

El SISTEMA *de* *las* ARTES

*Representación, poder y cultura visual
en la época moderna*



FERNANDO CRUZ ISIDORO Y NOEMI CINELLI (EDITORES)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHILE



UNIVERSIDAD
PABLO
OLAVIDE
SEVILLA

El sistema de las artes

Representación, poder y cultura visual
en la época moderna

Fernando Cruz Isidoro
Noemi Cinelli
(Editores)

El sistema de las artes: representación, poder y cultura visual en la época moderna

Fernando Cruz Isidoro y Noemí Cinelli
(Editores)

©2026

Colección Acervos

Publicaciones Enredars
Vol. 33

Publicaciones Enredars

DIRECTOR EDITORIAL
Fernando Quiles García

Coordinación editorial

Noemí Cinelli
Aline Lara Galicia
Ana Cielo Quiñones Aguilar
Zara María Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Diseño y diagramación

Estudio Vicencio

ISBN ENREDARS
978-84-09-90980-3

Imagen de portada

Ejecutoria de hidalguía de Hernando de Mora, 1575, Virgen con el Niño, IB 15387, folio 1 vuelto,
Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

FOTOGRAFÍAS E IMÁGENES © de los autores y las autoras, excepto que se haga otra especificación

Este volumen es el resultado de las investigaciones desarrolladas:

- en el marco del Grupo de Investigación HUM-171 CIHAPA de la Universidad de Sevilla (2025-2026);
- en el marco del proyecto Anid Fondecyt Regular n° 1240080 (2024-2028);
- en el marco del proyecto Ministerio Ciencias, Innovaciones, Universidades n° PRX24/00164 (2025-2026).

Este libro ha sido sometido a referato externo bajo el sistema de pares dobles ciegos.

Revisión ortotipográfica

Alejandro Román López.
Universidad de Sevilla

Colección Serie Arte / Documento

Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Vol. 16

Publicaciones Ediciones Universidad Autónoma de Chile

DIRECTORA
Isidora Sesnic Humeres.
Universidad Autónoma de Chile, Chile

Coordinación editorial

COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO
Noemí Cinelli.
Universidad Autónoma de Chile,
Chile-Universidad de La Laguna, España

Responsable de edición

COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO
Aline Lara Galicia- Universidad de Sevilla

Diseño de portada

Estudio Vicencio

ISBN UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE
978-956-417-195-1



Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía



Fondecyt
Fondo Nacional de Desarrollo
Científico y Tecnológico

N° 1240080

Comité Científico Publicaciones Enredars

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de
Olavide, España*

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta.
Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de
Educación a Distancia (UNED), España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de
Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e
Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional
Autónoma de México, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de
Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de
Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de
Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head
of Latin American Art. Los Angeles County
Museum of Art (LACMA), Los Ángeles,
Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga.
Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São
Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume
I. Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad
Complutense, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de
Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia
Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Esther Merino Peral. *Universidad
Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad
Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad
Católica de Chile, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História
da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Directora Ediciones Universidad

Autónoma de Chile

Isidora Sesnic Humeres. *Universidad Autónoma de
Chile, Chile*

Coordinación editorial

Colección Serie Arte/Documento

Noemi Cinelli. *Universidad Autónoma de Chile,
Chile-Universidad de La Laguna, España*

Responsable de edición

(Colección Serie Arte/Documento)

Aline Lara Galicia

Coordinación Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile-

Colección Serie Arte/Documento

Mónica Barrientos Olivares. *Universidad Autónoma
de Chile*

Consuelo Soler Lizarazo. *Universidad Autónoma de
Chile, Chile*

Ivan Sergio. *Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile*

Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile-

Colección Serie Arte/Documento

Iván Suazo Galdames, *vicepresidente de Investigación y
Doctorados. Universidad Autónoma de Chile*

Carolina Valenzuela Matus. *Universidad Autónoma de
Chile, Chile*

Pedro Zamorano Pérez. *Universidad de Talca, Chile*
Emilce Nieves Sosa. *Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina*

Fernando Cruz Isidoro. *Universidad de
Sevilla, España*

Carmen de Tena Ramírez. *Universidad de Sevilla,
España*

Alejandra Palafox Menegazzi. *Universidad de
Granada, España*

Rosangela Patriota. *Universidad Presbiteriana
Mackenzie/CNPq, Brasil*

Alcides Freire Ramos. *Federal University of Mato
Grosso do Sul/CNPq, Brasil*

Enrique Normando Cruz. *Conicet/Universidad
Nacional de Jujuy, Argentina*

Marcos Antonio de Menezes. *Universidad Federal de
Goiás, Brasil*

Grit Koeltzsch. *Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina*

Gloria Román. *Universidad de Granada, España*

Pablo Andrés Chiavazza. *Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*

Rebeca Viñuela. *Universidad de Alcalá, España*

Colección Acervos.

Directoras: Aline Lara Galicia y Zara M^a. Ruiz Romero
Comité Científico

Gabriel Arriarán. Centro Bartolomé de las Casas, Cusco,
Perú

Fidencio Briceño Chel. INAH-Yucatán, México

Alba Choque Porras. Universidad La Salle, Perú

Óscar Flores Flores. IIE-UNAM, México

Selene Yuridia Galindo Cumplido. FAD-UNAM, México

Mariella Hernández Moncada. Consultora en proyectos
sociales y culturales, El Salvador

Peter Jiménez Betts. Centro INAH, Zacatecas, México

Cebaldo de León Inawinapi. Pueblo Guna Dule, Panamá

Leonardo López Luján. INAH-México

Elena Mazzetto. FFyL-UNAM, México

Silvia María del Socorro Mesa Dávila. Directora del
Registro Público de Monumentos y

Zonas Arqueológicas e Históricas del INAH, México

Jorge Antonio Ñancucheo. Presidente de la ONPIA,
Argentina

Susana Ramírez Urrea. Universidad de Guadalajara,
México

Henry Vargas Benavides. FAL-Universidad de Costa Rica

Juan Villanueva Criales. Museo Nacional de Etnografía y
Folklore, La Paz, Bolivia

COLMIX. Colectivo Mixe, México

Índice

El sistema de las artes: representación, poder y cultura visual en la época moderna	7
Noemi Cinelli	
El palacio ducal de Medina Sidonia de Sevilla. Entre la vida privada y la ostentación	13
Fernando Cruz Isidoro	
Ejecutorias de hidalguía emitidas por la Chancillería de Granada e iluminadas en esa ciudad	49
Rosario Marchena Hidalgo	
El programa ideológico de la decoración de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla	71
Teodoro Falcón Márquez	
Los camarines en la arquitectura barroca sevillana y su ornamentación. Una aproximación a su análisis tipológico y los valores asociados al mismo	99
Blanca Lucía Palacios Fernández	
La plata labrada entorno al <i>annus mirabilis</i> de Felipe IV. Las piezas de uso civil	137
María Jesús Mejías	
Contribución al estudio de la presencia de esculturas de los focos malagueño y antequerano en la actual provincia de Cádiz durante el siglo XVIII	163
José Manuel Moreno Arana	
El conde-duque de Olivares y la protección del Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla (1623)	179
José Manuel Ortega	
“La ociosa elegante” andaluza: entre lo superficial y el afán de libertad	197
Beatriz Romero Chaves	
Pintura flamenca del siglo XVI en el Museo de Bellas Artes de Sevilla	219
Matilde Fernández Rojas	

El sistema de las artes: representación, poder y cultura visual en la época moderna

THE SYSTEM OF THE ARTS: REPRESENTATION, POWER
AND VISUAL CULTURE IN THE EARLY MODERN AGE

Noemi Cinelli

Universidad de La Laguna

Universidad Autónoma de Chile

Fondecyt Chile

<https://orcid.org/0000-0003-3600-5658>

El libro que presentamos se inscribe en una línea de investigación que, lejos de limitarse a la descripción estilística o al inventario patrimonial, propone una lectura estructural del fenómeno artístico en la Edad Moderna y en la larga duración de sus derivas. Los capítulos que lo componen, aunque diversos en objeto y escala, comparten un presupuesto metodológico común: la comprensión del arte como sistema de representación, como dispositivo activo en la construcción de imaginarios sociales, políticos y religiosos. En este sentido, el volumen no debe leerse como una simple agregación de estudios de caso, sino como una constelación de problemas que convergen en torno a tres ejes fundamentales: la articulación entre espacio y poder, la función persuasiva de las imágenes y arquitecturas, y la capacidad del arte para codificar —y al mismo tiempo tensionar— los discursos ideológicos de su tiempo.

Uno de los aportes más sólidos del conjunto reside en la reconsideración del espacio arquitectónico como agente activo de representación. El análisis del palacio ducal de Medina Sidonia en Sevilla revela con nitidez cómo la arquitectura nobiliaria trasciende su dimensión doméstica para convertirse en un instrumento de afirmación política y simbólica. No se trata únicamente de una residencia, sino de un artefacto complejo donde confluyen administración,

escenificación del poder y control del entorno urbano. La progresiva transformación del conjunto —desde su origen medieval hasta sus reformas clasicistas— evidencia una voluntad constante de monumentalización, destinada a sostener una imagen de autoridad incluso en contextos de desplazamiento del poder efectivo (véase cap. nº1, Fernando Cruz Isidoro).

Esa misma lógica de construcción simbólica del espacio social, encuentra su correlato en el ámbito institucional de la Justicia, donde las miniaturas de ejecutorias de hidalguía, expedidas por la Real Chancillería de Granada, configuran un marco de exhibición de poder y ostentación. El estudio permite comprender su técnica y dinámica, su iconografía, el alto coste que implicaba, logrando adscribir esas bellas imágenes a uno de los grandes artistas del renacimiento andaluz (véase cap. nº2, Rosario Marchena Hidalgo).

En continuidad con estas reflexiones, el volumen incorpora un capítulo que resulta clave para entender la lógica interna de los dispositivos visuales analizados. Lejos de interpretaciones basadas en la espontaneidad creativa, el estudio pone de relieve la existencia de programas ideológicos y formales que orientan la producción artística en contextos específicos. Las obras no emergen como entidades aisladas, sino como respuestas articuladas dentro de sistemas de pensamiento coherentes, en los que forma, función y significado se encuentran profundamente imbricados. Esta perspectiva obliga a desplazar la atención desde la obra individual hacia los marcos conceptuales que la hacen posible (véase cap. nº3, Teodoro Falcón Márquez).

La dimensión escenográfica del arte alcanza una de sus expresiones más intensas en el ámbito religioso barroco. El estudio de los camarines sevillanos permite comprender hasta qué punto el barroco no es simplemente un estilo, sino una auténtica tecnología de la emoción. El camarín, concebido como “templo dentro del templo”, actúa como un dispositivo de mediación entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo divino, articulando una experiencia sensorial destinada a producir adhesión, fe y participación. En este contexto, el ornamento deja de ser un elemento accesorio para convertirse en un lenguaje teológico, capaz de vehicular lo inefable mediante la intensificación de lo visual (véase cap. nº4, Blanca Lucía Fernández Palacios).

En esta misma línea, el análisis de producciones vinculadas a coyunturas excepcionales introduce una dimensión particularmente reveladora. El estudio de objetos suntuarios y contextos de especial densidad histórica —como los asociados a celebraciones o momentos de afirmación política— permite observar cómo la materialidad artística se convierte en un instrumento privilegiado de construcción simbólica. Estas piezas no sólo cumplen una función estética, sino que operan como dispositivos de memoria, celebración y legitimación

del poder, condensando en su forma significados que exceden ampliamente su materialidad (véase cap. nº5, María Jesús Mejías).

La escultura, por su parte, aparece como un campo privilegiado para observar los mecanismos de circulación artística y la configuración de redes territoriales complejas. El estudio de la presencia de escultores malagueños y antequeranos en la provincia de Cádiz permite matizar las narrativas tradicionales centradas en focos hegemónicos, revelando un entramado dinámico en el que conviven talleres locales y foráneos. La movilidad de artistas, modelos y técnicas configura un paisaje artístico en constante transformación, donde las transferencias responden tanto a lógicas económicas como a demandas devocionales específicas (véase cap. nº8, José Manuel Moreno Arana).

En diálogo con estas dinámicas, el volumen incorpora también investigaciones centradas en la transformación y resignificación del espacio construido. Estos estudios ponen de relieve que los edificios no son entidades estáticas, sino estructuras vivas sometidas a procesos continuos de adaptación. Las intervenciones, ampliaciones o cambios de uso no deben entenderse como meras alteraciones, sino como momentos significativos en los que se reconfiguran los sentidos del espacio, generando nuevas lecturas sin borrar completamente las huellas del pasado. El espacio arquitectónico se presenta así como un palimpsesto en el que se superponen capas de significado (véase cap. nº7, José Manuel Ortega).

La dimensión social y cultural de la imagen se hace particularmente evidente en el análisis del prototipo de la "ociosa elegante" en el arte andaluz del siglo XIX. Este capítulo introduce una lectura crítica sobre la construcción visual de la feminidad burguesa, evidenciando la tensión entre representación y agencia. Bajo la apariencia de superficialidad, estas imágenes revelan un complejo campo de negociación simbólica en el que se inscriben formas incipientes de autonomía femenina dentro de un contexto profundamente restrictivo. La imagen, en este caso, no sólo reproduce estereotipos, sino que también deja entrever fisuras en el sistema que los sostiene (véase cap. nº8, Beatriz Romero Chaves).

El volumen se cierra con una reflexión que amplía y, al mismo tiempo, consolida las líneas interpretativas desarrolladas en los capítulos precedentes. El análisis de los marcos ideológicos que atraviesan las prácticas artísticas permite comprender que el arte no sólo está condicionado por sistemas de pensamiento, sino que participa activamente en su formulación, difusión y transformación. Las obras se revelan así como espacios de negociación en los que se articulan distintas formas de poder, conocimiento y representación. Lo ideológico no aparece como un elemento externo, sino como una dimensión

constitutiva del fenómeno artístico, inseparable de sus formas y de sus efectos (véase cap. nº9, Matilde Fernández Rojas).

Lo que emerge del conjunto es, por tanto, una visión del arte como práctica situada, profundamente imbricada en las estructuras de poder, las dinámicas sociales y los regímenes de sensibilidad de cada época. Frente a lecturas formalistas o aisladas, los trabajos aquí reunidos insisten en la necesidad de abordar los objetos artísticos como nodos dentro de redes complejas de significado, donde confluyen economía, política, religión y cultura visual.

Cabe destacar, además, la atención constante a las fuentes y a la documentación, que otorga a los estudios una base empírica sólida sin renunciar a la interpretación crítica. Este equilibrio entre rigor documental y ambición teórica constituye uno de los mayores logros del volumen, situándolo en una posición relevante dentro de la historiografía actual.

En última instancia, este libro invita a reconsiderar categorías aparentemente estables —como “palacio”, “institución”, “imagen devocional” o “retrato”— desde una perspectiva que atiende a su carácter construido, mutable y estratégico. El arte aparece así no como reflejo pasivo de una realidad preexistente, sino como uno de los principales instrumentos mediante los cuales dicha realidad se configura, se legitima y, en ocasiones, se cuestiona.

No es menor, en este sentido, la proyección que el volumen abre hacia futuras líneas de investigación. La insistencia en la movilidad de artistas, en la circulación de modelos, en la dimensión performativa del espacio y en la carga ideológica de las imágenes sugiere caminos fecundos para seguir explorando las conexiones entre territorios, disciplinas y metodologías. En un momento en que la historiografía del arte se orienta decididamente hacia enfoques transversales y transnacionales, este libro se posiciona con claridad en esa dirección.

En suma, nos encontramos ante una obra que, desde la diversidad de sus aportaciones, logra articular un discurso coherente, exigente y metodológicamente consciente sobre el papel del arte en la configuración de la cultura moderna. Un libro que no se limita a estudiar objetos, sino que interroga los sistemas que los hacen posibles. Y es precisamente ahí donde reside, sin duda, su mayor valor.

En este marco, resulta ineludible situar el volumen en diálogo con la trayectoria del Grupo de Investigación HUM-171 CIHAPA *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andalúz* de la Universidad de Sevilla, cuya evolución ofrece un precedente particularmente elocuente de esta forma de entender la investigación en historia del arte.

Fundado en 1991, el grupo ha consolidado a lo largo de décadas un núcleo metodológico firme, capaz de sostener lecturas complejas del hecho artístico

más allá de los enfoques descriptivos. El punto de inflexión se produce en 2012, cuando, bajo la nueva dirección del ya citado Cruz Isidoro, se impulsa una apertura estratégica hacia la interdisciplinariedad que no diluye, sino que refuerza su eje central.

Este desplazamiento —lejos de ser meramente organizativo— redefine el grupo como un espacio de producción crítica intergeneracional, en el que conviven investigadores/as de trayectoria consolidada con doctorandos/as y jóvenes doctores/as, integrados/as activamente en dinámicas de trabajo que combinan formación, investigación y transferencia. El seminario permanente celebrado cada año entre los meses de abril y mayo en la Universidad de Sevilla, y la publicación anual que deriva de estas citas anuales, no funcionan aquí como meros dispositivos de difusión, sino como auténticos laboratorios de pensamiento, donde se ensayan y contrastan metodologías, problemas y marcos interpretativos.

