre las motivaciones para con el cónclave pisano. Su papel como protector de los amadeítas le situó en un escenario privilegiado en torno a la apertura del libro sellado, cuya posesión pierde en 1512¹². Afortunadamente había permitido el estudio a su amigo, fra Giorgio Benigno Salviati¹³, quien no se demoró en transcribirlo y ‘revisarlo’. Fue él el responsable de las interpolaciones que adulteraron el original, sin poder discernir cuál es uno y cuáles otras.

PROFECÍAS Y ARCANOS TEOLÓGICOS

El contenido de la obra está dividido en dos partes, de las cuales la primera es la que merece propiamente el título que normalmente se usa para referirse a la obra entera: *Apocalypsis Nova sensum habens apertum et ea quae in antiqua Apocalypsi erant intus, hic ponuntur foris, hoc est quae erant abscondita sunt hic aperta et manifesta*. A lo largo de ocho rap-

[12] Según unas fuentes, lo habría perdido al salir de Milán con la retirada del ejército francés tras el concilio pisano, camino del exilio; según otras, lo habría devuelto al convento romano. F. Marías, *op. cit.*, p. 45. El autor da una noticia interesante para seguir la pista de la llegada del texto a la península, pero sin cita concreta de la fuente, que, en este caso, es Antonio de Cremona: «es posible que se lo quedara el obispo de Bisarco, Juan de Maulroy, quien se lo habría enviado a Fernando el Católico, aunque su texto no aclara si lo que le envió fue el libro o el retrato del futuro Papa angélico, que se encontraba en el manuscrito».

[13] Se trata del fraile de origen bosnio Juraj Dragisic, quien en Florencia adoptará el apellido de la familia que lo protege. Es un autor notable que operó en los ambientes intelectuales y religiosos más importantes de su tiempo, en el círculo de doctos orientales acogidos por el cardenal Besarione en la corte urbinesca, en la Florencia de Lorenzo el Magnífico, Marsilio Ficino o Giovanni Pico, en la corte papal de Julio II o de los della Rovere, o en el quinto Concilio lateranense. C. Vasoli, *op. cit.*, pp. 69-87 y 221-222.

tos el arcángel Gabriel revela al fraile, arrebatado en éxtasis en presencia de la corte celeste, los *arcana fidei*, los cuales aún han de ser extraídos de la Sagrada Escritura, siendo todavía debatidos entre los teólogos. La segunda parte, referida como *Sermones Johannis Baptistae* y *Sermones Domini* o, más raramente, bajo el título de *Revelationes speciales*, es una elaboración, en forma de predicciones, de algunos temas que sólo son mencionados de pasada en los Evangelios (exhortaciones de san Juan Bautista a los soldados y a Herodes, últimas palabras antes de su muerte...), seguidas de una decena de sermones de Jesús.

El texto puede calificarse como una suerte de tratado de teología mística de fuerte cariz escatológico, conjugada con el sempiterno recurso a la profecía, ingredientes que nutrieron un vasto y persistente filón de la cultura europea del Renacimiento. En lo profético, retoma las grandes líneas joaquinitas: el fin del imperio turco, la conversión de los judíos, la *aetas nova* de paz universal y, muy especialmente, el célebre mito mesiánico del pastor angélico¹⁴, quien purificaría la Iglesia y devolvería la unidad a todas las gentes en el seno de la común fe en Cristo. Éste fue el elemento más célebre de la obra, un asunto capital que hizo «*girare le teste per tutto il secolo*», además de su protagonismo en los avatares políticos, especialmente visible en el Concilio de Pisa. En ello se entreveraron referencias precisas a los pontificados (de Sixto IV a Julio III) o a las vicisitudes de la monarquía aragonesa entre otros, lo cual retrasa la fecha de reelaboración o últimas interpolaciones hasta 1510-1513¹⁵, convirtiéndolo, así, en un vaticinio *ex eventu*. Con todo, lo profético no supone más que una mínima parte de la obra.

[14] F. Sécret, «Paulus Angelus descendant des empereurs de Byzance et la prophétie du pape angélique», *Rinascimento*, 2, 1962, pp. 211-221. Paolo Angelo Albanian (Paulus Angelus) traduce al italiano aquellos extractos de la *Apocalypsis Nova* referentes al 'papado angélico', sobre todo el IV raptó, contribuyendo así a la difusión del mito.

[15] C. Vasoli, *op. cit.*, p. 213.

El contenido teológico acusa la tradición escotista y concede la mayor atención a las doctrinas mariológicas. Éstas acaparan el interés entre los *mysteri magna fidei christianae* ante el escaso conocimiento que se tenía de la figura de la Virgen¹⁶. A ello se unen la Eucaristía y la santísima Trinidad y otros asuntos abordados en el Génesis, entre ellos, la creación y caída de los ángeles. De este modo, los tres primeros raptos (la parte más compleja) abordan los temas angélicos¹⁷ y la creación del hombre, deteniéndose en la doctrina del pecado original, la gracia o el libre albedrío. El cuarto rapto trata la vida de la Virgen desde su concepción hasta la visitación. El relato se continúa en el último éxtasis, los años finales antes de la ascensión, tras la interrupción que suponen los raptos VI y VII al exponer la Eucaristía y el misterio de la Trinidad. El laconismo de la Biblia al respecto se salva con una vasta literatura apócrifa que va desde el Pseudo-Mateo a los evangelios no canónicos y el pensamiento escotista, combinándolo con aportaciones propias, y defiende puntos controvertidos de la doctrina inmaculista, sostenida entonces sólo por el franciscanismo.

Muchos de los aspectos recogidos aquí a tenor de lo mariológico tendrán consecuencias de enorme relevancia para traducir la antigua devoción a la definición doctrinal de la Inmaculada Concepción, tan cara a la Monarquía hispánica. Pero no sólo, pues existen otros elementos que afectarán al desarrollo y evolución de determinados cultos, con repercusiones sobre la iconografía¹⁸. Entre ellos,

[16] *Ibid.*, pp. 214-215, donde se expone un detallado resumen; A. Morisi, *op. cit.*, y D. L. Dias, *op. cit.* El arcángel Gabriel justifica que los evangelios hablan poco de la Virgen porque primero era preciso dar a conocer a Cristo, y si se hablaba primero de una mujer, se corría el riesgo de no ser tomado en serio.

[17] Escardiel González Estévez, *Los siete arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo* [Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 2014].

[18] F. de Florencia (1785); estudio introductorio de A. R. Valero García de Lascuráin, *Las novenas del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe* (estu-

la consideración de san José como un hombre no anciano, sino pleno de vigor, soltero y célibe (IV rpto); preludiando la eclosión del culto barroco; o la presencia de María en el mundo a través de las imágenes y los milagros atribuidos a éstas (VIII rpto), afirmación trascendental para la sensibilidad barroca, que será tomada como base para el misterio mariofánico de la Guadalupana, el culto central americano. Otros de los pasajes apócrifos marianos serán plasmados pictóricamente, aunque con carácter marginal, como el ciclo de Bernardino Luini en la capilla de San José de la desaparecida Iglesia de Santa Maria della Pace de Milán y hoy en la Pinacoteca Brera¹⁹. Podemos advertir, además, el germen de una iconografía tan extendida en América como la Virgen de la Luz, también apócrifa, con base en la afirmación de que María bajó al Purgatorio para regresar con almas a las que salvó. En definitiva, la repercusión del texto se extiende más allá de lo profético o lo teológico, para ocupar un lugar destacado, también, en lo iconográfico, como ya apuntara Pfeiffer al abordar el programa de la Capilla Sixtina²⁰. Y éste es otro análisis que está por hacer en profundidad.

dio introductorio), Archicofradía universal de S. M. de Guadalupe, México D. F., 1999, p. 8: «Pues sepan que ella misma dijo al B. Amadeo: que Ella estaba con nosotros en sus imágenes de pincel y de talla, y que la señal evidente de que está en ellas son los milagros que por ellas hace».

[19] M. T. Binagui, «L'immagine sacra in Luini e il circolo di Santa Marta», en L. Cogliati Arano, *Sacro e profano nella pittura di Bernardino Luini*, Silvana Ed., Milán, 1975, pp. 49-77, especialmente pp. 64-69.

[20] H. Pfeiffer, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, Lunewerg, Madrid-México, 2007, pp. 11-14. Para la influencia sobre la Transfiguración de Rafael, cf. J. Jungic, «Joachimist Prophecies in Sebasitano del Piombo Borgerini Chapel and Raphael's Transfiguration», en M. Reeves, *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, Oxford University Press, Oxford, 1992, pp. 321-343.

COMO otros muchos de su tiempo, el texto, a pesar de su carácter enigmático, estaba dirigido a solucionar los problemas teológicos con la pretensión de operar una síntesis que conciliase las posturas discordantes. Sin embargo, el resultado fue, más bien, el contrario. La versión 'popularizada' de Amadeo estaba ya circulando desde el mismo momento de su apertura en 1502, siendo efectivamente usado y difundido en contextos abiertamente neoheréticos: *piagnoni*, cabalistas, profetas... hasta el punto de que abanderó muchos episodios de abierto rechazo a la jerarquía eclesiástica. Entre ellos, el más significativo, el célebre conciliábulo de Pisa, donde su instrumentalización política se movió en un amplio abanico de posturas antipapales, desde las posiciones francesas hasta las ambiciones personales por la silla apostólica.

La escandalosa adulteración de la obra motivó el descrédito y la denuncia por parte de sus mismos coetáneos y, por ende, la condena de Amadeo; ya en 1517 el cardenal Gaetano advertía de guardarse de los nuevos profetas, especialmente del portugués, al igual que hacían el beato Paolo Giustiniani o el mismo san Ignacio²¹. Incluso sus propios correligionarios manifestaban abiertamente sus reservas, como el cronista Mariano da Firenze o Luke Wadding, quien con su perspicaz frase «*Angelus beati Amadei fuit Scotista*»²² dejaba intuir mucho. Ante esta tesitura, las invectivas dominicas no se hicieron esperar, siendo especialmente enconada la

[21] San Ignacio, en 1549, ya lo consideraba una peligrosa fuente en su *Iudicium de quibusdam opinionibus quae falso revelationes credebantur*, en M. Lecina, *Monumenta ignaciana*, A Patribus Eiusdem Societas Edita, Madrid, 1911, vol. 1, p. 636. Del mismo modo, se vio obligado a expulsar al controvertido Guillaume Postel, quien también interpretó políticamente la *Apocalypsis nova*, G. Weill, *op. cit.*

[22] C. Vasoli, «Giorgio Benigno Salviati (Dragisic)», en M. Reeves, *op. cit.*, pp. 140-141.

del polaco Abraham Bzovius²³. A éstas se sumó la del rigo-
rista cardenal jesuita Roberto Bellarmino. Sin embargo, la
difusión y el clamor en torno al nombre y la obra del fran-
ciscano ibérico fueron obra más bien de aquellas personali-
dades religiosas (ya implicadas por su cuenta en vicisitudes
neo-heréticas) que por un movimiento amadeítico propio.
Existió una congregación amadeíta pero, incluso desarro-
llándose en la rigurosa observancia de la regla y gozando
de gran prestigio, no produjo espíritus violentamente re-
formadores.

Sea como fuere, es incontestable su preeminente papel en
la historia religiosa, tanto en su dimensión espiritual como
política, del *Cinquecento* italiano y, por ende, europeo. Ade-
más, ejerció una apabullante influencia sobre la historia de
la escatología y del profetismo, más vasta que cualquier otro
escrito de cuño franciscano, pero también crucial más allá
de él. De esta manera, traspasó las barreras geográficas has-
ta suelo americano, erigiéndose en cita reiterada de la retó-
rica indiana. Esta corriente doctrinal y profética corrió por
dos cauces: las copias del manuscrito (ante la imposibilidad
de edición) y autores sucesivos que bien extractaron citas,
bien permearon su contenido intricándolo con sus propues-
tas. Quizá la consecuencia más notoria sea, una vez aplaca-
das las ínfulas quiliásticas del *Cinquecento* inicial, la posición
de relieve alcanzada en el marco de la literatura y la tradi-
ción de piedad mariana. De hecho, fue, junto con el pensa-
miento de Duns Scoto, decisivo para la definición doctrinal
del dogma inmaculista, primero y del asuncionista, después.
Éste es un estudio que amerita una mayor profundización,
sobre todo para poner en valor el papel de los manuscritos
ibéricos (ignorados por los especialistas italianos y anglosa-
jones) y su relevante influjo sobre la religiosidad americana;
valgan estas líneas para introducir la cuestión.

[23] A. Bzovius, *Annalium ecclesiasticorum*, Colonia, 1627, pp. 26-30. C. Va-
soli, *op. cit.*, p. 88. y A. Morisi, *op. cit.*, pp. 10-12.

El manuscrito escurialense²⁴, el manejado para este estudio, es de clara procedencia italiana y se fecha en un momento muy temprano del siglo XVI (como indican la letra y las marcas de agua del papel), considerándose, según el título, *Apocalypsis Sancti Amadei propria manu scripta*. En tal caso, se trataría del original, además de una reliquia por cuanto no tiene empacho en considerar santo a Amadeo, sin necesidad de pasar por el proceso de canonización. La bella portada con el título dentro de una orla revela la estima de la que había gozado este manuscrito. En el folio inicial, el prior Cifuentes ordena que «no se enseñe ni se franquee, como hasta ahora por ‘reliquia’, ni como obra de mérito, porque ninguno le advierto»²⁵, tras indicar todos los errores teológicos en los que incurría, los cuales «huelen más a delirios rabínicos que a revelaciones divinas». Contundente es el juicio de condena, algo natural, por otra parte, para 1815 [FIGURA 1].

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan otros dos ejemplares, ambos de fines del siglo XVI, uno completo y otro interrumpido a fines del V rpto²⁶. Pero más interés reviste el ejemplar de la Biblioteca del Monasterio del Sacromonte en Granada²⁷, no ya por estar completo (incluso añade profecías de santa Brígida), sino por recoger transcritas unas cartas fundamentales para conocer la recepción de la *Apocalypsis nova* en el mundo hispánico. Según la epístola firmada por san Pedro de Alcántara en 1543, pocos años

[24] «Apocalypsi Sanctii Amadei propria manuscripta», Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Madrid [BSLE], Signatura H-III-1. El manuscrito llegó a El Escorial en 1576 con el grueso de la librería de Diego Hurtado de Mendoza, el bibliófilo embajador español, quien bien lo pudo adquirir en sus estancias en Italia entre 1539 y 1554. G. Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Imprenta Helénica, Madrid, 1911, vol. II, pp. 420-422.

[25] «Apocalypsis...», s. f.

[26] M. de Castro, *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973, pp. 333-335.

[27] F. J. Campese Gallego, *op. cit.*, pp. 98-118.

atrás (parece que hacia 1535)²⁸, fray Antonio Ortiz copió en el monasterio de San Francisco de Belvís un manuscrito procedente de la provincia de Los Ángeles (Sierra Morena), a donde había sido llevado por fray Francisco de los Ángeles Quiñones desde Roma entre 1523 y 1528²⁹. La estrecha vinculación entre los amadeítas y el ala española en Roma no podía demorar la entrada del célebre texto en la península y ello se hizo a través del medio espiritual más afín con la reforma de Amadeo: los descalzos españoles. Entre éstos, el más interesado fue fray Antonio Ortiz, provincial de San Gabriel entre 1535 y 1538, quien no sólo copia el libro, sino que, para despejar cualquier sombra de heterodoxia, pide su examen al arzobispo de Sevilla, entonces Alonso Manrique. A ello se refieren las otras dos cartas contenidas en el manuscrito, firmadas por dos teólogos a los que el arzobispo ordena su examen. El dictamen es favorable: «no hallaba en él cosa herética ni repugnante a nuestra fe católica»³⁰. Probablemente repugnante no, y tampoco herética, pero he-

[28] Esta fecha la aducimos en virtud de que en el texto de la epístola dice: «el cual libro trasladó fray Antonio Ortiz en la casa de S. Francisco de Belvís... yendo al capítulo general de Niza», capítulo que fue celebrado en 1535.

[29] Barajamos este arco, al ofrecerse el dato de que Quiñones lo trajo «antes de que fuese cardenal», es decir, 1528. La fecha *ante quem* la fijamos desde su nombramiento como comisario general de la orden franciscana, periodo en el que viajó constantemente entre España e Italia desempeñando su papel de diplomático en el marco de las tensas relaciones entre Carlos V y Clemente VII. Sin embargo, no puede descartarse una fecha anterior, pues desde 1517 hay constancia de la presencia de Quiñones en Roma. *Vid.* J. Meseguer Fernández, «El P. Francisco de los Ángeles de Quiñones, O.F.M., al servicio del emperador y del papa (1526-1529)», *Hispania*, XVIII, 1958, pp. XIII-XVI, pp. 651-672.

[30] Biblioteca del Monasterio del Sacromonte, Granada [BSM], Signatura 3-173, fol. 307v. El testimonio corresponde al doctor Francisco de Vargas. Cabe señalar que en el manuscrito perteneciente a la Biblioteca universitaria de Barcelona (signatura 1818) también aparecen estas cartas, además de otras dos relativas al contexto portugués que dan cuenta de la circulación del manuscrito por el territorio natal del beato Amadeo hacia fines del siglo XVI, aunque hoy no se conserve ningún ejemplar en Portugal. D. L. Dias, *op. cit.*, las transcribe todas en su apéndice, pp. XIII-XVI.

terodoxa desde luego que sí. Quizá por ello, el erasmista cardenal Manrique sí ordena que «no le deje, ni consienta trasladar a persona alguna ni imprimir, ni lo deje leer a persona de pocas letras»³¹. Permiso, por tanto, sólo para lectura interna.

Hemos de señalar que la errónea transcripción de la carta de san Pedro de Alcántara, publicada por Barrado³², ha llevado a Freitas³³ a afirmar que la *Apocalypsis nova* pasó a Nueva España, pero la transcripción contenida en el manuscrito, ésta sí coherente, lo desmiente³⁴. No obstante, la implicación de dos figuras tan interesadas en la primera evangelización de América como Quiñones, que deseó ardientemente pasar al nuevo continente sin conseguirlo, y fray Antonio Ortiz, uno de los franciscanos pioneros en Nueva España, insta a pensar en un trasvase, si no del manuscrito, al menos sí de las ideas en él contenidas. El milenarismo cultivado por los franciscanos en el Nuevo Mundo estaba, en buena medida, alimentado por el texto amadeíta, aunque en ello haya acaparado más atención la tradición joaquinista. A las ideas del torrente milenarista italiano (*pastor angelicus*, derrota del enemigo musulmán...) vino a sumarse una que cobraba nueva fuerza en aquellos años: el descubrimiento del Nuevo Mundo y la conversión al cris-

[31] BSM, Signatura 3-173, fol. 308r.

[32] A. Barrado Manzano, *San Pedro de Alcántara (1499-1562). Estudio documentado y crítico de su vida*, Cisneros, Madrid, 1965, pp. 185-186.

[33] J. A. Freitas Carvalho, «Acheegas ao estudo da influência da Arbor Vitae Crucifixae e da Apocalypsis Nova no século XVI em Portugal», *Via Spiritus*, 1, 1994, pp. 55-109, y «A difusao da Apocalypsis Nova atribuída ao beato Amadeu da Silva no contexto cultural português da primeira metade do século XVII», *Revista da Faculdade de Letras*, XIX, 2002, pp. 5-40, especialmente p. 14.

[34] En la transcripción de Barrado se omite la frase que subrayo: «de san Francisco de Belvís de la provincia de S. Gabriel yendo al capítulo general de Niza por *custos custodi* de la provincia del santo Evangelio que es en las Indias de Castilla». De este modo, al quedar juntos *san Francisco de Belvís que es en las Indias de Castilla*, parecía que era en este ficticio lugar de América donde se 'trasladó' el libro.

tianismo de sus masas como preludeo a la tan ansiada parusía. Hemos de hacer notar que la *Apocalypsis nova* profetiza a España (Hesperia) como la dominadora de nuevos pueblos (*novam gentem*), aunque advierte que esto no se producirá sino hasta la llegada del *pastor novus*³⁵.

Pero una mayor difusión requería de otros cauces más expeditos y efectivos que las copias manuscritas. Existen noticias sobre la venta en Roma de unas *Prophaetiae o Raptus Beati Amadeo*³⁶ —posiblemente unas hojillas o folletos, algo habitual— y el recurso al extracto de fragmentos más o menos largos que se utilizó desde los primeros momentos. Señalemos sólo los casos más destacados. El poco conocido Paulo Angelo publicaba en 1524 el IV rapto en una epístola a Clemente VII: *In Sathan ruinam tyrannidis*³⁷, y lo que es más interesante, traducida al italiano; lo cual resulta significativo para seguir el rastro de la difusión. Mayor importancia reviste el políglota minorita Pietro Galatino, por ser quien más eco hallará en la literatura posterior, convirtiéndose en referencia fundamental para referirse a la *Apocalypsis nova* en lo sucesivo. El docto orientalista la recoge en su *Commentarii in Apocalypsim* (no anterior a 1524)³⁸, dedicado, por cierto, a Carlos V como inaugurador de la nueva edad espiritual, idea ya presente en la *Apocalypsis nova*. Por su parte, en el contexto lusitano, foco de un importante profetismo, existe una obra que extracta buena parte del texto revelado: el vastísimo repertorio recogido, traducido

[35] Aparece al final del octavo rapto. A. Morisi, *op. cit.*, pp. 19-20: «Hesperia ex multis regnis unum tandem conficiet. Mulier circumdabit virum. Novam gentem domino subiugant...Angel adventum pastoris non fiet vera expugnatio infideium».

[36] M. de Castro, *op. cit.*, p. 334.

[37] Puede verse en F. Sécret, *op. cit.*, y profundiza B. McGinn, «Notes on a Frgotten Prophet: Paulus Angelus and Rome», en M. Reeves, *op. cit.*, pp. 189-199.

[38] Cabe señalar su estrecha relación con Salviati, quien escribe una carta introductoria a la célebre obra de Galatino: *De arcanis catholicae veritatis* (1518).

y comentado por Joao de Castro en *A aurora*³⁹, elaborado en torno a 1604. En España sólo se conserva, que sepamos, una hojilla, fechable en el siglo XVI, que extracta dos fragmentos del raptó octavo relativos al dogma inmaculista del manuscrito escurialense⁴⁰. Y en América, Pedro Alva y Astorga (1602-67), «el campeón del pensamiento mariológico en el Perú virreinal» incluirá amplios fragmentos en el primer volumen de su *Bibliotheca Virginis sive Mariae* (1648)⁴¹.

Aunque nunca citó expresamente el texto⁴², Giorgio Benigno Salviati fue quien más repetidamente lo usó (extractando amplios pasajes) para asumirlo como eje en muchos de sus escritos. No en vano, fue agente activo en el episodio de su apertura y, ante la evidencia, interpolador, sin que sepamos hasta qué punto le corresponde su autoría. Son varias las obras de su autoría en las que se advierte la

[39] João de Castro, *A Aurora da Quinta Monarquia que a de ter a christianidade na conquista universal do mundo*, CITCEM, Lisboa, 2011. También existe una pequeña antología manuscrita del texto pseudoamadeíta, bajo el título *Notabilia dessumpta ex libro revelationum Beati Amadei de Menezes Lusitani in civitate Milani*.

[40] *El Beato fray Amadeo, reformador apostólico de la orden de S. Francisco en Italia, en el libro que escribió (y tiene su Magestad, en su librería del Escorial san Lorenzo, el Real) y se intitula Apocalypsis nova, en los Raptos que dice que tuvo, y misterios que le reveló el Ángel san Gabriel, y le mandó que los escribiese*. El documento, lógicamente anónimo, y sin fecha, se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia [BRAH], Signatura 9/3699(20), procedente de la Colección Jesuitas. Interesante la referencia al monarca, probablemente Felipe II, que podría aludir, más allá de la pertenencia de la obra como parte de la biblioteca, a un interés particular hacia ella, nada extraño considerando la celebridad de la obra y la implicación del imperio en las profecías, por no hablar de la espiritualidad del monarca.

[41] A. Eguiluz, «El P. Alva y Astorga y sus escritos inmaculistas», *Archi-vo Ibero-Americano*, 2ª época, 57-58, 1955, pp. 497-594; R. Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima-México, FCE, 1992, pp. 21-26.

[42] Se hace referencias a un *senex* o *contemplator* a quien abiertamente reconoce la autoridad de la fuente doctrinal. Estas alusiones a un texto no especificado podrían significar un prefacio a su circulación o, simplemente, una referencia a una obra citada con anterioridad. *Vid.* A. Morisi, *Apocalypsis Nova...*, *op. cit.*, pp. 27-50, especialmente pp. 47-48.

simetría con la *Apocalypsis nova* a tenor de aspectos doctrinales, especialmente la angeología o lo mariológico⁴³. Sin embargo, Salviati no tendrá protagonismo alguno en la cadena de transmisión de la obra, a pesar de su ‘co-autoría’, y las acusaciones de adulteración en pro y en contra de la misma.

En América, más allá del muy plausible temprano conocimiento del texto a través del sector franciscano, cuya repercusión desgraciadamente ignoramos, la *Apocalypsis nova* gravitó en torno a las doctrinas mariológicas, sin duda el punto fuerte de la teología barroca. Y esto se hizo en dos vertientes: los tratados y los sermones. Ya hemos mencionado a Alva y Astorga, a quien hemos de unir el franciscano chileno Alonso Briceño (1590-1668), quien lo defendió vehemente de las acusaciones de Bzovius en el primer tomo de sus *Controversias*⁴⁴. El virreinato peruano, a través de la pluma de estos dos importantes teólogos (ambos activos en el segundo cuarto del siglo XVII)⁴⁵ concentra la tradística, pero Nueva España lo hace en la retórica. Es mediante la importante producción mexicana, especialmente la dieciochesca, donde percibimos la alta consideración de la figura de Amadeo, quien es mencionado más como santo que como beato. Más destacable es la consideración de su obra como ‘Apocalypsis mariano’, y su utilización, crucial, para fundamentar el icono por antonomasia: la Guadalupana. Así lo vemos en proselitistas connotados de la causa

[43] *Vexillum christiana fidei*, un tratado trinitario escrito entre 1507-1508 durante su estancia en la corte habsbúrgica de Maximiliano I, a quien lo dedica, constituye la primera constancia de la existencia de la *Apocalypsis nova*. También pueden encontrarse referencias en otras dos obras posteriores, escritas antes de 1512, *Libellus de Virginis Matris Assumptione* y *Excellentiis et Dignitatibus Virginis Matris*. C. Vasoli, *op. cit.*, p. 146.

[44] A. Briceño, *Controversias sobre la primera de las Sentencias del Príncipe de los teólogos, el sutil doctor Scoto*, Imprenta Real, Madrid, 1638.

[45] R. Mujica Pinilla, *op. cit.*, pp. 17-27, ofrece un amplio estudio sobre la incidencia de la *Apocalypsis nova* en el Perú virreinal, pp. 21-26.

como el jesuita Francisco de Florencia o en Cayetano Cabrera y Quintero⁴⁶.

La *Apocalypsis nova* despertó aprobación, hostilidad e incluso perplejidad. Algunos lo recibieron con una ingenua confianza o con un entusiasmo no desinteresado, algunos criticaron su aproximación doctrinal y su mensaje profético, otros intentaron exonerarlo de la responsabilidad de una obra de dudosa heterodoxia aduciendo las interpolaciones, y muchos han intentado iluminar los misteriosos orígenes de este escrito que, incluso hoy, sigue escondiendo muchos de sus secretos. Su sombra se extendió tanto que llegó a atravesar el Atlántico, y no sólo a través de la palabra, sino germinando en iconografías de corte heterodoxo al otro lado del océano. Sin embargo, el traslado del texto al campo visual no sólo se produjo en América, pues comenzó inmediatamente en el mismo entorno romano. Por imperativos editoriales, sólo analizaré la primera de las imágenes (que sepamos) generadas a partir de las revelaciones; pero hubo otras donde su huella puede entreverse, sea ésta más o menos notoria.

LA SACRA VISIONE DEL BEATO AMADEO, UN ENCARGO DE LOS AMADEÍTAS A PEDRO FERNÁNDEZ DE MURCIA, EL PSEUDO-BRAMANTINO (1513)

EN 1513 la congregación amadeíta encargó una pintura a Pedro Fernández de Murcia [FIGURA 2]. Su más extendido conocimiento como el Pseudo Bramantino evidencia la confusión generada por su figura en la historiografía del arte, que en la actualidad continúa utilizando el sobrenombre. Más allá de la relevancia del pintor en el panorama artístico italiano del primer tercio del *Cinquecento* (no consi-

[46] J. Cuadriello, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México D. F., 2001, pp. 61-205.

derada hasta hace poco), y su importancia para la introducción de las pautas estilísticas italianas en la Península ibérica (algo prácticamente ignorado), el interés del conocido en la época como Pietro Ispano o Spagnolo, radica en su relación con la congregación amadeíta, de la que no sólo recibirá este encargo⁴⁷. Considerado por algunos estudiosos más que secuaz de la rama reformada, integrante de la misma⁴⁸, el pintor viene a sumarse a otros agentes de procedencia española vinculados al amadeísmo (el cardenal Carvajal, los Reyes Católicos...), poniendo de relieve la adscripción de la congregación a la sección filoespañola de la convulsa política coetánea⁴⁹. Eremita o no, el pintor revela una profunda asimilación de los hitos artísticos del momento, y esto es especialmente notable en la pala que nos ocupa. En ella se advierte el influjo de la *Disputa del Sacramento* de las Stanze vaticanas de Rafael sobre la composición, o la manera leonardesca en los rostros de algunos personajes y en el paisaje, además del tono general de Bramantino. Pero, por encima de todo, en esta obra, el pintor sabe permear el cariz mesiánico y las vehementes aspiraciones a la reforma, característicos de la espiritualidad amadeíta.

[47] Me refiero al *políptico de Santa María* de Bressanoro (hoy en Castelleone) donde aparece el mismo beato Amadeo, o la *Asunción* de Pisciarelli, que se comenta más abajo. Véase B. Toscano, «Fra necessità e libertà. Appunti sui pittori e committenti fra Quattro e Cinquecento», en *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, 1990, pp. 61-70. El autor utiliza el tándem Fernández de Murcia-amadeítas, entre otros, para subrayar la relación entre la pintura tardogótica de Italia con la predicación franciscana itinerante.

[48] L. Bertacchi, «Pietro Ispano e il polittico di S. Maria di Bressanoro», *Arte Cristiana*, LXXIII, 1985, pp. 71-76, se apoya en una carta de 1526 que alude al pintor Maestro Pietro, sardo, «*che poi si fe eremita*» para suponer una pertenencia del mismo a la congregación. Entiende que el gentilicio puede interpretarse como español, al estar la isla entonces bajo dominación de Aragón y considerando un posible paso de Fernández de Murcia por el enclave mediterráneo, antes de arribar a Italia por Nápoles.

[49] F. Navarro, *op. cit.*, pp. 55-56. La autora relaciona también los encargos españoles a Bramante y Bramantino.

No cabe duda de que Fernández de Murcia siguió al pie de la letra el texto revelado: «Yo, Amadeo, fui arrebatado de mi cueva, donde oraba, a un montículo y a una rueda tribunal, donde asistían a Dios los ángeles y las almas de los santos⁵⁰ [...] Levanté mi mirada y vi una escalera cuya cúspide parecía tocar el cielo y vi a Cristo con una corona resplandeciente, apoyado en la escalera y una escritura decía: ‘de nuevo vendré a vosotros y se alegrará vuestro corazón y nadie os quitará vuestro gozo’. Vi también a la reina, su madre, apoyada en el propio rey»⁵¹.

Éstas son las palabras que abren la *Apocalypsis nova* y una atenta lectura ante la pintura las convierten en su ékfrasis⁵². El texto no es, sin embargo, una descripción a partir de la pintura; sino que, al contrario, la imagen surge del texto; una retroalimetación que aún está por profundizar en la historia del arte⁵³. A pesar de resultar una clara trasposición plástica de las revelaciones de Amadeo, la iconografía no fue correctamente identificada hasta el estudio de Fausta Navarro⁵⁴, quien adujo el inventario de los centros suprimidos por Pío V en 1568, donde se incluía una pala con: «*la gloria celeste come era apparsa al beato Amadeo*»⁵⁵. Gracias a tal documento y a los *Annales Minorum* sabemos que la esplén-

[50] La traducción, debida a mi admirado José Antonio Bellido Díaz, se ha realizado sobre el manuscrito que conserva BSLE. Signatura H-III-1, fol. 1r: «*Ego Amadaeus fui raptus ex spelunca mea ubi orabam in monticulum quendam et in rotam ubi Deo astabant angeli et animae sanctorum [...]*».

[51] *Ibid.*, fol. 2r: «*Suspexi ego et vidi scalam cuius cacumen videbatur caelum tangere et cum fulgenti diademate vidi christum dominum scalae innixum et scriptura dicebat: iterum veniam ad vos et gaudebit cor vestrum et gaudium vestrum nemo tollet vobis vidi et Reginam illius matrem ipsi Regi innixam...*».

[52] U. Eco, *Mouse or rat? Translation as Negotiation*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 2003, p. 110.

[53] Para el contexto hispánico del siglo xvii véase: V. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza, Madrid, 1996.

[54] F. Navarro, *op. cit.*, pp. 37-68.

[55] F. Navarro, *op. cit.*, pp. 44-46.

dida tabla enseñoreó el altar de un eremitorio del Lazio, el de San Michele Arcangelo, en Montorio Romano, surgido en torno al convento de Santa María delle Grazie en Scardinglia (Rieti)⁵⁶. La tabla fue adquirida por el Estado italiano en 1897, procedente de la colección romana Sciarra, pasando a la Galleria Nazionale d'Arte Antica, sita en el Palazzo Barberini, donde hoy sigue exhibiéndose.

La composición se articula en dos mitades superpuestas: la inferior o terrenal, donde el beato Amadeo, con el libro y una pluma con lo que ha de holografar la visión, se arrodilla ante san Gabriel, quien le señala la presencia de un nutrido grupo sagrado, que compone la mitad superior o celestial. La solución ya había aparecido en el pre-Renacimiento italiano, pero es hacia 1500 cuando, en varios centros artísticos se llega a la misma solución: verticalizar el formato y separar los niveles⁵⁷. Esta pintura integra la nómina de palas italianas que ponen en práctica la nueva solución, estableciendo dos zonas que, aunque distintas, mantienen la comunicación. Tal comunicación aquí se escenifica mediante la escalera. Ésta, que parte del paisaje leonardesco para llegar al brazo de Cristo, se emplea como recurso para significar la conjunción entre Dios y el hombre; conjunción en la que los ángeles juegan un papel principal como mediadores, transitando por ella, tal como relata la visión de Jacob. Sobre la escalera aparece una filacteria que imprime las palabras del párrafo inicial de la *Apocalypsis nova*: «ITERUM

[56] F. Navarro, *op. cit.*, p. 47, la autora ha planteado un encargo de ambos edificios, el convento y el eremitorio por parte de Giustiniana degli Orsini, quien habría sido rememorada en la única figura femenina de los santos personajes representados en el cuadro: santa Justa. Se basa para ello en los *Annales*, que recogen el compromiso de la aristócrata con el beato Amadeo en 1479 para construirlo a su costa, en agradecimiento por curar a su hijo.

[57] P. Humfrey y M. Kemp, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1990. Para el Barroco: V. Stoitichita, *op. cit.*, pp. 30-32.

VENIAM AD VOS ET GAUDETIBIS», es decir, «de nuevo vendré a vosotros y os alegraréis».

En la mitad superior Cristo y la Virgen, ambos *fulgenti diademati*, se sientan sobre el trono acompañados por seis bélicos arcángeles de coloridas alas que, junto a Gabriel, componen el Septenario: Miguel, Rafael, y los apócrifos: Uriel, Jehudiel, Sealtiel y Barachiel; representando otro de los arcanos que fue desvelados al beato⁵⁸. Cerca, en el escalón inferior: el Bautista y san José y, flanqueándolos, dos filas de santos sentados a ambos lados sobre la balaustrada, parecen disgregarse en dos grupos, los del Nuevo Testamento y los del Antiguo. El grupo se dispone sobre una extraña estructura, que la historiografía italiana no ha dudado en definir de forma no menos extraña, como «*astronave di in-contri ravvicinati*»⁵⁹ o «*esoterico palco*». Todos los estudios han subrayado la influencia que ejerce sobre la tela el *tempietto* de San Pietro in Montorio levantado por Bramante casi coetáneamente (1510-1512), pero ninguno ha reparado en el concepto ‘*rotam*’ utilizado en la *Apocalypsis nova*: Amadeo dice haber sido arrebatado a un montículo y una ‘rueda’ (que además significa tribunal) donde asistían los ángeles. La apuntada influencia de la *Apocalypsis nova* sobre el edificio bramantesco parece encontrar en este esquema circular de tholos períptero⁶⁰, con connotaciones inveteradas sobre la perfección y el infinito, su más claro nexa.