Es precisamente en esta tensión fecunda entre continuidad y renovación donde el CIHAPA encuentra su mayor fuerza, y donde este libro se reconoce como parte de una misma constelación intelectual.

El palacio ducal de Medina Sidonia de Sevilla. Entre la vida privada y la ostentación

THE DUCAL PALACE OF MEDINA SIDONIA IN SEVILLA.
BETWEEN PRIVATE LIFE AND OSTENTATION

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla

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

Resumen

El palacio de los duques de Medina Sidonia en Sevilla desempeñó un papel esencial en el programa de interacción ejercido por la familia en una ciudad de realengo. Su complejidad estructural, fruto de la unión de varias casas principales, sus monumentales patios y jardines y su exaltada fachada longitudinal, le hicieron sobrepasar las funciones de uso doméstico o administrativo, hasta convertirse en un emblemático escenario de representación de estatus y grandeza.

Palabra clave

Arquitectura palacial. Patronazgo nobiliario. Duques de Medina Sidonia. Sevilla.

Abstract

The palace of the Dukes of Medina Sidonia in Seville played an essential role in the family's program of interaction in a royal city. Its structural complexity, the result of the union of several main houses, its monumental courtyards and gardens, and its exalted longitudinal façade, made it go beyond domestic or administrative functions, becoming an emblematic setting for the representation of status and grandeur.

Keywords

Palatial architecture. Noble patronage. Dukes of Medina Sidonia. Sevilla.

I. A modo de introducción.

Objetivos y metodología

Resulta un inmueble significativamente desconocido para la historiografía artística, a pesar de la importancia que alcanzó para los Guzmanes como residencia doméstica, centro administrativo y espacio de representación. En palabras de Hazañas y la Rúa, “Aquellos dilatadísimos palacios de los Pérez de Guzmán, Condes de Niebla que comenzaban en la actual calle de Jesús y llegaban a la Plaza del Duque que era el patio de sus caballos, o picadero que decimos hoy” (1928, s.p.), y quizás fuera la casa palacio “más amplia y extensa de la población” (1974, pp. 118-119) tras los Reales Alcázares.

Basta comparar lo poco que se ha escrito sobre ese imponente palacio que se levantaba junto a la parroquia de San Miguel, igualmente desaparecida, con la extensa bibliografía originada por edificios de similar envergadura. Podría avalar esa diferencia que algunos conserven su finalidad primigenia, como la casa de Pilatos para los Medinaceli (Lleó Cañal, 1998; Lleó Cañal, 2017), o el de Dueñas para los Alba (Falcón Márquez, 2003). Sin embargo, otros la han perdido y han sido reconvertidos y, aun así, cuentan con estudios científicos, como la casa de los Pinelo (Falcón Márquez, 2006), la de los marqueses de La Algaba (Oliver y Pleguezuelo, 2012), o el palacio de los Ponce de León (Gabardón de la Banda, 2000). Las publicaciones específicas sobre los Medina Sidonia apenas le dedican unas líneas (Ladero Quesada, 2015, pp. 448-449), y la ignora la historiografía especializada en tipología palacial (Falcón Márquez, 2012, pp. 20-23, 52-62, 114-123), o en la aceptación clasicista en la ciudad (Lleó Cañal, 2012, 39-53). Afortunadamente, su planimetría histórica ha sido catalogada (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, pp. 208-215).

Hemos intentado atenuar ese vacío, abordando el palacio en varias ocasiones y con diversas perspectivas. Se analizó planta y alzado a través de la planimetría dieciochesca localizada (Cruz Isidoro, 2006a, pp. 247-262), y divulgado su historia constructiva y estructura (Cruz Isidoro, 2024, pp. 38-57). Su investigación no quedó aislada, pues de forma paralela se analizó otra residencia de la familia, el palacio de Sanlúcar de Barrameda (Cruz Isidoro, 2012, pp. 28-33), ha quedado integrada en un proyecto de I+D¹, y en una monografía dedicada al mecenazgo y promoción artística de esta Casa, que garantizará su contextualización.

1. Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Del castillo al palacio: Transformación, habitabilidad y pervivencia de la fortificación señorial” (PID2021-127438NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y “FEDER Una manera de hacer Europa”.

El desinterés parece surgir con su lamentable pérdida, que ya apuntaba a mediados del siglo XIX González de León al describir su fábrica, aunque conservara buena parte de su monumentalidad (1839, pp. 49-52; 1844, pp. 41-42). Quizás en su parcelación y enajenación final originando nuevos edificios en el siglo XX, como el colegio de Alfonso X, la escuela de Estudios hispanoamericanos, diversas viviendas y las emblemáticas casas de Sánchez Dalp y de Palomares encontremos la razón, la notable trascendencia social adquirida por los dos últimos inmuebles, que apenas modificaron la estructura básica del conjunto palacial, más allá de fraccionarlo o someterlo a un cambio estético ornamental. Su impronta estilística, asimilada a lo sevillano, dejó tal huella en la ciudad, reactivada con su demolición para la construcción del actual edificio dedicado a actividades comerciales en la década de 1960, que ha suscitado un interés historiográfico de denuncia y admiración mantenido en el tiempo, difuminado el anterior uso histórico de la manzana. A ese injustificado olvido se añade el cambio de nomenclatura de la plaza que lo antecedió, de su propiedad y que daba nombre al barrio, “plaza del Duque de Medina Sidonia”, sustituido en 1841 por el de Duque de la Victoria en homenaje a Baldomero Espartero, que bombardeó la ciudad en 1843 (*Diccionario*, 1993, p. 303; Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208).

Los objetivos de este trabajo, partiendo de anteriores logros parciales, han buscado metas de mayor entidad. Quizás lo más complicado haya sido una propuesta cronológica para el proceso constructivo de un edificio orgánico, sin plan unitario, resultado de continuadas reformas y reedificaciones, en base a documentar artífices, materiales, costes y a la formulación de autorías para los proyectos directrices que intentaron otorgarle matices clasicistas monumentales. Con el almacén se ha vuelto la mirada a la planimetría y a los dibujos conservados, analizados minuciosamente para una correcta interpretación de los espacios que configuraron el complejo y su inserción en el contexto urbano. La exposición sintética de la etapa final de desaparición material y los nuevos usos del solar cierran los objetivos, ya que las edificaciones palaciales que surgieron de sus ruinas cuentan con respectivos estudios, y desbordan los planes marcados.

La metodología se ha adaptado para cubrir esas lagunas. En primer lugar, ha requerido una puesta al día del estado de la cuestión bibliográfica, integrando, junto a los estudios propios, las novedades publicadas y la tipología palacial en la ciudad como elemento de referencia continua, sin perder de vista la de otros ámbitos geográficos de relación. El mayor esfuerzo lo ha representado el trabajo de campo, sostenido en el tiempo, para la localización e interpretación de documentación textual inédita en el Archivo General

Fundación Casa Medina Sidonia. Ha permitido, con reservas, resolver parte del proceso constructivo, mientras que la relectura de la planimetría y alzados ha contribuido a la correcta interpretación de una información textual que no podíamos verificar con el estudio directo del inmueble. Se ha añadido el de dibujos artísticos del jardín y la trasera, realizados por Richard Ford en 1831. El reportaje fotográfico, limitado por esa misma circunstancia, ha intentado paliar esa imposibilidad con la reproducción de fuentes visuales y de los escasos elementos materiales conservados.

2. Los orígenes medievales de unas casas principales y el contexto urbano

El origen del conjunto se encontraba en una vivienda almohade o mudéjar de cierto porte, propiedad de la familia de María Alonso Coronel, esposa de Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno”, fundadores del mayorazgo, en la zona oeste de la ciudad. En el testamento de esa señora, de 1330, afirmaba poseer unas “casas principales en Sevilla a la collaçión de San Miguel, çerca de San Vicente”. Ortiz de Zúñiga (1795/1796) recoge “Su casa primera de su habitación á la Parroquia de San Vicente, fue la primitiva, y de repartimiento de los Coroneles, dote de la ínclita Doña María Alonso Coronel, que casi permanece en su fábrica antigua, y con las armas de sus primeros dueños” (t. III, p. 293). Se ha dado como ubicación la actual calle Jesús de la Vera-Cruz, abierta a la plaza grande de San Vicente, actual Cardenal Cisneros (Albardonedo Freire, 2002, p. 226; Pérez Escolano, 2007 p. 211; Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208). Debían ser de cierta entidad por contar con huerta, lo que entraña terreno y capacidad de expansión. María Alonso las dejó en herencia a su hijo Juan Alfonso, II señor de Sanlúcar de Barrameda, que fue adquiriendo otras cercanas (Ladero Quesada, 2015, pp. 31, 45).

Sobre algunas de ellas crecería el conjunto, desplazándose unas decenas de metros hacia la parroquia de San Miguel, según la planimetría conservada, hasta encajar en la manzana orillada por la calle de las Armas, actual Alfonso XII, “una de las calles más anchas” en palabras de Mal Lara, originada en uno de los accesos principales a la ciudad, la Puerta de Goles o Real (Lleó Cañal, 2012, pp. 236-237), el desaparecido callejón de los Estudiantes, esa parroquia y la plaza que llevaría su nombre. Ese crecimiento por adición conservó medianías, intrincados accesos internos, desniveles, y las fábricas originales de ladrillo, madera y teja, con entrantes y salientes, sin organización unitaria, pero dotadas con el privilegio de contar con agua corriente de los Caños de Carmona desde 1438 (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208).



Fig. 1 Francisco Manuel Coelho y Pablo Amat, plano topográfico de la ciudad de Sevilla, del Asistente Pablo Olavide, 1771. La planta del palacio ducal queda marcada en rojo

En aquellos años la collación se extendía sobre casi 21 ha., con una población en alza, pero de caserío más bien escaso por su inundabilidad (Vázquez Consuegra, 1992, p. 126). Los padrones conservados entre 1384 y 1426 recogen que sus vecinos se incrementaron en 43 personas, disminuyeron a 285 en 1433, y se recuperaron lentamente con 305 vecinos en 1426, elevándose a 410 en 1463 y a 581 en 1484-1485 (Collantes de Terán, 1984, pp. 173-175), cuando el inmueble que estudiamos empezó a fraguar.

Para su localización, se ha marcado en rojo el solar en el plano del Asistente Pablo de Olavide, de 1771, que levantó Francisco Manuel Coelho y grabó Joseph Amat, (Fig. 1) y conforme a la vista aérea generada por Google Earth, sus coordenadas serían de 37°23'36"N/5°59'48"W² aproximadamente, y la cota actual de unos 6 o 7 metros sobre el nivel del mar, con lo que la original quedaría más baja.

2. Captura de pantalla de Google earth https://earth.google.com/web/search/sevilla/@37.39339248,-5.9962634,33.27029899a,283.0481346d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCSnh6U9IJTNAES-fh6U9IJTPAGd5_uj_020hAIQB3nwl5J0nAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA

El duque Juan (†1468) reedificó el conjunto a mediados del siglo XV para darle unidad, incorporando más viviendas, hasta acotar el perímetro de lo que sería el posterior conjunto palacial. E ideó la plaza delantera, al incorporar y derribar varias casas, dos callejas y una plazuela. Ortiz de Zúñiga se hace eco en la crónica del año 1515: “ampliáronla después hasta entrarse en la Parroquia de San Miguel con la casa que fue del Tesorero Nicolás Martínez de Medina, y después de Pedro Melgarejo, su yerno, dominando la plaza sobre que fabricará suntuosa fachada” (1988, [1795], t. III, p. 293).

La plaza sirvió como mercado de productos alimenticios y especias, cuyos tenderetes se adosaban a las viviendas. Para evidenciar su autoridad y jurisdicción, el III duque dispuso en 1502 unos mármoles en el enorme anchurón para impedir su libre acceso, provocando un pleito con el cabildo municipal que resulta esclarecedor para entender su finalidad. El procurador del duque expuso que “las quales (casas) las compraron para que las casas de su morada, seyendo como eran de señores tan grandes, no estouiesen embaraçadas e syn uista con las que estauan ante ellas y cabe ellas” (Collantes de Terán, 1984, pp. 78-79). Los Reyes Católicos emitieron en marzo de 1503 una real provisión para su eliminación (Albardonedo Freire, 2002, p. 226; Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208).

El gasto en la adquisición de casas para liberar terreno, que podría considerarse un dispendio por la falta de utilidad inmediata, como era el uso privativo o para alquilar, aseguraba espacio para la perspectiva de la futura fachada monumental, concebida como emblema de poder por su articulación y enorme desarrollo longitudinal. Cumpliría otra función no menos importante, la de zona de representación para el uso festivo ducal, capaz para el montaje de arquitecturas efímeras de cierto tamaño, como las habituales para alancear toros o realizar alardes caballerescos, actividades lúdicas de trascendencia popular que la familia utilizaba hábilmente en solemnidades para exaltar su grandeza, magnanimidad y fama entre el vecindario. Con esas prácticas seguían la tónica de otras familias nobiliarias (Collantes de Terán, 1984, p. 78; Miura Andrade y Collantes de Terán Sánchez, 2020, p. 127).

Recoge Barrantes Maldonado (1998) cómo el I duque Juan agasajó a Enrique IV de Castilla y a su esposa cuando visitaron Sevilla con fiestas y honras en su palacio:

[...] e allí les hizo el duque de Medina Çidonia muchos servicios, grandes fiestas e regozijos, así de justas, juegos de cañas y toros, como de todos los otros pasatiempos que pudieron ser inventados, señaladamente un torno de çien cavalleros [...], e pusose una liça delante de sus casas,

a la redonda de la plaça, porque no entrasen otros sino los tiradores; y el Rey e la Reina e las damas estaban en los corredores e ventanas de casa del Duque, porque avían de ser aquella noche sus huéspedes; e de la una parte de la plaça estava un estandarte hincado, blanco, con las armas del duque de Medina [...](p. 367)

El conjunto de casas principales y accesorias se desparramaba por una manzana casi completa, similar en tamaño y urdimbre a la disposición laberíntica de los conventos sevillanos, con zonas habitadas, patios, huertas y solares, hasta casi alcanzar la parroquia de San Vicente, donde estaban “las casas que llaman viejas”. Lo comprobamos en la que podría ser su más antigua representación, la *Vista general de Sevilla* de 1585 grabada por el milanés Ambrosius Brambilla (Olmedo Granados, 2022, pp. 42-43). Su plaza delantera se identifica con el nº 47 y la leyenda “Plaza del duque de Medina”. El dibujo, dedicado al II conde de Olivares Enrique de Guzmán, tío del VII duque Alonso, se ha vinculado al ingeniero militar Cristóbal de Rojas, que trabajó para el duque en Sanlúcar, lo que explicaría la presencia relevante del palacio en lo que es una representación simplificada de Sevilla (Cabra Laredo, 1988, pp. 96-99).

Se advierte, además, la disposición alargada y aguzada de la plaza, con forma triangular en huso, y queda particularizado el conjunto que formaban las casas del duque, a diferencia de la representación convencional del resto del caserío. Forman un bloque compacto y alineado, articulado en tres planos para adaptarse a la forma cóncava de la plaza. Se observa la organización en tres plantas, la baja con dos accesos o puertas, la principal abierta con ventanales, y una superior con una galería o logia, los llamados “corredores”, y buhardillas para la aireación de la cubierta de madera tejada. Destaca una torre-mirador, símbolo en altura de poder sobre el barrio, y cómo detrás se apiñaban varias viviendas, desordenadas de una y dos plantas con cubiertas de madera tejada a dos aguas, y una huerta por su vegetación arbórea, quedando envuelta la manzana por el serpenteante callejón de los Estudiantes. Punto de referencia visual trasera sería la plaza de la Alameda, identificada por sus célebres columnas y fuentes y el nº 24. (Fig. 2)

Vista, número y leyenda se copian en vistas posteriores, como la de 1588 de George Braun y Frans Hogenberg, ahora descrita con el nº 16, y en la de 1600 de Matteo Florimi (Cabra Laredo, 1988, pp. 102-105). Posteriormente el espacio que ocupaba el palacio se recogió en el plano de Sevilla del asistente Pablo de Olavide de 1771, y en el *Plano Geométrico* de Tomás López de 1788, que lo sigue a la letra y permiten su contextualización urbanística. Ocupaba una gran manzana, delimitada al frente por su plaza y la desaparecida parroquia de



Fig. 2 Ambrosius Brambilla, *Vista general de Sevilla*, 1585, detalle de la Plaza del duque de Medina Sidonia (nº 47) con sus casas principales

San Miguel, identificada con el nº 29, por la izquierda con la calle de las Armas, y por la derecha con el desaparecido callejón de los Estudiantes, que unía la plaza con esa calle bordeando la manzana, separando el palacio del colegio de los jesuitas de San Hermenegildo, numerado 71, y con la casa de misioneros a Indias de la Compañía (nº 76). Una tercera fundación educativa de esa religión, el colegio de los Ingleses, aparece con el nº 74.