Conmemoración del beato Amadeo a treinta años de su muerte, la obra viene a resultar, por tanto, un verdadero y propio manifiesto de la congregación amadeíta. Ésta es que sepamos la primera obra conservada, a la que sucederán otras comisiones en los años inmediatamente posteriores. Sin embargo, la asociación de los conventículos amadeítas al

[58] E. González Estévez, *op. cit.*, pp. 72-76.

[59] M. Tanzi, *op. cit.*, p. 29.

[60] A. Nagel y C. S. Wood, *Renacimiento anacronista*, Akal, Madrid, 2017, pp. 201-204.

viejo mapa del franciscanismo espiritual y herético limitó la difusión en un primer momento, desapareciendo cualquier posibilidad de expansión con la supresión de la rama reformada en 1568. No habría de ser éste el final del rico torrente de ideas contenido en el texto, pues encontraría su más abonado terreno en la América virreinal. La repercusión visual de la *Apocalypsis nova* es un fenómeno de consecuencias mayúsculas para la iconografía que aún está por sondear en todo su caudal, especialmente, en la vertiente hispánica.

INICIATIVAS DE HERNÁN CORTÉS
EN EL DESARROLLO
DE LA ARQUITECTURA CIVIL
EN LA NUEVA ESPAÑA

Rosa Perales Piqueres
Universidad de Extremadura

EL estudio sobre Hernán Cortés, desde un contexto artístico, muestra el vestigio físico del paso del tiempo por la historia: la ruina arquitectónica y las manifestaciones estéticas. El profundo sincretismo artístico y emocional que se produce con el encuentro de dos mundos no sólo fue un impacto a todos los niveles sociales y políticos, sino que produjo formas de arte, hoy día, admiradas en la comunidad internacional, como uno de los valores más importantes del continente iberoamericano.

Desde el siglo XVI su interés artístico y humanitario ha suscitado gran interés, sobre todo desde el punto de vista de su intervención en el desarrollo de construcciones y patrocinios arquitectónicos y urbanísticos. En su excelente artículo, Manuel Toussaint, elabora una relación de obras de carácter religioso y civil en las que el conquistador participa directa o indirectamente; mostrando la necesidad de Cortés por emular a la nobleza en cuanto a manifestación de poder y riqueza¹. Su legado posterior puede rastrearse a través de la documentación consultada, las crónicas, el juicio de Residencia y de su testamento, donde encontramos numerosas referencias a las obras de arte y objetos decorativos².

[1] M. Toussaint, «El criterio artístico de Hernán Cortés», *Revista de Estudios Americanos*, 1, 1948, pp. 59-107.

[2] «Íten mando se bean y averigüen luego las quantas de mastre bicent, sastre, ele · las obras que para mi casa y cámara a hecho e lo que por ellas se montara. descontando lo que a recebido, se le pague luego». H. Cortés, *Testamento de Hernán Cortés, descubierto y anotado por el P. Mariano Cuevas*, S. J., Imprenta del Asilo Patricio Sanz, México, 1925, p. 36.

No está determinado el grado de formación humanística de Hernán Cortés, pero es evidente la influencia de los entornos artísticos vividos en Salamanca y Valladolid, cuyas ciudades eran, en su momento, grandes centros de renovación cultural y cuna de movimientos estéticos en torno a las nuevas formas del arte procedentes de Flandes y de Italia. Al igual que su estancia en la ciudad de Sevilla, centro neurálgico del humanismo renacentista en España, serán lugares que le proporcionarán modelos de primera mano para sus iniciativas arquitectónicas, sobre todo en el ámbito hospitalario³. Sus vivencias en estas ciudades nos permiten incorporar a la figura de Cortés aquellos aspectos de los que ha sido despojado en su verdadera dimensión histórico-cultural y la importante labor del conquistador como patrocinador de numerosas obras arquitectónicas, tanto civiles como religiosas, que pueblan hoy día México, así como de su interés por el urbanismo y por la ingeniería industrial de la época⁴.

[3] Cortés en su testamento refleja el conocimiento que tenía sobre ciertas instituciones y edificios hospitalarios de Sevilla, como el Hospital de las Cinco Llagas y el de Madre de Dios, a los que pone como referencia para la buena gestión del Hospital de Jesús de la ciudad de México. H. Cortés, *op. cit.*, pp. 12-13.

[4] Hemos planteado el trabajo basándonos en las fuentes documentales, las cartas de relación de Hernán Cortés, las ordenanzas civiles y militares, el proceso de residencia, las reglas de gobierno o las exhortaciones a sus capitanes, las crónicas y las investigaciones modernas. Las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Cieza de León, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, Francisco López de Gómara, Diego Durán, Francisco Ximénez, Toribio de Benavente, Bernardino de Sahagún y Francisco de Aguilar, nos informan de los personajes, de los hechos, de los lugares y de los aspectos comunes que serán la base temática de la representación artística.

CRITERIOS ARTÍSTICOS DE HERNÁN CORTÉS EN NUEVA ESPAÑA

El escritor mexicano Juan Miralles, en su libro *Hernán Cortés, inventor de México*, describe la naturaleza de Cortés como un personaje complejo de su tiempo⁵. Sus iniciales acciones, desde el punto de vista biográfico, muestran su similitud con el prototipo de personaje que se mueve en un mundo cambiante, cuyas viejas fórmulas caballerescas y militares de la Edad Media dan paso a propuestas intelectuales del Renacimiento, el ansia de conocimiento, su interés por lo desconocido, su gusto por las bellas artes y el mundo antiguo. De ahí que, inicialmente, podamos ubicar su perfil como un «humanista de armas», y como tal se le considerará en el ámbito internacional, siendo incorporado por el escritor italiano Paolo Giovio, en su libro *Elogios* (1548), entre los personajes más destacados de la historia, a la altura de las hazañas de Julio César o de Alejandro Magno⁶.

Un aspecto contradictorio con sus hechos de armas, que define la personalidad de Cortés, es su carácter humanitario, condición que procede de una formación de tradición tomista, cuyas ideas habían transmitido que el gobernante debía anteponer el bien y la prosperidad de sus súbditos a sus propias necesidades. Las cualidades del mejor príncipe habían sido analizadas en el humanismo por eruditos que insistían en la importancia de la «piedad cristiana» como reflejo su propia grandeza. Ya desde los inicios de sus acciones en Nueva España, se escribió sobre las actuaciones caritativas de Hernán Cortés, que afectan, sobre todo, a la pla-

[5] J. Miralles, *Hernán Cortés, inventor de México*, Tusquets, Barcelona, 2004.

[6] P. Giovio, *Elogios* (1548), publicada en España en 1568 por Gaspar de Baeza, con el título de *los Elogios o vidas breues, de los Caualleros antiguos y modernos, Illustres en valor de guerra, que están al biuo pintados en el Museo de Paulo Iouio*. Paolo Giovio, en sus *Vidas* (1549), dedica a Hernán Cortés tres largas páginas narrando sus hazañas. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

nificación constructiva de hospitales. En los años ochenta, el investigador Francisco Guerra escribió un artículo titulado «La caridad heroica de Hernán Cortés»⁷ (1985), el texto mostraba el vínculo permanente del conquistador con las órdenes religiosas que iban llegando a Nueva España y en especial con los franciscanos. La rapidez con la que el conquistador asume su labor humanitaria se refleja en la fundación del Hospital de la Concepción y del desaparecido Hospital de San Lázaro, en la fecha temprana de 1521. Su profundo interés en mantener la institución hospitalaria se manifiesta en su testamento, proporcionando cuantiosas cantidades de recursos para finalizar las construcciones de los hospitales, por él patrocinados en México, y sustentar dos hospitales en la ciudad de Sevilla, el Hospital de las Cinco Llagas y el Hospital de Amor de Dios⁸. Cronistas y escritores, posteriormente se harán eco de manera puntual sobre su labor en Nueva España, es el caso de Carlos de Sigüenza y Góngora, quien en su *Piedad heroica de don Fernando Cortés* (1928), nos relata:

No puedo dexar de publicar el dolor que tengo quando esto escribo, viéndome necesitado á proponerles exemplares á los qué adelante vivieren, quando bastara la asistencia de los

[7] El autor reflexiona sobre el olvido consciente o no de sus acciones humanitarias en Nueva España, e incluso relaciona a Madariaga, quien también obvia esta faceta del conquistador. F. Guerra, «La caridad heroica de Hernán Cortés», *Revista Quinto Centenario*, 9, 1985, pp. 37-49.

[8] F. Guerra, *op. cit.*, pp. 37-49. El autor afirma la autoría del patrocinio cortesano, basándose en los escritos realizados por fray Juan de Zumárraga y por la Orden franciscana al emperador (27 de agosto de 1529), solicitando la restauración del Hospital, frente a los abusos de Nuño de Guzmán. J. Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, UNAM - Instituto de Investigaciones Históricas y Cruz Roja Mexicana, México, 1990. M. A. Mayer González, «Darle a su piedad religiosa el lugar primero'. Hernán Cortés como héroe de la gesta cristianizadora en México», en M. C. Martínez y A. Mayer (coord.), *Miradas sobre Hernán Cortés*, Vervuert-Iberoamericana, Fundación Miguel Alemán A.C., Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica (CEXECI), Madrid-México, 2016, pp. 179-204.

Excelentísimos Marqueses del Valle en esta Corte del Mexicano Imperio, para mantener de continuo en muy alta esfera, no solo este Hospital magnifico y suntuoso, sino quanto está dependiente de su gobierno en su grande estado⁹.

Otro aspecto sobresaliente de Cortés, que nos habla de una especial sensibilidad hacia las Bellas Artes, puede apreciarse desde los inicios de la conquista, es su admiración por la belleza estética de la civilización mexicana, expresada por la exquisita arquitectura palaciega y religiosa, así como su entusiasmo por la orfebrería y el arte plumario, que no sólo querrá trasladar a su soberano, sino que igualmente, con verdadero espíritu humanista, querrá transmitirlo a la sociedad española de su tiempo, a través de los continuos envíos de joyas y objetos artísticos.

El valor de estas obras que remite desde América provocará la admiración de la corte: «quedaron todos los que vieron aquestas cosas tan ricas y tan bien artificiadadas y hermosísimas, como de cosas nunca vistas ni oídas, mayormente no habiéndose hasta entonces visto en estas Indias, en gran manera como suspensos y admirados»¹⁰. Gracias a los viajes del emperador a Flandes y a Alemania, también podrán contemplarse en el resto de Europa. Es conocida la admiración que, en 1520, provoca en el artista alemán Alberto Durero la contemplación de estos objetos que estaban expuestos en la corte, durante la estancia del emperador en Flandes:

He visto allí (en Bruselas) ... los dos regalos traídos de México para el rey, a saber: un sol de oro del tamaño de una toesa y una luna de plata del mismo tamaño, además de vasijas de todas clases, utensilios de oro y de plata y otros extra-

[9] C. de Sigüenza y Góngora, *Piedad herbica de don Fernando Cortés*, Antigua Imp. de Murguía, México, 1928, p. 27.

[10] F. B. de las Casas, *Historia de las Indias*, Ed. André Saint-Lu, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986, p. 443.

ños adornos, de tal magnificencia que difícilmente se podrán hallar otros que le igualen. Se estiman en cien mil libras de oro. Nada he visto en los días de mi vida que sea tan de mi gusto. Al admirar estas obras de oro tan perfectas quedo asombrado de la habilidad y del ingenio sutil de los hombres de aquellos países lejanos¹¹.

Su fascinación por la cultura prehispánica le lleva a verdaderos enfrentamientos con el obispado de la nueva ciudad de México, defendiendo el derecho a la conservación de los monumentos: «Y por no ser prolijo en la relación de las cosas de esta gran ciudad [...] es cosa admirable ver la que tienen en todas las cosas»¹². En su cuarta carta de relación propone al emperador realizar actos en favor de la preservación del patrimonio, y alude a la conservación de los templos y palacios más bellos de Tenochtitlan y de los altares existentes. En 1529, en el juicio de residencia, Rodrigo de Castañeda declaró que, cuando los frailes de San Francisco quemaban cúes o templos indígenas, «Don Hernando Cortés decía que para qué los habían quemado, que mejor estuviesen por quemar, y mostró tener gran enojo porque quería que estuviesen aquellas casas de ídolos por memoria»¹³.

[11] L. A. Acuña, «Alberto Durero y el arte indígena americano», *Revista Trimestral de Cultura Moderna (1944-1992)*, 1, pp. 113-122. E. de la Torre Villar, «Los presentes de Moctezuma. Durero y otros testimonios», *Revista de Historia Americana y Argentina*, 1956, pp. 55-84. J. M. González de Zárate, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*, Prosopeon Editores, A Coruña, 2007.

[12] H. Cortés, *II Carta de Relación*. Ángel Delgado Gómez (ed.), Clásicos Castalia, Madrid, 2016, p. 245. El conquistador expone al emperador la necesidad de conservar para la historia algunos de los monumentos de la antigua Tenochtitlan, frente a la avaricia de los eclesiásticos por destruirlos, interés que el emperador mantendrá hasta 1538, fecha en la que accede a dismantelar los antiguos templos y que sus piedras sirvan para la construcción de edificios religiosos.

[13] F. Manzo Robledo, *Yo, Hernán Cortés. El juicio de residencia*, tomo 1, Pliegos, Madrid, 2013, p. 232. J. García Icazbalceta, *El obispo Zumárraga: primer obispo y arzobispo de Nueva España*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 87-103.

Los documentos en torno a su juicio o proceso de residencia y sus eternos pleitos, son una importante fuente de información sobre su carácter, ya que intervienen como testigos algunos personajes que conocen y hablan del conquistador en diversos aspectos, tanto personales, como sociales y políticos. En sus declaraciones aluden al temperamento de Cortés, a su gusto por el lujo y la ostentación, entre otras atribuciones. Así, critican su necesidad por rodearse de cosas hermosas y suntuosas y su gusto por las artes decorativas, por el mobiliario borgoñón, por los tapices flamencos y por obras de arte, que muestran su genio renacentista más allá del mero personaje militar. En la relación de bienes de su testamento de 1546, cuando se realiza el inventario del Palacio de Cuernavaca en 1549¹⁴, unidos a las obras de carácter europeo, tapices, gadameciles¹⁵, alfombras y obras de arte, aparecen igualmente nombradas alfombras, tapices y objetos de arte indígena, tal y como describe el curial Juan de Villaseñor¹⁶.

INICIATIVAS ARQUITECTÓNICAS DE CORTÉS EN NUEVA ESPAÑA

EN cuanto a conocimiento de las fórmulas arquitectónicas, Hernán Cortés había vivido en las Antillas y percibía los problemas de construcción al estilo europeo y español, condicionados por la climatología que afectaba a la planificación urbanística de las nuevas ciudades, sobre todo en la utilización de materiales y estructuras. El dominio de Cortés en urbanismo y en construcción, adquirido durante quince años en las Antillas (1504-1519), se manifestará en las dife-

[14] M. Toussaint, *op. cit.*, p. 63.

[15] Cueros realizados en la ciudad de Córdoba, comprendían dorados o plateados y repujados.

[16] M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 79-82.

rentes iniciativas que realizará desde su llegada a tierra firme. Había formado parte de la conquista de Cuba, así como de la fundación de las primeras ciudades en la isla, incluso él mismo había sido alcalde de Santiago de Cuba y había participado en la planificación de la ciudad, por lo que suponemos debía estar familiarizado con los problemas constructivos y de adaptación de los modelos civiles y religiosos que se construyen en el Caribe.

Desde el punto de vista político y social, son tres los frentes en los que Hernán Cortés muestra un claro intervencionismo en el campo arquitectónico: la fundación o refundación de ciudades con una nueva planimetría urbanística, la construcción de edificios defensivos y edificios civiles, entre los que se encuentran las casas, las haciendas y los ingenios. Y, en tercer lugar, el patrocinio en la fundación de edificios religiosos, conventos y hospitales. Cortés considera básico para una nueva forma de convivencia la reconstrucción sobre la ruina, en reforzar su presencia a través de símbolos que podemos considerar artísticos, utilizando los recursos arquitectónicos conocidos para adaptarlos a las nuevas necesidades y usos.

Los modelos conocidos servirán de prototipos para las posteriores construcciones cortesianas en el continente, donde podrá llevar a cabo su concepto de una nueva forma de sociedad y de nuevas ciudades. Interesante aspecto donde podemos intuir el conocimiento filosófico que une el cristianismo con el mundo antiguo, el mito católico de la ciudad ideal, la Jerusalén celestial, cuyo modelo es reflejo de la idea medieval del paraíso, y que unifica las tendencias religiosas imperantes con la fantasía de haber encontrado el paraíso en el Nuevo Mundo. Incluso, autores posteriores analizando el efecto religioso de la llegada a América vincularán la figura de Hernán Cortés con el providencialismo, considerando su hazaña como la compensación por los efectos del avance del luteranismo en las naciones euro-

peas¹⁷. Cortés habría conocido los escritos de Cristóbal Colón, con sus *Profecías*¹⁸, al igual que las alusiones a la idea de la creación de nuevas ciudades, desde la perspectiva de un nuevo cristianismo limpio y más puro, realizadas por los primeros monjes como fray Toribio Motolinia¹⁹. El franciscano creía firmemente en la construcción de un mundo nuevo basado en el primitivo cristianismo. Posiblemente, estas ideas del monje pudieran, de alguna manera, influir en su pensamiento, ya que mantenía una relación de amistad muy estrecha con el franciscano, hasta el punto de dejar en sus manos la responsabilidad de gobernar la ciudad de Tenochtitlán, cuando Cortés debe viajar a la Hibuera (1523), para aplacar el levantamiento de Cristóbal de Olid: «encomendó a un fray Toribio Motolinia, de la orden del Señor San Francisco, y a otros buenos religiosos, que mirasen no se alzase México ni otras provincias»²⁰.

Es evidente que el concepto religioso de Cortés se alejaba de las premisas medievales de la curia española, porque

[17] «Débese aquí mucho ponderar, cómo sin alguna dubda eligió Dios señaladamente y tomó por instrumento a este valeroso capitán Fernando Cortés, para por medio suyo abrir la puerta y hacer camino a los predicadores de su evangelio en este nuevo mundo donde se restaurase y se recompensase a la Iglesia Católica con conversión de muchas ánimas, la pérdida y daño grande que el maldito Lutero había de causar en la misma sazón y tiempo en la antigua cristiandad. De suerte que lo que por una parte se perdía, se cobrase por otra... Y así también en un mismo tiempo, que fue (como queda dicho) el año de diez y nueve, comenzó Lutero a corromper el evangelio». J. de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, edición de Francisco Solano y Pérez-Lila. vol. I, libros primero a tercero, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1973, pp. 260-61.

[18] Véase en F. Álvarez Seisdedos, *Cristóbal Colón. Libro de las Profecías*, Testimonio, Madrid, 1984. J. Fernández Valverde, *Cristóbal Colón. Libro de las Profecías*, Alianza, Madrid, 1992. A. de Zaballa Beascochea, C. González Ayesta, «La Nueva Jerusalén en el bajomedievo y en el renacimiento hispano-americano», *Anuario Historia de la Iglesia*, 4, 1995, pp. 199-233.

[19] F. T. Motolinia, *Memoriales e Historia de los indios de la Nueva España*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid 1970, p. 249.

[20] A. Rubial García, «Hernán Cortés y los religiosos», *Arqueología Mexicana*, 127, 2014, pp. 26-36.

además de esas posibles influencias, también tendrá otros referentes, como observa Elliot²¹, a través de personalidades de gran calado intelectual, como es su relación con fray Juan de Tecto, teólogo y antiguo confesor de Carlos V, y uno de los dos franciscanos que le acompañaron a las Hibueras, quien le implica en la idea de un imperio universal cristiano, en línea con el pensamiento erasmista.

LAS CONSTRUCCIONES RESIDENCIALES DE HERNÁN CORTÉS EN NUEVA ESPAÑA

AL aspecto moral y filosófico de la idea primigenia de construir ciudades a la medida de una nueva Jerusalén, se unen las intenciones políticas por asentarse en los nuevos territorios, y su conocimiento de las leyes le procuran los recursos morales para la legalidad de los hechos, que actuará como arma jurídica frente a la insurrección que ha provocado, consolidando su iniciativa. En los inicios de la conquista, la idea de construir un edificio significativo de poder obliga a Cortés a establecer un modelo temporal de representación del mismo, adaptado a las necesidades y a los tiempos. Sus primeras residencias son construcciones básicas con materiales poco duraderos, por lo que hoy día son escasas las que han sobrevivido al paso del tiempo. Será, tras el establecimiento definitivo y la finalización de la conquista, cuando inicie la construcción de las grandes residencias, inicialmente unidas a un perfil militarista, pero que con el tiempo se convertirán en verdaderos palacios. También Cortés experimentará con la adaptación de construcciones industriales en el continente, llevada a cabo en sus extensas posesiones del valle de Oaxaca y de las tierras de Tabasco.

[21] J. H. Elliot, *Imperial Spain. 1469-1716*, Penguin Books, London, 1990 y «The Mental World of Hernán Cortés», *Transactions of the Royal Historical Society*, 17, 1967, pp. 54-55.

La primera residencia coincide con la fundación de la Villa Rica de Veracruz, su inicial empresa urbanística en el continente, donde utiliza las fórmulas artísticas procedentes de España y el Caribe, en cuanto a materiales, sistemas de construcción, planimetrías, diseño de edificios industriales, casas señoriales e iglesias. Cortés tiene muy clara la necesidad de un rápido asentamiento institucional para estructurar un sistema de poder estable, por lo que la prisa en estas edificaciones se aprecia con la utilización de materiales pobres y poco duraderos.

Las ruinas de lo que se considera su primera residencia, muestran una construcción sencilla, distribuida en grandes estancias con varias puertas de acceso y en torno a un patio central. Es una disposición arquitectónica que imita las grandes casas de Santo Domingo y de Cuba, cuyas dimensiones están ordenadas en zona de acuartelamiento, zona comercial o de almacenamiento, y en zona administrativa que, según las últimas investigaciones, en este caso será un espacio de control de entrada o primitiva aduana al continente, por el naciente tráfico comercial interoceánico entre las islas y la Tierra Firme. Además, hay restos de estancias adyacentes, correspondientes a una zona privada²².

En su camino hacia Tenochtitlán, Cortés irá construyendo edificaciones en los diferentes asentamientos estratégicos con un perfil claramente militar, con edificios en puntos estratégicos de avanzada y posiblemente con carácter militar, no palaciego y señorial. Será una construcción de casa solariega con funciones de casa-cuartel donde se concentren los mandos militares, además de ser centro neurálgico de intercambio y comercio con el exterior. La casa de Cortés en la actual Tepeaca [FIGURA 3], en el estado de Puebla, reúne idénticas condiciones que la de la Villa Rica de la Veracruz.

[22] M. J. Gaspar Cobarruvias, «La ‘Casa de Cortés’ en la Antigua, Veracruz, fue en realidad un centro aduanal del siglo xvi». *Efáxico, Portal del Egresado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación*, s/n, 31 de mayo 2016, pp. 1-8.

El interés del conquistador por la arquitectura estará sometido a la planificación estratégica de la guerra, y tan sólo iniciará sus propias construcciones, cargadas de simbología política, cuando haya finalizado la conquista de los territorios. Quedan pocos restos de las restantes casas de Cortés, distribuidas por el territorio mexicano, en algunas de ellas tan sólo muestran los solares o placas que conmemoran su asentamiento, como las de Coyoacán, Tepeapulco o Toluca, todas ellas recogidas en el inventario a su muerte de 1549.

Además de sus propias construcciones, Cortés interviene en el incipiente urbanismo de las futuras ciudades, donde se incorporarán los edificios civiles que legalizan las nuevas fundaciones, como los ayuntamientos y los edificios institucionales²³. El interés urbanístico de Cortés se centrará en la nueva planificación de la capital de Nueva España. De acuerdo con las ordenanzas de la corona española, el primer paso para legalizar la fundación de la capital de la Nueva España sería crear el cabildo o ayuntamiento; Cortés elegirá el sitio más adecuado y la distribución de los terrenos. Así se lo hizo saber a Carlos V en su tercera carta de relación, fechada en mayo de 1522:

viendo que la cibdad de Temixtitán que era cosa tan nombrada y de que tanto caso y memoria siempre se ha fecho, pareciéndonos que en ella era bien poblar, porque estaba toda destruida. Y yo repartí los solares a los que se asentaron por vecinos, y fizose nombramiento de alcaldes y regidores en nombre de Vuestra Majestad segund en sus reinos se acostumbra²⁴.

La acertada afirmación de Toussaint del impulso permanente de Cortés por construir viene del hecho impermanente

[23] R. López Guzmán, «Ciudades administrativas o de españoles en México (siglo XVI)», *Atrio*, 10-11, 2005, pp. 87-92.

[24] H. Cortés, *op. cit.*, 2016, p. 202.

te de edificar sobre la ruina, de establecer el orden sobre el caos. Una fórmula que habla de los principios del humanismo, basados en la necesidad del hombre por dimensionar el espacio y la naturaleza que habita. Este hecho implica el carácter conciliador por parte del conquistador, encontrándonos desde los inicios con ciudades pacíficas, y utilizando los templos primigenios como bastiones o fortalezas defensivas²⁵, siguiendo un modelo alejado de las ciudades fortificadas medievales. La idea de ciudades abiertas con escasas construcciones defensivas es un elemento constante en la nueva nación que se está gestando, que puede tomarse como una clara intención del conquistador por olvidar el hecho cruento de la guerra y el significado de la invasión de sus territorios.

Para la planimetría y distribución urbanística de la nueva ciudad de Tenochtitlán, Hernán Cortés contará con el alarife Alonso García Bravo, ayudado por Bernardino Vázquez de Tapia y por dos indígenas, posiblemente expertos arquitectos de los que no ha quedado registrado su nombre²⁶. Desde el principio se ubicó la plaza principal en la explanada del templo mayor y el emplazamiento de los palacios se distribuyó por los tres lados de la misma. La supervisión de Hernán Cortés abarcaba la disposición de los solares y al reparto de los mejores emplazamientos para sus capitanes y ayudantes. Igualmente, se encargará de controlar la ejecución de los planos y la dirección de obras. A pesar de la admiración que siente por la ciudad de Tenochtitlán, su pre-

[25] G. Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1983, p. 215.

[26] M. Toussaint, F. Gómez de Orozco y J. Fernández, *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII. Estudio histórico, urbanístico y bibliográfico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma, México, 1938. M. Toussaint, «Introducción», en *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, alarife que trazó la ciudad de México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1956, pp. 9-10. I. Bejarano, *Actas de Cabildo de la Ciudad de México: edición del «municipio libre»*, Colección Digital, UANL, Ciudad de México, 2015.

tensión era construir la nueva traza de la ciudad al modo renacentista, destinando solares extensos para edificar, no sólo palacios y edificios públicos, sino conventos, iglesias y hospitales.

Todo ello era posible gracias a la supervisión del maestro de obras Alonso García Bravo, bajo cuyo control, tal y como constan en las actas de cabildo, quedaron las obras de la ciudad, especialmente la construcción de las casas del ayuntamiento. El 14 de enero de 1527 el cabildo ordenó, mediante un pregón, «que ninguna persona edifique en solar sin que primero le sea medido y trazado por el dicho Alonso García»²⁷. Esta intervención inicial sobre las construcciones en la nueva capital nos plantea numerosos interrogantes a la hora de determinar cuál es la verdadera implicación de Hernán Cortés en este proceso. Los datos registran que, desde 1521 a 1523, el caudillo estuvo controlando la reconstrucción de la ciudad y la «traza» de la nueva ciudad que, hoy día, constituye el núcleo de la ciudad de México. Cortés y García Alonso tratarán, con sentido práctico y funcional, así como con un cierto criterio artístico, de aprovechar el original trazado de la ciudad de Tenochtitlán; así lo narra en su tercera carta al emperador Carlos V, y lo relaciona Bernal Díaz del Castillo, «quien una vez terminado el sitio mandó que limpiasen todas las calles... y todas los puentes y calzadas que las tuviesen muy bien aderezadas como de antes estaban»²⁸. Cortés respetará las vías de Tacuba, los caminos hacia Iztapalapa y el de Tepeyac, así como las acequias principales y el acueducto de Chapultepec, que proporcionaban agua a la ciudad. La remodelación total de la capital llegará con la figura del virrey Mendoza y con la aplicación de los tratados urbanísticos del arquitecto León Alberti. Al-

[27] J. L. Martínez, «Construcciones de la nueva ciudad», *Artes de México*, vol. I, México, 1953.

[28] B. Díaz del Castillo, *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, CLVII, Historia 16, 1984, p. 631.

gunos autores como Cervantes de Salazar, en 1550, alabarán la traza planificada por Cortés y Alonso²⁹.

Por otra parte, la necesidad de construir los edificios representativos del nuevo orden es una prioridad en el gobierno de la Nueva España. Hernán Cortés contribuirá con la construcción de su palacio y casas, asumiendo el efecto de dominio y poder sobre los súbditos a través de la arquitectura. Entre 1522 y 1529 construyó sus casas de la capital, que tal y como describen las crónicas eran majestuosas y ampulosas. Bernal Díaz del Castillo dice de él que «estava haziendo sus casas y palacios, y eran tamaños y tan grandes y de tantos patios como suelen dezir el laborintio de Greta»³⁰. Se apoderó de los mejores solares en torno al templo mayor en Tenochtitlán, el palacio de Moctezuma, que eran las casas denominadas nuevas y el solar del antiguo palacio de Axayacatl, denominadas las casas viejas. Los dos conjuntos arquitectónicos fueron dignos de admiración a lo largo del tiempo.

Las casas viejas fueron construidas por el arquitecto Juan Rodríguez, y se utilizaron los basamentos indígenas como fundamento para la nueva construcción. En 1528, Cortés ordenó que la planta baja se fragmentara en tiendas y se alquilara, proporcionando rentas vitalicias a los descendientes del marqués del Valle hasta el siglo XVIII [FIGURA 4]. Lo que indica la complejidad del conjunto cortesiano de edificios, patios y galerías independientes cuya función comercial y de almacenamiento duraría largo tiempo, como puede apreciarse en un plano de la ciudad de México del siglo XVIII, donde aún se aprecian las torres defensivas de las antiguas casas de Cortés.

La rapidez en la construcción de sus palacios y casas se muestra porque eran las únicas edificaciones dignas en los

[29] D. Cervantes de Salazar, *México en 1554. Tres diálogos latinos*, UNAM, México, 2001, pp. 36-40. A. R. Valero de García Lacurain, *La ciudad de México-Tenochtitlán, su primera traza (1524-1534)*, Jus, México, 1991, pp. 63-92.

[30] B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 677.

primeros tiempos. La escasa presencia de construcciones importantes de la nueva ciudad fue la causa por la cual los regidores y oidores de la Real Audiencia, enviados por la Corona, se aposentaron en la vivienda de Cortés, tal y como ordena la reina Doña Isabel de Portugal, el 12 de julio de 1530, «los dichos presidente y oydores llegaron a Mexico, porque les parecio, que assi convenia a la autoridad de la dicha audiencia se aposentaron en las casas del dicho Marques del Valle»³¹.

En 1532, Sebastián Ramírez de Fuenleal, en una carta dirigida al Rey, explica que el palacio, construidos por maestros castellanos, se encuentra en la plaza mayor y la describe: «con un patio fuera del principal porque tiene tres patios y las paredes y ventanas y puertas fecho es de fuerte edificio y fechas unas troneras es suficiente fortaleza para esta ciudad se puede hacer estallar desde ella artilleria... tiene casa de moneda, aposento de presidente y oidores y tiene manera de casa real»³². Una ciudad dentro de la ciudad fue considerada la magnífica residencia que Hernán Cortés se hizo construir.

En las casas nuevas, Cortés construirá su espléndido palacio, que a partir de 1562 se utilizará como palacio virreinal, del que tan sólo quedan algunos dibujos en planos y documentos que reflejan el perfil del edificio inicial³³. El modelo que sigue para su primera construcción palaciega en Tenochtitlan se asemeja bastante a las casas fuertes que imperaban en los palacios renacentistas castellanos y extremeños, que combinaba vivienda y arquitectura defensiva. Las

[31] F. Paso y Troncoso, *Epistolario de Nueva España*, tomo II, Librería Roubredo, México, 1939-1940, p. 54.

[32] F. Halcón, «Configuración urbana de Oaxaca. La casa de Hernán Cortés», *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, p. 428 (nota 14). L. M. Palacios Méndez, «Sebastián Ramírez de Fuenleal (h. 1490-1547). De la urbs a la civitas. Empresas arquitectónicas en La Española y Nueva España (1527-1536)», *Seminario de Cultura*, 5, 2012, pp. 103-123.

[33] R. López Guzmán (coord.), *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 37-41.

casas palacios de su región natal, tanto de Trujillo como de Cáceres, pueden haber sido un referente para dicha construcción, ya que las noticias que se tienen sobre su edificación así lo indican. Las trazas fueron realizadas por Luis de la Torre³⁴, y ejecutadas por Juan Rodríguez y por Rodrigo de Pontecillas. La descripción exterior del edificio la relata Sebastián Ramírez de Fuenleal: «Tiene el Marqués del Valle otra casa casi enfrente de ésta y más en medio de la plaza, en la cual tiene labrados dos cuartos en un patio, fuera del principal, porque tiene tres patios, y las paredes y ventanas y puertas hechas: es casi exenta y de fuerte edificio, y hechas unas troneras. Es suficiente fortaleza para esta Ciudad, y a un cantón de ella se puede hacer donde esté la artillería, y sea fuerza para sí, sin que estorbe a los aposentos. Y en otra parte puede haber fundición y Casa de Moneda y cárcel muy suficiente, y quedar salas para la Audiencia y aposentos de presidente y oidores»³⁵.

Esta descripción se complementa con la imagen del edificio que aparece en el plano de 1562 de la plaza mayor, donde figura la fachada con una puerta flanqueada por columnas abalaustradas y dintel con la leyenda «Philipus Rex Hispaniar et Indiarum» [FIGURA 5]. En el juicio de residencia contra Cortés, uno de los cargos que se le achacan es el construir fortalezas con escudos de armas, «que face sus casas de morada fuertes con cuatro torres e troneras en ellas»; igualmente denuncian que estos edificios disponían de torres y barbacanas almenadas. Con respecto a la distribución de su interior, tan sólo conocemos que Cortés vivía en los pisos superiores y que en la casa tenía aposentos destinados a armas, munición y artillería³⁶. Lo que nos indica que fun-

[34] *Documentos inéditos relativos a Hernán Cortés y su familia*, Publicaciones del Archivo General de la Nación, XXVII, México, 1935, p. 307.

[35] J. L. Sáez, *Don Sebastián Ramírez de Fuenleal. Obispo y legislador*, Banco de Reservas de la República Dominicana, Santo Domingo, 1996, pp. 144-146.

[36] J. L. Martínez, *Documentos cortesianos II (1526-1545)*, Sección IV, Jui-

cionaba más como palacio-cuartel que como casa palaciega. Este modelo será utilizado, igualmente, por Alvarado, quien durante la estancia de Cortés en la Hibuera (1524) construirá una casa fuerte similar, para evitar alzamientos y controlar las salidas de la ciudad³⁷.

Una característica común a los enemigos de Cortés es el hecho de criticar la opulencia en la construcción de sus casas, en detrimento de las construcciones conventuales y eclesiásticas, «pues fizo tanta copia de casas populosas e grandes para su aposento e rentas»³⁸. Las escasas imágenes que han perdurado de estas construcciones en el tiempo están recogidas en los primeros mapas de la ciudad de México, y se asemejan en dimensiones y estética a lo relacionado, así pueden apreciarse en el mapa de la plaza mayor de 1570, donde muestra una construcción palaciega-defensiva, en sillares tallados con dos torres en los extremos y almenadas, con decoración de escudo nobiliario sobre puerta principal, que está enmarcada por un frontón triangular con columnas compuestas sobre basamento clásico, que recuerda el estilo renacentista español³⁹ [FIGURA 6].

cio de Residencia, Primera parte Acusaciones, 1526-1530, UNAM - Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 122. En Cuilapan existe un edificio denominado casa de Cortés que exhibe en su fachada su escudo de armas. Lo que indica que significaba algunas de sus propiedades con este elemento heráldico.

[37] J. L. Martínez, *op. cit.*, pp. 182-183.

[38] J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 131.

[39] Proyecto para construir el mercado de la Alcaicería en la casa de Hernán Cortés, ciudad de México. Tomado de E. Báez Macías, «Condiciones para rematar las tiendas y obras de la Alcaicería, 1611», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIII, 47, 1977, pp. 102-103. J. R. Romero Galván, «Los Ávila y el marqués del Valle: una prefiguración de la Independencia», *Revista Electrónica, Imágenes del Instituto de Estéticas*, s/n, 2011 (http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_romero01.html.consulta27//01/2021, consultado 16/06/2021).

OTRAS CONSTRUCCIONES DE HERNÁN CORTÉS EN EL RESTO DE SUS POSESIONES

El palacio de Hernán Cortés que ha perdurado en el tiempo es el de Cuernavaca, marcando el concepto de gobernanza que el marqués del Valle quería mostrar y del que, tradicionalmente, se ha tenido como modelo el palacio del gobernador Hernando Colón en Santo Domingo⁴⁰. Su arquitectura, más tosca y menos elegante que su referente, se somete a las construcciones primigenias del tezontle, y un tallado tosco de sillar. La logia que abarca la parte superior con arquería de columnas toscanas no aligera el aspecto macizo del conjunto, ni su imagen austera. Su arquitectura interior estuvo cubierta por hermosos tapices procedentes de Flandes y España, así como alfombras y artesanía mexicana, y numerosas obras de arte, que mostraron la magnificencia y el gusto refinado con que rodeó a su esposa doña Juana de Zúñiga⁴¹. Como encomienda de la familia funcionará hasta 1629, siendo expropiado por el Estado mexicano en 1833 al duque de Monteleone, Terranova y Cortés heredero del conquistador. Lamentablemente, debido a sus numerosos usos en el pasado, el interior del edificio ha sufrido numerosas remodelaciones, perdiéndose la disposición inicial de estancias y habitaciones originales.

Se conoce la existencia de otras dos grandes residencias construidas por Hernán Cortés. Una, más temprana, en Coyoacán y la segunda el palacio desaparecido de Oaxaca, la antigua ciudad de Antequera, del que no quedan vesti-

[40] J. A. Siller Camacho, *El patrimonio cultural y los monumentos históricos inmuebles en el estado de Morelos*, Secretaría de Información y Comunicación, Cuernavaca, 2014, pp. 126-138. Algunos autores, basándose en que Cortés se marchó de la isla antes de realizarse el edificio de Santo Domingo, afirman que es el modelo de la Villa Chigi de Siena el referente más próximo a esta construcción. Véase C. Lavín Figueroa, «Historias y relatos», *Diario de Morelos*, 10 de agosto de 2019. Este autor no refiere la fuente de información para su teoría.

[41] M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 79-84.

gios del mismo. Las últimas investigaciones apuntan a que posiblemente interviniera en su traza Alonso García Bravo, quien colaboró con el conquistador para realizar la planimetría de la ciudad a partir de cuadrículas⁴². Esta edificación fue investigada por Fátima Halcón, quien estudió los conflictos de propiedad de los herederos de Hernán Cortés con los Ramírez de Aguilar. La casa de Cortés fue edificada en el sitio de Huaxyácac, sobre un templo prehispánico. El edificio era de grandes dimensiones, con fachada de cantería y blasón en la portada, y además de servir de espacio administrativo era utilizado para albergar a los empleados del marqués del Valle⁴³. Tal y como describe la autora, se perciben hoy día algunos vestigios del primer palacio existente en la fachada del mismo. La construcción que ha llegado hasta nuestros días pertenece a una construcción del siglo xvii.

En Coyoacán, Cortés planificó la construcción de una ciudad basada en los planteamientos de la cuadrícula renacentista. Entre 1521 y 1523, vivió en este lugar durante la reconstrucción de la ciudad de México, en ella tenía propiedades y casas. Estableció dos focos de población en torno a dos plazas, la de la Concepción, hoy la Conchita, y la del actual Cabildo, que fue su casa, al lado del convento franciscano de San Juan Bautista, con la capilla abierta de Santa Catarina (1527). Pocos vestigios sobreviven en la actualidad y tan sólo se mantiene el convento y la explanada.

Las iniciativas arquitectónicas duran hasta su testamento, en el que insiste en la creación de un convento de monjas franciscanas, el Convento de Santa María de la Concep-

[42] El edificio conocido como Casa de Cortés fue construido sobre las ruinas de otra vivienda anterior en el siglo xvii. Hoy día es Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad. Los documentos hablan de que el marqués del Valle construyó allí su casa y antes de 1562, el edificio que allí existía pertenecía y lo habitó en algún momento Martín Cortés, el hijo mestizo de Malinche. Ver F. Halcón, *op. cit.*, pp. 421-434.

[43] F. Halcón, *op. cit.*, p. 426.

ción y en la fundación de un colegio de Teología que fuera cuna de una futura universidad, en Coyoacán. La significación del lugar para Cortés se muestra en sus últimas decisiones, fue el sitio elegido para descansar eternamente, estipulando en su testamento que sus restos se depositaran en la capilla mayor del nuevo convento de la Concepción, al igual que sus descendientes⁴⁴. Cortés se preocupa por la formación de las nuevas generaciones novohispanas y pide «se haga un colegio, para estudiantes que estudien teología derecho canónico y civil, para que haya personas doctas en la Nueva España, que rijan las iglesias e informen e instruyan a los naturales della y de las coas tocantes a nuestra santa fe católica»⁴⁵. Asimismo, Cortés estipula que la administración y el ordenamiento de dicho colegio debía ser a imitación del Convento de Santa María de Jesús en Sevilla.

LA EXPERIENCIA INDUSTRIAL

SU faceta de empresario, tras la conquista y la distribución de su territorio por el monarca, impulsará igualmente su actividad constructiva en torno a la industria azucarera y de la seda, con el levantamiento de edificios industriales para acoger maquinaria, naves de materiales y diversas dependencias. Su amplia ocupación en este campo le atribuye la introducción en el continente de la industria azucarera y el modelo de construcción de ingenios, de los que hoy día sólo quedan ruinas, pero que sentarán las bases del modelo de hacienda posterior tan extendidas en el siglo XVIII y XIX

[44] Ni el colegio de Teología, ni el convento pudieron construirse, a pesar de que su sucesor Martín Cortés, II marqués del Valle, lo intentó en vano durante mucho tiempo, ofreciéndole la posibilidad de gestionar el colegio al general de la Compañía de Jesús. H. Cortés, *op. cit.*, 1925, pp. 12 y 14. Véase M. Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, t. II, Del Asilo Patricio Sanz, México, 1922, p. 324.

[45] H. Cortés, *op. cit.*, 1925, p. 16.

por el territorio novohispano. Aunque han llegado escasos restos hasta nuestros días, son significativas las construcciones de haciendas, con un sistema de edificaciones que reúne almacenajes, naves de maquinaria y viviendas en torno a un patio central donde se ubica, igualmente, la casa señorial.

Desde los inicios, Cortés planifica una intensa actividad industrial y ganadera en Nueva España, tal es así que será acusado de construir tiendas y molinos, así como de traer ganado de España, «fizo muchas casas e tiendas en esta cibdad, y en la cibdad de Tezcuco; e ansí mesmo dos casas de molinos, e otras muchas»⁴⁶.

Alejado definitivamente del gobierno de la Nueva España, Cortés se concentra en abrir nuevas rutas expedicionarias y en rentabilizar económicamente sus enormes posesiones. Como empresario impulsará la implantación de nuevas formas de producción de la caña de azúcar, creando estructuras arquitectónicas nuevas y basándose en las ya existentes en las islas de la Española y Cuba. Existe numerosa documentación de su actividad como empresario, en 1524 Cortés tenía plantaciones de caña de azúcar en Tuxtla, como afirma en un memorial que, sobre los pueblos en encomienda, envió al rey en ese año: «Tuztlan y Tepecuan y la Rinconada que se llama lzcalpan, donde hago dos ingenios de azúcar...»⁴⁷.

Además de participar como socio en el ingenio de Aoxmulco, Cortés estableció el grueso de su industria azucarera en los valles de Morelos. Creó la hacienda de Cocoyoc en el valle de Cuernavaca para dominar las fuentes del agua, y puso en marcha una gran explotación de caña en el valle de Cuautla, considerado el primer ingenio de azúcar con canales de riego. Su centro de producción se establecerá en

[46] J. L. Martínez (ed.), *Documentos cortesianos, 1518-1528*, Secciones I-III (1992), Electrónica - Fondo de Cultura Económica - UNAM, México, 2014, p. 345.

[47] F. B. de Sandoval, *La industria del azúcar en la Nueva España*, UNAM, México, 1951, pp. 23-44.

Tlaltenango, donde Cortés mandó construir una iglesia, la Iglesia de San José (1523), considerada la primera construcción eclesiástica de sus dominios en Morelos. Además de la iglesia, el conjunto tenía naves de producción, establos para las caballerizas, casas para los esclavos y talleres mecánicos. Las construcciones más importantes eran dos casas grandes, una de ellas con piso superior, y la otra con zona industrial donde se encontraban las presas para refinar el azúcar, de las cuales tan sólo quedan en la actualidad los muros de tezontle y algunas arquerías. También en Texcalpa edificó en piedra cuatro casas, de gran tamaño, con caballerizas.

Su iniciativa abarca otras producciones, como la seda, introduciendo su fabricación en Nueva España. En el valle de Yautepec, en la hacienda de Apanquetzalco [FIGURA 7], de la que hoy tan sólo quedan ruinas, implantó una industria de la seda, y planificó un bosque de moreras y una serie de naves con telares que funcionó desde 1524 hasta 1547, siendo la primera producción efectiva en torno a 1546, fecha en la que Cortés se encontraba en Sevilla. Allí construyó, igualmente, una serie de edificaciones para el proceso de fabricación y una casa donde se cuidaban los gusanos de seda⁴⁸.

Cortés no pudo ver finalizadas numerosas propuestas constructivas, iniciadas durante sus periodos de tiempo en Nueva España, sobre todo en el campo de los edificios religiosos y de los hospitales que patrocinó, pero a pesar de la destrucción y el paso del tiempo, todavía es posible vislumbrar la inmensa actividad constructiva y creativa del conquistador en el territorio mexicano, formando parte, hoy día, de los cimientos de su identidad.

[48] J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 130. El autor destaca en su obra el éxito de Cortés en la producción de caña de azúcar.

«LE DIO UN FLAGELO
SUPLICÁNDOLE QUE LE GOLPEARA»:
LUIS DE VARGAS (†1567),
UNA VIDA EN ANÉCDOTAS*

Elena Escuredo
Universidad de Sevilla

* Tantas como las que se pueden tejer en la biografía de Fátima Halcón, profesora entonces y ahora amiga, fuente inagotable de inspiración, consejos y disparates. De todo ello aprendí y *tunc disceban*.

La biografía es una novela verdadera.

FRANÇOIS DOSSE

EN la traza de toda biografía, apuntaba el filósofo Paul Ricoeur la necesidad que tenía el biógrafo de recurrir a la ficción ante la imposibilidad de reproducir la complejidad de la vida real del recordado, lo que hacía necesaria la búsqueda de un inestable equilibrio entre la fabulación y las experiencias vivas¹. En esta misma línea, y mirando a la siempre referente Antigüedad, habría que recordar que, si Zeuxis hizo de la *electio* la senda para la superación de la Naturaleza en su particular búsqueda de la Belleza, Plinio y Cicerón configuraron la anécdota partiendo de aquellas cinco vírgenes de Crotona como elemento consustancial al relato biográfico. Derivó así una nueva idea del artista, cuyo recorrido culminaría con las *Vidas* de Vasari, verdadero legitimador de unas fábulas que bien se podrían calificar como categóricas, por no vacilar en su verdad a pesar de su ficción². Se aceptaron de buen grado los hechos curiosos que servían para ilustrar, ya fuera la calidad del artista, ya su temperamento, filias o fobias. Se convir-

[1] P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madrid, 2006, p. 191.

[2] El propio Chastel apuntó que el texto vasariano no es una simple yuxtaposición sin criterio; trasciende en él la conjunción del catálogo y la narración, que se impone a cualquier historia. A. Chastel, en G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, Bergel-Levrault, París, 1981, p. 13.

tió en un recurso paralelo y complementario al recuerdo: microrrelatos destinados a aportar contenido al texto, pues son concebidos como verdadero *efecto de realidad*³. La proliferación de estas narraciones y sucesos, que nada tenían de irrelevantes, se convirtieron en una vía innegable de legitimación de lo escrito, al tiempo que manifestaban propósitos edificantes. A medio camino entre la metáfora y la parábola laica, la anécdota hizo de la sorpresa un factor diferencial e inferencial, tanto en su didáctica como en su causalidad. Los teóricos españoles encontraron en este recurso literario, al igual que habían hecho los italianos precedentes, un instrumento elocuente de presentación y valoración del artista, llegando a crear verdaderos arquetipos⁴. Con ello, permitieron crear unos tópicos específicos, propiciatorios de una fortuna crítica no siempre justa —o, mejor dicho, cierta—, pues las biografías nunca fueron imparciales y quedaron a merced de quienes las escribieron, capaces de instrumentalizar el discurso entrelazando evidencias documentales, esquemas mitográficos y anecdóticos referenciales⁵. No obstante, esas anécdotas cristalizaron como medios para la descripción del artista, para entenderlo en su contexto; una «célula base»⁶, en la que su posible veracidad se tornaba insignificante para la totalidad del discurso.

Sin que se pueda considerar propiamente un género literario de la historiografía artística española del Siglo de Oro, los que se aproximaron con sus medios a la valoración de los artistas, desde Francisco Pacheco hasta Antonio Palomino,

[3] D. Jiménez, «La anécdota, un género breve: Chamfort», *Revista de Estudios Franceses*, 3, 2007, p. 10.

[4] Sobre la formación de los caracteres, derivados de un personaje real al que se colma de actos y palabras irreales, dando lugar a arquetipos históricos y «simplificaciones», ver J. Caro Baroja, *De arquetipos y leyendas*, Istmo, Madrid, 1991, pp. 39-42.

[5] F. Marías, *Teoría del Arte II*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 24.

[6] Expresión tomada de E. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 28.

supeditaron su imagen a la configuración de un discurso en aras de defender la nobleza de la pintura⁷. Ofrecieron para ella una triple definición que, a su vez, se correspondía con sendas nociones del ideal del pintor: el pintor cristiano, el pintor noble y el pintor docto⁸.

En ti la imagen del Pintor del cielo.

Ese simple verso sirvió a Pacheco para encuadrar a Luis de Vargas en la primera de las categorías citadas, una condición que se vio reforzada por otros testimonios del propio teórico y por los escritos de tratadistas posteriores, quienes, recogiendo el guante lanzado por el sanluqueño, perpetuaron la imagen de un pintor diestro en aquella «pintura cristiana», revelada en Carducho como fuente de la verdadera nobleza⁹.

Partiendo de todos estos escritos, la historiografía decimonónica acertó a escribir otras leyendas relativas al pintor, en cuya imposible franqueza se descifra la condición personal y profesional de un Vargas que se había perpetuado en el tiempo como abnegado en la fe y excelente dibujante. Una vez más, las historias se erigieron en instrumentos

[7] J. Riello, «Entre el pintor pobre y el pintor perfecto. ‘Vidas’ de pintores en la España del Siglo de Oro», en J. Riello (coord.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de oro (1560-1724)*, Abada Editores-Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 259-260.

[8] S. Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo xvii. Una aportación al estudio de la pintura retratística española*, Alianza Forma, Madrid, 2007, p. 63.

[9] Esta idea extraída de Paleotti fue recogida tanto por Pacheco como por V. Carducho, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, modos y diferencias*, Turner, Madrid, 1979, p. 142.

Aunque no menciona a nuestro pintor, es preciso advertir que, en 1730, Juan Interián de Ayala publicó *Pintor christiano y erudito*, el último de los tratados españoles dirigidos a normativizar la realización artística de imágenes sagradas. En ella, partiendo de la tradición y de tratadistas anteriores, incluidos Molanus o Paleotti, recogió su idea de lo que se esperaba del *pintor christiano*, al tiempo que ofrecía directrices iconográficas, asociadas al pensamiento de la Ilustración temprana.

favorables al entretenimiento, pero ocultando en su lectura ligera convincentes relatos literarios, urdidos de tópicos, de la misma manera que las *novelle* toscanas del siglo xv^{to}. Así, valgan estas ficciones para subrayar la imagen de un pintor cuya fortuna crítica fue, en buena medida, *inventio* de Pacheco.

Refería Vicente Lleó¹¹, con gran acierto, que la característica alianza que se había producido en la Italia renacentista entre artistas, humanistas e intelectuales, en Sevilla tan sólo se dio de forma excepcional¹². Habrá que esperar a finales del siglo xvi para que las tertulias celebradas en la Casa de Pilatos pudieran establecerse como paralelos tardíos de aquellos encuentros. De todos esos contertulios fue Mal Lara el primero que alabó el talento de Luis de Vargas al referirse a las pinturas que el artista realizó para la decoración de la Giralda¹³. Es muy posible que llegase a tratarlo

[10] R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 72.

[11] A quien no podía dejar de mencionar en este escrito por su cercanía a la homenajeadada, porque debía ser partícipe, en consecuencia, de este libro —por desgracia, la Parca se nos adelantó—, por sus consejos y por tantos otros motivos que no entran en estas líneas.

[12] V. Lleó, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, CEEH, Madrid, 2012, p. 28.

[13] J. de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C. R. M. del Rey don Felipe N. S. Con una breve descripción de la ciudad y su tierra*, Sevilla, Alonso Escribano, 1570, s.f.

Fue en 1567 cuando se cerró el acuerdo por el que Escribano se obligaba a «imprimir todos los libros en latín que vos el dicho Juan de Mal Lara tengáis compuestos», entre los que se citaban su *Aphthonii Progymnasmata scholia* y *Syntaxim scholia*. Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla, Sección de Protocolos Notariales [AHPN.], Oficio 20, legajo 13536, ff. 719 y siguientes [30 de junio de 1567].

Es significativo cómo las diferentes ocasiones en que Pacheco menciona al pintor en su *Arte de la Pintura* lo hace, casi siempre acompañado de algún epíteto: «Luis de Vargas, ilustre hijo de esta ciudad», «Luis de Vargas, gloria de nuestra patria», «el insigne Luis de Vargas», «nuestro Luis de Vargas». F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 221, 415, 447, 531 y 538.

y conocerlo, pues ambos formaban parte del círculo de erudición que se reunió en torno al clérigo y licenciado Francisco Pacheco, aunque el poeta también frecuentó la Huerta Merlina, en la dehesa de Tablada, propiedad del conde de Gelves, un lugar de encuentro, desde su llegada a Sevilla en 1565, de literatos y artistas de la talla de Baltasar de Alcázar, Fernando de Herrera o Francisco Pacheco, futuro maestro de Velázquez. Unos protagonistas que terminarían agrupándose en torno al III duque de Alcalá.

Desde aquella Italia de humanistas y artistas bien conjugados al amparo de las grandes familias y de los altos cargos eclesiásticos regresó a Sevilla el pintor Luis de Vargas¹⁴. El bagaje cultural y artístico que le habían reportado sus años de formación en Roma se convirtieron en la mejor carta de presentación posible. Apenas había arribado en la ciudad, casó con la hija de Juan Fernández, maestro de cañerías del Alcázar, un hombre bien posicionado no sólo social sino también profesionalmente; fue un poseedor astuto y arrendador de un importante número de inmuebles repartidos en las collaciones de San Pedro y Santa Catalina, lo que le permitió tener una solvencia económica y una red de contactos que debieron ser muy beneficiosos para su yerno. Vargas, desde su llegada, se insertó con garantías en el panorama artístico y no le faltaron encargos de relumbre: los primeros llegaron de parte del cabildo catedralicio, pero el interés por hacerse con sus servicios pronto se extendió entre particulares bien posicionados, como el mercader Francisco de Baena o el proveedor general de la Armada y de los Ejércitos, Francisco Duarte. También las órdenes religiosas reclamaron sus pinceles. Los frailes del monasterio de San Pablo desearon que decorara uno de los pilares de su iglesia, en el que Vargas pintó al fresco la famosa imagen de la *Vir-*

[14] Su primer viaje de formación a Italia debe encajarse entre 1527 y 1550, año este último en que se documenta por primera vez en la ciudad. Su segunda estancia, cuyas causas son aún inciertas, debe fijarse entre 1556 y 1559.

gen del Rosario, advocación dominica por excelencia. Se fechó en el año de 1555, según señaló Pacheco, quien la admiró desde un punto de vista técnico¹⁵. Más allá de considerar la importancia que pudo tener Vargas en la introducción del fresco *a la italiana* en Sevilla —que no fue tanto una aportación técnica, pues ya se pintaba *a lo morisco* en la ciudad, sino su adecuación a unos nuevos intereses artísticos y estéticos¹⁶—, me centraré en rescatar un testimonio antiguo tan fascinante como inverosímil relacionado con esta pintura. En su libro *Vie complète des peintres espagnols et histoire de la peinture espagnole*, Etienne Huard escribió, en 1839, una anécdota de la vida de Vargas que no se había contado hasta entonces. La ficción debió superar ampliamente la realidad. No he podido encontrar la fuente referencial para este relato tan asombroso; pudo ser fruto de una tradición oral que sólo él acertó a recoger o quizá fue su propia inventiva la que le proporcionó una fábula, que se activaba como verdad en el relato ante su pretendida necesidad de ser instrumento para mejorar la comprensión de la personalidad y conducta del retratado¹⁷. Por merecimiento y originalidad, cito literalmente y traducidas sus palabras:

[15] F. Pacheco, *Libro de verdaderos retratos e ilustres y memorables varones*, Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarasco, Sevilla, 1886, s.f.

[16] Por pintura «a lo morisco» se entendía aquella decoración al fresco, consistente en motivos vegetales o geométricos, que podían entremezclarse con medias figuras, tanto en paredes como en artonados de palacios, edificios de instituciones civiles o, en menor medida, iglesias. R. Bruquetas: *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, pp. 350-351. Con Vargas irrumpió la aplicación de la técnica a motivos de imagería, según se decoraban los palacios en la Roma renacentista, especialmente en el segundo tercio de la centuria, gracias, especialmente, a los equipos de trabajo que se organizaron en torno a Perino del Vaga, Giorgio Vasari o Francesco Salviati.

[17] J. Riello, «Brevisima apología de la anécdota, o sobre Vasari y la tradición literaria», en J. Docampo (ed.), *Bibliotheca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, p. 37-38.

Todas las iglesias y los claustros quisieron tener obras de nuestro ilustre pintor penitente, y se le hicieron innumerables pedidos desde todas partes; para cada uno de ellos, nuestro pintor se infligía una penitencia o incluso una maceración; un día el duque de Alcalá le fue a anunciar que tenía un encargo de parte de la fábrica de la parroquia de San Pablo, que le encomendaban para su iglesia una Virgen del Rosario, por la que le darán un salario que él mismo debía fijar. Vargas, en un apogeo de felicidad, se lo agradeció al duque, y le dio un *flagelo suplicándole que le golpeará*; el duque sorprendido, como todos pensamos, a pesar de la petición que le hizo el pintor en su taller, se negó; Vargas *tomó entonces una piedra y golpeó su pecho con fuerza*. En 1556, él daba los últimos retoques a este bello fresco, y el año siguiente terminó para el viejo santuario de la Catedral otra Virgen que es también un prodigio de popularidad; desgraciadamente, estas dos bellas obras pintadas en sencillos muros han desaparecido¹⁸.

Que Vargas fuera un hombre especialmente religioso y de honda piedad era una idea que había quedado en el imaginario colectivo gracias al escrito de Pacheco, quien instrumentó su figura para esculpirlo a su imagen y semejanza; sin pretender faltar a la verdad, pero amasando su recuerdo según sus intereses teóricos y prácticos. Presentaba así a Vargas como ejemplo de *pintor cristiano*, expresión de una teoría teocéntrica del arte que define al artista y a su obra el servicio de Dios y de la fe cristiana, y que permitía estimar

[18] [La traducción y la cursiva es mía]. El autor recoge en su nota preliminar que la escuela española es ignota en Francia y que fue gracias a la apertura de la colección formada por M. Taylor que se dieron a conocer los cinco o seis primeros nombres de pintores españoles. Fue generoso con Vargas, de quien dijo tener un talento comparable al de Rafael, y lo situó como uno de los tres mejores pintores de Sevilla, aunque no especifica cuáles. Desconozco cuál es la segunda Virgen de la que habla y que, supuestamente, pintó para la catedral, pues no existe ninguna otra referencia al respecto. E. Huard, *Vie complète des peintres espagnols et historie de la peinture espagnole*, Bureau du Journal des Artistes, Paris, 1839, pp. 153-157.

el valor de la pintura de acuerdo con la genealogía y el prestigio sagrado de la misma, según había determinado Carducho¹⁹. Así, debido a aquella biografía —no autorizada, si se me permite la expresión— que dejó del pintor se conoce que fue muy fervoroso del Nombre de Jesús y que se contaban entre sus propiedades «asperísimos cilicios i disciplinas sangrientas». Narraba, además, Pacheco que tenía por rara costumbre tenderse en un ataúd que poseía en su domicilio, para meditar acerca de la muerte, por la que sentía una «profunda consideración». La reflexión sobre la muerte y la aplicación de la disciplina fueron dos hechos consustanciales que se vieron intensificados por el espíritu tridentino, por lo que no debe extrañar encontrar ambas prácticas ligadas. La mortificación se convirtió en un instrumento de proselitismo y conversión, amparado por la centralidad que pasó a tener la muerte y su preparación para ella, algo que hizo que estas prácticas se convirtieran, en muchas ocasiones, en un teatro de fuerte externalización, más que en un acto piadoso, intimista y personal. La tópica imagen de *pintor devoto* dejada por Pacheco fue repetida por Lázaro Díaz del Valle en su manuscrito. Sitúa su caso en línea con el de otros grandes de la pintura, como Durero o el valenciano Juan de Juanes, y señaló «que los años que vivió en Sevilla manifestaron su rara virtud», aquélla que le llevaba a aplicarse la disciplina, confesarse y comulgar a menudo²⁰. Al hilo de esta cuestión, cabría recordar las palabras de Felipe

[19] J. Portús, «Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro», en J. Riello (coord.), *Sacar de la sombra...*, op. cit., p. 29.

[20] L. Díaz del Valle, *Origen e yllustracion del nobilissimo y real arte de la pintura y dibuxo*, f. 60v°. Agradezco a José Riello el haberme puesto en conocimiento del manuscrito original, y ofrecerme la transcripción íntegra del mismo. Consultada en J. Riello, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo xvii: Lázaro Díaz del Valle* [Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2007], vol. II, p. 142. Existe edición moderna donde no se recogen todas las referencias a Vargas en D. García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008.

Guevara, quien relacionó las obras de arte con «las naturales disposiciones y afectos de sus artífices». En este caso, Vargas se encontraría en las antípodas del artista saturnino y melancólico, por lo que su condición de ferviente devoto le permitiría realizar obras de celestial belleza y honda piedad. Todo lo contrario a aquéllos que en «su intento de pintar ángeles y santos, la natural disposición suya, tras quien se va la imitativa, le trae inconsideradamente a pintar terribilidades y desgarros nunca imaginados, sino de él mismo»²¹.

No existen muchas más informaciones para poder ahondar en la relación que pudo tener el pintor con la orden de los jesuitas, pero a tenor de los testimonios, debió de ser estrecha. En los *Ejercicios espirituales de San Ignacio* se alude a la reflexión de los Novísimos y se incluye una serie de «Adiciones para hacer mejor los ejercicios». La tercera de ellas era castigar la carne, mediante el uso de cilicios o sogas, llegando a provocar, sin impedir lo contrario, laceraciones o llagas²². Si bien la mortificación de la carne, en general, y la flagelación en particular, se había convertido en un instrumento entre los fieles, en su *imitatio Christi*, para la expiación y reparación de los pecados, haciendo de la penitencia un correctivo por el mal cometido, la actitud del pintor rebasa con creces los límites de la práctica. Aplicarse la disciplina estuvo determinado por una actitud clara de arrepentimiento, donde la contrición superaba la atrición, complementándola además por la mortificación. El propio san Ignacio primó las virtudes que implicaban un desprecio de sí y el rechazo del cuerpo: la lucha contra la carne, obstáculo

[21] F. de Guevara, *Comentarios de la pintura*, D. Jerónimo Ortega e Hijos de Ibarra, Madrid, 1788, pp. 12-13. E. Vázquez Dueñas (ed.), *Felipe de Guevara. Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Akal, Madrid, 2016, pp. 24-26.

[22] I. de Loyola, *Ejercicios espirituales*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014, p. 85.

para la salvación, se convirtió en un *leitmotiv*²³. Asimismo, el padre jesuita Luis de la Puente estableció en su tratado, publicado en 1616, una curiosa comparativa entre pintores y escultores con la que alegorizó el sentido de la mortificación en seglares. Si bien el cometido de la pintura era añadir —sobre la tabla acepillada dispone el dibujo y luego los colores, «sacando una imagen muy al vivo de la persona que retrata»—, el de la escultura era quitar. Por ello, «los justos seglares, en la imitación de Christo [...] proceden como pintores [...] porque no dexan sus mujeres e hijos e familias, ni sus haciendas [...] ni las demás cosas [...]: solamente se presupone que la tabla del corazón esté acepillada y lisa con la mortificación [...] Y sobre esa tabla va pintando la imagen de Christo con varias obras de virtud, que exercitan por agradecerle»²⁴. De la misma manera en que el pintor preparaba y alisaba la tabla para poder pintar sobre ella, así el cristiano debía purificar su corazón, *acepillarlo*, por medio de la penitencia carnal.

No obstante, el testimonio de Huard sobrepasa la imagen fervorosa que Pacheco había dejado del pintor. Además de acercar las figuras de Vargas y el duque de Alcalá a unos niveles de confianza insospechados y desconocidos, presenta al pintor como un católico exacerbado en la fe, para el cual la penitencia se instrumentaba también ante la pecaminosa felicidad y orgullo que podía conllevar el reconocimiento de su destreza y su trabajo bien hecho. Si por cada obra que contrataba, el pintor se aplicaba la disciplina como forma de agradecimiento y evasión de vanidad, sin duda, fue mucha la penitencia que hubo de cumplir. La laceración de la carne

[23] M. A. Núñez Beltrán: «Ignacio de Loyola, santo vivo en la piedad andaluza del Barroco», en *Congreso de religiosidad popular en Andalucía*, Ayuntamiento de Cabra, Cabra, 1994, p. 235.

[24] «Solamente se presupone que la tabla del corazón esté acepillada y lisa con la mortificación, que llamamos necesaria, para obedecer a todo lo que Dios manda», L. de la Puente, *De la perfección christiana en los estados de conciencia y religión y en la guarda de los consejos evangélicos*, tomo tercero, Nicolás de Abiayn, Pamplona, 1616, pp. 540-541.

como purgación contaba con una buena aprobación y gozaba de gran prestigio, según testimonian las vidas y obras de ilustres santos y padres de la iglesia; el propio san Juan de Ávila recomienda diferentes medios para sosegar la «carne bestial», desde los pellizcos hasta los azotes²⁵. Esta práctica era signo externo, público o privado, de un arrepentimiento sincero por una falta cometida. No fue una práctica extraña en la Sevilla del siglo XVI; el dolor era apreciado en los individuos y aceptado como una fuerza positiva en la comunidad cristiana. No faltaron las compañías de flagelantes ni gentes del común que se aplicaron la penitencia en sus más variadas formas. Raro era quien no usó alguna vez el castigo personal para sí mismo²⁶. La exposición a un gran control, disciplina y tortura era signo de devoción a Cristo, ya no como rechazo del cuerpo sino como medio para acceder a la divinidad. En este sentido, el escrito de Tomás Kempis se convirtió en un imprescindible y en un referente de la *devotio moderna*. Quizá pudo ser una de las fuentes que insufló esa profunda necesidad de purificación al pintor: «No tomes contentamiento de tu habilidad o ingenio, porque no desagrades a Dios, de quien proviene todo bien natural que poseyeres»²⁷. A través del rito de auto-tortura,

[25] San Juan de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: «Audi, Filia»*, Juan Flors, Barcelona, 1963, cap. 10.

[26] Sobre las compañías de disciplina, ver J. Sánchez Herrero, «Las cofradías de la Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII», en R. Sánchez Mantero, J. Sánchez Herrero, J. M. González y J. Roda Peña (coord.), *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 71-72 y 79-86. La teología del sufrimiento como reparación en el contexto sevillano aparece estudiado en Juan A. Estrada, «La Pasión según Sevilla», en J. Hurtado Sánchez, *Religiosidad popular sevillana*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 209-236.

[27] T. Kempis, *Imitatio Christi*, Herder, edición digital, 2017, cap. VII. El propio autor recomienda en otro de sus capítulos reflexionar acerca de la muerte («Bienaventurado el que tiene siempre presente la hora de la muerte y se prepara cada día a morir»). Ya Pacheco narró la costumbre que tenía el pintor de tumbarse en un ataúd que tenía en su cuarto para meditar sobre el devenir del cuerpo y del alma una vez feneciera. La obra traducida fue impresa en Sevilla en 1536, bajo el título de *Contemptus Mundi*, edición

se presentaba como temeroso de Dios y a su vez se mostraba agradecido por las destrezas que le había regalado, poniendo límites a cualquier demostración de soberbia, arrogancia o glorificación personal. «Huye de ser conocido de los hombres», sentencia Kempis²⁸. Vargas pudo interpretar el hecho de fijarse su propio salario como una tentación del duque, o incluso de los monjes. De ahí que, lejos de dejarse vencer por ella, la paciencia y la penitencia fueran el recomendado camino que debía tomar, como ya lo anunció san Pablo (I Corintios 9, 27). Era práctica común dentro de la espiritualidad de la época, llegando incluso a poder ser considerado como un ejercicio propio de la religiosidad popular. Sin embargo, la propuesta del pintor se sitúa rayando los límites de la perversión. Si bien eran innumerables las guías espirituales en las que se recomienda la utilización de cilicios u otros castigos corporales personales, con miras a purificar el espíritu, no hay referencias similares a su propuesta en los tratados morales o en las guías de confesión²⁹. Y es que la petición del pintor iba incluso más allá, insertándose en los límites del sadismo, evidentemente ajeno a toda connotación sicalíptica, donde la línea entre el dolor y el placer aparece tan desdibujada como subrayada, en su intento por suscitar la comunión con Dios a través del padecimiento. La religiosidad popular, conducida por el discurso tridentino, había abrazado la pedagogía de la sangre como vía para vencer al pecado, por lo que los ejemplos de santa María Egipcíaca, san Francisco o san Onofre mostraron que el ascetismo y la mortificación eran el camino hacia la salvación³⁰. Así, Var-

canónica, «La recepción y la difusión del *De imitatione Christi* en la España del Siglo de Oro», *Estudios de Literatura*, 6, 2015, p. 342. Es un libro muy listado en las bibliotecas sevillanas del siglo XVI, por lo que no sería extraño que el pintor pudiera tener un ejemplar en su haber.

[28] *Ibíd.*, cap. VIII.

[29] J. Portús, «Incidencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 8, 1995, p. 82.

[30] A pesar de la precaución con la que las autoridades quisieron abordar la

gas, tomando ejemplo de san Jerónimo, en su iconografía más extendida, no contentándose con la negativa del duque, tomó una piedra con la que golpearse en su pecho, un límite que bien pudo valer a su conducta el adjetivo de *excéntrica* en la manera en que lo entendieron los Wittkower, si no fuera por el trasfondo tridentino que alberga³¹.

No existe ningún otro testimonio que informe de un contacto directo entre el duque —Per Afán de Ribera— y el pintor. Ni Pacheco, ni Jusepe Martínez, ni Díaz del Valle, ni siquiera Palomino, hacen alusión a ello. No obstante, no se puede descartar la posibilidad de que pudieran llegar a tratarse. El entonces marqués fraguó relaciones estrechas con el exclusivo círculo de humanistas sevillano, integrado por personajes muy próximos a él, como su secretario Cristóbal de las Casas, quien fue amigo del *divino* Fernando de Herrera. El reducido listado se completaba con Juan de Mal Lara, Pedro Mexía —quien le dedicó sus *Coloquios* en 1547— o Francisco de Thamara, cuya traducción del *Apo-tegmas* de Erasmo le fue brindada³². Todos ellos compartieron veladas con Argote de Molina, Arias Montano, Alonso de Morgado, Gutiérrez de Cetina o Baltasar de Alcázar, hombres ilustres a los que también daría asiento en sus tertulias el canónigo y licenciado Francisco Pacheco —sobre el que luego volveré—, y al que se podría señalar como figura clave del posible nexo entre el pintor y el noble.

automortificación, en el siglo XVI se produjo una auténtica exaltación de la imaginación y de los sentidos al servicio del sentimiento religioso, algo que se vio, además, reflejado en la iconografía pictórica, fuertemente condicionada por la pedagogía contrarreformista: eremitas, penitentes y arrepentidos son temas propios del aparato iconográfico. P. Martínez-Burgos, «La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro», en P. Martínez-Burgos y C. J. Vizueté Mendoza (coord.): *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 232-233.

[31] R. y M. Wittkower, *op. cit.*, p. 72.

[32] V. Lleó, *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017, p. 95.