3. Continuadas reformas intentan darle apariencia clasicista

El palacio, sede doméstica y administrativa de los Guzmanes durante décadas, reforzó en la segunda mitad del siglo XV su marcado perfil de plaza fuerte y enclave de poder, jugando un papel esencial en la pugna mantenida con los duques de Arcos por el control político de la ciudad entre 1458 y 1530 (Ladero Quesada, 2015, pp. 50-51). Barrantes Maldonado (1998) no deja dudas sobre el control que la familia mantuvo sobre la ciudad. Al tratar al I duque Juan, declara que su población le otorgaba una consideración cercana a la real, reflejada en el mote que circulaba, “duque de Sevilla”, y mantuvieron sus descendientes por décadas:

[...] en todo el tiempo que uvo guerras, diferencias, disensiones, alborotos y males en Castilla, entre el rey de Castilla y el rey de Navarra e sus aliados, estava él en Sevilla teniéndola quieta, pacífica e segura en servicio del Rey, sin que en ella uviere quien osase levantarse ni tomar vos de los Infantes ni hacer ningún bullicio ni movimiento [...], le trataban ellos a él, no como su vezino, sino como a su Rey e señor natural. Y era el mando y el poder que en la cibdad tenía tanto, que perdió el nombre de duque de Medina, e todos le llamaron en el reino el duque de Sevilla, e tuvo este nombre quanto vivió, e del quedó a que su hijo e duque Don Henrrique, e a su nieto, el duque Don Juan, e a sus descendientes los han llamado el mismo nombre de duques de Sevilla (p. 362).

A lo largo del siglo XVI la familia buscó transformar el conjunto a través de continuadas obras de reforma y reedificación, para otorgarle cierta homogeneidad clasicista que permitiera funcionalidad, comodidad y representación a tanta exhibición de poder como los acompañaba. Esa mutación pudo haberse trastocado con el traslado de la familia a Sanlúcar de Barrameda en 1524, que supuso también de funciones al palacio que eligieron como sede de poder, por el control que desde allí ejercerían del acceso al Guadalquivir y a la flota americana que se aprestaba en su puerto. Si la pérdida de la doméstica resulta evidente, pues a partir de esos momentos sólo sirvió para estancias temporales, mantuvo parcialmente las administrativas y se reforzaron las de representación, pues Sevilla seguía siendo centro de sus intereses políticos. Lo avala Ortiz de Zúñiga (1795/1796), que recoge que el palacio fue admirado por Felipe II cuando entró en la ciudad en 1570 por la puerta de Goles, al discurrir por la calle de las Armas “de tal suerte se autorizó, que mereció que viéndola el Rey Don Felipe II, dixese que parecía casa del Señor del lugar. Así quedó á toda su circunferencia el nombre del barrio del Duque” (t. III, p. 293). Y no duda en extender su admiración al resto de la construcción “Lo interior de la Casa en nada desdice de lo exterior con hermosura, riqueza y ornato” (t. III, p. 293).

Las obras documentadas del último cuarto del siglo XVI superaron los constantes arreglos, de escasa entidad que requerían las viejas fábricas mudéjares para evitar ruina, pues se proyectan como una reedificación para alcanzar uniformidad y monumentalidad clasicista. La idea fue concebida por la condesa Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, viuda del conde de Niebla Juan Claros, como eslabón de un amplio proyecto de mejora de inmuebles de la Casa ducal (Cruz Isidoro, 2025, pp. 165-175), que completó su hijo el VII duque Alonso. Serviría para sede de una parte fundamental de su administración, con un agente que residiría allí a modo de alcaide, garante de derechos en la zona.

Pero, sobre todo, para reforzar la imagen emblemática de un poder ejercido desde la distancia, que se debía sobredimensionar para mantener el estatus de antaño. De ahí que los palacios de Sevilla y Sanlúcar fuesen concebidos de desigual forma bajo esa impronta, como polos que irradiasen el poder de la familia en su entorno, conectados a través de un río que aseguraba un transporte relativamente rápido de mercancías, hombres y noticias.

La documentación del archivo ducal nos ha permitido reconstruir, con lagunas, ese proceso constructivo desde 1575, iniciado por la condesa Leonor y su hijo el VII duque (Cruz Isidoro, 2025, pp. 165-175). Se percibe que, detrás de una copiosa contabilidad para pagar materiales y jornales, existe un proyecto de referencia para regularizar el amorfo espacio interior en torno a grandes patios claustrados. Se convierten en distribuidores de salas de planta y tamaño diferentes, que giran en su entorno, proporcionándoles luz, ventilación y comunicación, y el vacío para la correcta visualización de estructuras y ornato. Eran, además, espacios de recreo y de representación (Capitel, 2005, pp. 152-159). El programa contempló la posible sustitución de pilares de ladrillo ochavados por columnas de mármol y arcos de medio punto, y la dotación de dos monumentales jardines. Creemos que su autor pudo ser el ingeniero militar napolitano Juan Pedro Livadote, que trabajó para la condesa entre septiembre de 1574 y marzo de 1576 en el monasterio sanluqueño de Madre de Dios (Cruz Isidoro, 2010, p. 133). Otro arquitecto vinculado por esos mismos años y de similar valía, fue Asencio de Maeda, discípulo de Diego de Siloé, que sirvió al VII duque desde 1571 hasta, quizás, 1575 o 1576, como maestro de sus pajes y maestro mayor de obras, cuando aparece con ese mismo cargo en la catedral y el cabildo municipal hispalense (Cruz Isidoro, 1995, pp. 107-108). En ese proyecto clasicista, el mayor esfuerzo constructivo lo representará una poderosa fachada manierista, que logrará homogeneizar la sucesión de distintos paramentos mantenidos hasta entonces.

Desde enero de 1575 se trabajó a marchas forzadas “en el reparo destas mis casas principales en Sevilla”, bajo supervisión de Alonso de Montalbán, al que se abrió una cuenta para la libranza de jornales. Se suceden las órdenes de pago del VII duque para salarios de albañiles y carpinteros “en el reparo destas mis casas principales de Sevilla”³, lo que implica que se encontraba en esos momentos en la capital. Entre otros espacios, se intervino en la planta

3. Como la del 11 de marzo de 1575 por 171.719 maravedíes a Juan Cordero para los jornales de albañiles, carpinteros y peones. En el apartado de materiales, entre enero y marzo se consumieron 14.500 ladrillos y tejas, 37 cargas de medios ladrillos y 59 cahices de cal, por 52.870 maravedíes, librados al caudalero Juan Çapata. Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS) leg. 2.641 fols. 14, 17 vto.

noble, donde se utilizó angeo, una tela basta “que entró en los artesones que se hizieron para los corredores altos de mi casa y para los de la sala grande”⁴. Y se construyó otra para una de las aficiones del duque, el juego de pelota, similar a la pelota vasca, que se tapizó de madera para facilitar el rodamiento de la bola. El 30 de abril, el duque ordenó librar a su tesorero Juan de Perea 6 ducados a cuenta de su enmaderamiento a los carpinteros Francisco Rodríguez, Francisco de Contreras y Marcos de Cabrera. Por coincidir nombre, apellido, oficio y cronología, creemos que ese último pudo ser el autor del *Cristo de la Expiración* de la hermandad sevillana del Museo, contratado en diciembre de ese año (López Martínez, 1929, pp. 41). Parece apuntarlo la relación laboral que mantenía con el pintor de imaginería Juan Díaz, que trabajó durante ese año en el palacio, fiador en la contratación de la imagen, lo que señala posible labor en su encarnadura y policromía⁵.

La obra se prolongó hasta junio de 1576, cuando el albañil Francisco Hernández tuvo que igualar la solería, y se libraron 6 ducados a cuenta de los 23 en que lo contrató⁶. El espacio, en la trasera del palacio, daría nombre al callejón “Corredor de Pelota”, que luego cambió al de Estudiantes.

El 26 de enero de 1576 la condesa Leonor ordenó en Sanlúcar librar 70 ducados al cantero Ambrosio de Cejas y a su fiador, el cantero Juan Díaz de Toledo, a cuenta de los 210 ducados en que concertó “treyn ta y cinco mármoles de piedra de Santipetro, con sus basas y capiteles de altura de tres palmos, con basa y capitel de grueso la mitad dellos una terçia y la otra mitad entre terçia y quarta, labrados la basa al toscano y el capitel dórico”. Posiblemente de piedra ostionera extraída del litoral gaditano, por la alusión a la isla de Sancti Petri, el juego completo permitía montar un patio claustrado de gran tamaño, a entregar bien acabado en febrero “en la playa desta villa de Sanlúcar”, para

4. Se utilizaron 28 varas de angeo, y se entregaron otras 51 varas y media al repostero Hernando de Montánchez. AGFCMS leg. 2.641 fols. 14, 17 vto.

5. Cabrera era Hijo de Francisco Núñez y Ana de Ribera, nacido hacia la década de 1540. Vecino de la sevillana collación de la Iglesia mayor, casó en enero de 1565 con María de Quintanilla, que lo era de San Vicente. Su obra sevillana se documenta entre 1575 y 1581, cuando pasó a Hispanoamérica. De regreso para 1590, se tienen noticias hasta 1601 (Amador Marrero y Pérez Morales, 2007/2008, pp. 83-98). Se le cita como capitán, por lo que quizás formó parte de la milicia americana. Su estilo manierista, cargado de romanismo miguelangelesco e imbuido de expresionismo dramático cercano al naturalismo intenso, sugiere una formación en el entorno del escultor Jerónimo Hernández (González Gomez y Roda Peña, 1992, pp. 56-58). Su producción conocida resulta escasa. Ese crucificado, ocho relieves de la Sala capitular de la catedral sevillana, contratada en 1590, de la que sólo se abonaron cinco, o la atribución de Jesús Nazareno o de la Vereda de la iglesia de San Bartolomé de Utrera, de 1597, entre otros (Bernaldes Ballesteros y García de la Concha, 1986, pp. 34-35; Hernández Díaz, 1991, p. 277).

6. AGFCMS leg. 2.641 fol. 132. El juego entrañaba desperfectos en la bola, adquiriéndose por 6 ducados al latonero Cristóbal Copete, en septiembre de 1614, “una jeringa de metal que se le compró para las pelotas de viento con que juegan mis hijos”. AGFCMS leg. 2.108

“las obras de mis casas de Sevilla”. Cada soporte se estipuló en 6 ducados, y la escritura se llevó a cabo ante el escribano público sanluqueño Cristóbal de Yepes⁷. Resulta curioso que su hijo repitiese la libranza ese día con el mismo tenor⁸. El entallado de esas columnas se alargó hasta otoño, o hasta esos momentos siguieron sus libranzas⁹.

Su estructura entrañó galerías colaterales o pandas, cubiertas con techumbres de madera. El 12 de octubre don Alonso ordenó pagar 384 ducados al alemán Juan Caristen, maestro de la urca “nombrada el barco luengo”, por 1.600 tablas aserradizas de madera de Flandes, de las cuales 1.000 “se llevaron a Sevilla” para entregarlas a Montalbán “para las obras de mis casas de aquesta ciudad”. Las otras 600 tablas se guardaron en la atarazana de Sanlúcar¹⁰. En agosto se adquirió en sus playas una fuente a un tal Pedro de los Ríos, vecino de Málaga. Era de jaspe y de tamaño grande¹¹. El gasto de la obra de ese mes fue elevado, librándose 1.000 ducados a Montalbán¹².

Podemos identificar la estructura a que correspondía por el número de soportes y el material empleado, de mediana calidad y labrados localmente. De los tres patios claustrados que tuvo el palacio, sólo el principal, en el lado Norte y de planta rectangular (10 x 8 columnas), encajaría con el número de 32 columnas, pero, por su carácter representativo, dispondría de un material más selecto, posiblemente mármoles italianos de importación y labra de canteros genoveses, como los otros grandes palacios sevillanos con los que competía, Pilatos o Dueñas. Interpretamos que posiblemente fuesen para la construcción del jardín monumental claustrado del lado Sur, junto a la calle de Armas.

Las labores de mantenimiento se combinaron con las de ornato, ostentación y devoción particular en los primeros meses de 1575, que supervisó el criado ducal Juan Cordero. El citado pintor Juan Díaz, vecino de la trianera calle Purreza (López Martínez, 1929, 172–173), se empeñó en esas labores, ordenando el VII duque a su criado Montalbán librarle 25 ducados el 17 de febrero, por “que los ha de aver por dos artesones de lienço grandes que pintó para el enmaderamiento de los corredores de mi casa, y por siete escudos de cuero dorados con las armas de Guzmán para la sala grande”¹³, entre otras cosas. Díaz fue un

7. AGFCMS leg. 2.633.

8. AGFCMS leg. 2.641 fols. 14 y vto.

9. Ambrosio de Cejas recibió 20 ducados el 21 de mayo, 6 el 9 de junio, 20 el 12 de julio, 20 el 19 de septiembre y otros 20 ducados el 14 de noviembre de 1576. AGFCMS leg. 2.641 fols. 128, 138, 179 vto., 257 vto., 334 vto.

10. Al cuidado del criado ducal Diego de Zamora. AGFCMS leg. 2.641 fol. 283 vto.

11. Se le librarón 8.000 maravedíes el 23 de agosto de ese 1576 “para la ymbiar a la ciudad de Sevilla a mis casas”. AGFCMS leg. 2.641 fol. 225 vto.

12. AGFCMS leg. 2.641 fol. fol. 238 vto.

13. AGFCMS leg. 2.641 fol. 2.

interesante autor de decoraciones murales, como la imaginería contratada en septiembre de ese año para la fachada y el retablo mayor de la capilla de San Jorge de la Hermandad de la Santa Caridad (López Martínez 1932, p. 179).

Fue también momento para renovar la escultura de devoción de la capilla del palacio. El duque encargó al manierista Gaspar Núñez Delgado tres imágenes de bulto redondo con los “Santos Juanes, Bautista y Evangelista”, y “un paso de Ntro. Sr. con la cruz a cuestas que hizo de talla para el retablo de la capilla de mi casa”. Lo de talla completa lo corrobora la inscripción marginal “Gaspar Delgado, entallador, por tres imágenes”. Serían de pequeño tamaño pues al parecer se hicieron para las hornacinas del mueble litúrgico, que el escultor restauró, ya que el documento recoge que el artista debía “reparar el dicho retablo de cosas que estaban quebradas”. El encargo vino de la mano del criado ducal Juan Cordero, y estuvo finalizado para el 18 de febrero de 1575, cuando el duque ordenó a Montalbán librarle 148 reales¹⁴.