A pesar de su acomodo en Sevilla, en 1554 Felipe II asignó a Per Afán la gobernación del principado de Barcelona³³ [FIGURA 8]. Motivos personales y profesionales decantaron el nombramiento. A su valía y sus cualidades políticas se unía la situación particular de su separación con Leonor Ponce de León, hija de los marqueses de Zahara, acusada de infidelidad con el duque de Medina Sidonia. Queriendo poner tierra de por medio y evitando a toda costa el escándalo, el rey determinó que lo mejor era apartarlo de una Sevilla a la que ya no volvería³⁴. Por lo tanto, la sorprendente anécdota recogida por Huard quedaría inserta en la ficción, descartando la certeza, pues atendiendo a la cronología, el encuentro se antoja imposible; el fresco fue terminado cuando el marqués ya había marchado de la ciudad.

Sí se encontraba en Sevilla su hermano, don Fernando Enríquez de Ribera, quien heredaría el título ducal tras el fallecimiento de aquél. Instalado en el Palacio de Dueñas, preferido por él y posteriormente por su hijo, el IV marqués de Tarifa, en detrimento de la Casa de Pilatos, la cual quedó relegada y casi olvidada, pudo ser allí donde se fraguaron mayores relaciones entre el pintor, los eruditos aristócratas y los distinguidos literatos³⁵. Casó aquél con doña Juana Cor-

[33] S. Fernández Conti, «La nobleza castellana y el servicio palatino», en J. Martínez Millán y S. Fernández Conti (coord.), *Felipe II. La Casa del Rey*, vol. I, Fundación Mapfre-Tavera, Madrid, 2005, pp. 545-645: 599-600 y 636.

[34] Cumplió con sus obligaciones en Cataluña hasta 1558. Ese mismo año fue nombrado virrey de Nápoles y, además, fue recompensado con el título de I duque de Alcalá de los Gazules, el primero de cuantos otorgaría Felipe II, quien aún se encontraba en Bruselas. En 1559 llegó a Nápoles para jurar un cargo que lo mantendría en la ciudad pantenopea hasta su muerte en 1571. C. J. Hernando Sánchez, «Virrey, corte y monarquía. Itinerarios del poder en Nápoles bajo Felipe II», en L. Ribot y E. Belenguer (coords.), *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, vol. III, Pabellón de España en la Exposición Internacional de Lisboa y Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 343-390.

[35] V. Lleó, *Nueva Roma...*, *op. cit.*, p. 123.

tés, en 1564, una de las más acaudaladas personalidades de su tiempo³⁶. Quizá con motivo del casamiento, Vargas, quien fue, además de un extraordinario fresquista, un celebrado retratista, esculpó a la duquesa de Alcalá, en una obra que Pacheco equiparó a las mejores piezas de Rafael³⁷. Esta obra pudo ser la tasada en 1641 por Zurbarán y Herrera el Viejo como «otro retrato de mi sra. doña Juana Cortes, duquesa de Alcalá», por un precio de 100 reales³⁸. Ninguna de las fuentes consultadas, ni ninguno de los legajos encontrados la cita como obra de Luis de Vargas, aunque teniendo en cuenta lo acertado del escrito de Pacheco en relación con su obra, me inclino a pensar que éste pudo ser el retrato realizado por él, perdiéndose la memoria de la autoría en algún momento y por motivos que desconozco. De la colección del duque debió pasar a la del VII duque de Medinaceli, quien heredó el mayorazgo y compró su colección. Tras un breve lapso en el que se ignora qué pudo pasar con la pieza, Mallén considera que puede tratarse de un retrato de mujer, atribuido a Sánchez Coello, que aparece recogida en el inventario de los bienes de don Manuel Alonso de Zúñiga Acevedo y Fonseca, VI conde de Monterrey, tasado en 400 reales. Esta misma pieza vuelve a aparecer en 1655 en el inventario de su mujer, doña Leonor María de Guzmán, condesa de Monterrey, pero en este caso sin autoría y tasado en 150 reales³⁹.

[36] S. Ramiro, «Encargos artísticos de Juana Cortés (1538-1588), II duquesa de Alcalá», *Archivo Español de Arte*, 93, 370, 2020, p. 154.

[37] F. Pacheco, *Libro de verdaderos...*, *op. cit.*, s.f.

[38] Agradezco desde aquí a David Mallén la información que me facilitó, antes que su tesis fuera defendida, para poder abordar el comentario de esta obra con mayores garantías. Asimismo, en un inventario de 1637 (asiento VII-6) se señala: «Un retrato de medio cuerpo de mi Señora D. Joana Cortes Duquesa de Alcalá abuela de su excelencia», cuadro que fue identificado por Brown como el posible retrato de Vargas. J. Brown y R. L. Kagan.: «The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution», *Art Bulletin*, núm. 69, Nueva York, 1987, p. 251.

[39] M. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, vol. 2, Getty Publications, Los Angeles, 1997, p. 1162.

La residencia de los duques en la collación de San Esteban había sido testigo de cambios, idas y venidas. Allí donde un día dialogaron Francisco de Medina, Baltasar de Alcázar, Arias Montano, Francisco Pacheco y toda la academia de hombres de buenas artes y buenas letras, tan sólo quedaba el recuerdo borroso del Jardín de las Hespérides que fue desde mediados del siglo XVI hasta los años centrales de la centuria siguiente. El III duque de Alcalá había reunido una colección limitada pero exquisita e hizo construir, entre otras salas, una fabulosa biblioteca, para la que se siguieron las trazas de Juan de Oviedo. La colección estaba integrada tanto por piezas de adquisición propia y local como por otras que llegaron de Italia, obtenidas durante sus años de virrey en Nápoles, y que enriquecían sobremanera la galería, alzando la sensibilidad del duque a la de un verdadero *connoisseur*. Sus fondos fueron, en parte, trasladados a la residencia familiar madrileña, pero en 1751 aún se custodiaban en la Casa de Pilatos una extensa colección de retratos familiares y pinturas de artistas como Pacheco, Céspedes, Roelas, Vargas, Durero o Artemisa Gentileschi⁴⁰.

La erudición sevillana no sólo encontró amparo en los duques de Alcalá. En torno al licenciado y canónigo Francisco Pacheco se constituyó otro de los círculos donde aquellos mismos estudiosos y rapsodas compartieron opiniones y saberes con poetas y artistas, locales y extranjeros. Es en este ámbito donde se inserta la segunda de las historias rescatadas para este capítulo; quizá más bella que la anterior, pero igual de imposible. La fuente de la que se extrae es el bibliófilo José María Asensio y Toledo, algo más tardía que el texto de Huard, aunque ambas son hijas de su tiempo y,

[40] No se cita específicamente el retrato de Juana Cortés, pero recoge «ocho retratos de diferentes damas, pertenecientes a la Casa Ducal de Alcalá, de distintos tamaños». Uno de ellos podría ser el del pintor sevillano. J. González Moreno, *Catálogo de documentos sevillanos del Archivo Ducal de Alcalá de los Gazules*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1976, p. 50.

por tanto, adolecen de ese cierto aire romántico propio de la centuria. Cuenta aquél que era diciembre de 1583 cuando el citado canónigo decidió reunir en su casa a los ya nombrados con motivo de presentar en sociedad al recién llegado pintor italiano Mateo Pérez de Alesio [FIGURA 9], a quien por entonces ya se le había encargado la realización del colosal fresco de *San Cristóbal* que custodiaría la entrada meridional de la catedral⁴¹. El tamaño de los cartones excedía las dimensiones de las salas de su morada, por lo que los asistentes —entre los que también se encontraban el agustino fray Juan Farfán, el dominico fray Juan de Espinosa, Francisco de Medina y Diego Jirón—, tuvieron que contentarse con ver los dibujos que para ello hizo; estudios preparatorios precisos y bien acabados corrían de mano en mano entre los asistentes, a quienes sorprendió la atención con que analizaba aquellas hojas un jovencísimo Francisco Pacheco, de 15 años: «cualquiera diría que quiere devorarlos con la vista, ó tal vez aprendérselos de memoria», dijo su tío —y aquella noche anfitrión— al padre Pineda, de la Compañía de Jesús. El muchacho afirmó lo mucho que le habían complacido los dibujos, a lo que otro asistente respondió: «y bien enseña tu deseo lo mucho que de tu aplicación pue-

[41] Esta información coincide con los documentos encontrados y que sitúan el inicio de los trabajos en diciembre de 1583, siendo terminados el 26 de mayo de 1584, momento en que Alesio recibe pagos por parte del cabildo. J. Gestoso, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, tomo II, Oficina de La Andalucía Moderna, Sevilla, 1900, p. 80.

Se tiene constancia de que Alesio se relacionó con personajes de la tabla de Arias Montano, Argote de Molina (saldó una deuda con él contraída ofreciéndole el pintor una tabla de Pedro de Campaña como pago en especie. C. López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Rodríguez, Giménez y Cía., Sevilla, 1929, p. 192), Alonso de Morgado, Pedro Mexía, Gutiérrez de Cetina, Fernando de Herrera o Baltasar de Alcázar. Pacheco lo debió tratar, pues se cree que algunos de los retratos que posteriormente realizó estuvieron basados en otros del pintor italiano, hoy perdidos. I. Algarín González, «Mural de San Cristóbal de La Catedral de Sevilla de Mateo Pérez Alesio (1583): Fuentes visuales y análisis iconográficos», *Temas de Estética y Arte*, 30, 2016, pp. 277.

de prometerse tu excelente maestro Luis Fernández». Estas palabras salieron de la boca de Luis de Vargas, quien de esa manera elogiaba también al que había sido su discípulo. Asensio y Toledo debió fiarse de la biografía escrita por Palomino para poder enclavar al pintor en la escena. Según el de Bujalance, el pintor sevillano falleció en 1590⁴². Es la única biografía que lo mantuvo tantos años con vida, pues ya Pacheco indicó que hubo de fenecer en 1568, una fecha que sería recuperada por Ceán⁴³. Ambos erraron en un año el dato, pues en mayo de 1567 ya había expirado. Es, por tanto, imposible que, de haberse producido, Vargas hubiera estado en aquella velada. No obstante, retomando la jugosa historia, ya convertida en ficción, es preciso que narre el final, pues tal y como lo pensó el autor, se convierte en una escena tan tierna como pintoresca: gozoso por ver cuanto disfrutaba el joven Pacheco con aquellos dibujos en sus manos, Vargas se comprometió a entregarle —con la venia de su tío— «un dibujo de la propia mano de Rafael de Urbino, que me regaló Perino del Vaga».

Obviando la imposible viabilidad de los hechos, son varias las consideraciones que se pueden extraer de ella. Su paso por Italia y su cercanía con Perino del Vaga se presentan como unos datos consabidos, de innecesaria justificación. Por otro lado, pone en escena a un personaje que, aunque nombrado en numerosas ocasiones, no se le ha prestado atención. Ese ostracismo al que se condenó al maestro de Pacheco, Luis Fernández, pudo estar determinado por la carencia de obras conservadas. No obstante, debió ser un artista capaz dentro del panorama sevillano del segundo ter-

[42] A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura. El parnaso español pintoresco laureado*, Imprenta de la Viuda de Juan García Infançon, Madrid, 1724, p. 259.

[43] Pacheco situó su muerte en 1568 y ésta fue la fecha dada también por Ceán, por lo que la fuente de la que hubo de valerse es Palomino. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes*, tomo v, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid, p. 138.

cio del siglo XVI. Pacheco lo presentó como un buen pintor de sargas, pero en la documentación nunca se le citó como tal, empleándose indistintamente los términos «pintor» o «pintor de ymagineria»⁴⁴. Asimismo, con Vargas no sólo le unieron lazos profesionales, sino también familiares, pues durante algunos años fueron cuñados. En 1547, Luis Fernández contrajo matrimonio con una hija del cañero Juan Fernández, con cuya primogénita casó Vargas tres años más tarde, recién llegado de Italia⁴⁵. Es la primera noticia documental que se tiene de aquél. Desgraciadamente, a los pocos años de firmar la dote, su mujer falleció y él tuvo que devolver la cantidad recibida y casi comenzar de nuevo. No ha trascendido ningún documento que lo presente como discípulo de aquél; de hecho, cuando éste regresó a la ciudad, en 1550, ya contaba con taller propio⁴⁶. No obstante, esta relación familiar, aunque breve sobre el papel, debió acercarlos

[44] No obstante, 1557 se le requirió como «examinador y veedor del oficio de pintor de sargas», junto al también especialista Pedro Sánchez, para examinar a un tal Blas Melchor: «preguntaron al dicho Blas Melchor muchas preguntas tocantes al dicho oficio de pintor de sargas y platicaron en el más tiempo de media hora teniendo traça y compas que dijeron ser tocantes e pertenesçientes al dicho oficio e examen del a todo lo qual e a las preguntas por ellos fechas al dicho blas melchor respondió de manera que los dicho veedores y esaminadores quedaron satisfechos e dijeron que lo halaban abil y suficiente para usar el dicho ofcio de pintor de sargas [...]». AHPS. PN. Oficio 9, legajo 17538 [escribano público Mateo de Almonacir, 27 de noviembre de 1557], registro 34, folio roto.

[45] El documento de dote de Luis Fernández se encuentra en AHPS. PN. Oficio 6, legajo 4014 [escribano público Luis de Medina, 12 de marzo de 1547], registro 13, s.f. La información se contiene en tres documentos independientes, aunque continuos dentro del legajo, respondiendo a la misma signatura y con idéntica fecha de firma. Vargas se casó en diciembre de 1550 con Juana Fernández, primogénita del cañero Juan Fernández y Leonor Fernández.

[46] Lo acoge por tiempo de ocho años. La escritura fue otorgada por su madre y por Diego de Moreda, un pintor vecino de la collación del Salvador. «Contrato de aprendizaje por el que Luis Fernández acoge en su taller a Antonio, hijo de García de la Vega», AHPSPN, Oficio 3, legajo 19767, [escribano público Cristóbal del Puerto, 8 de noviembre de 1550], ff. 136r y siguientes.

física y estilísticamente, de ahí que Pacheco lo cite como su maestro⁴⁷. A pesar de las muchas referencias documentales existentes, tanto de su vida como de los encargos que recibió, la inexistencia de cuadros o decoraciones murales impide establecer comparaciones. Pudo ser un perfecto eslabón perdido entre Vargas y aquél, quien muy posiblemente le dedicara un retrato. A pesar del importante número de dibujos de varones ilustres que han trascendido, son muchos más los que se han perdido o permanecen a la espera de ser descubiertos⁴⁸. Algunos de los que no se han conservado se pueden conocer a través de los ejemplares que se custodian en la Hispanic Society de Nueva York, los cuales se han interpretado como copias de aquéllos — fechables entre 1630 y 1670 —, como deja de manifiesto el retrato de Vargas, el único del que existe el original y la copia. Los otros dibujos, todos en lápiz negro sobre papel, corresponden a retratos de Luis Fernández, Jerónimo Hernández y Felipe Liaño, para cuya efigie debió fiarse de un retrato que su amigo Valentín Díaz le había mandado, según se extrae del epistolario entre ambos⁴⁹. El dibujo neoyorquino presenta a un Fernán-

[47] Se les menciona de forma conjunta en 1555, ejerciendo como verificadores en la prueba de acceso al gremio, examinando a un tal Alonso de Lara. E. Escuredo, *Luis de Vargas en la encrucijada. De los modos de Flandes a la 'maniera' moderna en la pintura sevillana del siglo XVI* [Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 2021], vol. I, p. 86.

[48] Se conocen 73 dibujos de los 170 que refiere el propio Pacheco en su *Arte de la Pintura*: la Fundación Lázaro Galdiano conserva 56 retratos, 7 se hallan en la Biblioteca de Palacio, 8 fueron adquiridos no hace mucho por la Hispanic Society de Nueva York y uno figura en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. B. Bassegoda, «Cuestiones iconográficas del Libro de retratos de Francisco Pacheco», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, p. 187. La última adicción al catálogo fue realizada recientemente por el profesor Navarrete, que identificó un retrato de Pablo de Céspedes, de mano de Pacheco, en los fondos del Gabinetto degli Stampe e Disegni de los Uffizi. B. Navarrete Prieto, «Un nuevo dibujo de Francisco Pacheco para su Libro de retratos: la efigie de Pablo de Céspedes en los Uffizi», *Archivo Español de Arte*, 89, 353, 2016, pp. 77-84.

[49] J. Martí y Monsó: «Dos cartas de Francisco Pacheco», *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1901, p. 38.

dez entrado en años, ataviado con la gola con que también representó al resto de pintores que esculpí, de rostro enjuto, barbado, nariz aguileña y la mirada algo cansada [FIGURA 10].

Fue quizá Fernández, por su conexión con Vargas, quien transmitió a Pacheco el interés por el dibujo. Ésta es la última de las conclusiones que se extrae de aquel elocuente relato. No es este el lugar para volver a reincidir en la importancia del dibujo dentro del *Arte de la Pintura*, una cuestión ya ampliamente tratada y que se escapa a las pretensiones de este estudio, pero sí permite incardinar esta historia con el propio testimonio de Pacheco, en el que seguramente se basó Asensio y Toledo para construir el relato. Pérez de Alesio fue uno de los pintores de su generación a los que apreció Pacheco, brindándole una estima equivalente a la que sintió por Alonso Vázquez o Antonio Mohedano. Lo valoró no sólo por su habilidad para el empleo de diversas técnicas artísticas, sino, sobre todo, por su maestría en el dibujo. Hablando de ello, el teórico recuerda que el cartón de su *San Cristóbal*, debido a su gran tamaño —mucho mayor que el natural—, «lo tuvo puesto en una gran sala del Alcázar Real desta Ciudad (donde yo lo vi siendo mozo)», y que fueron también muchos los pequeños dibujos que para su ejecución bosquejó, uno de los cuales tenía en su haber⁵⁰. Las palabras de Pacheco fueron punto de partida para tejer un relato en el que la fábula albergaba cierta autosugestión: el joven aspirante a pintor, obnubilado por la calidad de aquellos dibujos italianos, hizo de ellos instrumentos de convicción para situar la línea como sustento de todo su futuro discurso teórico, en detrimento de aquella *pintura de borrones* que practicaran Tiziano o el Greco. Aunque aquí se presenta para subrayar la condición de Vargas, lo cierto es que Asensio y Toledo empleó este relato para presentar las dotes de un joven Pacheco, entroncando así con el interés

[50] F. Pacheco, *Arte de...*, *op. cit.*, p. 440.

generalizado, e histórico, por conocer los primeros pasos de los grandes artífices, como si aquéllos fueran preludios de su destino⁵¹.

Éstas son sólo dos de las anécdotas que permitieron esculpir la imagen personal y profesional del pintor sevillano. En unos relatos que rozan la fantasía, no importó la veracidad de lo narrado, sino la enseñanza que se podía extraer de ellos, a través de la cual se reforzaron ciertas cualidades y se llenaron las lagunas documentales existentes. Integrados en relatos más amplios, su aparente marginalidad terminó tornando en hechos significativos, hasta hacer de su ficticia literalidad un instrumento necesario para dar sentido al artista. Así, el escritor como el pintor modela su material con el fin de crear un efecto⁵². Modelar la verdad para colorear el recuerdo.

[51] E. Kris y O. Kurz, *La leyenda...*, *op. cit.*, p. 31.

[52] P. Murray Kendall, *The Art of Biography*, WW Norton, Londres, 1985, p. XII.

LA CUSTODIA DE SOL EN LA SEVILLA
DE PRINCIPIOS DEL SEISCIENTOS
Y EL CASO EXCEPCIONAL DE LA PARROQUIA
DE SANTIAGO DE UTRERA

Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla

EL ostensorio en forma de sol para manifestar el Santísimo Sacramento en el altar tiene su origen en los años iniciales del seiscientos. Sin ningún género de dudas, su aparición vino determinada por la posición de supremacía que adquirió este sacramento tras el Concilio de Trento. En efecto, en sus cánones se legitimaba el culto de latría ofrecido a Cristo presente en la Eucaristía y, por ende, se ratificaba una serie de prácticas medievales centradas en la pía costumbre de exponer el Sacramento ante los fieles, ya que en ello éstos expresaban su devoción y su confesión de fe en Jesús Sacramentado¹. En esta reafirmación de dicho culto medieval tendrá un papel fundamental la figura de san Carlos Borromeo. El prelado milanés tomó un piadoso rezo que se venía haciendo ante el Santísimo Sacramento en varias iglesias de la capital lombarda, conocido como el de las Cuarenta Horas, y lo reorganizó para definirlo en el sínodo milanés de 1565, lo cual hizo que se convirtiera en una práctica litúrgica canónica para toda su diócesis. Tal fama adquirió este culto que fue emulado en otras ciuda-

[1] M. Ponce Cuéllar, «La Eucaristía: teología y piedad popular», en F. Tejada Vizuete (coord.), *Eucaristía hoc facite in meam commemorationem 2000* [catálogo de la exposición, Badajoz, Catedral de San Juan Bautista, 2000, F. Tejada Vizuete (dir.)], Archidiócesis Mérida-Badajoz, Badajoz, 2000, pp. 22-23. Un auge de las exposiciones de la Eucaristía en la Edad Media que, por ejemplo, en Alemania fueron prohibidas por los abusos que se cometían y reservadas sólo al periodo de la octava del Corpus. En concreto, fue en el Concilio Provincial de Colonia de 1452 cuando el cardenal Nicolás de Cusa, en calidad de legado del papa Nicolás V, decretó que el Santísimo Sacramento sólo se mostraría ante los fieles una sola vez al año en esos días en dicha diócesis. M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, New York, 1991, p. 292.

des, teniendo especial importancia su llegada a Roma bajo el patrocinio de san Felipe Neri, pues allí finalmente recibirá el beneplácito papal de Clemente VIII con su constitución *Graves diuturnae* del 25 de noviembre de 1592, donde definitivamente se institucionalizaba el rezo de las Cuarenta Horas ante el Santísimo Sacramento para todo el orbe católico, exhortando a que esta oración fuera continuada e ininterrumpida durante varios días al año².

Estas circunstancias provocaron que en todo templo católico hubiese la necesidad de un relicario adecuado para dicha veneración, ya que con anterioridad había sido exclusivo de los templos mayores para la celebración del Corpus Christi, y que en España se traducían en las grandes torres argénteas. Sin embargo, para estas adoraciones se precisaban piezas más pequeñas y manejables, las cuales, imbuidas del espíritu tridentino y barroco, pronto revelaron un simbolismo ante el fiel que se traduciría en una verdadera visión celestial. Pues como el mismo Dios se hacía presente en la Sagrada Forma, ésta debía manifestarse ante los creyentes como reflejo de su grandeza y omnipotencia. De ahí que la mejor manera de simbolizar lo divino de la Eucaristía era la de hacer totalmente visible en el viril la hostia consagrada, desposeerla de toda esa trama arquitectónica que podía impedir su visibilidad, y sobre todo rodearla de una ráfaga de luz que viniera a traducirse en una verdadera teofanía³. Como consecuencia, se concebía el relicario como un sol

[2] F. Carmona Moreno, «Cuarenta Horas. Culto eucarístico con siglos de tradición», en F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, vol. 2, Estudios Superiores del Escorial, Madrid, 2003, pp. 635-651.

[3] Una ráfaga lumínica sinónimo de divino y sobrenatural que tiene mucho que ver con el cambio del concepto de santidad que se lleva a cabo en estos años, con figuras como santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola o san Felipe Neri entre otros, pues se pasó de un santo que hacía milagros a ser milagros en sí mismos, con la visión y el éxtasis como símbolos de su santidad y que se traduce en la aparición de los resplandores rodeando sus cabezas en las imágenes. E. Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 152.

luminoso que, además, venía a reforzar alegóricamente a Jesús Sacramentado como luz del mundo y sol de justicia⁴. Una simbología a la que además se añadía en el concepto circular del viril y el sol la evocación a la infinitud de la divinidad⁵.

En España hubo un precedente, nacido a mediados del siglo XVI, e indudablemente vinculado con estas nuevas condiciones emanadas de la reunión conciliar. Se trata del llamado ostensorio de espejo, el cual venía a ser de una traza muy sencilla, ya que sobre un vástago se alzaba un viril circular cerrado por cristales y con un marco argénteo que era habitualmente perfilado por algún detalle ornamental plateresco⁶. Un modelo que se tradujo en una sobriedad geométrica propia del primer manierismo en los ejemplares labrados por Merino y Alfaro en la década de 1580⁷, y que tuvo que hacer frente aún a la omnipresencia del ostensorio portátil arquitectónico, derivado de la tradición gótica, pues durante la segunda mitad del siglo XVI vivirá su

[4] C. Heredia Moreno, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles», en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2002*, Editum, Murcia, 2002, p. 168. Una simbología vinculando a Cristo como luz que también se recoge en el anuncio de Jesús hecho por Zacarías como «sol que nace de lo alto» (Lucas, 1, 28) y como en el prefacio de su evangelio Juan aludía a que Cristo era «la luz luce en las tinieblas y las tinieblas no la sofocaron» (1, 5).

[5] R. de la Campa Carmona, «Sub his figuris vere latitur de iconografía eucarística: prefiguras, signos y símbolos», en A. M. Ramos (dir.), *Tantum ergo sacramentum. Fe, arte y cultura en Marchena* [Catálogo de exposición. Marchena, Iglesia Matriz de San Juan Bautista, 2011], Editorial Maratania, Marchena, 2011, p. 17.

[6] Hubo un caso excepcional anterior en el ostensorio-espejo de Isabel la Católica custodiado en la Capilla Real de Granada y que según la tradición se hizo reutilizando un espejo de la reina. M. Capel Margarito, *Orfebrería religiosa en Granada II*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1986, p. 21. Ejemplos sevillanos de mediados del siglo XVI de este tipo de ostensorio-espejos se conservan en la basílica de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz) y en la parroquia de El Pedroso (Sevilla).

[7] M. J. Sanz Serrano, A. J. Santos Márquez, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana del siglo XVI*, ICAS, Sevilla, 2013, p. 144.

último periodo de esplendor, tal y como se evidencia en la defensa que hace del mismo, como el más idóneo para estas exposiciones en el altar, el propio Juan de Arfe en su *De varia commensuración* de 1587⁸. Sin embargo, este tipo torreado comenzó a ceder precisamente hacia el año 1600, coincidiendo con la aparición de la aureola de rayos rodeando el tondo circular del espejo. Un nacimiento determinado lógicamente por la importancia dada a su visibilidad y a su simbolismo antes explicados que hicieron surgir este expositor con gran fuerza en la Corte de Felipe III, origen consensuado por la mayoría de los investigadores en la materia, comportándose por esta razón en un centro irradiador de este modelo hacia otras regiones y territorios dominados por la corona española⁹. Y si bien de manera general se apunta a Madrid como centro creador, cierto es que no se conservan ejemplares tan tempranos ni marcados ni documentados que ratifiquen esta teoría. Empero, sí se han hallado en Valladolid custodias solares conservadas de fines del siglo XVI, lo cual permitiría reafirmar este mismo planteamiento, teniendo en cuenta que esta ciudad fue sede de la Corte entre los años 1601 y 1606¹⁰. Una hipótesis, a su vez, basada en su vinculación con la estética proyectada por este tipo de ostensorios que no es otra que el estilo llamado herreriano o escurialense nacido durante los años finales del reinado de Felipe II, en tanto dominan en sus formas la geo-

[8] J. de Arfe, *De varia commensuración. Libro quarto, trata de arquitectura y piezas de iglesia*, Imprenta de la Viuda de don Pedro Enguera, Madrid, 1736, pp. 29-30.

[9] J. M. Cruz Valdovinos, «Platería», en A. Bonet Correa (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 110-111.

[10] En concreto es el ostensorio del Museo de San Antolín de Tordesillas, con el punzón del platero vallisoletano Juan de Benavente (doc. 1555-1609) o el anónimo, aunque con decoración plateresca, del convento de Porta Coeli, fechado también este mismo periodo J. C. Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1980, p. 157 (Figs. 143 y 144).

metría, la proporción y la medida, además de mantener una recurrente sobriedad ornamental. Fueron unas constantes estéticas que se van a repetir hasta la saciedad en todas las platerías hispánicas durante la primera mitad del siglo XVII, aunque cierto es que esta aparente homogeneidad se desvirtúa si tenemos en cuenta que cada lugar interpretará a su manera dichas fórmulas, dotándoles de peculiaridades que permitirán a los estudiosos en la materia acercarse también a la creatividad local.

Y, en este sentido, creemos estar en lo cierto a la hora de aseverar que la ciudad de Sevilla fue otro de los puntos de referencia en la implantación temprana de este tipo de ostensorio. Huelga decir que la ciudad había participado en la formación del estilo manierista, en tanto que Francisco Merino y Francisco de Alfaro fueron en gran medida sus creadores y ambos dejaron su huella en las platerías locales. No obstante, la proyección del primero tuvo sus consecuencias más importantes en el ámbito cortesano¹¹, mientras que el segundo desarrolló su plenitud artística en la capital andaluza, donde supo imprimir de un carácter singular al arte de la platería proyectado en sus discípulos¹². Y precisamente de los seguidores inmediatos a Francisco de Alfaro conocemos los primeros ejemplares documentados de ostensorios solares. En concreto, Juan de Ledesma y Merino concertaba en 1603 un relicario eucarístico en forma de sol para la parroquia de Alanís de la Sierra, el cual afortunadamente se conserva¹³. Sin embargo, según reza en el escrito, éste no fue su verdadero creador, ya que debía seguir fielmente el diseño que tres años antes había ejecutado su mentor

[11] A. J. Santos Márquez, «La cruz patriarcal de Francisco Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla», *Laboratorio de Arte*, 25, vol. 1, 2003, pp. 235-237.

[12] M. J. Sanz Serrano, A. J. Santos Márquez, *op. cit.*, pp. 193-221.

[13] A. J. Santos Márquez, «Juan de Ledesma Merino (h. 1572-1632), platero de la Catedral de Sevilla», en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2005*, Editum, Murcia, 2005, pp. 505-524.

y maestro Francisco de Alfaro, por lo que el nacimiento de este tipo de ostensorio en Sevilla estaría en la órbita del genial platero cordobés, más cuando tenemos otros ejemplos documentados precisamente de su ámbito familiar que vendrían a ratificar esta teoría, como los labrados por su sobrino Francisco de Alfaro y Oña para la parroquia de La Palma del Condado en 1600 y para la iglesia de El Gandul, este último inventariado entre sus bienes tras su muerte en 1602¹⁴. Por lo tanto, coincidiendo con los ejemplos conservados en Valladolid, y partiendo de los referidos ostensorios de tipo espejo que había ejecutado Alfaro para las custodias de Marchena y Carmona¹⁵, se gestaba a principios del seiscientos en los talleres sevillanos el ostensorio solar, el cual estaba ya totalmente asentado en la década de 1610, periodo en el que afloran numerosos ejemplos documentados, como son el de Juan de Alfaro y Cuesta de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria fechado en 1614¹⁶, el de Melchor de Silva de la parroquia de Santa Ana de Sevilla de 1615¹⁷, el de Juan de Ledesma Merino para la Hermandad Sacramental de Dos Hermanas (Sevilla) de 1619¹⁸, el de Juan del Castillo de ese mismo año de la parroquia de la Asunción de Marquina-Xeimen (Vizcaya)¹⁹, los ostensorios anónimos de

[14] A. J. Santos Márquez, «La vida y obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)», *Laboratorio de Arte*, 17, 2004, p. 429.

[15] M. J. Sanz Serrano, A. J. Santos Márquez, *op. cit.*, pp. 144-145.

[16] A. J. Santos Márquez, «Juan de Alfaro y la custodia procesional de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria», en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2015*, Editum, Murcia, 2015, pp. 541-554.

[17] A. J. Santos Márquez, «El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana de Triana: plata y plateros durante los siglos XVI y XVII», en A. Rodríguez Babío (coord.), *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, Fundación Cajasol, Sevilla, 2016, pp. 489-508.

[18] Se trata de una obra inédita cuya historia y documentación ha expuesto en su página de Facebook *Dos Hermanas. Crónicas de un pueblo*, el historiador Jesús Barbero Rodríguez y publicado el 18 de mayo de 2020.

[19] J. M. Cruz Valdovinos (dir.), *Cinco siglos de platería sevillana* [Catálogo de exposición. Sevilla, Monasterio de San Clemente, 1992], Tabapress, Sevilla, 1992, pp. 96-97.

la parroquia de Villamartín (Cádiz) y del convento de San Andrés de Marchena (Sevilla), ambos fechados en 1637²⁰, o el de 1655 conservado en la parroquia de Talavera la Real (Badajoz), obra del platero Antonio Carrillo de la Torre²¹. Pues bien, basándose en estos ejemplos documentados y en otros que guardan celosamente su anonimato, Cruz Valdovinos apreció una constante reiteración de fórmulas compositivas entre los orfebres sevillanos²². En concreto, constató que la mayoría de estos relicarios se caracterizan por peanas de planta cuadrada, con salientes semicirculares en el centro de cada lado y de la que nace un cuerpo central de caras alabeadas que sustenta el astil. Éste se compone preferentemente de un jarroncillo inicial, un nudo arquitectónico paralelepípedo y un remate final nuevamente en forma de jarrón estilizado que soporta el viril rodeado de rayos rectos y ondulantes, careciendo siempre de estrellas. Unos rasgos característicos presentes durante la primera mitad del siglo XVII, aunque hoy podemos constatar que también hubo algún ejemplo discordante dentro de esta homogeneidad, como fue la aparición de estrellas en ostensorios sevillanos rematando los rayos del sol. Y es aquí donde viene la novedad de nuestro trabajo, ya que hemos documentado un caso singular de custodia de sol en la parroquia de Santiago de Utrera, el cual además es de ejecución temprana, ya que está fechado en 1610, por lo que se convierte en una pieza clave para comprender el periodo inicial en la definición del prototipo sevillano.

Obviamente, las aludidas necesidades litúrgicas llevaron a muchas hermandades sacramentales a labrar ostensorios, y

[20] A. Linares Rodríguez, *Cinco siglos de platería en Villamartín*, Ayuntamiento de Villamartín, Villamartín, 2000, pp. 19-20. J. L. Ravé, «Custodia del convento de San Andrés», en A. M. Ramos (dir.), *op. cit.*, p. 78.

[21] F. Tejada Vizuete, «Custodia. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia. Talavera la Real», en F. Tejada Vizuete (coord.), *op. cit.*, pp. 152-153.

[22] J. M. Cruz Valdovinos, *op. cit.*, p. xxxix.

esta razón está detrás de la decisión que la corporación de la parroquia de Santiago de Utrera tomó el 24 de agosto de 1609. En dicho día, sus hermanos reunidos en cabildo resolvieron «que para en que esté el Santísimo Sacramento como es razón, se haga un viril muy bueno y que se pida para ayuda a su hechura a los parroquianos de esta iglesia limosna; y diputaron para ello al señor rector Mateo Sánchez y Miguel de la Parra, presbíteros, Juan Millán de Bohórquez, Pedro Mateos Navarrete, para que hagan esta buena obra a esta cofradía»²³. Un acuerdo que tardaría un tiempo en llevarse a buen puerto, pues no será hasta el 8 de mayo de 1610 cuando dos de los comisionados, el mayordomo Miguel Monje de la Parra y el rector de la cofradía Mateo Sánchez, encargaron la nueva hechura del viril con el platero sevillano Juan Luis Arias²⁴. Este orfebre se obligaba a hacer dicho ostensorio en plata dorada «de la manera y forma del relicario del Santísimo Sacramento del convento de la Pasión de esta ciudad», lo cual nos advierte del éxito que tenían ya este tipo de custodias en Sevilla y revela de dónde pudo venir la singularidad de este ejemplar de Utrera. Además, se fijó su peso en unos veinte marcos de plata, que serían unos cuatro kilos con seiscientos gramos, comprometiéndose asimismo el platero a tenerla concluida para el día de Santiago de dicho año, cobrando 11 ducados y medio por el peso, oro y hechura de cada marco, y adelantándole los cofrades 1.000 reales de plata en este mismo momento, además de prometerle la hermandad el abono del resto de lo que alcanzare su costo para el día de Todos los Santos de ese mismo año. Finalmente, se agregaban las correspondientes cláusulas de

[23] Parte de esta información fue recogida en F. J. Mena Villalba, *Memo- rial de Utrera*, Caja Rural del Sur, Utrera, 1993, pp. 71-72. No obstante, el auto completo aparece reproducido en la web de la Hermandad Sacramental de Utrera: <https://www.redentorcautivo.com/Hermandad/index.php> (Consultado el 23 de marzo de 2021).

[24] Archivo Histórico Provincial de Sevilla [AHPS]. Protocolos Notariales [PN]. Oficio 17, legajo 10887, ff. 253-155v [8 de mayo de 1610].

compromiso por ambas partes con lo firmado y sus penas, y en las que llama la atención la impuesta al platero, donde se reitera la obligatoriedad de semejanza de la obra labrada con la que se custodiaba en el convento de la Pasión.

Y si tenemos en cuenta la leyenda que reza en la peana de la custodia de Santiago, «ES DE LA COFRADIA DEL SANTI-SIMO SACRAMENTO DEL SEÑOR SANTIAGO DE UTRE-RA HIZOSE SIENDO MAIORDOMO MIGUEL MONJE DE LA PARRA I RECTOR MATEO SANCHEZ —AÑO 1610—», no tenemos la menor duda que Juan Luis Arias cumplió con lo pactado y la obra llegó a Utrera el 25 de julio de 1610 [FIGURA 11]. Pues bien, aparte de las cuestiones de peso y costo de la obra referidas, el dato más interesante del documento como dijimos es la reiterada exigencia al artista para que el nuevo relicario fuera similar a la referida custodia del convento de Santa María de la Pasión, cenobio desgraciadamente desaparecido y, por consiguiente, también el referente que con tanta firmeza impusieron los cofrades de Santiago. Por lo tanto, en este modelo tuvo puesta la mente el platero para recrear su obra, aunque no debía ser su autor, ya que no hace alusión a ello en el documento, y es evidente que en ella debió tener la referencia de colocar las estrellas en la aureola de rayos; una circunstancia que nos llevaría pensar en un posible origen castellano para la pieza del cenobio, lo cual explicaría esta rareza en el diseño, si no fuera porque el resto de la obra sí se adecúa a los rasgos definitorios del ostensorio sevillano de estos tiempos. En efecto, su peana es cuadrada con los característicos salientes semicirculares en cada frente, y está cubierta de un ornamento que recuerda al empleado por los plateros sevillanos del Manierismo, como se aprecia en la custodia de Marquina-Xemein²⁵. En concreto, labrado en un cincelado abultado y a base de ces vegetalizadas, en ella se recrean unas cartelas cobijando cabezas de querubes en las esquinas y en

[25] J. M. Cruz Valdovinos, *op. cit.*, pp. 96-97.

los frentes *cartouches* ovales cuyo espejo central es cubierto con el característico botón de esmalte azul con el tabicado geométrico, todo ello sobre un fondo picado que contrasta con las formas descritas. Similares motivos de ces en simétrica composición recorren las superficies lisas con la técnica del picado de lustre, no faltando tampoco otros esmaltes ovales más pequeños y azules en los ángulos de la plataforma ligeramente troncopiramidal que remata la peana y sirve de asiento al viril [FIGURA 12].

También el astil sigue el esquema del jarrón, templete y jarrón establecido como seña de identidad de la custodia de sol hispalense de la primera mitad del siglo XVII. Arranca de un pedestal en forma de ánfora panzuda, la cual es decorada con costillas en eses alternando con esmaltes trapezoidales rodeados de un delicado picado de lustre; un ornamento que se repite en el cuello cilíndrico superior, aquí con cuatro esmaltes ovales y rematado por un friso con un plato superior saliente. El nudo reproduce el típico templete de cuatro frentes. Se levanta sobre una copa semiesférica seccionada por gallones, que soporta la plataforma cuadrada en cuarto bocel, seccionado por asas en ce enmarcando cuatro esmaltes, las cuales a su vez marcan los frentes del cubo superior, pues están alineadas con las pilastras que soportan los dinteles y delimitan las hornacinas frontales. Dichas pilastras acanaladas se resuelven con las típicas ménsulas que superan el friso superior enmarcando esmaltes verdosos, botones que también se repite en pareja en los ángulos del cubo, aunque más alargados y dispuestos en vertical. Una estructura que recuerda mucho a la de las cajas de retablos contemporáneos, pues de manera similar reciben las figuras de medio relieve de san Juan Bautista, san Juan Evangelista, san Miguel y Santiago [FIGURA 13]. Esta iconografía de los Santos Juanes fue común en los cenobios femeninos, lo cual nos lleva a pensar que su aparición en este ostensorio de Utrera vino determinada por el modelo que debía emular el platero, circunstancia diferente a la presencia del patrono de Es-

pañá que lógicamente venía impuesto por la titularidad de la parroquia utrerana y al arcángel san Miguel por ser devoción propia de la corporación.

Sobre el templete se yergue el otro jarrón aludido, de traza parecida al de la base, aunque de menor formato. Aquí, su cuerpo panzudo está adornado por cuatro esmaltes ovalados azules y el resto de la pieza decorada con un delicado burilado. Finalmente, el astil termina en otra pieza, que hace más esbelta la custodia y que se resuelve con un cuarto bocel seccionado por costillas y un cuerpo troncocónico bastante estrecho cuyo toro superior viene a soportar el viril. Éste presenta una voluminosa caja delimitada por molduras, dejando gracias a ello un friso ornamentado con roleos incisos simétricamente dispuestos rodeando a los cuatro esmaltes rectangulares que se disponen en los cuatro puntos cardinales. Como dijimos en un principio, de ahí parte la ráfaga de rayos, apareciendo aquí también singularizados por un basamento en forma de jarroncillo achatado los rayos rectos que se ubican en la horizontal del viril con respecto al eje del astil formando así una gran cruz con dicho vástago y con la cruz de Santiago que remata la custodia. Es evidente que esta parte de la pieza es posterior, pues sobre el basamento referido en los rayos angulares, se superpone una jarra más estilizada y panzuda, con dos asas de carnosos roleos, que son los que sostienen a la referida cruz, de charpa recortada, la cual muestra un trabajo menos cuidado que el del resto de la pieza, de ahí que pensemos que pueda tratarse de una reforma posterior, quizás resultado de aquella que se le hizo en 1640, aunque no debió ser la única que se le efectuó a lo largo de su dilatada historia²⁶.

Una creación que, si tenemos en cuenta todo lo descrito, es un compromiso entre el modelo sevillano y el castella-

[26] En concreto, se sabe que el 18 de septiembre de 1640 se pagaron al platero Francisco López 9 reales por aderezar la pieza: <https://www.rentorcautivo.com/Hermandad/index.php> (Consultado el 23 de marzo de 2021).

no, marcado por el referente a seguir, y que creemos no se debía a que éste fuese importado desde la Corte, sino más bien producto de un tiempo de experimentación llevado a cabo en esa primera década del seiscientos donde llegaban ideas foráneas y se buscaba un prototipo ajustado al gusto local. Y, por ello, no tenemos duda en calificar a esta pieza como de un hito en la evolución de la custodia de sol sevillana, ya que estaría entre las primeras documentadas de La Palma del Condado y Alanís, esta última también vacilante aún al utilizar la peana circular, y el resto de los ostensorios referidos que datan entre 1614 y 1655. Desgraciadamente de su autor conocemos muy pocos datos, centrados todos ellos entre los años 1610 y 1612. La primera noticia data de días antes del concierto de Utrera, en concreto del 22 de abril de 1610, cuando Arias acogía como aprendiz al menor Juan García por cuatro años, según convenio firmado con el curador de este último, el también platero Francisco de Cuenca²⁷. Un año más tarde, el 9 de junio de 1611, también se comprometía a pagar al veinticuatro de la ciudad don Juan Fernández de Quevedo la deuda de 2.000 reales a finales de este mismo año²⁸. Y la última noticia que tenemos sobre su persona se fecha el 14 de mayo de 1612, día en que lo hallamos recibiendo un poder del platero Pedro González, como apoderado a su vez de la obra pía de Baltasar López Delgado, para que pudiera cobrar del clérigo Juan de Robles ciertas deudas por una renta de unas casas²⁹.

Unos datos que simplemente nos permiten reafirmar la existencia vital de un platero que con esta obra se pone entre los orfebres reconocidos y reconocibles de la platería sevillana de principios del seiscientos. Unas circunstancias difíciles de conseguir en este arte en Sevilla por el constante anonimato existente en este periodo debido a la desapari-

[27] AHPS. PN. Oficio 17, legajo 10886, ff. 900-901v [22 de abril de 1610].

[28] AHPS. PN. Oficio 17, legajo 10894, ff. 168v-169r [9 de junio de 1611].

[29] AHPS. PN. Oficio 17, legajo 10899, s. f. [14 de mayo de 1612].

ción de las marcas, con el añadido además de ser una creación sumamente original por la referida ambivalencia entre los esquemas propuestos como significativos de los ostensorios solares sevillanos y castellanos. De hecho, como hemos comprobado, el sol es distintivo de la traza cortesana, mientras que el desarrollo, especialmente de la peana, incluida su manera abultada de decorarla, y la superposición de piezas en el astil, con el característico templete como nudo, son esquemas tradicionales sevillanos de este tipo de ostensorios. Aunque bien es verdad, si nos atenemos al mandato impuesto al platero de reproducir el ostensorio del monasterio de Pasión, que sería en este último ejemplar donde debía recaer la originalidad de la traza, delatando con su singular diseño el periodo de formación del tipo sevillano, donde probablemente se dieron diferentes soluciones, triunfando finalmente la carencia de estrellas que comentaba el profesor Cruz Valdovinos. Por lo tanto, y a pesar de ser una reproducción de una obra anterior, esta custodia de Utrera viene a testimoniar y constatar, en primer lugar, la pronta aceptación que tuvo en Sevilla el modelo solar y, en segundo lugar, la importante creatividad que existía en la platería sevillana de este periodo gracias al carácter cosmopolita de la ciudad.

FRANCISCO DE HERRERA EL MOZO
EN LA CAPILLA DE LOS SIETE DOLORES
DEL COLEGIO DE SANTO TOMÁS
DE AQUINO DE MADRID

Antonio García Baeza
Doctor en Historia del Arte

UN INCENDIO¹

LA noche de 13 de abril de 1872 se declaró un importante incendio en el antiguo Colegio Imperial Santo Tomás de Aquino de la villa de Madrid. Relata Benito Pérez Galdós:

En el incendio, por fortuna, no pereció nadie, nadie más que el edificio con sus magníficos retablos, sus cuadros, sus frescos y sus esculturas, entre las cuales había algunas de mérito. / Situado en uno de los parajes más altos de la población, las llamas, apoderadas con rabiosa voracidad del viejo maderamen de la cúpula y techo, iluminaban con horrendo reflejo la ciudad entera. De tal modo que, observado el espectáculo desde lejos, parecía que la Comunque había establecido en Madrid su salvaje imperio. Desde ciertos puntos se podía contemplar perfectamente el fuego en toda su horrible grandeza. Y por más de una hora fue objeto de las miradas de miles de personas ansiosas y contristadas la linterna que despedía bocanadas de fuego como el cráter de un volcán, y la cruz de hierro que, clavada en lo alto, aparecía en medio de las llamas como materia incombustible que había de sobrevivir al desastre. Pero la cruz osciló al fin desprendiéndose de su asiento y, tras ella, cayó la cúpula con su horroroso estruendo. Después de esto la iglesia de

[1] Agradezco a la profesora Fátima Halcón todos los conocimientos y consejos que, como tutora de tesis y mentora, marcaron mis primeros trabajos de investigación académica.

Santo Tomás no fue más que un montón de ascuas y de leños humeantes² [FIGURA 14].

No era la primera vez que la catástrofe se cebaba con el inmueble dominico. Con anterioridad, en 1726, parte de la fábrica había colapsado sepultando a ochenta fieles que perdieron su vida bajo los escombros. Treinta años más tarde, el templo sufrió un primer incendio y, con la desamortización, el colegio fue transformado en cuartel de la milicia nacional, Ministerio de Guerra, Tribunal Supremo de Guerra y Marina; recuperando su carácter consagrado en 1868 con el traslado de la Parroquia de Santa Cruz, por ruina de su primera sede³. Esta nueva catástrofe de 1872 puso punto final al inmueble, quedando tan tocada la fábrica que cuatro años más tarde se acordó su demolición y la construcción de un nuevo templo diseñado en *revival* gótico de tintes anglosajones⁴.

Por fortuna, la rápida actuación de la ciudadanía durante los primeros instantes del incendio permitió rescatar buena parte de los muebles de su interior que, inmediatamente, se dispersaron en manos de sus legítimos dueños. Uno de los damnificados, Enrique de Aguilera y Gamboa, mandó recuperar el ajuar de la capilla familiar consagrada a santo Domingo, entre cuyos bienes destacaba un lienzo con la milagrosa aparición del retrato del fundador en el convento de Soriano, obra ejecutada por Antonio de Pereda en 1655⁵.

[2] B. Pérez Galdós, «Crónica de la quincena», *La Ilustración de Madrid: Revista de Política, Ciencias, Artes y Literatura*, 56, 1872, p. 123.

[3] J. González Santos, «La sillería del coro del desaparecido convento de Santo Tomás de Aquino (Madrid): Un trabajo germinal y olvidado de José Benito Churriguera», *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345, 2014, p. 53.

[4] *Ibid.*, pp. 53-55.

[5] M. A. Granados Ortega, «Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: El Museo Cerralbo», en AA. VV., *Museo y mecenazgo: Nuevas aportaciones*, Museo Sorolla, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2009, p. 99.

Paralelamente, el xvii marqués de Cerralbo adquirió dos grandes lienzos procedentes de la Capilla de los Siete Dolores, ambos realizados por el maestro sevillano Francisco de Herrera el Mozo⁶. La intención inicial del político carlista era reunir las tres piezas en la capilla familiar del nuevo templo, si bien finalmente pasaron a formar parte de su incipiente gabinete de arqueología y arte; instalándose definitivamente en su ecléctico palacio-museo⁷. Desde entonces, el lienzo de Pedrera preside uno de los brazos de la escalera de acceso al inmueble, mientras que las obras de Herrera el Mozo fueron separadas. *Jesús sentenciado a muerte* se destinó a la armería, probablemente por asimilación con la soldadesca que preside la escena, y *Cristo camino del Calvario* se instaló en la capilla particular, presidiendo un retablo-marco neoclásico. Las obras del pintor sevillano llegaron muy maltrechas a la residencia debido a los efectos sufridos por la exposición excesiva al calor, que provocó la deformación del soporte y la creación de numerosas ampollas, levantamientos y desprendimientos de la capa pictórica que se aprecian a simple vista⁸. Para adaptarlas a esta nueva ubicación las obras fueron recortadas, volviéndose a forrar y a refrescar en sus zonas más dañadas por el fuego.

[6] Como recoge Granados Ortega (*op. cit.*, p. 99, nota 22) la llegada de los cuadros al Museo Cerralbo no consta entre los efectos entregados al marqués de Cerralbo correspondiente a su capilla familiar. Sin embargo, hemos comprobado que la compra de las obras de Francisco de Herrera el Mozo consta en una nota marginal realizada por Juan Cabré, arqueólogo y primer conservador del Museo Cerralbo, en el inventario inicial de la institución realizado en 1924.

[7] P. de Navascués y C. Conde de Boroldingen, *El legado de un mecenas. Pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998, pp. 58-60, ficha de catálogo número 11.

[8] «Informe del Departamento de Restauración, sección pintura, número 295», Archivo Museo Cerralbo [AMC], [marzo de 2007]; «Informe del Departamento de Restauración, sección pintura, número 5,513», AMC [octubre de 2007].

El colegio dominico de teología de Santo Tomás se fundó como escisión del cercano Convento de Nuestra Señora de Atocha llevada a cabo en 1583 a instancias de fray Diego de Chaves, confesor de Felipe II, prolongándose las obras hasta 1656. Una de las primeras capillas en dotarse de mobiliario fue la de san José, perteneciente a la cofradía homónima del gremio de ensambladores, carpinteros de maderas finas, maestros de coches y ebanistas. Para este espacio Francisco García, Manuel Valdivieso y Juan Vinverg concertaron con Sebastián de Benavente la ejecución de su retablo principal, obligándose a entregarlo el primero de marzo de 1661. Dicho mueble contaba con una mesa de altar, un banco con urna para acoger la talla de un Cristo yacente, una hornacina central para una sagrada familia de bulto y un ático con una representación pictórica de *El sueño de san José* entre dos ángeles niños de bulto⁹. El lienzo del remate se encargó a Herrera el Mozo¹⁰, recién regresado a la villa tras una fructífera estancia en su ciudad natal, que realizó una obra de ambiente luminista y una factura ligera, lejos del encorsetado dibujismo que contenían las obras de su anterior estancia madrileña, advirtiéndose en él las formas del pleno Barroco andaluz¹¹. Antonio

[9] J. L. Blanco Mozo, «Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV, 2003, pp. 85-88 y 96; J. M. Cruz Yabar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época* (tesis doctoral), 2013, pp. 223-227; A. Rebollar Antúnez, «El colegio dominico de Atocha en Madrid. Una propuesta para su reconstrucción», *Boletín: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 47, 2012, p. 78.

[10] Francisco de Herrera el Mozo, *El sueño de san José*, h. 1662, Museo Nacional del Prado, núm. cat. P008208. Al respecto de esta obra véase J. Portús, *Donación de Plácido Arango Arias al Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2016, pp. 56-57.

[11] A. García Baeza, «Murillo, Valdés Leal, Herrera el Mozo y la llegada del pleno Barroco», en B. Navarrete Prieto (coord.), *Congreso Internacional*

Palomino dirá de esta obra era «de lo más regalado y de buen gusto que he visto suyo»¹².

Quince años más tarde el maestro sevillano volvería a trabajar en el templo, ya siendo un profesional de reconocido prestigio¹³. En esta ocasión se encargó de diseñar la decoración integral de la Capilla de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, perteneciente a los alguaciles de corte, que se encontraba fuertemente unida a la hermandad gremial de san Lucas¹⁴. Herrera debió participar tanto en la génesis del proyecto, como en la invención del programa iconográfico, así como en las soluciones estéticas y en la selección de los profesionales que se encargaron de ejecutar las pinturas, yeserías y diferentes carpinterías, tal y como había venido siendo habitual en la dotación de las diferentes estancias del inmueble. No obstante, la cercanía del maestro a la cofradía durante estos años está atestiguada en su nombramiento como mayordomo para la procesión penitencial de 1678 conjuntamente con José Donoso¹⁵.

Murillo ante su IV Centenario: Perspectivas historiográficas y culturales, Ayuntamiento de Sevilla - Universidad de Sevilla, 2019, pp. 479-482.

[12] A. de Palomino de Castro y Velasco, *El parnaso español pintoresco laureado*, Viuda de Juan García Infanzón, Madrid, 1724, p. 413.

[13] Sobre el ascenso del pintor sevillano en la corte, A. García Baeza, «Francisco de Herrera el Mozo, un artista al servicio de Carlos II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 28, 2017, pp. 141-152; A. García Baeza «Francisco de Herrera el Mozo, un pintor al frente de las Obras Reales de Carlos II», *Goya: Revista de Arte*, 366, 2019, pp. 20-35.

[14] La Hermandad de san Lucas venía haciéndose cargo de los preparativos de la procesión y de portar a la imagen de la Virgen de los Siete Dolores cada Viernes Santo desde 1634, según se desprende del alegato que realiza Alonso Carrillo en 1668 en contra de su cofradía. Véase P. Moreno Puertollano, «Los pintores madrileños y la cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 23, 1986, p. 60.

[15] P. Moreno Puertollano, *op. cit.*, pp. 61-62. Desde 1634 los pintores se hacen cargo de adornar y portar el paso de la dolorosa cada Viernes Santo, eligiéndose anualmente un mayordomo de reconocido prestigio entre sus miembros para costear los gastos y acompañar a la titular. Esto ocasionó más de un desencuentro que acabó en pleito por incomparecencia del ele-

La Capilla de los Siete Dolores fue concebida como una pieza unitaria donde las artes se encontraban al servicio del mensaje catequético¹⁶. Se trataba de una estancia plenamente barroca, sin solución de continuidad entre las artes, reunidas bajo el *leitmotiv* de la santa cruz. En esencia la composición del conjunto era sencilla: al frente se disponía el retablo, presidido por un crucificado con la Virgen de los Siete Dolores a sus pies, obra del escultor y pintor Domingo de la Rioja¹⁷, y la sagrada compañía de san Juan y santa María Magdalena. Sobre los paramentos laterales de la capilla se ubicaron los dos grandes lienzos que narran la sentencia de Cristo y el camino al Calvario, mientras que en la bóveda se abría en una gran nube que mostraba el triunfo de la cruz. Este último pasaje contaba además con la prefiguración de la resurrección en la pequeña puerta del sagrario.

Hemos de reparar en el hecho de que este conjunto cuenta con un claro paralelo coetáneo en la reforma de la capilla del Cristo de la Buena Muerte de la Colegiata de San Isidro. Esta renovación fue llevada a cabo por la comunidad jesuítica en 1670 para impulsar en el culto a la popular obra de Juan de Mesa. La nueva estancia contó con cúpula y retablo de camarín diseñados por Francisco Bautista bajo criterios salomónicos de orden gigante, similares a los que simultáneamente realiza Herrera en el retablo mayor de la iglesia de Montserrat (1673-1675), estando presidido el camarín por la imagen del titular acompañada de una dolorosa, san Juan y Magdalena orante, todas ellas ejecutadas por Pedro de Mena [FIGURA 15]. Y, lo que es más interesante para el caso que analizamos, la capilla también contó con dos lienzos de Francisco Rizi dispuestos a ambos lados del

gido, como pasó con Alonso Cano en 1647 y 1649 o Juan Montero y Andrés Smith en 1669.

[16] A. de Palomino de Castro y Velasco, *op. cit.*, p. 413; J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, p. 284.

[17] A. Rebollar Antúnez, *op. cit.*, p. 76.

retablo que recogen las mismas escenas pasionistas que los desarrollados en la capilla dominica, así como con pinturas murales en sus paramentos y en bóveda, realizadas por Dionisio Mantuano y Claudio Coello respectivamente.

Es indudable que la Cofradía de los Siete Dolores se retroalimenta del planteamiento jesuítico a la hora de acometer la obra de su estancia, pues los paralelismos existentes entre ambas capillas son evidentes. Sin embargo, el resultado final debió diferir en tanto que Francisco de Herrera diseñó una estancia unitaria basada en juegos lumínicos y escénicos, con una clara intención narrativa y catequética que permitía al espectador componer la historia de la Santa Cruz en rápidos golpes de vista. De este modo el plano inferior de la estancia discurría en penumbra, quedando apenas iluminado por el resplandor que emanaba de la repetida figura de Cristo. Al ascender la mirada la estancia se llenaba de claridad mediante colores vibrantes y dentro de una composición etérea en la que se exaltaba el signo martirial. El Mozo recreaba así, bajo un gran sentido del decoro¹⁸, el recorrido litúrgico del Triduo Pascual que se inicia con la fórmula «*Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit*» y concluye con «*Et hunc nocturnum splendorem invisibilis regenerator accende*».

LA EXALTACIÓN DE LA CRUZ

Resulta llamativo comprobar cómo la historiografía apenas ha reparado en el análisis de esta capilla y, cuando lo ha hecho, ha sido para minimizar la labor de Francisco de Herrera. Sobre esta realidad han pesado la conservación de los lienzos, la destrucción del inmueble y, sobre todo, las dudas sembradas por Antonio Palomino desde temprano:

[18] A. de Palomino de Castro y Velasco, *op. cit.*, p. 415: Francisco de Herrera «era tan agudo y vivaz de ingenio que en algunas cosas que disputaba con hombres doctos (sin haber él estudiado) los hacía titubear».

Y el Triunfo de la Cruz en el cerramiento de la bóveda de la capilla de nuestra señora de los Siete Dolores, sita en el colegio de santo Tomás, y el Salvador en la puerta del sagrario, con los dos cuadros grandes de la pasión de Cristo, nuestro señor, que están a los lados; que aunque Francisco Ignacio los adelantó por los mismos borroncillos de Herrera, él los acabó y golpeó a su modo en toda forma, como se ve¹⁹.

Para Jonathan Brown este comentario supone una clara evidencia de la primacía del trabajo de Ruiz de la Iglesia sobre la autoría del sevillano²⁰. Así también lo interpretó Pérez Sánchez, apoyándose en la lejanía de estas pinturas con respecto al grueso de la obra herreriana pues, según su parecer, así lo indican la densidad de la pintura, la corporeidad de los personajes y la tonalidad parda generalizada²¹. A mi modo de ver, las palabras de Palomino atienden a un planteamiento de trabajo habitual en los obradores españoles del barroco donde sobre una misma pieza participan muchas manos. Esta manera de actuar no compromete en ningún caso la autoría de Herrera sino que, como se explicita en el texto, él la ostenta por ser el encargado de la concepción original del diseño, así como de su resultado final. De tal manera que Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, como colaborador, se dedicó al adelantamiento de los lienzos bajo la prescripción del pintor sevillano: presentando las manchas de color, dando cuerpo y volumen a las formas, etcétera²².

[19] A. de Palomino de Castro y Velasco, *op. cit.*, p. 413.

[20] J. Brown, «Herrera the Younger: Baroque Artist and Personality», *Apollo: The Magazine of the Arts*, julio 1966, p. 42.

[21] A. E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Ministerio de Cultura, Banco Herrero, Madrid, 1986, pp. 98-99.

[22] Según Palomino (*op. cit.*, p. 481), Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia se había encargado con anterioridad en este mismo edificio de la decoración de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, perteneciente al gremio de zapateros, de manera que no debe extrañar que se recurra a él para adelantar los trabajos de Francisco de Herrera el Mozo.

Pero es Herrera quien ejecuta el grueso intelectual y la resolución estética de las piezas de manera directa.

Los cuadros del marqués de Cerralbo se enmarcan en la última etapa creativa del maestro hispalense, en un momento de plena madurez estética y reivindicación personal como miembro cortesano. En este periodo se evidencia un claro alejamiento del luminismo y de la voluptuosidad romana, tan características de su obra, en aras de una pintura más narrativa e influenciada por los últimos venecianos del renacimiento, de los que asimila sus atmósferas dramáticas y ciertas soluciones técnicas. En su composición original estos grandes formatos, antes de ser recortados, se enfrentaban en la capilla disponiendo una leve anamorfosis cuyo punto de fuga debió ser la reja de la estancia, según indica el esviamiento de la cruz en ambos lienzos. Para mayor énfasis Herrera genera sendas composiciones descentradas, cuyo eje principal es una estructura radial de tensas diagonales que convergen en torno a la figura del reo. Ambas escenas se desarrollan en un contexto teatral y tenebroso muy descriptivo, bajo una persuasión retórica que circula entre el *pathos* y el histrionismo.

En *Jesús sentenciado a muerte* [FIGURA 16] Francisco de Herrera representa un pasaje no canónico que tiene lugar al inicio de la vía dolorosa y que cuenta con precedentes en la tradición pictórica germana y flamenca, transmitida a través de las estampas de Durero, Pieter van der Borch o Cornelis Cort. La escena tiene lugar sobre una escalera exterior convertida en elemento narrativo y expresivo, tanto por su tratamiento visual a base de peldaños con muescas, como por su presencia, siendo el único espacio vacío de toda la composición y principal ámbito de luz. Al fondo de la composición emerge una fachada serliana cuya arquitectura apenas se encuentra descrita por finas líneas que simulan el reflejo de la luz, siendo éste un recurso cercano a Tintoretto. Sobre esta tramoya se desarrolla la escena compuesta por dos grandes grupos de personajes con gestualidades expresivas.

En un primer el maestro dispone el tumulto del pueblo judío que se debate entre el señalamiento de los acusadores y la clemencia de las mujeres y los niños. Sobre el estrado discurre la soldadesca romana y los sanedritas que acompañan al reo mientras preparan la cruz. Las expresiones de escarnio, brutalidad y ternura se arremolinan en torno a la figura de Jesús que, en contraste, aparece impertérrito y sereno en el centro de la composición.

Una huella inequívoca del trabajo directo de Herrera sobre este lienzo son los tipos utilizados, fácilmente reconocibles en el caso de los niños que cuentan con precedentes en sus exitosos ángeles. En el caso de la soldadesca incluso es posible proponer ciertos apuntes en los que se aprecia la utilización de un mismo modelo físico. Así sucede con el capitán de gala dispuesto en el plano inferior, cuya cercanía con el boceto *Caballero ante un paisaje* ha sido evidenciada por Hoffman-Samland²³. Pero también con *Soldado en pie con lanza*²⁴, con el que comparte el mismo arquetipo²⁵.

Resulta también significativo del modo de proceder del maestro sevillano la técnica pictórica empleada, de rápida ejecución y muy gestual, realizada a base de veladuras de color superpuestas, con contornos apenas definidos y detalles puntualizados mediante pinceladas muy empastadas. Haciéndose muy evidente su mano en el particular uso de toques de blanco de plomo para dotar de vigor a ciertos as-

[23] Francisco de Herrera el Mozo (atrib.), *Caballero ante un paisaje*, ca. 1676, Hamburger Kunsthalle, sign. 38.577. Recogido en Hoffmann-Samland. *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, Museo del Prado, Madrid, 2014, pp. 124-125.

[24] Francisco de Herrera el Mozo (atrib.), *Soldado en pie con lanza*, ca. 1676, The Metropolitan Museum of Art, núm. inv. 56.235.72.

[25] En ambos casos se trata del mismo personaje esbelto, de canon alargado, compostura grácil, bigote afilado y perilla, vestido de armadura, calceas y suntuoso gorro de plumas. Se trata en ambos casos de dos trabajos realizados del natural, muy unidos al mundo del teatro, pudiendo ser interpretados como figurines. A. García Baeza, «El arte a escena. Francisco de Herrera el Mozo, escenógrafo», *Goya*, 373, 2020, pp. 286-287.

pectos de la representación, como manos, ojos o joyas. Esta técnica llega al extremo en el juego lumínico que realiza sobre la coraza y el casco del soldado que retiene al preso, en los que se reflejan los colores que le circundan. En este último punto hemos de reseñar el paralelismo existente entre la composición soldado-reo con la obra *Ecce Homo* de Juan Antonio de Frías y Escalante²⁶.

Por otro lado, *Camino del Calvario* ilustra el pasaje apócrifo del encuentro de Cristo con las tres Marías, concretamente el momento en que la mujer Verónica limpia el rostro del Salvador [FIGURA 17]. Se trata de una escena llena de movimiento y abigarrada que se desarrolla delante de las murallas de Jerusalén, donde Herrera utiliza recursos visuales para aproximar la acción al espectador. Estos elementos, muy característicos de su trabajo, se concretan en pequeños trampantojos, como la disposición de vegetación en primerísimo plano, en la introducción de elementos anecdóticos próximos a la vida cotidiana, como el perro de la franja inferior, o en la disposición de personajes de espalda que tratan de vincular al fiel con la acción.

Una vez más debemos apuntar la cercanía de algunos tipos físicos dispuestos sobre el lienzo con diseños previos, como *Guerrero decorativo*²⁷ en el caso del soldado que protagoniza la parte superior de la escena, o la *Rendición de Sevilla*²⁸ en cuanto a la descripción del tumulto y al juego de lanzas de la franja izquierda del cuadro. Pero sobre todo, se vislumbra la mano del pintor en la descripción de las figuras femeninas, reducidas a rostros ovalados, apenas individuali-

[26] Juan Antonio de Frías y Escalante, *Ecce Homo*, tercer cuarto del siglo XVII, óleo sobre lienzo, de Museo Nacional del Prado, núm. inv. P03114.

[27] Francisco de Herrera el Mozo (atrib.), *Guerrero decorativo*, ca. 1676, Biblioteca Nacional de España, sig. DIB/15/3/11. Recogido en Hoffmann-Samland, *op. cit.*, pp. 124-125.

[28] Francisco de Herrera el Mozo (atrib.), *La rendición de Sevilla ante Fernando III, rey de Castilla y León*, ca. 1671, Museo del Louvre, núm. inv. 18.422.

zados y de narices y cejas marcadas, envueltas en gruesos y escultóricos drapados que pueden relacionarse, por ejemplo, con las santas realizadas para la bóveda de los agustinos de la capital. También debemos señalar la cercanía del rostro de Cristo con respecto al san José que quince años antes realizara para este mismo templo, con el que parece compartir el mismo modelo.

Según se desprende de la documentación, Herrera fue un consumado creador de nazarenos. Así Palomino da cuenta de un cuadro de Cristo portando la cruz en una colección particular, que se encontraba «tan superiormente conducido y observado de luz que parece de Ticiano»²⁹. No es el único caso. En 1666 el arquitecto Juan de Torija lega a su hermana Antonia tres pinturas de Herrera, entre las que se encuentra una «caída de nuestro Señor con la cruz a cuestras»³⁰. También Teodoro Ardemans, gran defensor del trabajo del sevillano, conserva entre sus bienes «una pintura de nuestro señor con la cruz a cuestras y Simón Cirineo, original de don Francisco Herrera, de dos varas y tercia de alto y siete cuartas de ancho, con marco tallado y dorado, [valorada] en dos mil y doscientos reales de vellón»³¹. El paradero de estas piezas es hoy totalmente desconocido, si bien recientemente Benito Navarrete ha atribuido con fortuna un dibujo de un Cristo camino del Calvario conservado en la Galería

[29] A. de Palomino de Castro y Velasco, *El parnaso...*, *op. cit.*, p. 413.

[30] 1666, agosto, 28. Madrid. *Testamento de Juan de Torija*. AHPM, 9.917, ff. 24-26v; 1706, octubre, 19. Madrid. *Testamento de don Manuel del Olmo*. AHPM, 13.886, ff. 275-289v. Documentos recogidos previamente en V. Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo xvii*. Biblioteca de Estudios Madrileños, tomo XVIII, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1975, pp. 168 y 210-211.

[31] «Cuenta, liquidación, partición y división de los bienes y hacienda, caudal, créditos y efectos que quedaron por fallecimiento de don Teodoro Ardemans, Maestro Mayor de las Reales Obras de su magestad, de esta villa de Madrid y su Fontanero Mayor». Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Pr. 14.906 [17 de septiembre de 1733].

de los Uffizi³². Este apunte permite disponer de un paralelo con respecto a la pieza del Museo Cerralbo, principalmente manifestado en la disposición de la cruz y en la figura de Simón de Cirene que, si bien se describen de manera muy diferente en la pintura y el boceto, en ambos casos abraza el madero y agacha la cabeza, en un juego de manos y mirada que aportan un mayor dramatismo a la escena.

En su primitivo emplazamiento este conjunto pictórico tenía continuidad en la bóveda. Desafortunadamente, el *Triunfo de la Cruz* sucumbió con el inmueble. Si bien, como propuso Brown, parece acertado plantear como su boceto el dibujo *Grupo de ángeles portando la Santa Cruz*³³, ya que así lo indican tanto por el tema tratado, como por el hecho de contener una cuadrícula a grafito que debió servir para su traslado al muro [FIGURA 18]. La pieza conservada en el Museo del Prado es un estudio de luces muy avanzado realizada mediante un plumeado rápido, con sombras de aguada parda, que deja intuir la concepción cortonesca que Herrera tiene de la pintura mural, frente a la *quadratura* arquitectónica de la tendencia boloñesa que venía realizándose en el entorno cortesano. Esta apoteosis sigue la distribución habitual en las creaciones herrerianas de tema triunfal donde, sobre un fondo ambiental dinámico y ampuloso, se dispone una composición muy vertical protagonizada por una masa de ángeles adolescentes y querubines que sostienen y ascienden al elemento objeto de veneración.

La bóveda terminaría cerrándose al poco con unas pinturas de Claudio Coello en las pechinas, que se rodearon

[32] Francisco de Herrera el Mozo (atrib.), *Cristo y el Cirineo camino del Calvario*, h. 1654-1660, Galería de los Uffizi, sig. 778 S. Atribuido por B. Navarrete Prieto, *I seni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Fundación MAPFRE, Madrid, 2016, pp. 231-232.

[33] Francisco de Herrera el Mozo (atrib.), *Grupo de ángeles portando la Santa Cruz*, 1676, Museo Nacional del Prado, núm. cat. D000136. Recogido en J. Brown, «Herrera the Younger...», *op. cit.*, pp. 41-42; A. E. Pérez Sánchez y B. Navarrete Prieto, *Tres siglos de dibujo sevillano*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 1996, pp. 160, cat. 62.

con unos marcos diseñados por Sebastián de Benavente y dorados por Felipe Sánchez³⁴. Mismo retablista y dorador a los que se les atribuye el retablo que presidía la estancia y en cuyo sagrario se recogía la pintura del *Salvador* realizada, ésta sí, por el maestro sevillano a modo de borroncillo que no ha llegado a nuestros días pero que debe intuirse similar a los trabajos realizados para las puertas de sagrario de los retablos de Aldeavieja y del convento de las Carboneras.

[34] M. Agulló y Cobo, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, p. 28; Rebollar Antúnez, «El colegio...», *op. cit.*, p. 76; Cruz Yábar, *El arquitecto...*, *op. cit.*, pp. 446-447.

A ORILLAS DEL GRAN RÍO.
PAISAJE Y PAISANAJE

Alfonso Pleguezuelo
Universidad de Sevilla

LAS reflexiones que pretendo hilvanar en las páginas que siguen se centran en la que considero la vista panorámica más hermosa de Sevilla pintada en tiempos barrocos, un óleo sobre lienzo que actualmente forma parte de la colección de la Fundación Focus de Sevilla¹ [FIGURA 19]. Mi posible contribución al conocimiento de esta obra pretende dibujar, como el propio cuadro, una perspectiva muy general, pues pretendemos con su análisis dar respuesta a las preguntas más básicas que nuestra disciplina histórico-artística suele plantearse para penetrar en el contenido de una obra y para comenzar a reconstruir el contexto en el cual fue realizada. Para ello partiremos de la opinión de los dos autores que hasta el momento se habían pronunciado con cierto detenimiento sobre la misma, Juan Miguel Serrera y Javier Portús². Ambos se formularon ante el cuadro varias preguntas, algunas de las cuales serán replanteadas aquí: 1. ¿Qué grado de calidad presenta? 2. ¿Qué punto de vista óptico adoptó el autor de esta perspectiva? 3. ¿Qué le interesó representar en ella? 4. ¿En qué fecha pudo pintarla? 5. ¿Qué grado de fidelidad al natural ofrece? 6. ¿Cuál fue la posible fuente inspiradora? 7. ¿Dónde fue pintado el cuadro? Y 8. ¿Quién fue su autor?