El mueble litúrgico se volvió a dorar parcialmente, pues en los 25 ducados librados al pintor Juan Díaz se incluía el “refrescar, dorar y adereçar el retablo de la capilla”¹⁵. El retablo debió desaparecer y no se han identificado los santos juanes, sus primeras obras documentadas tras aprobar su examen de maestro un par de años antes, aunque por entonces trabajaba como oficial o segundo maestro en el taller del escultor Juan Bautista Vázquez “el Viejo”. Hemos podido identificar el Nazareno, que sería su primera obra conocida, actualmente en la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Sanlúcar de Barrameda, antiguo convento dominico desamortizado, a donde sería trasladada por la familia ducal, patrona de esa institución (Cruz Isidoro, 2021, pp. 83-101). (Fig. 3) Posiblemente para esta capilla sería el grupo escultórico de una *Lamentación o llanto de San Pedro*, que el duque encargó a Vázquez “el Viejo” en esas mismas fechas, que se cita como “Baptista Vazquez, entallador”. Ordenó a Montalbán librarle 400 reales el 26 de marzo “por la hechura y dorado de un Christo a la columna y un San Pedro”¹⁶. El escultor firmó el recibo. Identificamos su iconografía y ambas imágenes, actualmente en iglesias distintas, el Cristo en la parroquia de Santo Domingo, y el san Pedro en el retablo de las reliquias de la Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad, de la misma ciudad de Sanlúcar (Cruz Isidoro, 2012, pp. 283-286). (Fig. 4)

Se conserva una pequeña descripción del palacio de esos momentos, del notario apostólico Francisco Sigüenza de 1579, que ayuda a interpretar el programa de reformas. Dirá que el VII duque “la va labrando, dando anchura y más

14. AGFCMS leg. 2.641, fol. 2.

15. AGFCMS leg. 2.641, fol. 2.

16. AGFCMS leg. 2.641, fol. 21 vto.



Fig. 3 Gaspar Núñez Delgado, *Nazareno*, 1575. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, de Sanlúcar de Barrameda. Foto: Autor

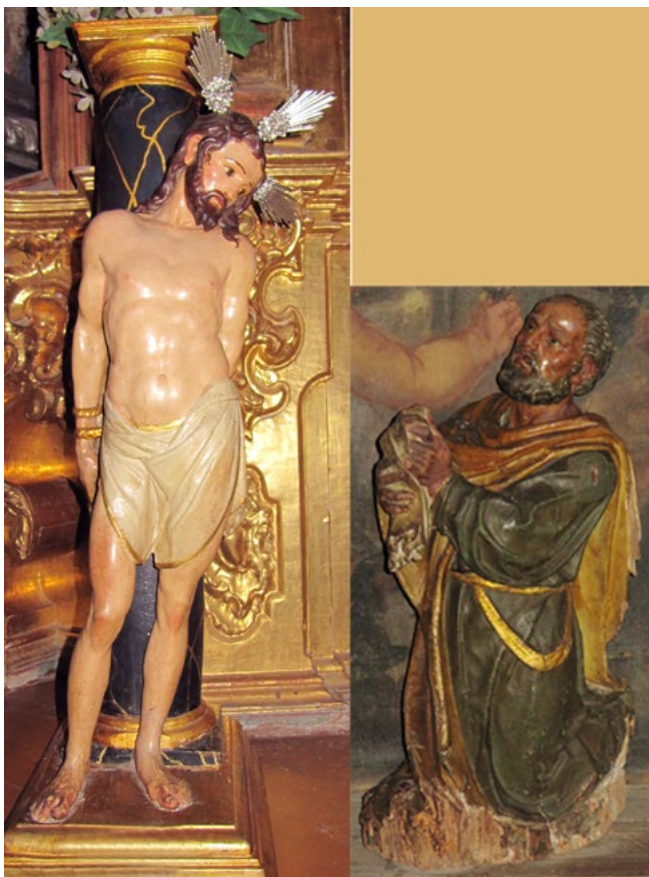


Fig. 4 Juan Bautista Vázquez "el Viejo", *Arrepentimiento de San Pedro*, 1575. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán y Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda. Fotos y recreación: Autor

lugar a la plaza y muy hermosa vista con tan sumtuosa delantera que, después de a(ca)badá hasta la otra esquina que entra en la calle de Armas –como se tiene acordado–, ser(á) la mejor que aya en España” (Albardonedo Freire, 2002, p. 226). Evidencia la regularización de espacios “dando anchura” pero, sobre todo, la realización de una fachada monumental aún no acabada, que disponía de una amplia plaza para asegurar su correcta perspectiva.

En cuanto a los usos de la plaza, se tiene constancia que desde 1597 el cabildo municipal celebraba habitualmente fiestas de toros, siempre con permiso del duque (*Diccionario*, 1993, p. 304), y que contó con fuente pública surtida con agua de la del Arzobispo, de diseño manierista del último tercio del siglo XVI,

como se advierte en un plano del siglo XVIII con la distribución de las arcas de aguas del Archivo Municipal de Sevilla. Presentaba una ancha taza octogonal y un pilar central de obelisco piramidal segmentado, similar al que remata la Casa Lonja de Mercaderes, actual Archivo de Indias, adornado con motivos escultóricos (Serrera y Oliver, 1989, pp. 161-162. Albardonedo Freire, 2002, p. 226). González de León recoge que la fuente estuvo arrimada al palacio ducal, “que por su hechura la nombraban el pilar ochavado, cuya fuente se colocó en este sitio por los años de 1574” (1859, p. 49; 1844, p. 41). Por cronología, el diseño podría adscribirse a Livadote o a Maeda. La fuente fue desplazada en 1804 al centro de la plaza, y en 1863 al callejón de los Estudiantes, actual Teniente Borges, hasta desaparecer (*Diccionario*, 1993, p. 304).

Las cuentas registran constantes obras en años posteriores, sucediéndose las nóminas de operarios, como las de 6 de marzo o 3 de julio de 1604¹⁷. Ese verano quedaron en manos de Juan de Castilla “maestro mayor de las obras de nuestra Casa”, que tuvo que desplazarse desde Sanlúcar. La duquesa Ana de Silva, esposa del VII duque, ordenó librarle 100 reales en agosto “para su gasto de Sevilla, a donde va a asistir al adobio que se a de hazer en las principales que allí tenemos y en otras”¹⁸.

A esos momentos, principios del siglo XVII, debe responder el mayor esfuerzo constructivo acometido del VII duque, la terminación o regularización de la fachada de corte manierista y extraordinario desarrollo longitudinal. Su patrocinio se recoge a la hora de su fallecimiento: “En las casas prinsipales de Sevilla, de la collasión de San Miguel, labró toda la delantera con un muy grande cuarto”. La última expresión refleja la renovación de parte de la vivienda¹⁹. Rondaba los 100 metros, y se aprecia, idealizada, en la vista panorámica de Sevilla titulada *Qui non ha visto Sevilla non ha visto maravilla*, anónima y de 1617, editada por Joannes Jansonius (Cabra Laredo, 1988, pp. 132-143). Destaca su sentido longitudinal y una torre esquinera con mirador en el lado Norte. Su planta se recoge en los planos de 1752 y 1756, y parcialmente se reproduce en el alzado de 1832²⁰.

Su hijo, el VIII duque Manuel, acometerá nuevas intervenciones entre 1615 y 1633 para dar habitabilidad a un vasto edificio necesitado de continuos arreglos,

17. AGFCMS leg. 2.819 fols. 77 y vto, 107.

18. AGFCMS leg. 2.819 fols. 309 y vto. Estaba empeñado en obras en Sanlúcar de cierta magnitud, pues un día antes la duquesa le libró 200 reales en cuenta de la obra de carpintería que estaba haciendo “en el corral de vezindad que se haze junto al de las Comedias en esta ciudad”, ubicado en el barrio alto, cercano a palacio, del que queda recuerdo en el nombre de la calle Comedias. AGFCMS leg. 2.819 fol. 317.

19. AGFCMS leg. 4.325 fol. 3 vto.

20. AGFCMS leg. 1904. Reproducido en Ramírez Moreno/ Olmedo Granados 2020, 215.

como se afirmó en diciembre de ese último año: “En Sevilla las casas principales al barrio de Sant Bizente, linde casas que oy son del señor conde de Saltés. El juego de la pelota, con la huerta y corral de comedias”²¹. En junio de 1617 el arquitecto, escultor e ingeniero militar Juan de Oviedo y de la Bandera, entregó traza y condiciones para levantar una pared en el pasadizo de una calleja “que iba al juego de pelota”, que llevó a cabo el maestro albañil Pedro Sánchez Falconete (Arenillas, 2005, p. 103). Ambos maestros representaron la vanguardia constructiva del momento. Oviedo era maestro mayor del cabildo municipal (López Martínez, 1943; Pérez Escolano, 1977; Cruz Isidoro, 1997, pp. 169-193), y Sánchez Falconete ocuparía la plaza y la de maestro mayor de la Catedral años más tarde (Cruz Isidoro, 1991).

Se documentan en los meses de junio a agosto de 1619 diversas obras dirigidas por Oviedo para la frustrada visita de Felipe III. Este maestro contaba con amplia experiencia en remodelaciones palaciales bajo impronta manierista, como la realizada entre 1603 y 1617 en la Casa de Pilatos, de los duques de Alcalá. Con sus trazas se realizaron seis cocheras por el albañil Francisco de Escalante y el carpintero Juan Bautista Fernández de Espinosa, en la zona esquinera a la actual Alfonso XII, la única que contaba con espacios accesorios. El afamado cantero Diego de Quesada, autor de varias portadas protobarrocas de iglesias sevillanas²², deshizo una fuente vieja de uno de sus patios principales, y labró otra con pedestal de mármol y alberca. Para otra más pequeña se adquirió un pedestal de mármol al marmolista Antonio Rodríguez (Pérez Gómez, 2017 pp. 346, 349-352).

Se conserva una fuente clasicista de mármol de principios del siglo XVII procedente de la zona central del palacio, posiblemente la marcada con el nº 52 en el plano anónimo de 1756²³, que se mantuvo en la reconstrucción para la casa de los Sánchez Dalp en el siglo XX. Cuando el inmueble fue demolido en la década de 1970, se trasladó al Jardín de la Alcobilla de los Reales Alcázares de Sevilla, situado tras el Cuarto del Sol o del Alcaide (Marín Fidalgo, 1999, p. 74; Hernández Núñez y Morales, 1999, p. 121). De taza circular con basa, retallado central y pretil moldurado, destaca su pilar central circular de grueso balaustre en disminución. Elevado sobre pedestal, se yergue sobre una corola de acantos de entalle plástico, fuste estriado y otra corola de acantos.

21. AGFCMS leg 4.325 fols. 6 y vto.

22. En 1609 labró el cuerpo bajo de la portada de los pies de la iglesia de Santa Ana de Triana, con trazas del cantero Miguel de Zumárraga, maestro mayor de la Catedral de Sevilla (Pleguezuelo Hernández, 2000, p. 54; Cruz Isidoro, 2020, pp. 86-87), y en 1613, junto a Francisco Gutiérrez, la portada lateral de la parroquia de San Pedro, con diseño de Diego López Bueno (Pleguezuelo Hernández, 1994, p. 49).

23. AGFCMS leg. 1.156.



Fig. 5 Fuente procedente del palacio ducal de Medina Sidonia, actualmente en el patio de la Alcobilla de los Reales Alcázares de Sevilla.
Foto: autor

Un gollete cóncavo sostiene el plato superior, de bandeja gallonada y bordes de la taza con cuatro mascarones, enmarcados con roleos de tallos, para los caños. Otro pequeño balaustre con acantos en cinta sostiene el último plato y el piñón del surtidor central. (Fig. 5)

En 1619 el cañero Miguel de Molina puso en uso todas las cañerías, algo vital en un conjunto con varias fuentes y aljibes. Fue un oficial muy eficaz, que alcanzó fama de experto, al punto de ser nombrado cañero mayor de la ciudad en junio de 1627, lo que representa el cenit de la profesión (Cruz Isidoro, 1997, pp. 199, 208). Trabajó a las órdenes de los maestros mayores Andrés de Oviedo, Marcos de Soto y Pedro Sánchez Falconete (Cruz Isidoro, 1997, pp. 74, 88, 222)²⁴.

24. Una de sus más importantes intervenciones, proyectada por Sánchez Falconete, tuvo lugar en 1638. Ese maestro mayor certificó en abril como Molina había terminado una nueva cañería y aljibe en la plaza de la Alameda para surtir las fuentes de los “primeros Hércules, frailes vitorios, San Vicente, Feria, Santa Lucía y Valle”. El arreglo de las fuentes del Arzobispo y de la Cruz; de las cañerías de la calle del Vidrio, de las Cárcel Real y de la Santa Hermandad; y en el almacén de aguas de la plaza de San Francisco. (Cruz Isidoro, 1997, p. 237).

En la reforma del palacio, Juan Moreno empedró varios suelos de mucho uso en patios, corredores, cocheras, caballerizas y otras zonas²⁵. El carpintero Francisco Jordán y su oficial Francisco de Herrera repararon puertas, ventanas y las mesas de la repostería. Y se aprovechó para trasladar dieciséis mármoles grandes, que se encontraban en uno de los patios, a una sala que quedaba bajo la escalera. El juego de pelota se reconstruyó por el albañil Francisco de Escalante por 250 ducados, y toda la carpintería la repuso Lorenzo Loçan por 2.000 reales, con vigas de roble y pino de Flandes. Para la estancia, de dos pisos, se hizo una escalera de caracol y se intervino en los corredorcillos, torneando Diego Benavente hasta 66 balaustres de borne. La intervención se completó con labores de ornato. Blas Martín, que deber ser el pintor de imaginería Blas Martín Silvestre, vecino de la ciudad y documentado en 1617²⁶, retocó la policromía de la potente armadura de media naranja de la caja de la escalera principal, la de la cubierta de la sala dorada e hizo “un escudo nuevo a emytacion y correspondencia de otro que estaba allí junto de las armas de su excelencia” por 100 reales. La exhibición de poder tenía un puntal principal en la repetitiva representación heráldica, de ahí que el pintor Miguel de Esquivel realizara otro escudo de las armas ducales en un testero de la sala del juego de pelota por 500 reales. El presupuesto de materiales fue elevado (Pérez Gómez, 2017, pp. 346, 349-352).

Otra intervención sobre el inmueble, trazada por Andrés de Oviedo, nuevo maestro mayor de la ciudad se documenta en 1625, contratada por el albañil Marcos Cano. Se actuó en el apeadero, caballerizas y chimenea del cuarto del jardín (Arenilla, 2005, p. 103). La chimenea se aprecia en los dibujos de Richard Ford de la zona del jardín (Pérez Escolano, 2007, p. 211). Descansaba sobre una ladronera con forma de ménsula cóncava en el bloque adosado a la caja de la escalera principal, en el lado Sur. Se estrechaba sobre la vertiente del tejado y se cubría con un capuchón, para dar calor a una sala de la planta superior, que en el plano anónimo de 1756 se identifica con los nº 41 o 42.

25. En un patio y sus corredores puso 737 tapias de piedra, en la entrada de la cocina 10 tapias, bajo la escalera 18 tapias, en los corrales y zonas de servicio 76 tapias, en el apeadero 140 tapias, y en las cocheras, patio y caballerizas hasta 163

26. En 1617, junto al también pintor de imaginería Vicente de Perea, y el batihoja Agustín Mexía, contrató el dorado del retablo mayor de la villa de Azuaga (E.S., 1936, p. 82).

4. La interpretación de su estructura interna a través de la planimetría histórica

Para lograr una correcta interpretación de la estructura de este inmueble desaparecido, tendremos que aunar a la parca descripción de la documentación, el análisis formal de la planimetría histórica y de varios dibujos. Resultan esenciales dos planos de mediados del siglo XVIII, un alzado de la fachada y los dos dibujos del jardín interior de Richard Ford de 1831. Complementarios, resultan once planos de parcelaciones del XIX y la descripción de González de León.

Los planos dieciochescos recogen un edificio sin la finalidad representativa de la centuria anterior, reaprovechado con fines administrativos y lucrativos, por lo que resulta parcelado, presagiando el triste destino final. Uno lo firma en 1752 Ignacio Moreno, maestro mayor de los Reales Alcázares sevillanos²⁷, en tiempos del XIV duque Pedro Alcántara Pérez de Guzmán el Bueno y López-Pacheco (1724-1779), que ordena su confección en el contexto de su formación ilustrada, que le lleva a conocer las capacidades y rentas de sus posesiones con fines de aprovechamiento funcional y económico (Dahlman, s/f, s/p). El segundo es una copia anónima, con variantes artísticas, de hacia 1756, por una inscripción de ese año que se incorporó al original.

Sobre papel y de formato rectangular, resultan casi idénticos, un plano superficial sin alzado, con trazo lineal negro para marcar los muros, con rellenos de color amarillo y rojo para delimitar zonas. En el original se completa con celeste y marrones para aclarar otros espacios, y en el anónimo con verdes y ocre. Cada espacio o elemento lleva un número identificador, que se corresponde con una leyenda en la parte inferior. Una rosa de los vientos y un pitipié o regleta dentada de 30 varas castellanas, permiten conocer su orientación y medidas (Cruz Isidoro, 2006b, pp. 247-262). (Fig. 6)

El conjunto se identifica como “el Palacio que tienen los Sres. Duques de Medina Sidonia en la Ciudad de Sevilla”, dividido en aquellos momentos en dos casas principales adosadas y otras dependencias administrativas y de

27. Moreno ejerció esa maestría de albañilería desde 1748 hasta su fallecimiento en 1760, adquiriendo relieve en la ciudad tras el terremoto de Lisboa de 1755 porque, aparte de la restauración que efectuó en ese edificio, afectado por el seísmo en el sector del palacio alfonsí (Ollero Lobato 1998, 233-245. Marín Fidalgo 1990, 292, 420, 507), fue requerido por el conde de Mejorada, Veinticuatro y Procurador mayor de Sevilla, para que junto con otros maestros mayores reconociese la Torre del Oro y las puertas y murallas de la ciudad, para dictar su restauración. En solitario, efectuó nuevos reconocimientos y dirigió la reparación de esa torre (Falcón Márquez 1983, 61-62, 72). Se conservan otras plantas y alzados que muestra su capacidad en la materia, como la de una casa de vecindad que se intentaba hacer junto a la Puerta de Jerez, posterior en el tiempo, de 1760 (Marín Fidalgo 1990, 652 reproducido. nº 508, 656-657 reproducido. nº 509).



Fig. 6 Anónimo. Plano de los palacios del duque de Medina Sidonia, Sevilla, ca. 1756. (Fuente: AGFCMS leg. 1156. Cartoteca de la Junta de Andalucía, sign: IECA1988024875)

servicio. La de mayor importancia abarcaba los números 1 al 58, y la “Cassa principal o accesoria de dicho Palacio”, los números 87 al 114. Entre ambas, fruto de parcelación y perimetrada en rojo, la vivienda del administrador y tesorero, no considerada independiente: “Síguese la explicación del quarto de dicho thesorero y agente de S.E”, con los números 59 al 86. Finalmente, en la trasera del lado izquierdo, lindante con la calle de las Armas y el callejón de los Estudiantes, y sin comunicación interna, pues abría a la primera, tres cocheras y el obrador del maestro cochero al que estaba alquilada, de dos plantas, con comedor, cocina, habitación y amplio corral, abarcando los números 115 al 126.

Analicemos la estructura del conjunto. Desde la portada principal y la colateral de la derecha se accedía a un “zaguán, o apeadero” de animales y coches, trapezoidal por seguir el cejo de la fachada, tan ancho que se necesitó apeaar la techumbre pisada sobre seis altas columnas con arcos de medio punto, dándole aspecto de una doble nave. González de León lo describe: “Por un portal o zaguán espacioso con altas columnas, que sostienen arcos, que reciben el piso alto, se entra” (1844, p. 41). Allí se disponían 32 pesebres y, a su izquierda,

una cochera. Su pavimento sería de cantos rodados para la capacidad de absorción del desgaste de los cascos de los animales y coches.

Desde el apeadero se podían seguir dos recorridos. El primero, al frente, conducía a uno de los pasillos perimetrales de un patio menor claustrado con 6 soportes por lado, presumiblemente pilares de ladrillo. El pasillo quedaba dividido en tres por citoras, sirviendo el tramo central de “Quarto de mozo” y el angular de oratorio. El propio patio quedaba partido en dos en aquellos momentos, pues una zona servía como residencia al tesorero y agente ducal. González de León lo describe como: “Otro patio no pequeño hay también claustrado como el anterior, que viene á estar frente de la puerta principal, y modernamente le han abierto puerta de arco con rejas” (1844, p. 41). Según la regleta en varas, medía aproximadamente, de columna a columna, 20,93 x 16,04 varas (17,47 x 13,31 m. aprox.) A los pasillos abrían estancias y zonas de servicios, y al fondo de la galería izquierda una escalera secundaria. Disponía de cocina y, lo más interesante, un aljibe con dos paseos colaterales. El muro del fondo disponía de un postigo “al Callejón de la calle de las Armas”.

El otro recorrido desde el apeadero, el principal, hacía un quiebro a la derecha, con dos puertas. Una abría a la “Sala principal”, paralela al muro de fachada y abierta con ventanas. Comunicaba a su derecha con una antesala de menor tamaño, y a su vez con una recámara y un tránsito estrecho. Formaba el ángulo derecho del palacio, con la torre y su mirador a los terrenos del colegio de San Hermenegildo y a la parroquia de San Miguel, con la que la familia mantenía estrecha relación²⁸.

Detrás de la crujía de fachada se disponía el hermoso patio principal claustrado, de planta rectangular apaisada, de arcos de medio punto sobre 32 columnas con pedestales (10 columnas en los lados mayores y 8 en los menores), y sobreclaustro o piso superior de paramento perforado con balcones. Medía aproximadamente, de columna a columna, 34,88 x 34,88 varas (29,12 x 29,12 m. aprox.) Disponía de fuente o pila, con alberca octogonal según el dibujo. González de León (1844) así lo describe:

y á la derecha se encuentra el patio principal claustrado de grande estension, cuadrado, con galerías bajas y altas, las bajas abiertas, y las altas cerradas y con balcones al claro del patio, y unas y otras formadas de arcos sobre hermosas columnas de mármol (...), así como al patio primero se la han abierto (puerta) á la plaza, porque la casa la han dividido en dos viviendas separadas (p. 41).

28. Lo avala la libranza de 1.000 reales ordenada por el VIII duque en octubre de 1631 “para ayuda a la obra que se hace en la iglesia”. AGFCMS leg. 3.088.

En el ángulo derecho del pasillo claustral estaban la letrina y la escalera de caracol para subir a la torre. Al final del pasillo claustral izquierdo, en la esquina SO de la galería sur, la potente caja cuadrangular de la escalera principal, cubierta con un artesonado de, al menos, tres tramos, con dos ramales de quince escalones de mármol rojo cada uno si es fiable el plano. Llevaban a dos mesetas y a un nuevo tramo, ya único y de cinco escalones, con lo que tendría un desarrollo parecido a la caja de escalera del palacio de los duques de Medinaceli. González de León (1844) dirá:

La escalera es sumamente espaciosa, y sus gradas de mármoles encarnados, y en ella se conserva una gran ventana que da á las cocinas, con una reja de una labor extraordinaria y de mérito; y en la gran pared se ven muy bien pintadas las armas de la casa de los Guzmanes buenos, linaje ilustre de quien es este edificio, y su techumbre es de artesonado (pp. 41-42).

La caja sobresalía en altura de la segunda planta, con cubierta de madera a cuatro aguas tejada. Se observa en un dibujo de Richard Ford, donde también se aprecia, en su testero, lo que parece un balcón con tejaro cerrado por una reja. Debe ser ese elemento singular de forja de hierro que destaca el historiador decimonónico, y es de lo poco que se conserva, reubicado en la fachada del palacio sanluqueño, la llamada “reja de la pendencia o de la porfía”. La inscripción del plano aclara que “En el testero de dicha escalera principal, está una bentana con una reja, tan particular en su fábrica, que se dificulta se pudiese haçer a golpe de martillo, sin trabajo de lima”. (Fig. 7)

El corredor derecho quedaba delimitado por el muro de cierre al estrecho callejón de los Estudiantes, con una zona que servía de cochera y un postigo al callejón, mientras el corredor del testero organizaba tres salas, destacando la lateral izquierda o “Sala principal que llaman la Torre”. Junto a ella se disponía un estrecho pasillo a la zona de cocinas, un lavadero y otra escalerita. Ese pasillo se prolongaba a lo largo del muro perimetral para una pila, una cocina y, al fondo, un pequeño corral. Las tres salas abrían a un precioso jardín rectangular, el del aljibe. Se organizaba en seis parterres mixtilíneos de arbustos, frutales y flores, centrados por dos pilas ochavadas. Medía aproximadamente 34,88 x 25,11 varas (29,12 x 20,96 m. aprox.) A su izquierda había un gran estanque rectangular en altura, al que se accedía por dos escaleras angulares, con un paseo “que circunda dicho estanque”. González de León (1844), al describirlo, considera que:

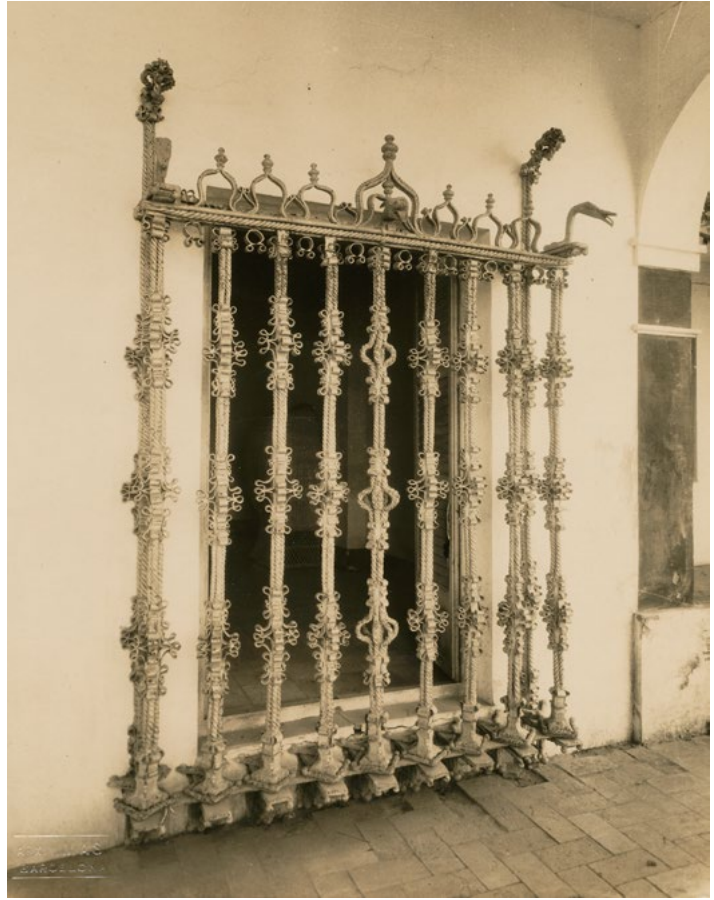


Fig. 7 Reja de la porfía, en su primer emplazamiento en el palacio de Sanlúcar de Barrameda, antes de su reutilización en la fachada (Fuente: Fototeca de la Universidad de Sevilla)

El jardín es á proporción de la casa, de muy grande extensión y bien poblado de árboles, frutas y flores. Tiene un estanque o depósito de aguas que acaso sea el mayor de Sevilla por su dimensión y profundidad, donde muchas veces ha nadado una barquilla para diversión de la familia, y además tiene una porción de fuentes (p. 42).

Los Medina Sidonia, al igual que los Medinaceli, utilizaron el coleccionismo arqueológico como emblema de su formación humanista y para decorar espacios de naturaleza domeñada. Alcanzó cierta entidad, pues aparece en el catálogo europeo de inscripciones romanas del cosmógrafo alemán Jacopo Appiano, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Mariq[ue] conquestate* (Ingolstadt, 1534, p. XXVIII) con el epígrafe en Sevilla "in horto Ducis Medinae" (Plaza, 2015, p. 62)

González de León recoge la existencia de un pedestal romano en el jardín del estanque, con la inscripción "T. FLAVIO AVG. / LIB. POLICRISO / PROC. MONTIS / MARIANIPRAES / TANTISSIMO / CONFECTOR E SAE RIS" (1844, p. 42). Posiblemente procediera de la ciudad romana de Itálica, cedida por la familia a la comunidad del monasterio de San Isidoro del Campo, en la actual Santiponce, utilizada históricamente como cantera de materiales nobles.

Este jardín y el ala que lo flanqueaba se aprecia en los dos dibujos de Richard Ford. Se observa en primer plano la alberca elevada, con el pedestal romano sobre el pretil y, en los paseos laterales, plantaciones de naranjos, otros arbustos y plantas. Más alejada, una palmera (Pérez Escolano, 2007, pp. 210-211). El otro dibujo se centra en uno de los paseos, con una pajarera circular de cubierta cónica (Pérez Escolano, 2007, p. 207).

La otra casa principal, adosaba a la izquierda, era de disposición alargada, con su lado menor hacia la plaza y el mayor hacia la calle de las Armas. Tras la puerta principal, a poco de cruzar la esquina, se disponía un zaguán y una dependencia con escalera "que sube a un cuarto de morada y tránsito de Cochera, y cavalleriza", mientras que en la esquina se hicieron varias cocheras. Desde la casapuerta se pasaba en recodo a unas caballerizas subterráneas, realizadas en 1756. Encima cargaban dos habitaciones con su recámara y dos normales. También se pasaba a una de las galerías del patio, centrado por un estanque octogonal, rectangular y claustrado en tres de sus frentes gracias a 14 soportes, quizás pilares, ya que el testero no lo estaba. Sus medidas, 11,86 x 16,74 varas (9,9 x 13,97 m. aprox.) De él dirá González de León: "Tenía aun otro patio pequeño y otros varios patiecitos, y en proporción son las viviendas, si bien no tiene ninguna baja que dé á la calle, pues, aunque tiene muchas ventanas bajas, están en alto sobre las caballerizas, y son viviendas para criados" (1844, p. 41)

Por un pasillo se llegaba a una sala que abría a la fachada y a la escalera principal, de varios tramos y caja rectangular. Comunicaban a ese corredor varias salas y una zona de servicio, con un lavadero con su letrina y una escalera de caracol para subir a la planta segunda. Detrás un magnífico jardín claustrado de planta rectangular con 32 soportes (10 x 8) para el vuelo de cuatro danzas de arcos de medio punto, que soportaban azoteas. Medía, de columna a columna, unas 25,81 x 19,53 varas (21,55 x 16,30 m. aprox.) Desde la accesoria sólo se podía acceder a una de esas galerías, al quedar cerrada por una citara, pues al resto de panda y el jardín se dejaron para uso del Palacio principal. Recoge la descripción del plano:

Sobre las columnas demostradas en la planta de dicho jardín, no tienen sobre ella más que sus quatro líneas de arcos, que reciben quatro azuteas que circundan dicho jardín, y uno de sus lados mayores, como se demuestra en dicho Plano, está separado, sirviéndose de él la Casa principal o acesoria de dicho Palacio.

El jardín configuraba un crucero de cuatro parterres para arbustos y pila central de estanque octogonal. Disponía de pozo y de un postigo de salida a la calle Armas.

Diversas dependencias se abrían por la crujía interna, como la llamada “Antesala”, de formato rectangular y monumental, o la del oratorio, de planta cuadrada y abovedada “como en el Ayre”, que abría a la fachada principal del palacio con una ventana. En el sitio de su altar en la segunda mitad del XVIII había “una Columna con dos arcos”. La descripción de González de León en 1844 de esa capilla, ya arruinada, no coincide, salvo en la bóveda, con la descripción de la planta que venimos usando, pues dirá “era más bien un gran templo, de un gran cañón o nave con su especie de crucero y media naranja” (González de León, 1844, p. 41).

Este autor destacaba su monumental fachada, de carácter armónico, con ventanas en el primer cuerpo y balcones en el principal, flanqueada por dos torres en las esquinas con miradores formados por arcos sobre columnas y barandales de hierro, de los que sólo quedaba una torre, por la ruina de la dispuesta en ángulo a la calle Armas:

Ocupa casi todo el frente de esta plaza que mira al levante (...) Hoy es menos grande que en aquel tiempo por haberse arruinado mucha parte de su diestro lado, y haberla enagenado por donaciones o ventas, por lo qual está desigual su fachada, faltándole un pedazo, y el otro torreón que tuvo a la esquina de la calle de las Armas. Su fachada era (y es lo que ha quedado) una línea continuada a todo el largo de la plaza (que es bien grande) de ventanas en el primer cuerpo y balcones en el segundo, quedando en medio su gran puerta que enriquecen dos grandes medias columnas dóricas que sostienen la cornisa que descansa un airoso y gran balcón; y a cada extremo un alto y diáfano torreón abierto con arcos sobre columnas y varandas de hierro (1839, pp. 49-50)

Esta casa palacio sí no era la mayor por su estension de todas las particulares de Sevilla, por lo menos era la de mayor fachada. Cogía esta todo el frente de lo largo de la plaza teniendo dos torreones uno en cada

extremo, de los cuales existe el de la izquierda, y la gran portada que aún conserva estaba en el centro. Arruinóse la parte de la derecha, y sus dueños la enajenaron (1844, p. 41).

La fachada presentaba tres tramos. El primero, retraído, correspondía a la casa accesoria alineada con la calle Armas, que fue enajenada. Al palacio principal, reservado, el central, en ángulo por el entronque de ambos inmuebles, y un bloque tercero, más avanzado y alargado, para el resto del edificio. Las caballerizas quedaban soterradas a modo de criptopórtico, con ventanas al paramento de la planta baja, según podemos interpretar de los planos dieciochescos y por el alzado de hacia 1832²⁹, cuando ya se habían enajenado las casas principales accesorias, y se reconvirtió el frente para accesorias para alquilar. Según se advierte, el paramento se articulaba con pilastras, abriendo sobre la fachada disminuida hasta dieciséis balcones al piso noble, más otro en la torre. Por la documentación se desprende que, en las casas principales accesorias, o del lado izquierdo, desde la esquina de la calle de las Armas y hasta el oratorio, se disponía una galería o tribuna como mirador, con ocho arcos sobre nueve columnas, cubierta por una azotea, utilizada para la asistencia de los festejos celebrados en la plaza. Para ese uso se dejó el torreón superviviente de la derecha. Ambos habían representado un auténtico emblema de poder por el recuerdo defensivo de las viejas torres militares, de gran altura al disponer de una tercera planta con balcones, y de un mirador como cuarta altura con medios puntos sobre columnillas con alfiles y tejado piramidal. Dominaron todo el barrio, como un permanente referente visual.

Destacaba la portada principal, de vano dintelado entre columnas, al parecer toscanas, sobre bajos pedestales, un orden varonil como correspondía al tono de la Casa ducal. Cinco alargados triglifos soportaban el cuerpo superior, un balcón sobre cornisa, para tres puertas de recerco, más ancha y alta la central, entre cuatro parejas de columnas sobre altos pedestales para un potente entablamento, donde sobresalían cajas a plomo con los soportes, con pináculos piramidales. El vano central lo potenciaba un frontón curvo con palmeta que rompía el entablamento y anunciaba otro frontón mixtilíneo ondulante. Allí se disponía el escudo de los Guzmanes, una tarja con las dos calderas con las cabezas de serpientes, la corona ducal y el toisón de oro, que el VII duque recibió en 1581, entre dos figuras alegóricas recostadas sobre los trasdoses del frontón curvo. Para permitir el paso de carruajes y caballería, escoltaban esa portada otras dos menores, de vano dintelado y frontones curvos rotos,

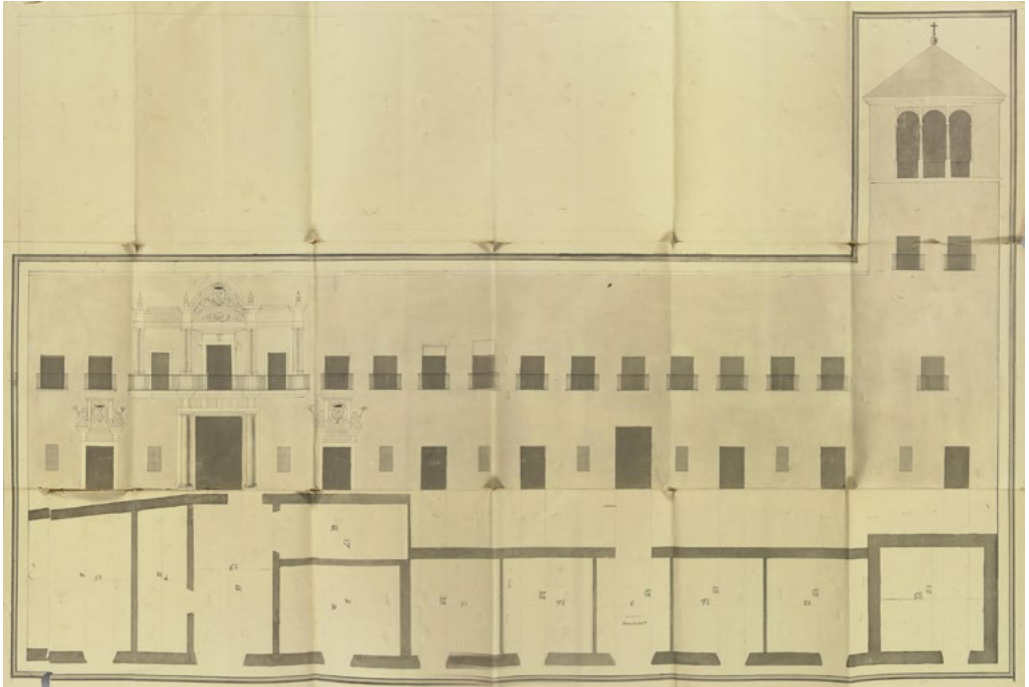


Fig. 8 Anónimo. Alzado de la fachada del palacio del duque de Medina Sidonia, Sevilla, ca. 1832.
(Fuente: AGFCMS leg. 1904, Cartoteca de la Junta de Andalucía, sign: IECA1988024955)

con figuras recostadas, para flanquear sendos escudos ducales encajados en un marco (Fig. 8).

5. El conjunto palacial se parcela, se enajena y finalmente desaparece

El poco uso de los inmuebles hizo que una década más tarde se enajenase al ayuntamiento sevillano la casa principal accesoria, la que lindaba con la calle de las Armas. Entre 1767 y 1779 el Asistente de la ciudad Pablo de Olavide construyó sobre el terreno un magnífico teatro de comedias “En la parte arruinada y enagenada, donde ahora están dos casas nuevas”. Se hizo de fábrica “sin ninguna madera”, pero faltó cubrirlo, por lo que se tuvo que demoler en 1795 “hicieron derribar precipitadamente este teatro trabajando en su derribo día y noche, sin cesar hasta allanarlo y dejarlo por el suelo”.

González de León añadirá que en la plaza existían otras casas, la del mayorazgo de los caballeros Solices, en el lado Sur mirando al Norte, la de los caballeros Tellos, y las principales de los Cavaleris, con “una portada de dos

cuerpos de columnas, y su balcón de balaustres todo de mármol blanco bien labrado; cuya portada se trajo de la casa que se quemó en la plaza de la Gavidia" (González de León, 1839, pp. 51-52). E informa que el asistente Arjona hizo plantar un jardín en 1827 con árboles de diversas especies y asientos de piedra, completados en 1839 con respaldares de hierro. Su valoración es contundente: "por su tamaño, y por su situación local, y buenos edificios, es quizás la más hermosa de la ciudad, (a escepción de la de San Francisco) y ha servido en varias ocasiones para funciones públicas, y para las de manejo de ginetas de la real maestranza de caballería, en los días de los reyes" (González de León, 1839, p. 53).

El archivo ducal conserva otras once referencias iconográficas, entre planos parciales y croquis del siglo XIX, que documentan la parcelación sufrida durante el ochocientos. En 1819 el arquitecto ilustrado carmonense José Echamorro (1751-1825), autor de la iglesia sevillana de San Ildefonso, firma el proyecto "Planta y alzados de la casa de habitación que se ha formado de una parte del palacio perteneciente al Exmo. Señor Marqués de Villafranca, Duque de Medina Sidonia, etc. situado en la plaza que nombran del Duque"³⁰. Utilizará el tramo central del conjunto, compartiendo el patio utilizado por el tesorero, que luego será llamado casa nº 11 (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, pp. 212, 214).

A esa etapa de decadencia corresponde el alzado de la fachada de las casas principales, de hacia 1832, adjunto a una carta al marqués de Villafranca de Francisco de Paula Vega, su agente en Sevilla, con el parecer de convertirlo en cuartel y aumentar los alquileres, sosteniendo la necesidad de cierta obra valorada en 70.000 reales para la regularización de la delantera y su parcelación en accesorias, en base al proyecto del dibujo. Recoge unas medidas de sólo 38 varas y media (32 m); las de la puerta principal, de 3 varas de ancho y 5 de alto (2,49 x 4,15 m); y del zaguán, con 6 de ancho y 13 de fondo (5 x 10,8 m) hasta el patio. El agente logrará alquilarlo a dos marqueses, de Esquivel y de Alventos, por 35 reales diarios, y el torreón a un billar por otros 5 reales. En esa carta de noviembre informa al propietario de las mejoras realizadas, como la reapertura de una portada, y el inicio de las accesorias, presentando el proyecto dieciséis huecos por planta. El resto de la planimetría histórica conservada, nueve planos parciales y croquis, corresponden al sector central habilitado por Echamorro, la llamada casa nº 11, encargados por el administrador Gregorio Muñoz entre 1852 y 1857. Este agente surtía de materiales al marqués de Villafranca para el palacio sanluqueño, presumiblemente arrancados de lo

que quedaba del inmueble, como “siete columnas de mármol de Génova, con basa y capiteles, que V.E. me tiene reclamadas”. Un último plano, de finales de la década de 1850, recoge otra obra de parcelación para una cuadra y cochera (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, pp. 212-215).

En 1866 Antonio Vinent Gola, V marqués de Palomares del Duero, adquirió la esquina Norte, correspondiente a la casa nº 12. Dos años después, con proyecto de Antonio de la Vega, y sobre parte del solar, en torno al patio principal y sus cuatro crujías, construirá una casa historicista, que en buena medida seguía la escala de la anterior, al conservar muros, la organización en torno al patio, el jardín trasero y una fachada hacia la plaza de doble planta y torreón esquinero (Suárez Garmendia, 1986, pp 235, 236, lám. 33 y 34). Allí residió entre 1869 y 1872, cuando falleció.

Finalmente, en 1908, sobre la zona central del viejo palacio, la casa nº 11 adaptada por Echamorro, se levantó la también desaparecida casa de Miguel Sánchez-Dalp y Calonge, en torno al patio segundo, conservando muros y la impronta de la portada original. En octubre de ese año, el arquitecto regionalista argentino Simón Barris y Bes llevaría a cabo el “proyecto-reforma de fachada”, muy avanzado cuando falleció en 1912, concluyéndose en 1916 bajo la supervisión estética de su dueño (Villar Movellán, 1979, pp. 168, 179, 180-181, láms. 72, 73; Villar Movellán, 1978, pp. 67-68, 206-207, láms. 36-37). Mantuvo lo esencial del paramento, como la organización tripartita en dos plantas de la portada principal o los frontones curvos de las portadas laterales con las figuras femeninas recostadas sobre las aletas. Existe un amplio reportaje fotográfico de la fachada, incluidas postales, que ayudó a la popularización, del patio, caja de escalera y de numerosas estancias, que reflejan cómo se mantuvieron las estructuras básicas con reformas de reacomodo y abundante ornato, que dificultan su lectura e interpretación. La casa fue derribada en los años 70 del siglo XX (Salas, 2009, pp. 206, 213-266).

Actualmente, sobre parte del antiguo solar del palacio ducal se yergue un centro comercial, mientras que la plaza fue remodelada en 1924 por el arquitecto Juan Talavera Heredia, siguiendo el modelo cuadrangular inglés o square, con jardín central en torno a la escultura de Velázquez que realizara Antonio Susillo y que se colocó en 1892 (Salas, 2009, pp. 193-204).

6. Conclusiones

Para la Casa ducal de Medina Sidonia, el conjunto palacial que levantaron durante generaciones en el barrio de San Vicente fue un escenario clave para la salvaguarda de sus ambiciones y autoridad en una ciudad de realengo como Sevilla donde competían agresivamente con otras grandes familias nobiliarias, capital de reino y sede de una amplia archidiócesis. Desde allí dirigieron sus empresas comerciales e intrigas políticas desde fines del siglo XIII hasta principios del XVI, y cuando la familia se trasladó a Sanlúcar de Barrameda, el inmueble preservó su función de emblema de poder y centro administrativo durante otra centuria. La decadencia lo alcanzaría durante el XVIII, al desvanecerse su función al desplazar la familia sus intereses a Madrid. Motivó parcelaciones para su puesta en valor económica para obtener alquileres, que fueron mermando su integridad. Incluso la parte reservada para uso del propietario se fue descuidando, lo que llevó a su ruina en el siglo XIX y a la total desaparición durante el XX. Nada queda del enorme inmueble que durante años fue el orgullo de los Pérez de Guzmán, salvo algún elemento de ornato y de devoción, descontextualizados. Y poco interés ha despertado a la historiografía que estudia la arquitectura palacial de la ciudad, con la que este inmueble podría competir ventajosamente.

El uso de fuentes documentales primarias nos ha permitido reconstruir parcialmente su historia constructiva, bajo la impronta de proyectos clasicistas, diseñados por maestros vanguardistas como Livadote o Juan de Oviedo, que intentaron dar apariencia racional y monumental a lo que era un conjunto orgánico de casas principales, inmuebles y solares, a través de patios clausurados y de una fachada emblemática. Es una investigación sólo comenzada, que debe persistir para lograr una comprensión más exhaustiva del proceso constructivo y de los artífices que intervinieron, aunque el análisis de la planimetría histórica ha salvado parte de esas lagunas de comprensión. Entre los artífices ha surgido la presencia de Marcos Cabrera, el autor del Cristo de la Expiración, de la hermandad sevillana del Museo, que de confirmarse aumentaría lo conocido sobre su producción menor.

Y si apenas intuimos el contenedor, el contenido se nos antoja desconocido y de similar importancia, un fascinante proyecto por abordar, como ya hicimos parcialmente con el palacio sanluqueño (Cruz Isidoro, 2003, pp. 151-169). Reconstruir el mobiliario y el conjunto artístico atesorado requerirá de similar esfuerzo de investigación documental, que deberemos afrontar en un futuro. Indudablemente, durante la Baja Edad Media debió tener un amueblamiento apropiado y un uso del arte como emblema del poder ejercido por la familia

en Sevilla. Géneros artísticos afines a ese uso reiterativo, como el retrato o la magnificencia que se desprende de los objetos suntuarios no debieron faltar. Cuando el V duque y su esposa Ana de Aragón trasladaron definitivamente la residencia familiar al palacio de Sanlúcar en 1524, no cabe duda de que llevarían consigo aquellas obras de arte, de devoción y objetos suntuarios que consideraran fundamentales para el nuevo escenario que se abría para ellos. Por lo que una parte relevante, al menos hasta esa fecha, de los que aparecen inventariados en el palacio ducal sanluqueño en 1588 serían de esa procedencia (Cruz Isidoro, 2003, pp. 173-184). Permanecería el amueblamiento funcional y el imprescindible conjunto de objetos de representación para el uso temporal de residencia. Así lo demuestra la renovación del ajuar artístico de la capilla en 1575. Y que el palacio seguía manteniendo su valor de emblema, pues se acude a artistas de primer nivel, a los escultores manieristas Núñez Delgado y Vázquez "el Viejo". Permite identificar la devoción privada del VII duque y el valorar su interés estético vanguardista. Vázquez "el Viejo" era el maestro más valorado de la escuela sevillana, y Núñez Delgado representaba la irrupción temprana del naturalismo escultórico, anticipándose en décadas a la fogosidad expresiva y dinamismo del Barroco. Su pequeño Nazareno anuncia, iconográfica y formalmente, imágenes devocionales del primer tercio del siglo XVII, del calibre del Jesús de la Pasión de Montañés, o del Gran Poder de Mesa, que la historiografía debería valorar en su justa medida.

Se nos abren vías, como la relación laboral de patrocinio artístico que mantuvieron los duques (Cruz Isidoro, 2005, pp. 173-184; Cruz Isidoro, 2006b, pp. 126-137) y sus esposas (Cruz Isidoro, 2010, pp. 131-164; Cruz Isidoro, 2025, pp. 155-179), la valoración del gusto estético, o la reconstrucción de las obras de arte contenidas y su función de representación. Debieron ser vitales los retratos familiares para la exhibición del linaje, o la acumulación de objetos de lujo para la demostración de grandeza y generosidad extremas que podían exhibir con la corona y otros linajes.

Pero de lo que no cabe duda, es que el propio edificio siguió siendo hasta el siglo XVIII el mejor exponente de esa grandeza. Su volumen, ocupando casi una manzana, su intrincada estructura interna, suma de varias casas principales con patios claustrados y grandes jardines, de acceso selectivo pero, sobre todo, su monumental fachada longitudinal clasicista de casi un centenar de metros, con dos elevadas torres que competían en altura con las parroquias circundantes, y la enorme plaza que permitía su correcta perspectiva y el desarrollo de la fiesta, fueron los instrumentos que lograron mantener la mirada de poder alcanzada en la ciudad durante generaciones.

Referencias bibliográficas

- Albardonedo Freire, A. (2002). *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Guadalquivir.
- Amador Marrero, F. y Pérez Morales, J. C. (2007–2008). El sevillano “capitán” Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor. *Atrio*, 13–14, 87–98.
- Arenillas, J. A. (2005). *Del clasicismo al barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Diputación de Sevilla.
- Barrantes Maldonado, P. (1998). *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Universidad de Cádiz.
- Bernales Ballesteros, J. y García de la Concha, F. (1986). *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Editoriales Andaluzas Unidas.
- Cabra Laredo, M. D. y Santiago Páez, E. M. (1988). *Iconografía de Sevilla* (T. 1: 1400–1650). Ediciones El Viso.
- Capitel, A. (2005). *La arquitectura del patio*. Gustavo Gili.
- Collantes de Terán, A. (1984). *Sevilla en la Baja Edad Media: La ciudad y sus hombres*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (1991). *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (1995). Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda. *Archivo Hispalense*, 237, 105–128.
- Cruz Isidoro, F. (1997). *Arquitectura sevillana del siglo XVII: Maestros mayores de la catedral y del concejo hispalense*. Universidad de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (2003). La colección pictórica del palacio sanluqueño de la casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1764. *Laboratorio de Arte*, 16, 173–184.
- Cruz Isidoro, F. (2005). El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633. *Laboratorio de Arte*, 18, 173–184.
- Cruz Isidoro, F. (2006a). Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda. *Archivo Hispalense*, 237, 105–130.
- Cruz Isidoro, F. (2006b). El palacio sevillano de los Guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII. *Laboratorio de Arte*, 19, 247–262.
- Cruz Isidoro, F. (2006c). Aporte documental al mecenazgo artístico de los VII y VIII duques de Medina Sidonia. *Sanlúcar de Barrameda*, 42, 126–137.
- Cruz Isidoro, F. (2010). Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574–1576). *Laboratorio de Arte*, 22, 131–164.
- Cruz Isidoro, F. (2012). El Palacio Ducal de Medina Sidonia: de fortaleza islámica a residencia de los Guzmanes (ss. XII–XVI). *Gárgoris*, 1, 28–33.

- Cruz Isidoro, F. (2020). *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630): Ex-perto cantero en una Sevilla de albañiles*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (2021). Gaspar Núñez Delgado y el VII duque de Medina Sidonia. En torno a un “paso de Ntra. Señor con la cruz a cuestras” para el palacio ducal. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 10, 83-101.
- Cruz Isidoro, F. (2024). *Las casas-palacios de los duques de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda y Sevilla, entre la vida privada y la ostentación*. Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.
- Cruz Isidoro, F. (2025). Poder, arte y género. El mecenazgo femenino de la Casa ducal de Medina Sidonia en la Edad Moderna. En A. M. Ágreda Pino, L. Illescas Díaz, M. Hermoso Cuesta y M. Illán Martín (Eds.), *Moderna: Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII* (pp. 155-179). Universo Barroco Iberoamericano.
- Cruz Isidoro, F. (2026). *El patronazgo artístico de la Casa Ducal de Medina Sidonia (1297-1645). «El triunfo de la fama»*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Dahlmann, L. (s. f.). Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán el Bueno y López-Pacheco. *Real Academia de la Historia*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/35489-pedro-de-alcantara-perez-de-guzman-el-bueno-y-lopez-pacheco>
- Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. (1993). Ayuntamiento de Sevilla; Junta de Andalucía.
- E. S. (1936). Notas de arte. *Revista de Estudios Extremeños*, 10 (1), 81-90.
- Falcón Márquez, T. (2003). *El palacio de las Dueñas y las casas palacios sevillanas del siglo XVI*. Fundación Aparejadores.
- Falcón Márquez, T. (2006). *La casa de Jerónimo Pinelo, sede de las Reales Academias sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*. Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Falcón Márquez, T. (2012). *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el barroco*. Maratania.
- Gabardón de la Banda, J. F. (2000). *El conjunto monumental del palacio de los Ponce de León y el convento de los Terceros franciscanos de Sevilla*. Fundación Emasesa.
- González de León, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta ciudad de Sevilla*. Imprenta de José Morales.
- González de León, F. (1844). *Noticia histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de la ciudad de Sevilla*. Imprenta de José Hidalgo.
- González Gómez, J. M. y Roda Peña, J. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa sevillana*. Universidad de Sevilla.
- Hazañas y la Rúa, J. (1928). *Algunas consideraciones sobre la casa sevillana*. Academia de Estudios Sevillanos.

- Hazañas y la Rúa, J. (1974). *Historia de Sevilla*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Hernández Díaz, J. (1991). Retablos y esculturas. En *La catedral de Sevilla* (pp. 221–320). Ediciones Guadalquivir.
- Hernández Núñez, J. C. y Morales Martínez, A. J. (1999). *El Real Alcázar de Sevilla*. Scala Publishers.
- Ladero Quesada, M. A. (2015). *Guzmán: La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino (1282–1521)*. Dykinson.
- Lleó Cañal, V. (1998). *La casa de Pilatos*. Electa.
- Lleó Cañal, V. (2012). *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Lleó Cañal, V. (2017). *La casa de Pilatos: Biografía de un palacio sevillano*. Universidad de Sevilla.
- López Martínez, C. (1929). *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía.
- López Martínez, C. (1932). *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía.
- López Martínez, C. (1943). *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565–1625)*. Imprenta San Antonio.
- Marín Fidalgo, A. (1990). *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Ediciones Guadalquivir.
- Marín Fidalgo, A. (1999). *Guía de visita del Real Alcázar de Sevilla*. Aldeasa.
- Miura Andrade, J. M. y Collantes de Terán Sánchez, A. (2020). Donde late el corazón del mundo. En J. M. Feria Toribio (Coord.), *Sevilla: Historia de su forma urbana. Dos mil años de una ciudad excepcional* (pp. 112–177). Fundación Cajasol; Ayuntamiento de Sevilla.
- Oliver, A. y Pleguezuelo Hernández, A. (2012). *El palacio de los Marqueses de la Algaba*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Ollero Lobato, F. (1998). La reforma del palacio gótico de los Reales Alcázares de Sevilla en el siglo XVIII. *Laboratorio de Arte*, 11, 233–245.
- Olmedo Granados, F. (Dir.). (2022). *Sevilla: Cartografía histórica. Planos y mapas, siglos XVI al XX*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1795–1796). *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Imprenta Real.
- Pérez Gómez, M. P. (2017). *Representación artística y poder de los duques de Medina Sidonia en el palacio de Sanlúcar de Barrameda* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/items/19f43089-594e-4b28-bdff-15a7a8dcb1ea>

- Pérez Escolano, V. (1977). *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625): Escultor, arquitecto e imaginero*. Diputación de Sevilla.
- Pérez Escolano, V. (2007). La arquitectura civil: obras singulares. En *La Sevilla de Richard Ford (1830-1833)* (pp. 205-218). Fundación El Monte.
- Pleguezuelo Hernández, A. (1994). *Diego López Bueno: Ensamblador, escultor y arquitecto*. Diputación de Sevilla.
- Pleguezuelo Hernández, A. (2000). *Arquitectura y construcción en Sevilla (1590-1630)*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Ramírez Moreno, N. y Olmedo Granados, F. (2020). *Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia: Mapas, planos y dibujos de Andalucía. Guía temática*. Junta de Andalucía.
- Salas, N. (2009). *Sevilla desaparecida: Álbum de la destrucción de la ciudad (siglos XIX y XX)*. Guadalturia.
- Serrera, J. M. y Oliver, A. (1989). *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*. Ediciones El Viso.
- Suárez Garmendia, J. M. (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Vázquez Consuegra, G. (1992). *Guía de arquitectura de Sevilla*. Junta de Andalucía.
- Villar Movellán, A. (1978). *Introducción a la arquitectura regionalista: El modelo sevillano*. Universidad de Córdoba.
- Villar Movellán, A. (1979). *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Diputación Provincial de Sevilla.

Ejecutorias de hidalguía emitidas por la Chancillería de Granada e iluminadas en esa ciudad

CERTIFICATES OF NOBILITY ISSUED BY THE CHANCERY OF GRANADA AND ILLUMINATED IN THAT CITY

Rosario Marchena Hidalgo

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-0126-8389>

Resumen

Las ejecutorias de hidalguía son documentos públicos, emitidos por las chancillerías de Valladolid o de Granada que recogen los pleitos entre el aspirante a ser reconocido hidalgo, por una parte, y el concejo de la localidad de la que es vecino y el procurador fiscal en nombre del rey, por otra. Si la sentencia final es favorable al pretendiente éste hace copiar todo el documento original por un escribano de letra de forma y después iluminarlo con el fin de exhibirlo como garantía de su hidalguía y, en muchos casos también, como ostentación de su riqueza. Que el documento haya sido emitido por la Chancillería de Granada no implica que la copia rica haya tenido que hacerse en esa ciudad porque el hidalgo tenía libertad para buscar al escribano e iluminador en cualquier sitio que eligiera guiándose por motivos de proximidad a su residencia, económicos o artísticos.

Abstract

The ejecutorias de hidalguía (Executive Letters of Nobility) are public documents issued by the Chanceries of Valladolid or Granada. They record the legal disputes between an aspirant seeking recognition as a hidalgo (nobleman), and the local town council (concejo) alongside the fiscal prosecutor acting on behalf of the King. If the final ruling favors the claimant, they commission a scribe to produce a copy of the original document in formal script (letra de

forma), which is subsequently illuminated. These copies served both as a legal guarantee of their noble status and, in many instances, as an ostentatious display of wealth. The fact that a document was issued by the Chancery of Granada does not imply that the luxury copy was produced in that city; the hidalgo was free to hire a scribe and an illuminator anywhere, choosing based on proximity to their residence, cost, or artistic preference.

Palabras clave

Iluminación, Ejecutorias de hidalguía, Lázaro de Velasco, Inmaculada.

Keywords

Illumination, titles of Nobility, Lázaro de Velasco, Inmaculate.

I. Introducción

La iluminación que ilustraba y enriquecía las ejecutorias de hidalguía no había sido capaz de convencer a los estudiosos de su valor artístico aunque se vieran obligados a reconocer el histórico (Domínguez Bordona, 1962, p. 241). A la sentencia peyorativa de que los modestos artistas delataban tanta penuria de recursos artísticos como sobra de presunción (Domínguez Bordona, 1929, p. 141), se sumó el que su número fuera muy abundante y la dispersión de sus fondos grande, lo que colaboró a suscitar un escaso interés por este tipo de documentos. Las pocas publicaciones que se fueron haciendo sacaron a la luz especialmente aquellos ejemplares de reconocido valor artístico o de los que se conocía el nombre del miniaturista, intentando contrarrestar el efecto negativo causado por el desdén citado y demostrar que la iluminación de las ejecutorias de hidalguía no era tan deplorable como se había dicho. Todavía al inicio del tercer milenio los únicos estudios llevados a cabo hasta ese momento habían incidido solo en focos locales o regionales, como los archivos vallisoletanos, los fondos existentes en la provincia de Jaén y en Sevilla, o se habían interesado en el análisis de colecciones concretas (Docampo Capilla, 2000, p. 45).

Pero varias circunstancias fueron cambiando esta precaria situación: las diferentes exposiciones sobre estos documentos, la subida a las redes de muchos de ellos, propiciada incluso por las casas de subastas y librerías anticuarias, y, principalmente, la digitalización y puesta a disposición pública de los fondos de archivos, museos y bibliotecas. Todo ello permitió acceder a un caudal de conocimientos con los que abordar aspectos más generales

e incorporar a lo que se había ido publicando anteriormente puntos de vista hasta ahora desestimados como puedan ser los históricos, sociales, políticos, económicos, fiscales, legales... que agregan luz a la historia de nuestro país, especialmente en la época de mayor abundancia de las ejecutorias de hidalguía, los siglos XVI y XVII. Ahora es posible hacer un análisis comparativo de los temas de la iluminación, los modelos, las características, los colores, los rasgos de los personajes, la moda del momento...que nos conduzcan a atribuirles un foco miniaturista determinado.

El conocimiento de la iluminación de las cartas de hidalguía, su reiteración, su evolución y la semejanza de unas con otras permiten asociar muchas de ellas a un lugar concreto, apoyándose además en otras circunstancias menos determinantes como puedan ser la técnica que se ha seguido para realizar la miniatura, que el domicilio del hidalgo se encuentre en el mismo lugar o en uno próximo a donde se haya realizado la iluminación e, incluso, que la intitulación del documento, el nombre del rey, se escriba de la misma manera de entre las diferentes versiones existentes del mismo, dado que se encuentra en el folio 1 vuelto que ha sido labor del miniaturista.

La técnica es siempre una iluminación al agua en la que se diluyen los colores usando como aglutinante la goma arábica o la cola de pescado y la miel para que se fijen. La mezcla se extiende sobre la carnaza, la parte de la piel que está en contacto con la carne, porque sus poros hacen que se mantenga la intensidad del color mejor. Los colores que más brillantez aportan a la miniatura son el bermellón, el azul, el amarillo y el oro, que es el que se coloca el último. El sistema usado desde antiguo es el que extiende el color sobre el soporte de forma continua, conocido como "iluminar", o sea, reforzar el sentido del texto para que se entienda mejor.

Pero existe otro sistema, muy poco empleado por los iluminadores por su gran dificultad y porque requiere un grado de pericia importante, que consiste en picar los colores, es decir, dibujar a base de pequeños toques de color en forma de puntos. El pintor portugués Francisco de Holanda dijo que Giulio Clovio, al que conoció en Roma, fue el primero en usar esta técnica refinada, que era como una nevada, describiéndola con gran admiración en sus escritos sobre el arte en esa ciudad a fines de la primera mitad del siglo XVI. Él mismo también practicó esa técnica en los lugares en donde vivió y trabajó: Lisboa, Roma, Barcelona, Sevilla, El Escorial, Guadalupe y Santiago (Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 293). En las ejecutorias realizadas por este sistema los pequeños toques de color, en forma de puntos o de rayitas sobre el fondo blanco del pergamino o de la vitela, no solo dibujan sino que, además, modelan. La intensidad cromática y la proximidad de los elementos sugieren una tercera

dimensión en donde los toques más claros o más espaciados, que dejan entrever a veces el fondo blanco, están representando las partes más iluminadas de la miniatura, como las más abultadas de los pliegues de un manto, mientras que los toques de color más intenso o que están más juntos, están indicando las más profundas, oscuras por falta de luz.

2. Una ejecutoria iluminada en Granada

La Ejecutoria de hidalguía del Capitán Martín de Angulo Montesinos, vecino de Osuna,¹ está realizada con la técnica de picar los colores. El resultado es fantástico y la cantidad de dinero gastada por el hidalgo asombrosa, 322.757 reales, parte de los cuales fueron a pagar a un miniaturista casi único.

Gasté en este pleyto de mi hidalguía y libertad, con lo que costó sacar esta Executoria, plata y encuadernación, escritura y luminación della trezientos y veinte y dos mil y setesientos y cincuenta y siete reales y duró el pleyto desde mayo de myll y quinientos y cincuenta y tres años hasta que se sacó esta Executoria que fue a nueve de octubre de myll y quinientos y sesenta y siete años, catorce años y cinco meses (García Carraffa, 1992, 216).

En la primera hoja iluminada, folio 1 vuelto, que contiene la intitulación, DON PHELIPPE, aparece la Virgen sedente con el Niño, que muestra la cruz, sobre un fondo dorado de finos rayos flanqueado por amenazadoras nubes (Fig. 1). El color azul más intenso corresponde a las partes hundidas de los pliegues del manto de la Virgen, y las más claras, casi blancas, a las partes altas de los pliegues. Lo mismo ocurre con la túnica de color jacinto. El grupo desprende dulzura y serenidad. Arrodillados a sus pies hay dos orantes, Martín de Angulo y Gonzalo Montesinos, íntegramente cubiertos por la armadura manifestando así que su hidalguía procede de la función militar. La amplia orla sobre fondo de oro acoge, en su lado superior, dos cabezas de monstruos, dos puti, híbridos femeninos y masculinos con alas y parte inferior del cuerpo vegetal. Las orlas laterales, en ordenación de candelieri, llevan un hombre con cola de escamas, un torso femenino alado de abultado pecho, una cabeza comida por gusanos, otros seres en posturas difíciles y puti en graciosas actitudes. Es una orla espectacular y muy imaginativa cuyos elementos se encuentran casi todos



Fig. 1. Ejecutoria de hidalguía de Martín de Angulo Montesinos, 1567, Virgen con el Niño, Biblioteca Nacional de España.

en las de Lázaro de Velasco en los libros de coro de la Catedral de Granada, como las de los corales Ms. 72, folios 7 vuelto y 39 vuelto, que fueron miniados en 1553 y 1554 (Gómez-Moreno Martínez, 1925) y el Ms. 54, folio 52 vuelto, cuyo tema central es la Transfiguración.

En el folio siguiente, 2 recto, con la inscripción "POR LA GRACIA", se aloja un escudo cuartelado, coronado por el yelmo, con sus lambrequines, representado de tres cuartos como corresponde a un hidalgo.

En el folio 2 vuelto, donde continúa el texto "DE DIOS", aparece Santiago (Fig. 2) armado como un caballero, casco, coraza, espada en la mano derecha, cruz en banderola en la izquierda, sobre un caballo blanco en corveta, con jaeces, bajo cuyas patas se ven varios soldados muertos o rendidos siendo su único elemento identificativo una cimitarra. Es inusual en las miniaturas el detallismo anatómico con que se han realizado los cuerpos en tierra de los vencidos. Del ejército musulmán en fuga solo se ven las grupas de dos de sus caballos. Lo que mejor representa esa forma de hacer miniaturas, picando los colores, es el caballo blanco de Santiago que ha sido delimitado y casi sugerido por unos pocos toques de color más oscuro, más abundantes en el vientre donde apenas llega la luz, dejando parte de su figura, en el color original del soporte. Esta forma de representar la batalla es poco frecuente. Está reproduciendo casi punto por punto una miniatura de un libro de coro de la catedral de Granada, el Ms. 59, folio 37 vuelto, realizado por Juan Ramírez en 1527 y 1528 (Álvarez Castillo, 2005): un ejército de caballeros, de entre los que destaca uno por su caballo blanco, persigue a sus enemigos de los que no se ven más que las grupas de sus monturas, coincidiendo incluso con las de la ejecutoria en el color de su pelaje. Otros detalles como los torreones circulares de la ciudad que ocupa el fondo de la composición insisten en la semejanza de ambas obras. La página está rodeada por una orla por sus cuatro lados, de la misma anchura, con los mismos elementos de la del folio 1 vuelto, excepción hecha del anagrama de Jesús que aparece en la parte inferior de ésta.

A las tres páginas de grandes miniaturas citadas se suman, a lo largo de toda la abultada ejecutoria del capitán Martín de Angulo, muchas letras capitales doradas iniciando apartados y los nombres de los testigos. En este caso las iniciales van acompañadas del santo patrón de cada uno de ellos: la letra M, dorada con ligeros dibujos vegetales en gris sobre fondo rojo, corresponde a don Martín de Córdoba, señor de Albayda, y el representado es San Martín; la P corresponde a Pero Sánchez, barbero, y el representado es San Pedro con su red de pescador; la M corresponde al testigo Miguel Sánchez Mancha, labrador, hombre pechero, y el representado es el arcángel San Miguel pisando al demonio; la C corresponde al nombre de la testigo Catalina Sánchez y la representada es



© Biblioteca Nacional de España

Fig. 2. Ejecutoria de hidalguía de Martín de Angulo Montesinos, 1567, Santiago Matamoros, Biblioteca Nacional de España.