[1] Anónimo, *Vista de Sevilla*, óleo sobre lienzo 168x279 cms., Focus, Sevilla. Nuestra gratitud a doña Anabel Morillo, directora general de Focus, por dar su permiso para la reproducción de esta obra y la publicación de este trabajo.

[2] J. M. Serrera, «Sevilla, imágenes de una ciudad», en *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Ediciones El Viso, Madrid, 1989, pp. 72-73; J. Portús Pérez, ficha de la obra en el catálogo de la exposición *El Galeón de Manila*, Ministerio de Cultura, Fundación Focus, Sevilla, 2000, p. 51.

Preguntas igualmente básicas como ¿para quién fue pintado? o ¿por qué manos ha pasado hasta el presente? ni siquiera se han planteado ante la carencia de indicios en tales terrenos, así como tampoco se ha llegado a realizar un análisis pormenorizado —para el que no disponemos aquí de espacio— sobre cómo está plásticamente resuelto, problema que, a su vez, exigiría el abordaje de la obra por un ojo más perito que el nuestro que la contemplara desde aspectos tan diversos como el tratamiento de la luz, el color o el lenguaje de las líneas y las manchas. Apenas entraremos en esos aspectos estéticos con cierta cautela porque se precisaría, en principio, que la obra se sometiera a una previa y meticulosa operación de diagnóstico de su verdadero estado de conservación, acción que aún no ha sido abordada con la profundidad que tal vez merezca³.

De todas las preguntas que acabamos de enumerar, intentaremos, pues, realizar un balance del estado de la cuestión. En lo referente a las cuatro primeras, lo haremos de forma muy escueta porque no tenemos prácticamente nada nuevo que ofrecer respecto de lo que ya han propuesto los dos autores citados. Tan sólo sugeriremos reflexiones algo más detenidas en referencia a las cuatro preguntas finales, relacionadas respectivamente con la fidelidad al natural, la eventual estampa inspiradora, el lugar geográfico en que pudo ser pintado y sobre la nacionalidad de su posible autor.

En lo relativo a la calidad de la obra, estamos plenamente de acuerdo con Serrera y con Portús respecto de la riqueza en matices de este cuadro si lo comparamos con las otras tres vistas generales de la ciudad, del siglo XVII, que se conocen hasta ahora, dos de ellas, lienzos de dimensiones semejantes, ambas del Museo Nacional del Prado, aunque

[3] Ello a pesar de una prudente y rigurosa primera operación de limpieza superficial llevada a cabo por el restaurador don Enrique Gutiérrez Carrasquilla, a quien agradecemos muy sinceramente sus opiniones sobre el estado de la obra.

la mejor de ambas está depositada en el Museo de América⁴. La tercera, de menores dimensiones, pero no carente de interés, es la pintada sobre lámina de cobre que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵. Ninguna de estas cuatro vistas corresponde verdaderamente a un gran maestro de la pintura, pero la obra de Focus nos parece especialmente más atractiva por distintas razones.

Respecto del punto de observación del paisaje, cuestión, en principio, puramente técnica, pero con profundas motivaciones culturales, como ha demostrado Richard Kagan, es evidente que se trata de una perspectiva caballera oblicua tomada a unos 30° desde el oeste, es decir, desde un punto de vista más bajo que el adoptado en las visiones del Renacimiento, como es el caso de la conocida estampa Ambrosius Brambilla en 1585 y la más tardía, inspirada en ésta, de Mateo Florimi hacia 1600⁶.

Dicha vista, tomada desde el oeste y a esa altura aproximada, será la repetida de forma habitual al reproducir la ciudad desde inicios del siglo xvii en adelante, al considerarla su «fachada» más elocuente, con la doble estructura urbana dispuesta a ambas orillas del río: Sevilla y Triana, la Catedral, la Torre del Oro, el Puente de Barcas y, en el centro de todo el conjunto, el Arenal.

En relación con la tercera pregunta acerca de lo que interesó al pintor representar en su obra, compartimos, igualmente, con Serrera y Portús su impresión de que más que una vista de la ciudad, se aborda aquí la vista del río y sus orillas; de ahí el título que hemos dado a este artículo. Es

[4] Anónimo, *Vista de Sevilla*, óleo sobre lienzo, 147x297 cms., Museo Nacional del Prado en depósito en el Museo de América. Anónimo, *Vista de Sevilla*, óleo sobre lienzo, 193x334 cms., Museo Nacional del Prado (Legado duquesa de Valencia).

[5] Anónimo flamenco, *Vista de Sevilla*, óleo sobre cobre, 39x54 cms., Museo de Bellas Artes, Sevilla.

[6] R. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, El Viso, Madrid, 1998.

innegable que el Arenal de Sevilla es el protagonista de esta visión de la ciudad. El propio Serrera aludía con perspicacia a los célebres versos de Lope de Vega en su obra precisamente titulada *El Arenal de Sevilla*.

Famoso está el Arenal.
¿Cuándo lo dejó de ser?
No tiene, a mi parecer,
todo el mundo vista igual.

Estos versos podrían haber sido para el autor del cuadro suficiente estímulo para emprender su trabajo, aunque hay que recordar que el motivo constituía más que eso, todo un género, tanto literario como pictórico, pues antes y después del Fénix de los Ingenios hubo otras muchas alabanzas literarias y, antes y después de este cuadro, otras glosas pictóricas sobre Sevilla. En los textos del Siglo de Oro queda bastante clara la idea general de que esa parte de la ciudad, periférica y marginal, era, paradójicamente, el más vistoso y animado proscenio de su teatro urbano. Algunos de esos textos fueron ya reunidos y comentados tempranamente por el gran cervantista José María Asensio y Toledo, más tarde por Santiago Montoto, hace unos años seleccionados con gran criterio por Jacobo Cortines y, recientemente, comentados con acierto y sensibilidad por Rogelio Reyes⁷.

La idea que muchos compartimos es la de que, en este cuadro, la ciudad, entendida como paisaje urbano, queda

[7] J. M. Asensio y Toledo, *El compás de Sevilla*, Imp. y Librería Española y Extranjera, Sevilla, 1870; J. M. Asensio y Toledo, «*El compás de Sevilla*», en *Cervantes y sus obras*, F. Seix, Barcelona, 1902; S. Montoto, 'El Arenal de Sevilla' en la historia y en la literatura, conferencia leída el día 16 de marzo de 1934 en el Centro Cultural «Tertulia del Arenal», Silverio Domínguez Impresor, Sevilla, 1934; J. Cortines, «Guadalquivir: textos escogidos», en AA. VV., *El Río. El Bajo Guadalquivir*, Equipo 28, Sevilla, 1985, pp. 199-227; R. Reyes Cano, «Imágenes literarias de la Torre del Oro: de los poetas árabe-andaluces a la Generación del 27», en AA. VV., *La Torre del Oro y Sevilla*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2008, pp. 155-171.

muy disminuida respecto del río que la atravesaba y de la población que la habitaba. Basta observar la inusual eliminación de Triana y la escasa proporción de superficie de lienzo destinada a reproducir el caserío de Sevilla. Esta inclinación del interés del pintor hacia los aspectos narrativos más que hacia los topográficos, la retomaremos al final⁸.

Respecto de la cuarta pregunta, referida a la datación de la obra, Serrera opta por situarla genéricamente a mediados del siglo XVII; Portús confirma esta hipótesis y, considerando la vestimenta con que aparecen los personajes y los edificios en ella representados, también nosotros pensamos que es correcta. Tan sólo podríamos añadir una precisión indicando que el cuadro debió ser pintado en fecha posterior a 1656, año en que se remata la obra del Sagrario de la Catedral, que aquí aparece terminada.

Un asunto de mayor complejidad es el relacionado con la quinta pregunta, relativa al grado de fidelidad al natural que muestra esta obra. En este asunto, los dos autores coinciden en considerar que la vista es poco fiel a la realidad y justifican este rasgo, entendido por ambos como una carencia, sugiriendo que no está realizada a partir de la observación directa del paisaje, sino más bien inspirada en algún grabado, afirmación que les conduce, obviamente, a elegir, entre las conocidas, la posible estampa usada por el pintor.

Serrera aduce esta falta de fidelidad al comprobar que el caserío apenas está detallado y que la Torre del Oro ha sido representada con proporciones demasiado esbeltas y con planta casi circular. Portús insiste en esos mismos argumentos al percibir también la forma casi cilíndrica de la torre, la falta de fidelidad al natural de los edificios principales y el

[8] En efecto, como destacan Serrera y Portús, el paisanaje, más que el paisaje, asume el protagonismo del cuadro y ello conecta, no sólo con los célebres textos literarios antes aludidos, sino también, según el primero de los autores, con los *topoi* literarios que protagonizan los modestos y abundantes impresos anónimos que por entonces se publicaban como avisos, noticias y efemérides.

extraño alzado disimétrico del hastial de la Catedral en el que se representa, en efecto, a ambos lados de la nave central, dos naves a la derecha y cinco a la izquierda.

El caso de la atípica disimetría de la Catedral es, en efecto, un error craso y sin aparente justificación si fuese obra del primitivo autor del cuadro, pero la Torre del Oro muestra algunos indicios que permiten una reflexión. No nos llama la atención la forma casi cilíndrica con que aparece en la pintura, pues, de hecho, casi la posee en la realidad al formar su planta un polígono de doce lados. Es más, si la imagen estuviese inspirada en una estampa, lo que sí precisa nuestra consideración es la falta de correspondencia con la misma, pues en casi todas ellas, salvo en la de Janssonius, aparece con menos lados de los que tiene (en Brambilla, 6 y en Merián, 10). En esto, habríamos de interpretar la diferencia como una modificación que el pintor hace de las estampas y no una inspiración literal en ellas. Lo que verdaderamente nos sorprendió es que en el cuadro aparece como una torre de un solo cuerpo y, más extraño aún, sus muros sólo son continuos en su silueta izquierda apareciendo discontinua a la derecha. Ello nos levantó la sospecha, como en el caso de la Catedral, de que su aspecto pudiera deberse al repinte inexperto de algún pintor no sevillano que ni conocía la torre, ni disponía, al repintarla, de estampa alguna en la que comprobara sus dos cuerpos bien diferentes. Un simple análisis visual cercano nos ha permitido comprobar que ni las naves de la catedral ni la Torre del Oro muestran hoy el aspecto que le dio el autor original del cuadro⁹. Este hecho aparente nos anima, como adelantábamos al principio, a plantear la necesidad de un análisis más detallado de su estado de conservación antes de seguir aventurando conclusiones a partir de lo que vemos hoy.

[9] Agradezco las facilidades prestadas por la Fundación Focus para analizar el cuadro con detenimiento, así como las expertas opiniones de don Enrique Gutiérrez Carrasquilla, restaurador que ya ha realizado una primera intervención conservadora sobre la obra.

Por otro lado, pensamos que en este tipo de vistas topográficas convendría afinar el manejo de términos y conceptos relacionados con la «fidelidad». Cuanto menos, sería deseable distinguir entre tres aplicaciones:

1. Por un lado, estaría la fidelidad a las proporciones generales de la ciudad y a las distancias entre sus edificios, terrenos teniendo en cuenta que el pintor se ve frecuentemente obligado a forzar la vista natural para que la representada se adapte a las proporciones del soporte, que siempre resulta un elemento muy condicionante del resultado. El problema se plantea tanto en el paso de la realidad al dibujo y al grabado como de éstos al cuadro. Una visión real obligaría a una reproducción muy apaisada. La estampa grabada, en 1617, por Simón Frisius (1580-1628) e impresa y comercializada por Johannes Janssonius (1588-1664) lo adoptó, aspecto que ha estudiado detenida y agudamente Fernando Olmedo en un trabajo aún inédito¹⁰. Una visión de proporciones más estándares, esto es, más cercanas al cuadrado, debe ser comprimida en sentido horizontal, como ocurre en el caso de la estampa de Matäus Merian (1593-1650). La solución más drástica es la que tomó el pintor de la *Vista de Sevilla*, del Museo de Bellas Artes. Ante la diferencia de proporciones entre la estampa que copia, algo más apaisada, y las dimensiones de la lámina de cobre que pinta, más cuadrada, se ha limitado a cortar la imagen del grabado allí donde mejor le ha parecido, de forma que ha disminuido el celaje y, lo más llamativo, ha suprimido todo el sector norte de la ciudad, pues sólo la representa desde la Torre del Oro hasta la mitad del Arenal¹¹. No obstante, lo más habi-

[10] Expreso desde aquí mi gratitud hacia el autor por haberme ofrecido la lectura de su inédito trabajo. F. Olmedo, «Sevilla en 1617. Panorama de ciudades», conferencia pronunciada en la Escuela de Barroco, dirigida por Richard L. Kagan, *El poder de la imagen: retratos de la ciudad barroca* [22-25 de noviembre de 2010, Fundación Focus y Universidad Menéndez Pelayo, Sevilla].

[11] Reconociendo la obra en directo y aunque hemos comprobado que el

tual es la solución menos radical que ha adoptado el autor del cuadro de Focus, comprimir la imagen de forma más o menos homogénea, reduciendo también el número de hitos arquitectónicos reconocibles para no representarlos excesivamente agolpados.

2. Una segunda prueba de fidelidad, condicionada por la solución antes descrita, es la selección de edificios que aparecen representados en la obra a fin de evitar el efecto de acumulación referido. Ello depende de la criba intencionada que el artista hace de todos los que percibe en su toma de datos —cuando ésta se produce— o también de los que el cliente incluye en la lista del contrato, como sucede en la vista que encargan en 1620 a Miguel de Esquivel¹². Son muy raros los ejercicios puramente miméticos como, por ejemplo, el de los dibujos de Antón van den Wingaerde, de 1565. El problema crítico estriba en decidir si la selección ha sido hecha por quien encomienda la obra, por el pintor que la ejecuta o si la ha realizado previamente el grabador cuya estampa está usando como ayuda. En nuestro cuadro faltan, en efecto, elementos importantes de la ciudad como la Casa Lonja, que queda casi oculta tras el caserío de la Puerta de Triana. Está totalmente escondida la Puerta del Arenal, no se representa la fachada de la Aduana y la del Hospital de la Caridad está apenas definida tras las jarcias y banderas de los navíos. Pero, como veremos, también hay otros edificios en el cuadro que no aparecen en ninguna de las estampas conocidas de esta vista de la ciudad, lo que sugiere que no hay en el lienzo un seguimiento literal, al menos de las estampas conocidas ni tampoco se le puede acusar de desconocimiento de la urbe sino, tal vez, de un criterio muy personal de selección de sus hitos visuales, guiado tal vez más por co-

marco no es el primitivo, hemos descartado la posibilidad de que la obra original fuese apaisada y hubiese sido cortada posteriormente.

[12] Texto publicado por C. López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 181-182, y comentado por J. M. Serrera, *op. cit.*, p. 71.

modidad o por falta de interés topográfico pero no por ignorancia, como retomaremos al final de esta reflexión. Ya Serrera se sorprendía de la falta de interés que muestran todos los maestros pintores de Sevilla en representar sus espacios y sus edificios reales¹³.

3. Un tercer campo en el que el pintor puede, o no, ser fiel a la realidad es el del grado de semejanza entre el edificio material y el representado, un aspecto que depende de si el rigor topográfico está entre sus aspiraciones. En nuestro cuadro, como en la inmensa mayoría de las vistas pictóricas de Sevilla, hechas presumiblemente por pintores locales, esta verosimilitud no está habitualmente presente, terreno en el cual, por cierto, no coincide con la pintura flamenca, tenida habitualmente por ser una escuela amante de la minuciosa reproducción topográfica de la realidad. También integraríamos en este apartado la proporción entre los edificios importantes y el resto del caserío. Una lógica intención de hacer lo más reconocible la ciudad representada, conduce al pintor a aumentar el tamaño relativo de sus edificios más peculiares¹⁴. Vemos que en la mayoría de las vistas se tiende a representarlos más esbeltos de lo que son en la realidad y ello no es una peculiaridad única del paisajismo flamenco y holandés sino también del gótico y, mucho más tarde, del romántico.

Además de estas acepciones del concepto de «fidelidad», vinculadas al dibujo también, podríamos manejar otras, más asociadas a la luz y al color. Por ejemplo, en todas las vistas de Sevilla de este tipo que conocemos, entre ellas este mismo cuadro, la luz solar procede siempre del norte, lo que

[13] J. M. Serrera, *op. cit.*, p. 70.

[14] No obstante, no debe olvidarse la drástica diferencia que en este terreno pudo haber en la vista de nuestra ciudad en el siglo xvii respecto de la que podemos tener en la actualidad después de que el caserío —no los edificios emblemáticos históricos— haya experimentado una elevación media extraordinaria respecto de la primitiva.

resulta imposible desde el punto de vista geográfico, aunque sea conveniente desde un punto de vista expresivo.

Pero, además, de estas tres formas de fidelidad hay una cuarta que ha sido menos explorada hasta ahora y que es precisamente la que a nosotros más nos interesa. Me refiero a la fidelidad del pintor al verdadero paisanaje que puebla la pintura, aspecto que retomaremos más adelante.

En relación con la sexta cuestión, relativa a la posible estampa inspiradora, se han lanzado dos hipótesis. Serrera sugirió que, tal vez, fuera la excelente y mencionada *Vista de Sevilla*, realizada por Simón Frisius e impresa por Janssonius en Amberes, en 1617, o alguna vista anterior, la que pudiera haber servido de base al autor del cuadro¹⁵. Por su lado, Portús se decanta por la de Matthäus Merián, publicada, en 1638, como ilustración de la obra de Johann Ludwig Gottfried, *Newve archontologia cosmica* (Frankfurt, 1638, ilustr. 48)¹⁶. Pero ambos autores centran su atención tan sólo en la parte arquitectónica de esta representación.

Tras un análisis detenido de los detalles del cuadro, nos ha parecido que en la reproducción de la arquitectura de la ciudad no existe una clara correspondencia entre la pintura y cualquiera de estos dos grabados, muy semejantes entre sí en su iconografía a pesar de sus diferentes formatos, proporciones y fechas de edición respectivas. Hay que reconocer que la composición de la pintura responde a un concepto muy cercano a las dos estampas, más a la de Merián que a la publicada por Janssonius por su menor detallismo arquitectónico y por las proporciones menos apaisadas, pero se detectan demasiados elementos diferentes con ambas como para pensar que tal relación pudo ir más allá de su simple concepción general. Es comprensible que el pintor —trabajase desde Flandes o en Sevilla— se valiera de una estampa que le resolviera la composición, sobre todo si pensamos

[15] J. M. Serrera, *op. cit.*, p. 73.

[16] J. Portús, *op. cit.*, p. 51.

que la llana topografía de Sevilla y sus alrededores impide captar esa visión desde un mirador natural, pero parece que tan sólo tomó nota de la visión global haciendo caso omiso de los detalles. Se trataría de un caso muy distinto a la *Vista de Sevilla* del Museo de Bellas Artes, que es una copia literal de la estampa de Matthäus Merian o de su derivada hecha por Rombout van den Hoeyen porque, aunque reproduce, como se ha comentado antes, sólo una parte de ella, lo hace de forma absolutamente literal. Por el contrario, en el cuadro de Focus hay muchos elementos que difieren de la estampa de Merian, por ejemplo, aparecen las casas de Hernando Colón, en tanto que en la estampa figura en su lugar la Iglesia de San Laureano¹⁷; la Puerta de Triana y la del Arenal aparecen en el grabado, pero en el cuadro están ocultas tras el caserío como probablemente ocurriese en la visión real; el monte del Baratillo, que fue creciendo con los años, aparece en ambos pero es tan grande en el cuadro que tapa toda la hilera de casas porticadas, adosadas a la muralla del Arenal, que son perfectamente visibles en la estampa; el Husillo, un desaguadero de la ciudad que brotaba al pie del Monte del Baratillo, aparece en el cuadro con un puente de un solo arco, en tanto que en la estampa figuran dos puentes, uno de ellos con varios arcos que ayudaban a salvar un lodazal que allí se formaba; del Castillo de Triana, completo en los grabados de esta serie de vistas generales, sólo aparece una torre en la pintura; del barrio de Triana, muy bien descrito en las estampas, no se reproduce en la pintura ni una casa para dar cabida a las numerosas figuras de escala mucho mayor que las que deambulan por el Arenal. Figuras éstas que no aparecen, por el contrario, en las estampas; los almacenes de madera entre las torres del Oro y de la Plata, que no se muestran en los grabados, figuran en el cuadro, como ya han señalado Antonio García-Baquero y

[17] A. del Pozo, «Restitución de la Casa y Huerta de Don Hernando Colón», *Anales de Arquitectura*, 5, 1993-1994, pp. 17-32.

Ramón Serrera¹⁸, ya reformados por el arquitecto Vermondo Resta con obras ejecutadas entre 1612 y 1616¹⁹; de la vista de la catedral, se percibe en la estampa su fachada norte y en el cuadro, su fachada sur; el sagrario de la misma, construido entre 1617 y 1656, aparece ya totalmente terminado en el óleo, en tanto que en la estampa aún se representa la nave almohade del patio de los naranjos anterior al edificio barroco²⁰.

Finalmente, aparece en el cuadro el Convento de Nuestra Señora del Pópulo, que se edificó a partir de 1638, y cuya iglesia se inauguró en 1666, lo que nos podría facilitar una segunda y más tardía fecha *post quem* para datar el cuadro de Focus. El conjunto completo también está reproducido en 1668 por Louis Meunier en su estampa *La Catedral, la Torre del Oro y el río*²¹. No aparece este convento, por el contrario, en ninguna de las estampas de la vista general de Sevilla que siguen el modelo publicado por Janssonius.

Por otro lado, la ausencia de los almacenes junto a la Torre del Oro y del Sagrario de la catedral en la estampa de Merian cuestiona no sólo que este grabado fuese la fuente de inspiración para el cuadro, sino también que su fecha de ejecución o, al menos, la del dibujo original que le sirvió de base, date de 1638 en que se edita el libro donde se incluye²². Aunque simplifícadamente, muestra los mismos edificios que la de Janssonius, en la que debió inspirarse y, como

[18] A. García-Baquero y R. M^a. Serrera, «El Arenal de Sevilla: morfología urbana y estereotipo iconográfico», en AA. VV., *La Torre del Oro y Sevilla*, Fundación Focus, Sevilla, p. 108.

[19] A. Pleguezuelo, ficha A-10 en el catálogo de la exposición *Sevilla en el siglo XVII*, Ministerio de Cultura, Sevilla, 1983, pp. 145-146.

[20] T. Falcón Márquez, *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1977.

[21] La noticia del inicio de las obras la ofrece D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la [...] ciudad de Sevilla*, tomo v, Imprenta Real, Madrid, 1796, p. 318. La estampa está reproducida en repetidas ocasiones y un ejemplar de la misma se conserva en la propia colección de Focus.

[22] Como ya afirma Serrera la estampa de Merian y todas las que la pla-

aquella, la ciudad que reproduce es la de 1612, cuando aún no estaban levantados tales edificios, pero acababan de cerrarse las bóvedas de la planta alta de la Lonja, que sí aparecen representadas en ambas estampas²³.

Resulta, por otro lado, inexplicable el hecho de que un edificio como la Casa Lonja, que está bastante bien descrito en ambas estampas, no haya sido incluido en el cuadro, así como la fachada de la Iglesia del Hospital de la Caridad, la Puerta de la Aduana, la Puerta de Triana o el Alcázar.

Estas evidencias descartan para nosotros, en lo relativo a la representación de los edificios, tanto la estampa difundida por Janssonius como la de Merian como posibles fuentes, si bien hemos de reconocer que tampoco sabríamos proponer otra que reflejase paralelos más literales con el cuadro.

En resumen, la supresión en el cuadro de edificios que figuran en las estampas descarta la posibilidad de una copia literal de las mismas, pero, lo que más nos interesa, la presencia en el cuadro de edificios que no están presentes en los grabados, como el convento del Pópulo, implica el conocimiento de una estampa más actualizada que no conocemos o, lo que creemos más probable, de la ciudad misma.

Con todo, no son los elementos arquitectónicos los que con más fuerza nos inclinan a pensar que el autor conocía Sevilla de forma directa, sino las numerosas figuras humanas y escenas de grupo, sobre las que incidiremos a continuación, y que afecta a la pregunta que plantea dónde fue pintado el cuadro.

Tanto Serrera como Portús, quienes centraron su atención tan sólo en la parte arquitectónica de esta representa-

gian hasta el siglo XVIII están inspiradas en la de Janssonius. J. M. Serrera, *op. cit.*, p. 65.

[23] El hecho de que aparezcan estas bóvedas trasdosadas indica que el autor del dibujo preparatorio de la estampa de Janssonius las había contemplado desde las azoteas del propio edificio o desde la Giralda pues son invisibles desde la vía pública.

ción, sostienen que el cuadro no fue pintado del natural, sugiriendo el primero de ambos que, incluso, pudiera haber sido ejecutado fuera de Sevilla, en tanto que el segundo apunta que su autor pudiera haber tenido una formación nórdica. En nuestra opinión, podría tratarse de una obra hecha en Sevilla por algún pintor formado en los Países Bajos o fuertemente influido por aquella escuela, como hubo otros en la ciudad durante esos años.

Serrera apoya la supuesta factura nórdica en la falta de fidelidad de la reproducción de los edificios, comentada antes, y también en la disparidad de calidades entre la representación de los barcos, muy fieles a la realidad, y la del caserío, de fidelidad más vaga²⁴. Esta diferencia de calidad entre la reproducción aproximada de la arquitectura y la detallada de los barcos —y también podríamos añadir, de las figuras humanas— es un hecho evidente y ello nos plantea, entre otras ideas, la posibilidad de que en el cuadro intervinieran dos maestros diferentes como fue frecuente en los talleres del momento.

Portús comenta que «las galeras que pueblan el río inciden en el carácter artificial de la visión»²⁵, pero es preciso decir que hay testimonios de que la presencia de galeras en el puerto de Sevilla era tan frecuente como la de los navíos. Las primeras, impulsadas a vela y también a remo, eran las encargadas de remolcar a los segundos, propulsados sólo por el viento cuando éste soplaba, durante la travesía fluvial desde la desembocadura del río hasta Sevilla. Las crónicas sobre la belleza de las galeras y su levantisca y conflictiva tripulación son muy frecuentes en la documentación oficial y en la literatura picaresca.

Pero, sobre todo, son demasiadas las figuras y las escenas de costumbre que aparecen en la obra y que nos resultan impensables en tierras nórdicas y, por el contrario, muy co-

[24] J. M. Serrera, *op. cit.*, p. 73.

[25] J. Portús, *op. cit.*, p. 51.

tidianas en Sevilla. Incluso los atuendos y hasta el corte de cabello de los personajes masculinos resultan familiares a la moda española del reinado de Felipe IV.

Los aguadores eran unos vendedores callejeros e itinerantes que no existían en los húmedos Países Bajos, pero eran frecuentes en la España seca y abundantísimos en Sevilla. Los había de tres tipos: los aguadores «de a pie», como el célebre *El aguador de Sevilla*, de Velázquez, los aguadores «de carrillo» y los azacanes de burro que transportaban los cántaros en las alforjas de sus caballerías y vendían el agua a domicilio. De estos dos últimos tipos vemos ejemplos en nuestra obra, ambos representados con detalle, dado que se sitúan a una escala considerable en la orilla de Triana, es decir, en el primer plano de la escena. El primero sostiene la copa en la mano y se mantiene junto a su carrillo en cuyo interior se ven dos de los cuatro cántaros que contendría su modesto medio de transporte. En el extremo opuesto de la escena, dos azacanes [FIGURA 20], uno de ellos de tez muy oscura, parecen discutir acaloradamente, mientras el burro de uno intenta cubrir a la burra del otro, que rechaza el cortejo dando coces tan violentas que hacen caer los cántaros al suelo, cuya tipología no coincide, desde luego, con los usados en Holanda. Por cierto, de los muchos équidos que aparecen en la pintura de los Países Bajos, nunca hemos identificado boricos, que son una especie más propia de las orillas del Mediterráneo. Esta escena que vemos también en otros cuadros sevillanos del momento es uno de los tópicos locales en este tipo de pintura costumbrista. No olvidemos tampoco que el Postigo del Carbón, junto a la Torre de la Plata, se llamaba también Puerta de los Azacanes²⁶.

Quienes vigilaban la ciudad manteniendo el orden público eran los llamados, por razones evidentes, como se aprecia en el cuadro, alguaciles de vara. Iban en pareja, como la posterior guardia civil. Aparecen dos de ellos, muy cerca del

[26] Ortiz de Zúñiga, *op. cit.*, tomo I, p. 33.

aguador de carrillo. Eran mencionados con frecuencia en la literatura picaresca en la que compartían protagonismo, junto con los rufianes, galeotes, ladrones, bravos y valentones. Eran habitualmente denominados «corchetes» y también «alfileres» en el lenguaje de germanía, siguiendo una copla popular que decía:

Son los alguaciles
como alfileres,
con el rico se doblan
y al pobre prenden.²⁷

Las orillas del río eran el escenario ideal para que los caballeros hiciesen gala de su estatus y de su destreza como jinetes haciendo corvetas con su caballo y alardeando ante las damas a las que se acercaban luciendo su negro atuendo de hidalgos, a veces adornados con otros signos de mayor nobleza, como las insignias de una orden militar como la del caballero santiaguista que se puede apreciar junto a los alguaciles [FIGURA 21]. Desde su caballo intenta entablar conversación con las señoras mientras su lacayo, a pie, luce galas menos solemnes y más coloridas que las de su señor. También paseaban por las orillas, igualmente acompañados de su esclavo de confianza, caballeros de edad más avanzada que gustan de conversar con los religiosos que tal vez gestionaban sus capellanías de misas o sus dádivas a conventos u hospitales [FIGURA 22].

La población plebeya, de vida menos constreñida por la etiqueta estamental, se divertía frecuentemente en Sevilla tomando baños en el río, justo en la zona entre Chapina y la Barqueta, denominada por ello el «Bañadero», reproducido con detalle y vivacidad en el cuadro. Son numerosos los testimonios documentales de las ingentes cantidades de

[27] J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 121.

basuras, muchas de ellas orgánicas, que se acumulaban en el Arenal, razón por la cual los porqueros acostumbraban a llevar allí sus cerdos para que se alimentaran de los desperdicios aprovechables, cerdos que se sacrificaban en sus inmediaciones, en el llamado Perneo, o mercado donde se vendían los perniles (jamones)²⁸.

También era frecuente que los ladrillos, tejas, loza y alfarería que se fabricaban en los hornos de Triana se transportaran en barcas desde allí hasta la orilla de Sevilla, para ser llevados a los puntos de venta del producto, especialmente a la alcaicería de la loza, situada entre la Alfalfa y la Plaza del Pan, junto a la Iglesia del Salvador. Igualmente, ante la escasez de almacenes que siempre padeció el puerto de Sevilla, los productos, sobre todo, los menos perecederos como las maderas, se acumulaban en barracones y también apilados al aire libre a pesar de las continuas denuncias privadas y de las prohibiciones municipales.

El río estaba poblado, básicamente, por cuatro tipos de embarcaciones, las más pequeñas y numerosas eran las barquillas que transportaban a personas entre las dos orillas en puntos distantes al único puente que las unía. Estas barcas, conducidas cada una por un barquero, estaban a veces decoradas con ramas y en otras ocasiones con toldos de lona que protegían a los pasajeros del agua en invierno y del sol en verano. Barcas algo mayores, provistas de velas, eran las llamadas chalupas, que ocupaban los tramos de orilla comprendidos entre los grandes navíos. Eran las usadas por pescadores de río y las que también transportaban productos en cantidades modestas, haciendo navegación fluvial o de cabotaje costero.

Los galeones, eran, por el contrario, los que se encargaban del transporte a gran escala, bien europea, americana o asiática. En los dos momentos del año en que llegaba la flo-

[28] M. Fernández Rojas, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: benedictinos, dominicos, agustinos, carmelitas y basilios*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008, p. 439.

ta de Nueva España o de Tierra Firme, el puerto y su prolongación río abajo aparecía repleto de naves que a veces se veían forzadas a atracar fuera de los cuatro muelles principales: el de la Catedral o de la Aduana y el del Arenal, en Sevilla, y los de la Muela y el puerto Camaronero, en Triana. La escena representada en el cuadro de Focus, con un número de naves bastante limitado, no parece reproducir ese momento sino algún período intermedio del calendario en el que el puerto era ocupado por barcos de banderas europeas [FIGURA 23].

Los barcos más hermosos, con todo, no eran los cargueros sino las galeras reales [FIGURA 24], que tenían su lugar habitual de atraque en Puerto Real (Cádiz), aunque se veían obligadas a remontar el río hasta Sevilla con asiduidad, no sólo para remolcar navíos, sino también para avituallarse de alimentos y pertrechos. Estas visitas, a veces más prolongadas de lo que las autoridades locales deseaban, eran ocasión de frecuentes desórdenes y pependencias en el Arenal y, sobre todo, en la vecina Mancebía.

El cuadro estuvo tradicionalmente atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo²⁹. Serrera ya descartó esta posibilidad planteando, por el contrario, que pudiera haber sido hecho por algún pintor flamenco y es probable que lo sugiriera por la —también para nosotros— evidente atmósfera pictórica nórdica de esta perspectiva³⁰.

Por su lado, Portús, abunda en esta misma opinión argumentando, también con razón, que la obra carece de la seguridad técnica y la precisión descriptiva del yerno de Velázquez y apoya, aunque con cautela, la hipótesis del mencionado origen flamenco al afirmar que «algunos detalles invitan a pensar en una procedencia nórdica del anónimo autor, como la inclinación de los tejados que se hace es-

[29] T. Posada Kubissa, ficha 422 del catálogo *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Fundación ICO, Madrid, 1999, p. 728.

[30] J. M. Serrera, *op. cit.*, pp. 72-73.

pecialmente evidente en los muros que unían la Torre del Oro con el resto de la ciudad»³¹. Ambos autores concuerdan y tienen razón al percibir un aire nórdico en la obra y ello nos parece particularmente evidente en aspectos lumínicos sutiles como los rayos de sol filtrados entre las nubes y que iluminan puntualmente el extenso caserío dejando otras zonas en sombra.

Pero la cantidad de información sobre la vida sevillana invita a replantear la posibilidad de que el cuadro pudiera haber sido pintado por alguno de los múltiples flamencos u holandeses que residían en Sevilla a mediados del siglo xvii o, incluso, por algún pintor sevillano influido por el arte de los Países Bajos³². Conocemos casi una decena de pintores de aquella procedencia activos en Sevilla en los años en que este cuadro pudo ser pintado: Sebastián Faix (activo hacia 1640-1669), Pedro de Campolargo (activo entre 1640 y 1687), Juan Moens (activo entre 1636 y 1679), Juan van Mol (activo entre 1635 y 1663), pintor especializado en paisajes, Ignacio de Ríes (1616-1661), Cornelis Schut (activo entre 1629 y 1665)³³ y algunos otros más.

[31] Respecto de este último rasgo, tal vez sea conveniente recordar un dato poco conocido pero que pudimos leer en el expediente relativo a la construcción de estos almacenes, en el que se menciona que los almacenistas que promueven su edificación en los primeros años del siglo xvii: Roberto Marcelles (¿marsellés?) y Diego Valdovinos han querido hacer «casas de buena vista y vivienda al uso de las de su tierra», teniendo en cuenta que ambos eran, como la mayor parte de los mercaderes de madera de Sevilla, de origen flamenco. A. Pleguezuelo, *op. cit.*, pp. 144-145. No obstante, la inclinación general de todos los tejados y la propia coloración de los mismo, de tono terracota, descarta el color gris oscuro de los tejados de pizarra propio de los edificios de los Países Bajos, hábito constructivo que Felipe II impuso en Madrid en los edificios cortesanos que reforma, pero que nunca tuvo manifestaciones en Sevilla.

[32] No podemos olvidar el influjo holandés en la obra de pintores nacionales como Juan de Zamora o Ignacio de Iriarte y, sobre todo, el importante núcleo de pintores nacidos en Amberes, pero establecidos en Sevilla. Para este último tema véase la obra de E. Valdivieso González, *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir, Sevilla, 2003.

[33] Datos recogidos en C. Abadía Flores, *Los flamencos en Sevilla en los*

Son demasiado numerosas las coincidencias entre la imagen representada y la realidad que la pudo inspirar; y no dejaría de producir sorpresa que tanta información acerca de la vida cotidiana de la ciudad pudiese haber sido reflejada a miles de kilómetros por un pintor que no la conociera de forma directa. Una vista de Sevilla, copiada de una estampa y sin personajes como la conservada en el Museo de Bellas Artes, pudiera haber sido pintada fácilmente en los Países Bajos, pero un verdadero «retrato» del Arenal y su población como éste nos parece más difícil de resolver en la distancia y por un pintor desconocedor de Sevilla.

Curiosamente, esta misma dicotomía entre paisaje fantaseado y paisanaje más realista se presenta en la mejor estampa que conocemos de la vista de Sevilla y su Arenal, la grabada por Simón Frisius e impresa por Janssonius, en 1617. El mejor análisis que hasta ahora ha sido realizado sobre esta prodigiosa estampa, llevado a cabo por Fernando Olmedo, plantea esta misma problemática y se pregunta el autor cómo era posible semejante fidelidad a la realidad si no mediaba una visita a la ciudad en la que el artista pudiera haber captado la palpitante vida de su Arenal, zona que constituía su verdadero escenario ante el mundo exterior. Estima este autor que la estampa es una «obra que parece recaer más en el ámbito del paisajismo urbano que en el de las topografías»³⁴. Refiere Olmedo las opiniones de Welker y Van't Hoff sobre la estampa de Frisius que también sugieren una posible visita del autor a la ciudad del Guadalquivir como única explicación que podría justificar la extraordinaria fidelidad al natural que se percibe en la estampa, fidelidad que nosotros percibimos en el cuadro que aquí se comenta³⁵. La vista pictórica de Focus es

siglos XVI y XVII [Trabajo de licenciatura inédito. Facultad de Letras de la Universidad de Gante. Curso 2006-2007], pp. 48 y 49.

[34] F. Olmedo, *op. cit.*, p. 7.

[35] F. Olmedo, *op. cit.*, p. 8.

menos prolija en personajes que la multitudinaria estampa de Frissius, pero casi todos los *topoi* que hemos identificado en la primera, están presentes en la segunda, lo que nos lleva a pensar que, si el pintor del cuadro no se inspiró de forma directa en la realidad, pudo haberlo hecho en el célebre grabado.

Entre el cuadro y la estampa de Frisius se percibe, incluso, una nueva coincidencia en la forma vivaz de representar las figuras de menor escala. Mueven con ligereza sus garbosas siluetas, adoptan posturas airoas y parecen reflejar como las de la estampa de Frisius el peculiar estilo de Jaques Callot (1592-1635).

Queda por explicar en el cuadro, igual que quedó también en la estampa, la falta de rigor topográfico en la descripción del medio arquitectónico pero, como ya señaló Serrera y nosotros mismos hemos comprobado, esta falta de correspondencia entroncaría con una cierta constante sevillana que impregna desde la cultura más elitista hasta las expresiones folklóricas más populares; desde las nostálgicas recreaciones del Río Grande de los poetas exiliados de la corte de al-Mutamid, que creían recordar de él sus virtuales ninfas y las aguas cristalinas que nunca tuvo, hasta las seguidillas barrocas y las sevillanas actuales, no menos idealizantes y mitofílicas que aquellos viejos poemas.

Comenta Rogelio Reyes a propósito de la falta de alusiones a la Torre del Oro en la poesía hispano-musulmana: «Dado el gusto de la poesía árabe por la abstracción simbólica y la personificación, la poliédrica imagen del río se convertirá, plena de matices, en la recurrencia angular de cientos de poemas que atenderán más a la riqueza conceptual y metafórica de esa imagen que a la materialidad física del río y sus edificios aledaños»³⁶.

[36] Continúa el mismo autor matizando: «No busquemos en ellos precisiones topográficas, siempre muy diluidas. Lo que hallaremos será más bien una fuga hacia el puro lirismo y un medio de eludir el nombre real de las cosas para complacerse en sus posibilidades figurativas en una suerte de *am-*

Tal vez este mismo desinterés pudo ser el viejo fermento cultural del sorprendentemente escaso interés por la escenografía que se percibe en nuestra gran producción teatral del Siglo Oro, que, al igual que nuestra pintura y nuestro cuadro, mostró siempre más preocupación por reflejar el alma humana que no el escenario físico donde tenía lugar el drama de la vida.

plificatio poética que proyecta el rico universo del río hacia las más sutiles regiones del espíritu». Reyes, *op. cit.*, p. 156.

«LO YSO DON CAIETANO».
A PROPÓSITO DE ALGUNAS INSCRIPCIONES
DE LA PORTADA DEL SAGRARIO
DE LA COLEGIATA DEL SALVADOR
DE SEVILLA

Pablo J. Pomar Rodil
Universidad de Cádiz

«PARA DARSE CUENTA DE LO QUE CONTIENE HAY QUE DEDICARLE DEMASIADO TIEMPO»¹

CUANDO de la portada del sagrario del Salvador de Sevilla se trata, puede resultar gastada y manida la idea de reproducir, a modo de *captatio benevolentiae*, estas displicentes palabras con que la despachó don José Gestoso hace ya más de un siglo, pero pronto notará el improbable lector la absoluta pertinencia de la cita que encabeza estas páginas. Corría el año 2007, cuando, en el contexto de la rehabilitación integral de aquella antigua colegiata, coincidimos, precisamente en torno a esa proteica explosión de talla dorada, la profesora Fátima Halcón, que asesoraba a la Real Maestranza de Caballería, involucrada en el patrocinio de aquel trabajo, los restauradores de Resser —entre ellos el llorado Francisco Bazán—, que se ocuparon de redactar un ambicioso proyecto de intervención, y quien suscribe, que con nuestra desaparecida empresa Pórfido nos ocupamos de los trabajos de consultoría histórico-artística del mencionado proyecto². Si bien para entonces la doctora Halcón hacía ya años que nos honraba con su amistad, no pudimos dejar por ello de experimentar una considerable responsabilidad añadida al saber que quien había sido nuestra profesora habría de revisar los trabajos. En consecuencia, optamos por dedicarle a aquella portada un tiempo de estu-

[1] J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1897, tomo III, p. 355.

[2] Sobre la restauración de la colegiata del Salvador, véase: F. Mendoza Castells, *La iglesia del Salvador de Sevilla*, Tebar, Madrid, 2008.

dio considerable, que, a diferencia de Gestoso, no nos pareció *demasiado*, y que desde luego fue suficiente para darnos cuenta, quizá no de todo cuanto contiene, pero sí de alguna cosa más de la que hasta entonces había notado la historiografía artística especializada³.

Como suele ocurrir en estos casos, la ocasión sirvió para poder examinar la obra de manera excepcional, con un andamiaje que nos permitía acceder hasta la cumbre de su remate, y así descubrir detalles inapreciables en la lejanía que supone su visión habitual a nivel del piso⁴. Escalas insospechadas y audaces soluciones de mero efecto, tan propias del periodo barroco al que pertenece la obra, se hacían evidentes cuando hasta entonces sólo se habían intuido. Pero no sólo eso, además pudimos ver a un palmo de nuestros ojos las filacterias que portan los ángeles, cuya transcripción había sido obviada por la complejidad —quizá imposibilidad— de su lectura; y también toda su estructura trase-
ra, con su sistema de anclajes, ensamblajes y apuntillados que permitirían trazar una metahistoria de la pieza fundamen-

[3] Interesantes resúmenes de lo dicho hasta el presente sobre la labor de Cayetano de Acosta en este retablo-portada, que además cuentan con aportaciones propias y las referencias bibliográficas actualizadas en: Á. Recio Mir, «30. Retablo-portada de la capilla sacramental (nave del evangelio)», en F. Halcón Álvarez-Ossorio *et alii*, *El retablo barroco sevillano*, Fundación El Monte, Sevilla, pp. 258-259; Á. Recio Mir, «El brillante final del Barroco: El retablo rococó», en F. Halcón Álvarez-Ossorio *et alii*, *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2009, pp. 348-349. Véase también: R. Cómez, «Cayetano da Costa», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 43, 1974, pp. 63-70; P. Ferrer Garrofé, «El retablo-portada de la Capilla Sacramental de la iglesia del Divino Salvador. Ensayo de un análisis», en *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1980, p. 27; y, muy especialmente: E. Gómez Piñol, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Fundación Avenzoar, Sevilla, 2000, y A. Pleguezuelo Hernández, *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 97-109.

[4] El andamiaje había sido levantado para la intervención de urgencia que, con el objetivo de limpiar y fijar el retablo, había realizado, entre junio y diciembre de 2007, la empresa Construcciones Bellido S.A. F. Mendoza Castells, *op. cit.*, pp. 404-408.

tada en el estudio y análisis de técnicas artesanales, tantas y tan variadas en el caso de los retablos, que con su naturaleza integradora de distintas disciplinas artísticas fulge como corolario de las mismas. Los modernos medios técnicos, además, nos permitieron descubrir la existencia de ciertas inscripciones a grafito que pasan casi desapercibidas al ojo humano, y no sólo por lo inaccesible de su ubicación, sino por lo igualado del trazo con el color de las vetas de la madera curada por el tiempo. A pesar de los años que han pasado desde entonces, el descubrimiento no ha perdido interés, al haber permanecido hasta la fecha en el poco accesible ámbito de los informes profesionales y, por tanto, inédito.

DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE UNA OBRA SINGULAR. FORMA E ICONOGRAFÍA

LA facilidad de acceso a la fotografía de obras de arte a través de los modernos recursos electrónicos, la exponencial multiplicación de imágenes disponibles en red que muchas veces reproducen hasta el menor detalle de la pieza más recóndita y el abaratamiento que su impresión digital ha supuesto en las publicaciones especializadas, con el consiguiente aumento de su nivel de ilustración —aún mayor, por razones obvias, en las de formato electrónico—, ha traído consigo una creciente tendencia a considerar innecesaria la habitual literatura artística descriptiva, por redundante —una imagen, como reza el adagio popular, vale más que mil palabras— y, en definitiva, por considerarse como propia de una corriente historiográfica supuestamente superada. A pesar de ello, no podemos dejar de recordar con gratitud el legado metodológico recibido de la doctora Halcón cuando nos impartía la asignatura de Historia del retablo en España. Sin caer en un descriptivismo inmoderado, supo transmitirnos a sus alumnos la importancia que reducir una imagen visual a palabras implicaba para el proceso

mental de análisis y comprensión de una pieza de la complejidad compositiva de un retablo. Sin ir más lejos, la lectura de la descripción que el profesor Gómez Piñol hizo de este mismo retablo-portada supone el epítome de cómo una exposición vibrante de los pormenores de una obra de arte, preñada de riqueza en su adjetivación, puede además llegar a evocar la sugestiva sensualidad de estas máquinas y cómo su contemplación pudo emocionar, sacudir y conmover el espíritu de generaciones de fieles y devotos⁵.

Como una suerte de estudio de caso demostrativo de cuanto hemos expuesto en el *excursus* precedente, cabría reflexionar en primer lugar sobre la propia naturaleza de la obra que nos ocupa. Ya se ha apuntado que parece evidente que no se trata de un retablo propiamente dicho, dado que no resulta generado por un altar —aunque paradójicamente cuenta con dos de ellos— sino de una portada realizada en madera dorada en lugar de cantería o fábrica de ladrillo, como hubiese sido habitual. Sin embargo, por las semejanzas formales —e incluso funcionales, al servir de expositor de imágenes sagradas— que comparte con este tipo de máquinas, ha sido llamado en ocasiones portada-retablo, retablo-embocadura y hasta simplemente retablo, como alternativamente lo iremos denominando en este trabajo [FIGURA 25]. A pesar de ello no podemos olvidar que se trata realmente de una portada y que servir de proscenio sagrado es su principal función, pero no la única, pues esta fabulosa ensambladura convirtió al recinto eucarístico en cabecera de una suerte de iglesia virtual cuya nave queda constituida por toda la del crucero, según el plan que había diseñado, en 1726, el maestro mayor del arzobispado Diego Antonio Díaz⁶.

Situado en el lado septentrional de este crucero, esta gigantesca estructura lúnea de planta ligeramente cóncava,

[5] E. Gómez Piñol, *op. cit.*, pp. 458-463.

[6] *Ibid.*, pp. 262-263 y 289-290, nota 60.

presenta una organización que, si la redujésemos a sistema según la terminología utilizada en la descripción de retablos, estaría compuesta de sotabanco, banco, dos cuerpos de tres calles y ático de remate. El sotabanco, obra de consumada pericia realizada por el cantero vasco Vicente Bengoechea, está constituido por dos grandes mesas de altar, ejecutadas mediante el contraste formal y cromático de potentes molduras mixtilíneas e incrustaciones pétreas de jaspe rojo y negro ajustadas a hueso en preciso alarde estereotómico⁷. Dispuestas a ambos lados del gran vano central que da acceso al interior del sagrario, semejan componer una cabecera eclesiástica cuyo altar mayor sería el situado en el testero de fondo de la capilla.

El primer cuerpo se organiza como un arco de triunfo, adaptado a la embocadura de entrada a la capilla, donde desde 1752 una reja afiligranada crea la ilusión de velar tenuemente el interior sagrado, más sin aislarlo completamente, no ya del exterior propiamente dicho, sino de la iglesia a la que da servicio, pudiéndose hablar, por tanto, con más razón que en otras ocasiones, de verdadero *sancta sanctorum*.

La división tripartita queda configurada mediante cuatro monumentales estípites que actúan como elementos sustentantes de la obra. Los centrales han perdido cualquier vestigio de perfiles rectos para transformarse en una rocalla vibrante y dinámica, en ese magma telúrico al que se refería Gómez Piñol, donde «llameantes estrías conchíferas» devienen en una «viscosa pulpa repentinamente cristalizada»⁸. Los estípites de los extremos presentan rasgos más geometrizarantes, incluyendo unas evolucionadas «orejas de cerdo» de progenie balbasiana⁹. Ángeles niños ejercen como tenantes en el recorrido de estos ornamentados fustes transfigu-

[7] *Ibid.*, p. 269.

[8] *Ibid.*, p. 460.

[9] *Ibid.*, p. 461.

rando en fantástica y atectónica la originaria funcionalidad sustentante del soporte.

En las calles laterales del banco se encuentran dos tondos de marcado clasicismo con las efigies de santa Teresa y santa Lucía, santas no específicamente ligadas a la temática eucarística propia del programa iconográfico del retablo, sino escogidas en honor de las señoras de los mecenas de la obra. Teresa Rodríguez de Rivera y Lucía Tomasa de la Barrera eran las esposas respectivamente del mayordomo de la cofradía, Carlos Vergel de la Barrera, y del comerciante riojano Manuel Paulín y Cabezón, todos ellos cofrades de la Hermandad Sacramental y mecenas de este imponente ingreso a la capilla del Sagrario, donde además se conservan sus laudas funerarias¹⁰. En el primer cuerpo, y situadas en repisas aún cercanas al espectador, se hallan dos imágenes que adolecen de cierta impericia, siendo realmente obras de discreta factura en comparación con la calidad del conjunto. Se trata de santos especialmente vinculados a la devoción eucarística: san Felipe Neri, a la derecha, y san Francisco de Sales, a la izquierda. La *Introducción a la vida devota* que De Sales había publicado en 1608 y que rápidamente alcanzó resonancia en toda Europa, incluía un capítulo dedicado a la comunión frecuente y otro al modo como se ha de cumplir¹¹. Por su parte, san Felipe Neri había sido el introductor y difusor en Roma de la celebración de las Cuarenta Horas de adoración al Santísimo Sacramento solemnemente

[10] Agradecemos al profesor Roda Peña su generosidad al compartir con nosotros estos datos.

[11] La obra de De Sales se había difundido ampliamente en España a raíz de las distintas traducciones al castellano que se vinieron sucediendo desde 1618, algunas de las cuales estuvieron a cargo de célebres escritores, como la de 1634, que realizó Francisco de Quevedo. R. Lida, «Quevedo y la *Introducción a la vida devota*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 638-656; D. Fernández López, «La *Introducción a la vida devota* de Francisco de Quevedo: un ejemplo de las traducciones del Siglo de Oro», en J. J. Alonso Perandones *et alii.*, *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, Universidad de León, León, 2005, pp. 361-376.

expuesto¹². De este modo, se proponían ejemplos de santidad basados en aquellos aspectos funcionales que la capilla, más allá de servir de mera reserva del Sacramento, habría de satisfacer: un lugar para la comunión frecuente y para la adoración eucarística.

Sobre la clave del potente arco que sirve de comunicación entre la nave y la capilla sacramental, se configura el segundo cuerpo mediante un prominente templete suspendido sobre una portentosa peana adornada por ángeles niños donde se desarrolla la escena del Triunfo de la Eucaristía¹³. Esta apoteosis incluye la representación de un altar con sus gradas dispuesto al modo eclesiástico, sobre éste se ubica una parihuela con el Arca de la Alianza, el Cordero Místico con un lábaro crucífero y cruz papal, el candelabro de los siete brazos, y, bajo un pabellón, una custodia con la representación de la Sagrada Forma rodeada de querubines. Toda esta densa representación del misterio eucarístico es adorada por Moisés, Aarón, Melquisedec, un romano pontífice, un cardenal, un obispo y un doctor, resaltando, de esta forma, la continuidad y cumplimiento en el Nuevo Testamento de cuanto se había anunciado y prefigurado en el Antiguo. Enmarcando esta representación y apoyados en los estípites se hallan cuatro ángeles vestidos con lujosas telas, cuyos pliegues muestran la depurada técnica del artista portugués. Los situados en los extremos enarbolan palmas, mientras que los que flanquean la escena sirven de enlace entre los dos cuerpos del retablo y portan filacterias

[12] F. Carmona Moreno, «Cuarenta Horas. Culto eucarístico con siglos de tradición», en F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, 2003, p. 639.

[13] La iconografía del conjunto ha sido ya tratada por los profesores Roda Peña y Gómez Piñol: J. Roda Peña, «Retablos y esculturas en las Capillas Sacramentales hispalenses del siglo XVIII», *Isidorianum*, 3, 1993, pp. 193-195; J. Roda Peña, *Hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1996, p. 183; E. Gómez Piñol, *op. cit.*, pp. 459-463.

[FIGURA 26] con textos bíblicos alusivos a la eucaristía: «*ISTE EST PANIS, QUEM DEDIT DOMINUS VOBIS AD VESCENDUM*» («Éste es el pan que el Señor os dio para comer»)¹⁴. El versículo, tomado del libro del Éxodo en la versión de la Vulgata, abunda de nuevo en ese juego de alusiones prefigurativas de la Eucaristía tomadas del Antiguo Testamento, en este caso la referencia es al maná, milagroso alimento para el sustento corporal del exhausto pueblo israelita, que encontrará en el Cuerpo de Cristo su versión más perfecta y completa como alimento del alma para la vida eterna.

Las amplias alas desplegadas de los ángeles de los extremos y sus facciones idealizadas les asemejan a potentes Victorias clásicas. Como muy sagazmente ha señalado el profesor Gómez Piñol, a quien mayormente seguimos en esta descripción, la concepción monumental de estos ángeles les aproxima a la airosa escultura de la Fama —también obra de Acosta— que corona la portada principal de la antigua Fábrica de Tabacos hispalense¹⁵. Los estípites de los extremos continúan su prodigioso ascenso vertical hasta rematar, a la altura de la cornisa del segundo cuerpo, en ángeles niños que portan cornucopias de las que surgen numerosas rosas. Esta forma de enlazar ambos cuerpos es sumamente novedosa dentro de la retabística sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII, lo que le da una especial singularidad a la obra.

Sirve de conclusión a este segundo cuerpo una potente cornisa mixtilínea que enlaza con el ático. Casi ocultos por las alas de los ángeles ya mencionados que rematan los estípites, existen en esta cornisa dos relieves de compleja simbología: una fuente a la que acude a beber un ciervo [FIGURA 27] y un corazón alado coronado por un cáliz y una hostia consagrada. Si ya en razón al resto de elementos iconográficos del retablo, que son de significativa origina-

[14] Éxodo 16, 15.

[15] E. Gómez Piñol, *op. cit.*, p. 461.

lidad, cabría preguntarse quién habría sido el culto responsable de su programa, más si cabe si atendemos a estos dos relieves, por otra parte de discreta ejecución material. Para ambos podemos suponer como fuente de inspiración algunos de los repertorios emblemáticos conocidos en los ámbitos eclesiástico y artístico de la Sevilla barroca. A simple vista, pareciera identificarse al animal con el alma del cristiano que se alimenta de la Eucaristía, como una suerte de paráfrasis visual del salmo «Como busca la cierva corrientes de agua, así mi alma te busca a ti, mi Dios»¹⁶. Sin embargo, la presencia de unas serpientes bajo la fuente parece retrotraer su filiación inmediata hasta el *Physiologus*. En esa popular fuente altomedieval se señala que «el ciervo es muy sediento, y la razón de esta sed es que come serpientes; pues la serpiente es enemiga del ciervo. Cuando la serpiente se dirige a su orificio en la tierra, el ciervo busca un manantial y bebe una gran cantidad de agua; se llena la boca, la vomita en el orificio, hace salir a la serpiente y la mata. De modo semejante, la gran serpiente que es el Demonio será expulsada por las aguas de la sabiduría divina»¹⁷. De otra parte, el corazón alado del que surgen el cáliz y la hostia consagrados —de densa significación simbólica no extraña al arte sevillano— podría hacer referencia al alma de los fieles que se eleva a Cristo a través de la adoración eucarística y la comunión sacramental frecuente¹⁸.

El ático del retablo está presidido por una imponente figura de Dios Padre, con ardientes rayos, ubicado intencionadamente sobre el gran óculo del muro, a modo de glo-

[16] Salmo 42.

[17] I. Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1986, p. 107.

[18] En el ámbito de los estudios iconográficos de la imaginería sevillana han sido bien estudiadas las fuentes y el simbolismo del corazón alado por Juan Carlos Martínez Amores, que se ha ocupado de ello en relación a la Virgen del Amparo de la parroquia de la Magdalena. J. C. Martínez Amores, «La Hermandad del Amparo y el emblema del corazón alado. Posibles fuentes e interpretaciones simbólicas», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 573, 2006, pp. 757-763.

ria parietal, potenciando los efectos lumínicos de la obra mediante un resplandor natural, anticipando el efecto de transparente con que contaba en el interior del sagrario el desaparecido retablo que lo presidía. El Padre Eterno está colocado sobre una peana formada por numerosos ángeles niños que sostienen su imagen, así como la bola del mundo que aparece bajo su mano izquierda. Por debajo de esta figura y apoyados en la cornisa, se colocan dos ángeles genuflexos que rematan el conjunto.

El fabuloso efecto escenográfico, teatral y decorativo que esta gran máquina barroca despierta redundante en la consideración de obra maestra y acaso cumbre de Cayetano de Acosta, cuya inventiva ornamental resulta incomparable respecto al resto de retablos realizados por este artista en Sevilla. La abigarrada decoración de rocallas, ornato definidor del estilo, se desborda tanto en el respaldo del retablo como en los elementos de su membratura arquitectónica, llegando a diluirse ésta en una compacta y unitaria composición ornamental.

ALGUNAS PRECISIONES DE DATACIÓN Y AUTORÍA AL HILO DE LAS INSCRIPCIONES DESCUBIERTAS

LA firma de esculturas y retablos no es tan infrecuente como de su desatención por parte de la historiografía pudiera parecernos¹⁹. No nos referimos, obviamente, a la utilización de los datos concretos que sobre los autores y fechas de las obras aportan estas inscripciones, sino al sentido de las mismas, al propósito último que movían a los autores a reutilizarlas. Qué duda cabe de que, para las colocadas a la vista, una explicación fundada en la vindicación del propio artista

[19] El tema aparece apenas presentado en: M. C. de la Peña Velasco, «El valor de la palabra en el retablo español de finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 4, 2002, p. 10.

parece evidente, sin embargo, la pregunta surge espontánea cuando se trata de firmas en mascarillas, embones u otras ubicaciones de improbable descubrimiento, como sería el caso de las esculturas de Cayetano de Acosta en el retablo que nos ocupa.

El sagrario del Salvador se estrenó el seis de julio de 1756. Debió ser entonces, si no previamente, cuando Acosta proyectase este retablo-portada, en clara competencia visual, como ya se ha hecho notar, al frontero de la Virgen de las Aguas²⁰. Hasta el presente no han sido localizados ni las trazas ni el contrato, ni siquiera las cuentas de tan ingente empresa, seguramente debido a que estos documentos fueron asentados en los archivos particulares de los mecenas. Por ello, tan sólo el testimonio de Ceán Bermúdez en 1800 y una escueta referencia del pago a unos mozos «del señor Calletano» por subir un tablero, habían servido hasta ahora de fundamento documental a la autoría del retablo por parte de Cayetano de Acosta, igualmente indudable desde el punto de vista del análisis estilístico y formal²¹. Sin embargo, durante el trabajo de campo previo a la redacción de aquella memoria a la que ya hicimos referencia, tuvimos la fortuna de localizar y descifrar unas tenues inscripciones realizadas con grafito en el reverso de algunas de las esculturas del ático [FIGURA 28]. En ellas podemos leer, no sin considerable dificultad, lo siguiente: En el Padre Eterno: «*Lo yso don caietano de acota*» (a) y «*Se subio el dia despues del Señor San Joseph d año de 1762*» (b); en uno de sus 67 rayos: «*... García, natural de Carmona Año de 1764*» (c) y en el papa: «*Lo yzo dⁿ Caietano de Acosta*» (d). Hay que señalar que estas inscripciones están manchadas en algunos casos por hilillos y salpicaduras de yeso [FIGURA 29], lo que pone en evidencia que fueron trazadas antes que su dorado y policromía.

[20] E. Gómez Piñol, *op. cit.*, p. 459.

[21] J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Academia de San Fernando, Madrid, 1800, t. 1, p. 3; J. Roda Peña, *op. cit.*, 1996, p. 182, nota 269.

Con estas datas, podemos ajustar más la secuencia de ejecución hasta ahora conocida. Así, a los datos con que ya contábamos: que Bengoechea ejecuta los altares entre 1756 y 1758 y el citado pago a los mozos del maestro en 1760, tenemos que añadir que en 1762 estaría ya arriba el Padre Eterno, con cuyos rayos y últimos elementos ornamentales terminaría de concluirse el ático en 1764²². Desde entonces y hasta su inauguración, el 2 de diciembre del año siguiente, debieron tener lugar los trabajos de enyesado, policromado y dorado. También de algún interés resulta la noticia del tal García de Carmona, muy probablemente uno de los oficiales del taller de Acosta, que debió estar bien dotado de personal a tenor del número y la envergadura de las obras que contrataba el maestro portugués.

DEL ROTUNDO Y FUGAZ ÉXITO A LA ADVERSA FORTUNA CRÍTICA

LA trascendencia posterior de esta portada fue superlativa si tenemos en cuenta los importantes conjuntos de retablos acometidos tras ella, como los del convento de Santa Rosalía, o el mayor de la propia colegiata. Además, la potencia expansiva de su decoración llevó a la hermandad sacramental a encargarle al propio Cayetano de Acosta, en 1760, que retallara su marco arquitectónico siguiendo los modelos ornamentales que estaba empleando en la singular ensambladura de esta portada²³. Pronto, sin embargo, su obra quedó convertida en diana de los cáusticos ataques de los ilustrados, que no se verían resarcidos por la moderna historiografía del arte hasta mediados del siglo xx, cuando Antonio Sancho Corbacho realizase el primer análisis científico de la producción de Acosta, demostrando su enorme trascen-

[22] J. Roda Peña, *op. cit.*, 1993, p. 192.

[23] E. Gómez Piñol, *op. cit.*, p. 269.

dencia y perfección²⁴. Así, Ponz había tachado los retablos del Salvador de extravagantes y afirmado que «el de la Comunión es de lo más ridículo que se puede imaginar»²⁵. En la misma línea se mantuvo Ceán Bermúdez, que acusó al retablo mayor del Salvador de falta de decoro. No obstante, quizás la más expresiva de las críticas fuese la de Llaguno, que en referencia a la misma obra dijo: «Por esta sola máquina, que yo no sé describir, merecería el tal Acosta privarle para siempre de trabajar o al menos hasta que, encerrado donde se le curase el cerebro, hubiese logrado su entero juicio»²⁶. A ello aún se podrían añadir otras afirmaciones semejantes de historiadores decimonónicos como González de León, Amador de los Ríos o la ya aludida de Gestoso²⁷. En definitiva, retablo y autor fueron denostados por los ilustrados hasta la náusea. De «retablazo» o incluso de «monstruo» fueron despectivamente calificados²⁸. Suele decirse que es el paso del tiempo quien tantas veces actúa como juez imparcial e implacable, dando y quitando razones. Qué duda cabe de que aquí lo ha hecho de una manera poética, al generalizarse en los usos semánticos populares sus significados enantiosémicos, que serán ya los justos, pues Cayetano de Acosta es un auténtico *monstruo* de la talla y la portada del sagrario del Salvador indiscutiblemente un *retablazo*.

[24] A. Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana*, CSIC, Madrid, 1952, pp. 289-290.

[25] A. Ponz, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1780, tomo IX, p. 74.

[26] E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Imprenta Real, Madrid, 1829, tomo IV, pp. 70-71.

[27] Una recopilación de las variadas lindezas dedicadas al retablo por los antibarrocos ilustrados españoles en: J. Roda Peña, *op. cit.*, 1996, pp. 181-183 y en A. Pleguezuelo Hernández, *op. cit.*, pp. 15-27.

[28] J. A. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, tomo I, p. 2; E. Llaguno y Amirola, *op. cit.*, tomo IV, p. 70.

CONCLUSIÓN. ENTRE EL TEATRO Y LA TRASCENDENCIA

QUEREMOS señalar por último algunas conclusiones a las que hemos podido llegar sólo tras haber estudiado la obra desde muy cerca. En este sentido, cabe decir lo sorprendente que resulta la optimización de los recursos que se dan en ella. No hay un solo centímetro cuadrado dorado o policromado que haya recibido ese acabado innecesariamente, sin que quede visible desde algún ángulo del templo. Es asombroso el estudio perspectivo que debió realizarse al respecto, pues el procedimiento no sólo se localiza en las partes interiores de molduras, cornisas o traseras de esculturas, que ciertamente podría resultarnos previsible que quedaran sin policromar o dorar, sino que este *modus operandi* afecta incluso al interior de los pliegues de las vestiduras, o aquellas partes cuya visión resulta interrumpida por la anteposición de una mano, brazo u otro elemento de la propia escultura, como puede apreciarse llamativamente en los monumentales ángeles. De este modo, cuando se accede a las partes altas, el aspecto de tramoya que se intuye en otros retablos barrocos de la época se multiplica aquí de manera exponencial y queda acentuado por las fortísimas y contrastadas policromías y también por lo abultado del desarrollo anatómico y lo marcado de los gestos faciales, que sólo volvemos a comprender cuando descendemos y contemplamos la obra desde el lugar originalmente previsto, donde todo ello se suaviza. Sólo un prurito de especial respeto y devoción por Cristo Sacramentado parece haberse despertado en el alma del tallista —¿el propio *don Caietano*?— al representar la Hostia consagrada que emerge del cáliz que corona el brazo central del candelabro judaico [FIGURA 30]. A pesar de su lejanía y pequeño tamaño, en definitiva, de su imposible distinción para el ojo humano, una cruz y, sobre ella, la cartela del INRI han sido labradas en sutilísimo, piadoso y reverencial bajorrelieve, poniendo así en evidencia que no

bastan los estudios históricos, artísticos, funcionales, técnicos, iconográficos o simbólicos para alcanzar la completa comprensión de estas grandiosas máquinas donde aún late una verdad que trasciende.

EL EFÍMERO MADRID
DE LA CONDESA D'AULNOY:
NOTAS SOBRE CARRUAJES
EN LAS FIESTAS DE LA CORTE
DE CARLOS II*

Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

* De entrada, me gustaría mostrar mi reconocimiento a mi compañera Fátima Halcón, con la que tras un cuarto de siglo de compartir clases, investigaciones, publicaciones, viajes y tantas cosas, me une una amistad que va más allá del ámbito académico, hasta el punto de haberse convertido en una suerte de maestra existencial. Este artículo, que antes que nada es una señal de gratitud, va por ti, Fátima.

El *Viaje por España* de la condesa D'Aulnoy es una de las más expresivas y apasionadas fuentes de la España de Carlos II. No obstante, hay que reconocer de entrada que se ha llegado a dudar en alguna ocasión que visitase nuestro país y que, como han señalado sus analistas, ni es falso todo lo que aporta, ni exacto todo lo que relata, lo que no le resta ni un ápice de interés y expresividad a su texto¹.

Todo parece indicar que madame D'Aulnoy visitó España por razones familiares y profesionales, en el marco de la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans en 1679, aunque ella misma contribuyó a envolver su figura en un halo de misterio con la intención de aumentar su éxito literario en Francia. Escritora de variados registros, en relación con su visita a España, redactó diez años después de su viaje la obra que nos servirá de fuente².

[1] Utilizaremos su última edición, C. D'Aulnoy, *Viaje por España en 1679*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, con prólogo de José María Díez Borque.

[2] Véase el prólogo de José María Díez Borque que citamos en la nota anterior. De la bibliografía sobre esta obra remitimos, entre otros, a R. Foulché-Delboch, «Madame D'Aulnoy et l'Espagne», *Revue Hispanique*, 67/151, 1926, pp. 1-152; C. Marín Tovar, «Impresiones e imprecisiones de la condesa D'Aulnoy sobre Madrid», *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 211-230; I. Tamarit Vallés, «Madame D'Aulnoy y las españolas: de la curiosidad a la fascinación», *Transitions*, 2, 2007, pp. 49-63; M. E. Fernández Fraile, «Un caso particular de relato de viajes: la 'Relation du Voyage d'Espagne' de Mme. D'Aulnoy», en M. Montoro Araque y R. López Carrillo (coords.), *Nuevos mundos, nuevas palabras: la literatura de viajes*, Comares, Granada, 2007, pp. 61-80 y C. Vicens Pujol, «Recepción de la obra de madame D'Aulnoy en España: traducciones y prólogos», *Çédille*, 10, 2014, pp. 367-383.

En adelante, espigaremos de la misma alguna de la mucha información que ofrece su perspicaz autora sobre la fiesta barroca. En tal sentido, ha señalado Rodríguez de la Flor que es necesario hacer un abordaje al hecho festivo como discurso de una sociedad sobre sí misma³, que es lo que pretendemos hacer a través de un elemento constante en las celebraciones barrocas como es el carruaje. De tal modo, lejos de referir ejemplos de arquitectura efímera, relaciones de fiestas o los habituales tópicos acerca de que estas celebraciones camuflaban la realidad cotidiana, en esta ocasión las abordaremos más bien como lo contrario, como configuradoras de la realidad cotidiana y que abarcaba de una u otra manera a la sociedad toda del Antiguo Régimen.

CARRUAJES, TERRITORIO Y CIUDAD: «NO BASTA SER RICO SI NO SE ES NOBLE»

EL viaje lo hizo nuestra protagonista junto a su hija en dos literas alquiladas, de cuyo alto precio se sorprendió. Señala que eran conducidas por dos arrieros y dos mozos, que no salen bien parados en su relato, como suele ser habitual. A ello se sumaban cuatro mulas para los criados y el equipaje. Afirma de manera exagerada que su convoy era tan numeroso que podía compararse con las caravanas que iban a La Meca, ya que a lo descrito se le unieron otros personajes en el viaje. En cualquier caso, su relato está salpicado de anécdotas relativas a la aspereza del trayecto, como cuando indica que la lluvia mojaba tanto las literas como los equipajes, igual que al atravesar algún arroyo⁴.

[3] F. Rodríguez de la Flor, «Para una genealogía y alcances de los estudios españoles sobre 'efímero de estado' y régimen de lo espectacular. Notas», en J. M. Díez Borque, (coord.), E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Visor, Madrid, 2009, pp. 455-479.

[4] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 22, 41 y 142-145 respectivamente.

Plantea la siempre interesante cuestión del viaje como un espectáculo en sí mismo, que se solía realizar en ese momento en literas, debido al pésimo estado de las carreteras, lo que impedía emplear coches⁵. Alejandro López Álvarez ha señalado que la litera, caracterizada por no tener ruedas y estar conformada por una caja suspendida por dos varales que acarreaban otros tantos animales, fue vehículo representativo propio de la Edad Media y que al perpetuarse en la Moderna se asoció a las damas⁶. Su carácter representativo y femenino lo prueba el *Quijote*, donde se afirma que «las hijas de los gobernadores no han de ir solas por los caminos, sino acompañadas de carrozas y literas y de gran número de sirvientes» (capítulo I de la II parte).

Una vez en Madrid, nuestra protagonista cambió literas por coches. De ellos hace referencia, de entrada, a los muchos que circulaban por la ciudad, en particular, por el entorno del Manzanares. Tal abundancia ocasionaba incluso accidentes, como el que ella misma sufrió, ya que al estar su carruaje mal enganchado chocó con otro y volcó⁷.