Santa Catalina; la I es la inicial de Isabel Hernández y la representada es Santa Isabel; la H corresponde a Hernán Suárez de Salvatierra y representa a San Fernando; la L corresponde a Luís de Palomares y el rey representado es San Luís; la J es de Juan de Aguilar y el representado es San Juan Evangelista con el cáliz de veneno en la mano. En la página donde está la orden "Por la qual vos mandamos" aparece un retrato de Felipe II² que es el más lisonjero de todos los que tiene: apuesto, joven, rubio, de pelo corto y rizado y con el prognatismo de los Austrias convenientemente disimulado (Fig. 3). Cada una de esas letras es un auténtico alarde de la técnica de picar los colores.

Las relaciones existentes entre el folio de Santiago de esta ejecutoria y el 37 vuelto del Ms. 59 de los libros de coro de la catedral de Granada, obra de Juan Ramírez, además de la coincidencia de muchos de los elementos de las orlas de los folios 1 vuelto y 2 vuelto con el Ms. 72, folios 7 vuelto y 39 vuelto, y Ms. 54, folio 52 vuelto, obras de Lázaro de Velasco, permiten adscribir esta ejecutoria, al foco miniaturista granadino en lo que insiste el elaborado peinado y sutil toca de la Santa Catalina³, semejantes a los de la Virgen del folio 1 vuelto de la carta ejecutoria de hidalguía del capitán Hernando de Mora, realizada con la misma técnica de picar los colores.

3. Una ejecutoria iluminada por Lázaro de Velasco

Mucho menos frecuente que atribuir las miniaturas de las ejecutorias a un determinado foco miniaturista es que, entre la abundancia de imágenes que actualmente se ofrecen, se encuentre alguna cuyas características permitan aportar el nombre de su autor porque coincidan con las de otras obras suyas conocidas. El ejemplo más claro es el de la Sobrecarta de la carta ejecutoria de hidalguía en favor del capitán Hernando de Mora Sandoval, vecino de la villa de Caravaca de la Cruz⁴.

En el primer folio iluminado aparece la Virgen sentada con el Niño (Fig. 4) cobijados por un cortinaje que sostienen un angelito y un putito. La rendida dulzura con que María se abandona contemplando a su hijo se contrarresta por el dinamismo del Niño, que lleva potencias y la cruz en la mano, manifestado por el movimiento de su pelo y por el de una de sus piernas, doblada sobre

2. P. 233.

3. P. 172.

4. Granada, 24 de diciembre de 1575. Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano.



Fig. 3. Ejecutoria de hidalguía de Martín de Angulo Montesinos, 1567, retrato de Felipe II, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 4. Ejecutoria de hidalguía de Hernando de Mora, 1575, Virgen con el Niño, IB 15387, folio 1 vuelto, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

un cojín rojo. María viste túnica color jacinto y manto azul, lleva un elaborado peinado y una ligera toca blanca. La técnica que se ha usado para realizar esta miniatura participa de las dos modalidades citadas, la de iluminación y la de picar los colores. El manto y la túnica de la Virgen no se han creado con un color extendido uniformemente sino a base de trazos que, por su proximidad e intensidad, los gradúan. Los colores rutilantes y los rasgos de la Virgen nos indican que la obra ha sido iluminada por Lázaro de Velasco.

Lázaro de Velasco es un escribano de letra de obra e iluminador activo en Granada en la segunda mitad del siglo XVI. Era hijo de Jacopo Florentino y Juana Velasco, hija a su vez del entallador Juan López de Velasco. Su mundo, desde tiempos muy tempranos, gira en torno a la escribanía y la iluminación pues la ejecutoria de su abuelo materno se escribió e iluminó en Granada, en casa del escribano Lorenzo Pérez, que no solo trabajó para la catedral sino que también copió ejecutorias de hidalguía. Lázaro de Velasco estuvo trabajando para la Catedral de Granada desde 1550 hasta 1583 (Álvarez Castillo, 1992, pp. 120-121), además de ejercer como arquitecto y ser clérigo y mayordomo del arzobispo Pedro Guerrero (Álvarez Castillo, 2005, pp. 952-953).

La Virgen es en todo semejante a la de la Expectación que, arrodillada, escucha el mensaje del Espíritu Santo (Fig. 5), del Ms. 72, folio 7 vuelto de la Catedral de Granada y a la Virgen abrazando al Niño del Ms. 72, folio 39 vuelto de la misma procedencia (Fig. 6). Los rasgos de la cara de las tres son exactamente iguales, las ropas que llevan muy parecidas: las túnicas dejan ver bajo sus mangas otras más estrechas pegadas a las muñecas y, sobre todo, el velo blanco con que se tocan y que atraviesa el pecho para ir a parar al hombro. Los brillantes colores usados son coincidentes en las tres miniaturas hasta el extremo de que los cortinajes de fondo son los tres verdes. Una obra de Lázaro de Velasco (Gómez-Moreno Martínez, 1925) en el Ms. 54, folio 52 vuelto, cuya miniatura principal es la Transfiguración, lleva en una cartela de la orla inferior, "año de 1575", el mismo en que está fechada la ejecutoria de hidalguía del capitán Hernando de Mora lo que permite asegurar que el documento fue miniado en Granada. Refuerza esta idea el hecho de que Hernando de Mora sea vecino de Caravaca de la Cruz, un lugar mucho más próximo a Granada que a Sevilla.

Arrodillados rezando debajo de la Virgen con el Niño se encuentran a la derecha, el peticionario y a la izquierda, según es costumbre, su mujer. Él, por sus rasgos, vestimenta y edad, es muy semejante a las representaciones que se hacen de Felipe II. La cabeza de ella es mucho mayor y está más alta que la del hidalgo, invadiendo el espacio reservado a la Virgen. Parece que la cabeza de la mujer ha sido retocada y para cubrir lo realizado anteriormente se ha necesitado ampliar el espacio ocupado, llegando incluso a la orla. Sus rasgos



Fig. 5. Virgen de la Expectación, 1553-1554, Ms. 72, folio 7 vuelto. Librería de coro de la Catedral de Granada.

faciales, su pelo rubio y su peinado son muy parecidos a los que muestran los retratos de la reina Ana de Austria, especialmente el de Sofonisba Anguissola de 1573, del Museo de El Prado. No deja de ser sugerente el hecho de que los esposos se asemejen tanto a Felipe II y a su cuarta mujer. La única explicación posible es que, muerta en 1568 Isabel de Valois, el rey vuelve a casarse con su sobrina Ana de Austria en 1570, por lo cual se hizo necesario rehacer la cabeza de la reina cubriendo la anterior. Entre los esposos un águila negra coronada soporta una cartela con la intitulación del documento "DON FILIPE". A derecha



Fig. 6. Virgen con el Niño, 1553-1554, Ms. 72, folio 39 vuelto. Librería de coro de la Catedral de Granada.

e izquierda de la página dos orlas, sobre fondo dorado, en ordenación de candelieri empiezan y terminan con unos pequeños seres híbridos.

En el folio siguiente, compartiendo el espacio con el escudo, aparece Santiago armado como un caballero, casco, coraza, espada en la mano derecha, cruz en banderola en la izquierda, sobre un caballo blanco en corveta, con jaeces, bajo el que están los enemigos caídos (Fig. 7). Del ejército vencido no se ve más que el haz de lanzas que desaparecen por la izquierda de la acción. Es, en todo, la forma de representar a Santiago más habitual pues hasta el



Fig. 7. Ejecutoria de hidalguía de Hernando de Mora, 1575, folio 2 recto, IB 15387, folio 1 vuelto, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

cielo se tiñe de los colores del momento en que se desarrolla la acción, al amanecer, cuando la luz va empujando las negruras de la noche, según cuentan las leyendas referidas a la supuesta batalla de Clavijo del año 844 (Marchena Hidalgo, 1999, pp. 451-452). Enmarcando lateralmente todo el folio unas orlas de candelieri acogen, arriba, torsos femeninos alados, en medio, dos putti en actitud muy movida y, al final, unas especies de sirenas aladas con la parte inferior del cuerpo vegetal.

La ejecutoria de Martín de Angulo aporta la técnica de salpicar los colores, los elementos y las características que la relacionan con miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Granada, especialmente con las de Juan Ramírez, de la primera mitad del siglo XVI, y Lázaro de Velasco de la segunda, por lo que podemos decir que ha sido iluminada en Granada. La ejecutoria de Hernando de Mora aporta, en parte de ella, la misma técnica, los elementos y una semejanza absoluta de la Virgen con el Niño del folio 1 vuelto con dos miniaturas de los libros de coro de la catedral de Granada, realizadas por Lázaro de Velasco. Pero hay otra ejecutoria, la de Baltasar de Barahona, 1611, vecino de Granada (Pozo Felguera, G. 21 de febrero de 2021), lo que induce a pensar que se minió allí, pero cuyas características la relacionan con un amplio grupo de obras, con identidad propia, alejadas de ese foco de iluminación.

4. Una ejecutoria coincidente en sus características con otras ajenas al foco miniaturista granadino

En el folio 1 vuelto de la ejecutoria de Baltasar de Barahona, se representa a la Inmaculada que responde al prototipo de la Tota Pulchra, cuya iconografía se está gestando en los primeros años del siglo XVII en Sevilla. Es una réplica exacta de la existente en el folio 2 recto de la ejecutoria de Juan de Frías Marmolejo (Fig. 8), vecino de Sevilla⁵, de 1605⁶. Ambas vírgenes tienen la misma postura, levemente giradas hacia la derecha con las manos juntas en el centro del pecho, la mirada baja, los rasgos de la cara iguales, llevan coronas, sobre

5. Fernán Fernández de Marmolejo, Alguacil, fue uno de los caballeros del repartimiento de Sevilla en 1248, dando a sus hijos Pedro y Francisco Fernández Marmolejo este apellido que iba a ser parte de la oligarquía urbana de Sevilla. Pero el apellido Marmolejo no se pudo mantener en primer lugar, sino que pasaron por delante otros de las ramas masculinas que se habían unido a la estirpe (Montes Romero-Camacho, 2016, p. 305), como en el caso de Juan de Frías Marmolejo.

6. Fototeca de la Universidad de Sevilla, número de catálogo 4-3262.



Fig. 8. Ejecutoria de hidalguía de Juan de Frías Marmolejo, 1605, Inmaculada, Fototeca de la Universidad de Sevilla, número 4-3262.

sus cabezas está el Espíritu Santo, están inmersas en el Sol como la virgen apocalíptica, emiten unos rayos alternando los rectos con los quebrados, las nubes sobre las que se apoya el cuarto creciente de la Luna son las mismas, a derecha e izquierda de sus cabezas están el Sol y la Luna y a su alrededor los mismos símbolos marianos. La identidad de ambas imágenes la corroboran los pliegues de túnica y manto. Se suma a todo esto el que ambas ejecutorias escriban de la misma forma el nombre del rey, DON PHILIPPE.

En la parte inferior del folio aparecen, arrodillados sobre un suelo ajedrezado, rezando, el hidalgo, su mujer, Agustina de Moncayo, y sus hijos, cuyos nombres aclaran unas letras doradas sobre unas cartelas granate que serán habituales en las ejecutorias. La mujer lleva el preceptivo traje negro de las orantes adultas pero de él emergen las mangas rosas o rojas que se van a ver en otros documentos que tienen una clara conexión con éste. La orla de roleos, en los que se alojan unas cabezas, seguirá repitiéndose en los años siguientes, como en las ejecutorias de Diego y Miguel de Moya, de 1617 y Pedro Fernández Carrera de 1619.

También se parece la Inmaculada de Baltasar de Barahona a la del folio 2 recto de la ejecutoria de Juan Pérez de Valdés, vecino de Hinojosa del Duque de 1607⁷, aunque en este caso la imagen sea la Virgen del Rosario (Fig. 9) con los atributos de la Tota Pulchra. Ahonda más en sus semejanzas el que ambas lleven el manto azul lleno de estrellas. Arrodillados a sus pies, sobre el ajedrezado suelo azul y blanco están el hidalgo y un joven, su hijo y heredero Antonio Meléndes de Valdés a la derecha y su mujer, que viste el mismo traje negro del que emergen las mangas rojas que el de la mujer de Baltasar de Barahona. En el centro de las orlas laterales de la ejecutoria de Juan Pérez de Valdés se encuentran los anagramas de Jesús y María en la misma posición que en la de Baltasar de Barahona mientras que el resto de los elementos se asemejan a los del folio de Santiago.

El folio 1 vuelto de la ejecutoria de Diego y Miguel de Moya, vecinos de San Lorenzo de la Parrilla y Villanueva del Palomar, de 1617⁸, es igual en todo a la del mismo folio de Juan Pérez de Valdés, exceptuando el que la Virgen lleve al Niño en el brazo izquierdo y sostenga una vara de mando con la mano derecha. Los orantes son tres hombres, uno de ellos anciano, y una mujer cuyas mangas rosas emergen de su vestido negro. La orla que acompaña a la Virgen es igual a la de los folios 1 vuelto de las ejecutorias de Baltasar de Barahona y 3 recto de la de Pedro Fernández Carrera, de 1619.

7. Granada, 21 de junio de 1607. Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

8. Granada, 7 de noviembre de 1617. Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano.



Fig. 9. Ejecutoria de hidalguía de Juan Pérez de Valdés, 1607, Virgen de Rosario, Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

De las mismas características es la Inmaculada del folio 1 vuelto de la ejecutoria de Diego lusepe de Montoya (Fig. 10), vecino de la villa de Cañete, de 1618⁹, incluidos los característicos rayos alternantes rectos y quebrados. Pero esta imagen va un paso más allá en la devoción de la Inmaculada pues, sobre su cabeza, una inscripción dice: “María concebida sin pecado original”. Esto es el resultado de un enfrentamiento, inicialmente religioso pero que acabó salpicando el aspecto social y poniendo en una situación difícil al político, entre los defensores del inmaculismo y los que lo rechazaban, encabezando a los cuales estaban los dominicos. El lunes 16 de octubre de 1617 llega a Sevilla un breve de Paulo V que zanjaba la parte más dura de la llamada “guerra mariana”, en el que amenazaba a todos aquellos que, en público, dijeran que la Virgen había sido concebida con pecado original. El 8 de diciembre del mismo año Iglesia y Ayuntamiento hicieron un juramento conjunto en favor del inmaculismo y entre las celebraciones de ese acuerdo se situó un estandarte en la Torre del Oro que decía “María concebida sin pecado original” (Asociación provincial sevillana de cronistas, 2016). Eso es lo que empezó a aparecer desde ese momento en las ejecutorias de hidalguía miniadas en Sevilla.

A los pies de la Inmaculada de Diego lusepe de Montoya, sobre el mismo suelo ajedrezado de tantos documentos relacionados, están el hidalgo y su familia cuyos nombres aparecen rotulados junto a ellos: a la derecha Don lusepe de Montoya y Doña María de Escobar, a la izquierda sus tres hijas, Doña Luisa de Torres y Montoya, Doña Isabel García de Montoya y Doña María Navarra de Montoya. La orla de roleos con cabezas en el interior se repetirá en el folio 3 recto de la ejecutoria de Pedro Fernández Carrera, de 1619. El parecido físico de Montoya con Juan Pérez de Valdés, en el folio 1 vuelto de su ejecutoria, es notable, así como la identidad entre los trajes negros de los que salen unas mangas rojas de Doña María de Escobar y sus tres hijas y el de la orante del mismo folio de Juan Pérez de Valdés, moda representada también en las ejecutorias de Bartolomé de Barahona, Diego y Miguel de Moya y Pedro Fernández Carrera. El folio 2 recto es una continuación del 1 vuelto pues a los pies de San Antonio, con un ramo de azucenas en la mano derecha y un libro sobre el que se sienta el Niño en la izquierda, se arrodillan sobre un suelo ajedrezado, Don Fernando de Montoya y un joven imberbe, Don Antonio de Torres y Montoya, hijo y heredero de la hidalguía, dado que ésta solo se podía transmitir por línea masculina.

Las mismas características de las vírgenes citadas se repiten en el folio 1 vuelto de la ejecutoria de Pedro Fernández Carrera, de 1619, vecino de

9. Granada, 13 de noviembre de 1618. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.



Fig. 10. Ejecutoria de hidalguía de Diego Iuseppe de Montoya, 1618, folio 1 vuelto, Inmaculada, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

Córdoba¹⁰. Sobre la cabeza de la Inmaculada el grito del Inmaculismo: “María concebida sin pecado original”. Aparece rodeada de cuatro ángeles músicos y a sus pies rezando tres caballeros y un clérigo arrodillados, sobre el suelo ajedrezado. En el folio 3 vuelto, compartiendo espacio con el escudo, aparece San