El carácter observador de madame D'Aulnoy se detuvo precisamente en la cuestión de los enganches. Así, le llamó la atención el uso de mulas, «que se acercaban a un galope más rápido que el que pudieran desarrollar unos briosos caballos. Sin verlo, nunca hubiera creído que las mulas corrieran tanto». No obstante, afirmaba que

de algún tiempo a esta parte se reemplazan ya las mulas por caballos, y los hay magníficos, sin que nada les falte. Difícil había de serle a un pintor idearlos más hermosos. Es casi un crimen uncirlos a carrozas que pesan como estas y hacerlos

[5] Véase *Viajes por la historia de nuestros caminos*, Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, 1997, en particular, las pp. 128-172.

[6] Por ejemplo, Isabel de Valois la empleó al venir a casarse con Felipe II. A. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Polifemo, Madrid, 2007, pp. 59-64.

[7] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 169-170.

andar por un pavimento infame, donde se desgatan los casos en menos de dos años. Son caros y no lucen cuando tiran difícilmente de una carroza, pero los he visto enganchados en pequeñas calesas muy bonitas, pintadas, doradas y con capota de fuelle, como las de Holanda⁸.

Fueron muchas las cuestiones que a la atenta francesa le llamaron la atención y muy agudas sus apreciaciones, como las relativas a la tradición española de los tiros de mulas frente a lo que por lo general ocurría en Europa, donde primaban los de caballos⁹, que precisamente entonces se generalizaban en nuestro país, imaginamos que por influencia francesa, asunto sin duda digno de futuros estudios. También merecería ser analizada la pintura equina y las tipologías carroceras, de las que algo apuntaremos.

Insistiendo en la cuestión de los animales, en cuanto a su número, afirma que «solamente los grandes señores y los titulados pueden servirse, dentro de la ciudad, de cuatro mulas y tiros largos para sus coches. Si alguien de humilde condición quisiera infringir tal privilegio, por muy enriquecido que fuese, tendría que sufrir en la calle la vergüenza de ver cortar los tiros, y, por añadidura, le obligarían a satisfacer una multa cuantiosa». Incide así en una cuestión fundamental al afirmar: «no basta ser rico si no se es noble». Esta vinculación entre nobleza y número de animales es la que explica que «sólo el Rey puede lucir seis mulas en su carroza»¹⁰.

[8] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 186-187 y 193 respectivamente.

[9] Véase A. Furger, *Driving. The Horse, the Man and the Carriage from 1700 up to the Present Day*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2009, pp. 144-156.

[10] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 192 y 193. Son numerosas las referencias que hace nuestra autora a los animales de tiro, por ejemplo, que «fuera de la villa cualquiera puede usar un tiro de seis caballos». En otra ocasión alude a que en un paseo se encontró con don Antonio de Toledo, hijo del duque de Alba, que iba con el de Uceda y el conde de Altamira, «llevaba un tiro tan admirable que le prodigué alabanzas cuando su carroza se acercó a la nuestra. Según costumbre, el duque me dijo que sus caballos estaban a mi disposición y él a mis pies». Al volver a casa nuestra protagonista los seis

Todo lo anterior prueba que el coche se había convertido en un símbolo de estatus social privilegiado desde su generalización bajo Felipe II. Además, la significación de este fetiche de prestigio alcanzó a los animales que tiraban de él, de manera que se produjo toda una ostentosa jerarquización social en función de su número¹¹. Prueba irrefutable de ello nos parece la afirmación de nuestra autora de que no era cuestión de riqueza, sino de nobleza, retrato certero y agudísimo de la España del Siglo de Oro.

Otra cuestión sobre la que recaló la afilada pluma de nuestra protagonista fue la de los arneses, de los que dijo que «como las crines de los caballos son muy largas, las llevan trenzadas y recogidas con lazos de colores. Los arneses de las mulas son de cuero liso, muy anchos, hasta el punto de cubrir las casi por completo»¹².

Ya hemos visto como D'Aulnoy apuntaba la compleja cuestión tipológica de los carruajes. A las aludidas literas sumaba dentro de los coches, término genérico, el de las calestras, que el *Diccionario de Autoridades* define como «un medio coche con un asiento, en que caben dos personas, puesto sobre dos varas, y con dos ruedas, el qual tira una mula o un caballo, puestas las puntas de las varas sobre la silla». A ello añade una cuestión sumamente significativa: «es voz tomada del francés Caleche»¹³, lo que apunta la influencia que la carrocería gala comenzaba a tener en la española.

caballos estaban en su patio. Su prima se rió por ello y le advirtió de que a un caballero tan galante como don Antonio jamás se le puede alabar nada, reconocida su ignorancia de tales costumbres devolvió los caballos y le dio las gracias. El escudero de don Antonio se negó y un criado de ella lo hizo, pero el escudero volvió a traerlos, «así pasara en ruegos y generosidades la noche, y los caballos de aquí para allí», aunque al final fueron devueltos, C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 193 y 194.

[11] Sobre ello remitimos a A. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias...*, *op. cit.*, pp. 92-94.

[12] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 193.

[13] *Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, Madrid, 1726-39, *ad vocem*.

Por lo que se refiere a las carrozas, término con el que se denominaba más que a un tipo específico de coche a los de particular lujo, señala que las del rey

no se parecen a las otras y se distinguen por estar forradas de hule verde y tener la techumbre abarquillada, como las tartanas, pero no de mimbre como éstas. Su trabajo de talla es muy tosco y las portezuelas se abren hacia abajo, todo lo cual sirve para darles un aspecto poco agradable. No comprendo como un Rey tan poderoso quiere servirse de tales carrozas, y aquí me dicen que, por usarse de aquella forma en tiempos de Carlos V, cuantos Reyes han subido al trono después de aquel famoso Emperador quisieron conservar algunas de tales costumbres. Ciertamente, será necesario que haya razones muy atendibles para que tan altos personajes usen tan malas carrozas, cuando las usan comodísimas algunos grandes señores que traen las suyas de Francia o de Italia¹⁴.

D'Aulnoy define así el coche a la española, en contraposición con la carrocería francesa a la que también alude. De los carruajes reales de ese momento sólo se conserva el que citaremos más adelante y es escaso el número de fuentes iconográficas, entre las que destaca el cuadro *Vista del cortejo de Carlos II en el Alcázar de Madrid*, de la colección Abelló¹⁵. Tirado por seis caballos, el carruaje real sigue las pautas formales que describe nuestra autora y contrasta con el resto de los que aparecen en la imagen.

No obstante, ella misma evidencia que los monarcas también usaban otros tipos, como cuando apunta que «el rey y la reina madre habían ido en carroza descubierta, para que el pueblo pudiera verlos, hasta el palacio de los condes

[14] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 193.

[15] Colección Abelló, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2014, pp. 23 y 164.

de Oñate, desde cuyos balcones presenciaron la entrada de la reina», en referencia a María Luisa de Orleans¹⁶.

Sobre la aludida carrocería gala, describe una carroza que «tenía seis cristales grandes y estaba construida como las francesas», especificando que su exterior estaba dorado, «lo cual sólo se permite a los embajadores y extranjeros». Añade que sus cortinas eran de damasco rojo y le llamó la atención que la guiase un postillón y no un cochero en el pescante, lo cual le advirtieron que era costumbre desde que un cochero en esta última ubicación en un coche del conde-duque de Olivares reveló un secreto de Estado. Incide, por último, en que los arneses eran de seda o cuerda, «tan sumamente largos que las mulas distan entre si más de tres varas»¹⁷.

En efecto, en ese momento se introducía el modelo de las *grands carrosses* francesas en España, tipo desarrollado en la corte de Luis XIV y que se caracterizan por estar los exteriores de sus cajas completamente tallados y dorados. Corresponde a esta tipología la llamada «carroza Negra» del Patrimonio Nacional y que perteneció a la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II y fechable hacia 1670-1680¹⁸.

La rica iconografía de Madrid muestra la coexistencia de estas dos corrientes carroceras, la española y la francesa, en la segunda mitad del siglo XVII, de lo que es la mejor prueba, como ha señalado López Álvarez, la *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado* de la colección Carmen Thyssen, donde también se ve un tercer tipo: las carrozas romanas caracterizadas por ser completamente abiertas [FIGURA 31]¹⁹.

[16] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 317.

[17] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 187.

[18] E. Galán Domingo, «La carroza Negra», en E. Galán Domingo (coord.), *Historia del carruaje en España*, Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, 2005, pp. 150-152. Véase también D. Roche (dir.), *Voitures, chevaux et attelages du XVI au XIX siècle*, Art Équestre de Versailles, París, 2000.

[19] A. López Álvarez, *op. cit.*, lám. XVI. Sobre esta ambivalencia carroceras véase también L. de Frutos Sastre, «Coches y carrozas en el Madrid barroco: el caso del marqués del Carpio (1669)», en C. Bravo Lozano y R. Quirós

La cuestión tipológica tiene relación con la funcionalidad de los carruajes, que pronto fueron utilizados, por ejemplo, con carácter funerario, de lo que da referencias el *Quijote* en relación con las literas (capítulo XIX de la I parte). Nuestra fuente da dos pinceladas al respecto. En la primera confiesa que, desde que llegó a Madrid, sólo «he visto un entierro verdaderamente magnífico, el de una hija del duque de Medinaceli». Su ataúd iba «en una carroza forrada de terciopelo blanco con ramos y coronas de flores artificiales alrededor». Insiste en tal sentido al afirmar, en otro momento, que «llevan las carrozas enlutadas de tal modo que un paño las cubre desde el pescante hasta la portezuela. No hay quien al ver ese lúgubre equipo no suponga que llevan a enterrar un cadáver»²⁰.

Relacionado con el uso del coche está su repercusión en el urbanismo y la arquitectura. Así, D'Aulnoy dice de las calles de Madrid que no las hay con peor piso en todo el mundo, de modo que cuando llueve los coches arrojan el barro a los transeúntes y los propios coches han de tener los vidrios cerrados. En cambio, en verano, «cuando paseo en coche no sé qué hacer, pues con los vidrios cerrados, el calor ahoga, y si se abren las ventanillas sofoca el polvo de que siempre están cubiertas las calles»²¹.

Como ha señalado el referido López Álvarez, la adaptación del urbanismo de Madrid a los coches se apunta ya desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando, por ejemplo, se comenzaron a ensanchar sus puertas. También se empedra-

Rosado (eds.), *En tierra de confluencias. Italia y la monarquía de España. Siglos XVI y XVII*, Albatros, Valencia, 2013, pp. 301-315, en particular 307-309. En las pp. 314 y 315 se aluden a otras tipologías.

[20] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 221 y 345 respectivamente.

[21] Las dificultades circulatorias no quedaban reducidas a Madrid, ya que de Toledo decía: «las calles son estrechas, mal empedradas y de acceso difícil, por lo cual todas las personas de calidad transitan en silla de mano o en litera y como nosotros íbamos en carroza fuimos a parar cerca de la Plaza Mayor, por ser el único barrio donde pueden circular carruajes». C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 189, 261 y 331 respectivamente.

ron sus calles para facilitar su tránsito, al igual que ocurrió en otras grandes ciudades²².

No extraña que ante tal realidad se hubiesen que habilitar paseos para los coches²³. Así, dice nuestra protagonista del Manzanares que en verano «su cauce seco sirve de paseo a los coches». Especifica al respecto que «la sequía permite a las carrozas entrar en el lecho del río, refrescado por algunos arroyuelos. Los caballos padecen mucho en tales paseos, porque nada les desgasta tanto las pezuñas como los guijarros sobre que andan». Alude también a que se llegaban a reunir allí más de mil carruajes, lo que sin duda es una exageración muy habitual en las fuentes cocheriles²⁴.

No obstante, el gran paseo de Madrid fue el del Prado²⁵. Narra una maravillosa anécdota que le ocurrió en él a la llegada de la carroza del rey, a la que describe como

recubierta de hule verde, tirada por seis caballos hermosísimos, enjaezados con cascabeles de oro y lazos colorados. Las cortinas de la carroza, de damasco verde con una franja de oro, iban tan bien cerradas que no se transparentaba lo más mínimo. Es costumbre que cuando el Rey pasa se detengan todos los coches y se bajen las cortinillas en señal de respeto. Pero nosotras, conforme a la costumbre francesa, dejamos abiertas las nuestras y nos limitamos a dirigirle un saludo ceremonioso. El Rey notó que yo llevaba un perrito faldero... me lo pidió por medio del conde de los Arcos... cuando lo tuvo entre sus manos le hizo muchas caricias y

[22] A. López Álvarez, *op. cit.*, pp. 323-331.

[23] Véase Á. Recio Mir, «Alamedas, paseos y carruajes: función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)», *Anuario de Estudios Americanos*, 72/2, 2015, pp. 515-543.

[24] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 233 y 271 respectivamente.

[25] Véase C. Lopezosa Aparicio, *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2005.

admiró el hermoso collar de cascabeles y las campanillas que llevaba²⁶.

Todo estaba perfectamente reglamentado por la costumbre en el paseo, de manera que «las mujeres de nobles familias sólo concurren a los paseos públicos el día de su boda, y aún aquel día van en el coche con su esposo, muy compuestas y atildadas», dice de ellos que van «tiesos como cirios» y sin hablarse. Por su parte, «las damas que no pertenecen a la primera nobleza... llevan las cortinillas cerradas y miran al exterior por pequeños cristales colocados en el testero de la carroza»²⁷.

En los paseos salía a relucir otro tópico cocheril como el galanteo. En tal sentido afirmaba: «al anochecer, los caballeros que pasean por el Prado a pie se acercan a las carrozas donde van las damas y les arrojan flores y perfumes. Cuando se les permite, suben a la carroza con ellas». Esto último debió ser también por influencia francesa, ya que nuestra autora alude a que, tras una fiesta en palacio, «fuimos de paseo al Prado a la francesa, esto es, caballeros y señoras en un mismo carruaje»²⁸.

Pero la generalización de los coches a partir de la segunda mitad del siglo xvii no sólo cambió las ciudades, también lo hizo con su arquitectura. En tal sentido nos informa nuestra autora de que «las carrozas se guardan en patios espaciosos, donde hay cocheras cerradas, y esto sucede porque la mayor parte de los edificios no tienen cuadra ni puerta para entrar los coches»²⁹. En efecto, la arquitectura doméstica se adaptó a los coches de manera que sus portadas se ampliaron para que pasaran por ellas, lo mismo que

[26] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 235.

[27] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 234.

[28] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 235 y 263 respectivamente. Sobre el del galanteo véase A. López Álvarez, *op. cit.*, pp. 467-513.

[29] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 193.

sus apeaderos para que pudieran maniobrar y se habilitaron cocheras para guardarlos, asuntos que requerirán de futuras investigaciones.

LAS DAMAS, DIOS Y LAS SILLAS DE MANO: «COMO UNA PIEDRA PRECIOSA EN SU ENGASTE»

OTRO de los vehículos representativos del Madrid de Carlos II fue la silla de mano, tratada con tal expresividad por nuestra autora que permite analizarla en particular. Lo primero que destacó fue su carácter femenino, especificando que, «si bien las sillas de mano abundan, es costumbre que los hombres no se hagan conducir en ellas, a no ser que sean ya viejos o estén enfermos». Las damas usaban para ir de visita «sillas de mano muy espaciosas, que se construyen, para que pesen poco, aplicando la tela bordada en oro y plata sobre un sencillo armazón de madera. Cada silla tiene tres grandes cristales y va recubierta de piel delgada». Cuatro lacayos las acarreaban, más otro que los precedía, mientras la señora «va encajada en la silla como una piedra preciosa en su engaste»³⁰.

La generalización de las sillas y el uso referido son retratados por nuestra autora, quizá exageradamente y en relación con una fiesta, al indicar que «no hace mucho tiempo vi un cortejo de más de cincuenta sillas y otras tantas carrozas enfiladas, que al salir del palacio de la señora duquesa de Frías tomaban la dirección del de los duques de Uceda»³¹.

Cualquier detalle llama la atención de nuestra protagonista, que no dejaba de compararlo con las costumbres galas, como al narrar que «cuando una señora va de visita a casa de otra y es de noche, cuatro pajes salen a recibirla con hachones de cera blanca y luego la acompañan de igual

[30] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 281 y 311-12 respectivamente.

[31] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 312.

modo. Al entrar ella en su silla de mano suelen ellos poner una rodilla en tierra. Esto es bastante más espléndido que las bujías que en Francia se llevan en candelabros». También afirma que «la dama no se apea de la silla de mano hasta llegar a la antesala de su amiga, por esta razón para que los porteadores puedan subir fácilmente se construyen escaleras con peldaños anchos y de escasa altura»³².

Ello enlaza con la influencia que los vehículos tuvieron en la arquitectura, lo que debió de ser muy intenso por lo que respecta a estas sillas de mano, que no sólo eran empleadas en los exteriores de los edificios sino incluso en sus interiores. Cabe recordar, en tal sentido, que Carlos II fue llevado a cristianar en el regazo de la marquesa de Los Vélez en una silla de manos que circuló por la capilla del viejo Alcázar de los Austrias³³.

No obstante, las sillas cobraron su máxima significación al ser empleadas con carácter religioso, sobre lo que nuestra autora dice que «en la parroquia de San Sebastián he visto una silla que la Reina madre mandó construir para llevar los Sacramentos a los moribundos y a los impedidos en tiempo desapacible y tormentoso. Esta forrada de terciopelo carmesí bordado en oro y cubierta de piel con clavos dorados; tiene grandes cristales y una especie de campanil con campanilla de oro»³⁴.

En efecto, tanto las sillas, a partir de Felipe IV, como los coches, desde el reinado de Carlos II adquirieron carácter eucarístico, lo que llevó a estos vehículos distintivos al ápice de su carácter simbólico y representativo³⁵.

[32] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 346 y 312 respectivamente.

[33] Véase al respecto J. Contreras, *Carlos II el Hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Termas de Hoy, Madrid, 2003, pp. 39-47.

[34] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 211.

[35] Véanse al respecto Á. Recio Mir, «Los coches de Dios: carrozas y sillas eucarísticas en España y América», en Mariela Insúa y Martina Vinatea (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2013, pp. 269-289 y Á. Recio Mir, «El primer bien que produce el coche es

UNA CORRIDA DE TOROS: «EL ESPECTÁCULO MÁS HERMOSO QUE PUEDE IMAGINARSE»

El relato de madame D'Aulnoy alcanza uno de sus puntos culminantes en la descripción de una corrida de toros, de la que dice que la ordenó el rey para divertirse en la Plaza Mayor de Madrid y que se celebró el 22 de mayo de 1679. Nuestra protagonista muestra su entusiasmo al respecto, ya que dice que sólo conocía por referencias tan «brillante espectáculo». Además, el hecho de que el conde sueco de Koenigsmarck se ofreciese a torear, le supuso un nuevo acicate para asistir. Gracias a que una prima suya era título de Castilla, le reservaron un asiento en los balcones de la plaza, cubiertos con dosel y adornados con tapices y almohadas del guardamuebles real³⁶.

Todo parece interesarle a nuestra fuente, que narra con detalle el espectáculo que suponía la llegada de los toros a Madrid, en ocasiones hasta cincuenta. No se le escapan tampoco los preparativos del espectáculo, como que se «se cubre de arena el enlosado de la Plaza Mayor y se levantan en torno las barreras, de la altura de un hombre, sobre las cuales se pinta el escudo del Rey y el del reino». Aprovecha la ocasión para describir la plaza y compararla con la Real de París³⁷.

la autoridad: las hermandades sacramentales y las carrozas y sillas de mano eucarísticas», en J. Roda Peña (dir.): *XIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, 2013, pp. 197-222.

[36] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 242 y 243. En esta ocasión apenas espigaremos de este relato el papel de los coches y el retrato social que supuso la corrida, que sin duda merecería un mayor análisis en relación con la tauromaquia en sí, para lo que serían de gran utilidad, entre otros, A. Guillaume-Alosno, *La tauromaquia y su génesis. Ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI y XVII*, Laga, Bilbao, 1994; J. Campos Cañizares, *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado socio-cultural*, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2007 y J. Campos Cañizares, «Organización y celebración de corridas de toros en Madrid en tiempos de Felipe IV», en *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo*, UNED, Madrid, 2009, pp. 69-80.

[37] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 243 y 244.

La ubicación en este marco festivo de cada persona configuraba un apurado retrato de la sociedad y aún del mundo. Así, el balcón del rey era «más saliente que los otros, más espacioso y de barandilla dorada. Ocupa el centro de uno de los lados de la plaza y lo cubre un hermoso dosel». Justo enfrente estaban los balcones de los embajadores de los países católicos, Austria, Francia, Polonia, Venecia y Saboya. A la derecha del monarca estaban los embajadores de los países protestantes, Inglaterra, Holanda, Suecia y Dinamarca. También a la derecha del rey estaban los miembros de los consejos, Castilla, Aragón, Inquisición, Italia, Flandes, Indias, Órdenes, Guerra o Santa Cruzada: «se distingue cada uno por las armas bordadas en oro sobre los tapices carmesíes que adornan las barandillas. Todas las corporaciones, los jueces, los grandes, los títulos tienen lugar proporcionado a su rango, a expensas del Rey o de la villa, que alquilan los balcones a los particulares que viven en aquellas casas»³⁸.

El carruaje tuvo un inusitado protagonismo en esta corrida, ya que el cuerpo diplomático entró con sus coches «y pasean alrededor de la plaza hasta la llegada del rey». Especifica nuestra autora que el embajador de Francia era muy admirado «porque le acompaña toda la servidumbre con vestidos a la francesa, y sólo él disfruta de semejante privilegio, pues los demás se ven obligados a vestirse a la usanza española»³⁹.

La comitiva real resultaría impresionante, ya que la carroza del Rey era

precedida de cinco o seis carrozas con los oficiales, las meninas y los pajes de su cámara, y la carroza de respeto que va siempre vacía inmediatamente delante de la de Su Majestad,

[38] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 244. Sobre el Madrid ceremonial véase M. J. del Río Barredo, *Madrid ubrs regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Marcial Pons, Madrid, 2000.

[39] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 245. El vestuario es otro de los intereses de nuestra protagonista, de lo que veremos algún detalle más.

cuyo postillón y cuyo cochero llevan la cabeza descubierta, llegó rodeada de guardias de pie. Estos, que se llaman guardias de corps, armados con alabardas, siguen de muy cerca la carroza real, junto a cuyas portezuelas van muchos pajes vestidos de negro⁴⁰.

No quedaba ahí a comitiva real: «como las damas que han de servir a la nueva Reina están ya nombradas, asistieron también a la fiesta, presididas por la duquesa de Terranova, en carrozas del Rey, acompañadas por nobles de alta condición, que andaban unos a pie junto al estribo, para estar más cerca, y otros montados en arrogantes caballos. Para poder permitirse esta galantería es necesario obtener antes el consentimiento de la dama por quien se hace». No obstante, «las dueñas de honor, que ocupan también las carrozas, y los guardadamas, que andan a caballo muy cerca, son molestos vigilantes» de posibles galanteos⁴¹.

Pero no sólo la corte participaba en la fiesta, «la multitud es insuperable, porque todo está lleno, desde los tejados a las barreras, esos balcones tan bien adornados, a los que se asoman tan hermosas damas, la brillante Corte. Y, en fin, todo lo que la plaza contiene presenta el espectáculo más hermoso que puede imaginarse»⁴².

La marquesa D'Aulnoy lo describe todo, hasta el reglamento por el que se regía la lidia. Particular interés muestra por los caballos, a los que tan aficionada era. Su descripción se hace en particular prolija al describir a los caballeros que, montando a la jineta, cruzaban la plaza y se dirigieron al balcón del rey al que hicieron una profunda reverencia y solicitaron permiso para la lidia. «El Rey se lo concedió y les

[40] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 245 y 246. Que los cocheros fueran descubiertos era otra de las prerrogativas del rey, véase A. López Álvarez, *op. cit.*, pp. 92-94.

[41] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 246. Sobre el galanteo en los coches véase A. López Álvarez, *op. cit.*, pp. 515-564.

[42] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 248.

deseó buena fortuna. Al mismo tiempo sonaron los clarines, en señal del desafío que se hace a las fieras»⁴³.

Distingue claramente entre el toreo caballeresco y el de «muchos hombres que vienen a la Corte, la mayoría de las veces desde muy lejos, con el solo y único afán de torear en tales días; pero como no son nobles, van a pie y no se les hace ninguna ceremonia». La lidia es interpretada por nuestra protagonista como una suerte de lance de honor, que sólo empezaba cuando el rey entregaba la llave del corral a dos alguaciles. Del desarrollo de la lidia cabe destacar que «los hombres que torear a pie arrojan a la fiera flechas y dardos muy agudos, revestidos con papel rizado que les clavan en la piel». La reacción de los toros le infunde terror a nuestra autora, que no deja de dar referencias a cogidas, muertes, desmayos o curiosas suertes que incluían peiros de presa⁴⁴.

En cualquier caso, la condesa D'Aulnoy se preguntaba cómo un rey que se llama católico puede tolerar una diversión tan bárbara, «bien sé que es herencia de los moros, pero creo que debiera ser abolida, como otras muchas costumbres que se conservan aún desde aquellos tiempos en que los infieles habitaban el país»⁴⁵.

LA ENTRADA DEL EMBAJADOR DE FRANCIA: OCA- SIÓN PARA LUCIRSE

UNO de los epicentros de los estudios sobre la fiesta barroca son las entradas reales. De la de María Luisa de Orleans en 1679 para su matrimonio con Carlos II da alguna pincelada madame D'Aulnoy⁴⁶. Menos atención se ha prestado a otras

[43] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 248-250.

[44] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 250-255.

[45] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 255.

[46] Acerca de la misma remitimos a T. Zapata, *La entrada en la Corte de*

entradas, como la de los embajadores, en una de las cuales se detiene nuestra protagonista, en concreto, del de Francia, del que afirmó

no quería salir de Madrid sin haber presenciado la llegada del marqués de Villars. Como es uso y costumbre en este país, el marqués entró a caballo, y esto no deja de tener sus ventajas para un hombre arrogante, de noble y gallarda figura. Cuando el embajador de Venecia se presentó en la Corte, gracias a esta costumbre no se hallaba metido en su carroza, tasada en doce mil escudos, porque al volcar ésta, como aconteció, se hubiera visto cubierto de barro, tan abundante en las calles durante el invierno, que llega a formar arroyos en los que se hunden los caballos. Quedaron del todo inservibles los ricos terciopelos bordados de oro de que estaba guarnecida la carroza⁴⁷.

La entrada de los diplomáticos a caballo para hacer la entrega de sus cartas credenciales al rey de España, como hizo el marqués de Villars, embajador extraordinario de Luis XIV, debía de ser una reminiscencia medieval. En Europa se tienen brillantes testimonios de entradas en esa época ya en suntuosas carrozas. Incluso se sabe que el embajador del propio Carlos II Pedro Antonio de Aragón ante el papa en 1671 empleó cuatro carrozas, cuyo aparato decorativo configuraba una alegoría de España. Un ejemplo conservado, aunque transformado, es la suntuosa carroza salida del taller napolitano de Cristoforo Schor para que hiciese entrega de sus cartas al papa como embajador de Carlos II en 1697 Luis de Moscoso Osorio, conde de Altamira⁴⁸.

María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2000.

[47] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, p. 319.

[48] Véanse Á. Recio Mir, «El coche en las ceremonias italianas del Barroco: presencia y significación», en F. Halcón (coord.), *Italia como centro. Arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*, Uni-

En España, la regulación que ha llegado a nuestros días, aunque muy simplificada, es de época de Carlos III y en ella tienen el máximo protagonismo los carruajes⁴⁹. Sin duda, sería digno de futuros estudios analizar cómo fue la evolución de estas entradas diplomáticas, desde las protagonizadas por los caballos a la implantación en ellas del coche.

En cualquier caso, lo más interesante es que a nuestra fuente le sorprendió la fascinación que producían las entradas de los embajadores entre las damas, hasta el punto de que «cuando tiene efecto uno de tales acontecimientos, ni una sola falta en los balcones, vestida con sus mejores galas, como si se tratase de recibir a un rey». Ella misma nos da la explicación, de ello y de la fiesta barroca: «pronto caí en la cuenta de que la poca libertad de que disfrutaban es causa de que aprovechen la menor ocasión para lucirse». Abunda al respecto al señalar que «les proporcionan estos festejos motivo para entenderse con sus amantes, que desde sus carrozas, situadas a corta distancia de los balcones donde se lucen las damas que cortejan, sostienen con ellas conversaciones mudas, en las que desempeñan un papel importante los ojos y las señales hechas con los dedos»⁵⁰.

Para terminar, sólo nos resta decir que con estas páginas apenas hemos querido recoger algunas impresiones de la condesa D'Aulnoy y mostrar una vez más la versatilidad que los estudios sobre la fiesta en general y la barroca en particular tienen para hacer una historia social, ya que lejos de suponer una faceta excepcional en la realidad existencial de los hombres nos ayuda a conocer su cotidiana-

versidad de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 153-167 y R. Martínez Arranz, «The Apollo Coach by Cristoforo Schor», *The Burlington Magazine*, 162, 2020, pp. 938-945.

[49] E. Galán Domingo, «La ceremonia de acreditación de embajadores», en E. Galán Domingo (coord.), *Historia del carruaje en España*, Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, 2005, pp. 392-395.

[50] C. D'Aulnoy, *op. cit.*, pp. 319 y 320.

nidad, en la que el carruaje se convirtió en objeto privilegiado, así como su proyección en el tiempo, para lo cual en otra ocasión retomaremos el interesante concepto de «eterno efímero»⁵¹.

[51] A. Domènech i Alberdi y S. Canalda Llobet, *El eterno efímero. Grabados y dibujos conmemorativos del siglo XVI al XIX*, Palau Antiquitats, Barcelona, 2009.



FIGURA 1 [Pág. 55] - Pseudo-Amadeo, *Apocalipsis nova*
[Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, ca. 1500-1510].



FIGURA 2 [Pág. 61] - *Sacra visione del Beato Amadeo*, Pedro Fernández
de Murcia, el Pseudo-Bramantino [Palazzo Barberini, Roma, 1513].

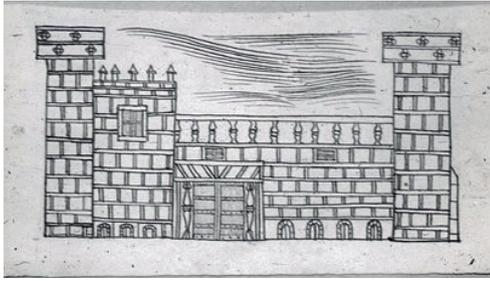


FIGURA 5 [Pág. 85] - Fragmento del plano de la Plaza Mayor de México [Casa de Hernán Cortés según plano de 1570].



FIGURA 6 [Pág. 86] - Escudo de Armas de Hernán Cortés [Hacienda de Cortés en Cuilapan de Guerrero (Oaxaca), siglo XVI].



FIGURA 7 [Pág. 91] - Exhacienda de Apanquetzalco [Ingenio azucarero propiedad de Hernán Cortés (Morelos), siglo XVI].



FIGURA 8 [Pág. 108] - *Per Afán de Ribera y Portocarrero* (1509-1571). Grabado calcográfico anónimo recogido en *Teatro eroico, e politico de' governi de' Vicere del Regno de Napoli*, de Domenico Antonio Parrino, Nápoles, 1692-1695 [Biblioteca Nacional de España].



FIGURA 10 [Pág. 115] - *Retrato del pintor Luis Fernández*, anónimo, after Francisco Pacheco, h. 1630-1670 [Hispanic Society, Nueva York].



FIGURA 9 [Pág. 111] - *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, Giovanni Palma, el joven (atrib.), anterior a 1584 [The Morgan Library & Museum, Nueva York].



FIGURA 11 [Pág. 127] - *Custodia de sol*, Juan Luis Arias, 1610 [Parroquia de Santiago de Útrera, Sevilla].



FIGURA 13 [Pág. 128] - Detalle del nudo de la *Custodia de sol*, Juan Luis Arias, 1610 [Parroquia de Santiago de Útrera, Sevilla].



FIGURA 12 [Pág. 128] - Detalle de la peana de la *Custodia de sol*, Juan Luis Arias, 1610 [Parroquia de Santiago de Útrera, Sevilla].

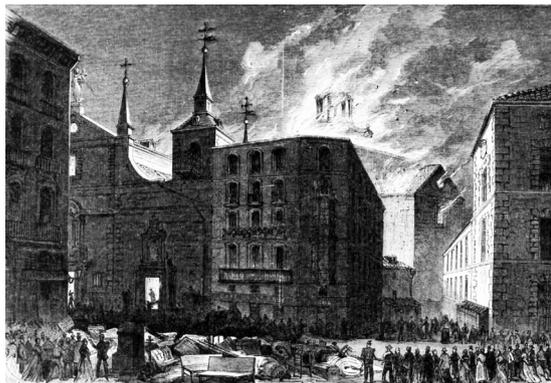


FIGURA 14 [Pág. 136] - Incendio de la Iglesia de Santo Tomás, vista tomada a las nueve de la noche desde la Plaza de Santa Cruz, Galofré (dib.), *La Ilustración Española y Americana*, año XVI, núm. 16 [© Biblioteca Nacional de España].

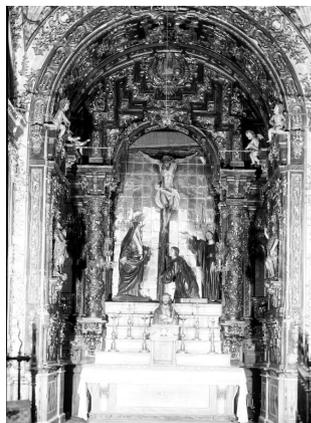


FIGURA 15 [Pág. 140] - Cristo crucificado, atribuido a Juan de Mesa, y la Virgen, San Juan y la Magdalena, de Pedro de Mena [Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte].



FIGURA 16 [Pág. 143] - *Jesús sentenciado a muerte*, Francisco de Herrera el Mozo, 1676 [Museo Cerralbo, Madrid].



FIGURA 17 [Pág. 145] - *Camino del Calvario*,
Francisco de Herrera el Mozo, 1676 [Museo Cerralbo, Madrid].



FIGURA 18 [Pág. 147] - *Grupo de ángeles portando la santa Cruz*,
Francisco de Herrera el Mozo, 1676 [Museo Nacional del Prado, Madrid].



FIGURA 19 [Pág. 151] - *Vista de Sevilla*, anónimo [Colección Fundación Focus, Sevilla].

FIGURA 20 [Pág. 165] - *Vista de Sevilla* (detalle de la reyerta de dos azacanes), anónimo [Colección Fundación Focus, Sevilla].



FIGURA 21 [Pág. 166] - *Vista de Sevilla* (detalle de un caballero de la Orden de Santiago saludando a las damas), anónimo [Colección Fundación Focus, Sevilla].

FIGURA 22 [Pág. 166] - *Vista de Sevilla* (detalle de un anciano con frailes franciscanos), anónimo [Colección Fundación Focus, Sevilla].



FIGURA 23 [Pág. 168] - *Vista de Sevilla* (detalle de los galeones), anónimo [Colección Fundación Focus, Sevilla].



FIGURA 24 [Pág. 168] - *Vista de Sevilla* (detalle de las galeras), anónimo [Colección Fundación Focus, Sevilla].



FIGURA 25 [Pág. 178] - Portada del Sagrario del Salvador de Sevilla, Cayetano de Acosta.



FIGURA 26 [Pág. 182] - Ángel de la portada del Sagrario del Salvador de Sevilla (detalle de la filacteria), Cayetano de Acosta.



FIGURA 27 [Pág. 182] - Portada del Sagrario del Salvador de Sevilla (detalle de cervo bebiendo de la fuente).

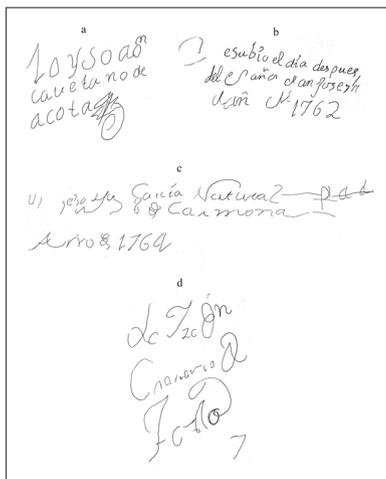


FIGURA 28 [Pág. 185] - Portada del Sagrario del Salvador de Sevilla (detalle de los calcos digitales de las inscripciones a grafito).

FIGURA 29 [Pág. 185] - Portada del Sagrario del Salvador de Sevilla (detalle de la inscripción en un rayo de Dios Padre).



FIGURA 30 [Pág. 188] - Portada del Sagrario del Salvador de Sevilla (detalle de la Hostia).



FIGURA 31 [Pág. 199] - Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado, Jan van Kessel III (atrib.), 1686 [Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito Museo Thyssen de Madrid].

SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EL 14 DE SEPTIEMBRE DE 2021,
DCC ANIVERSARIO DE LA MUERTE
DE DANTE ALIGHIERI.
SE HAN HECHO 100 EJEMPLARES
NUMERADOS A MANO,
SIENDO ÉSTE EL

[]

LAUS † DEO

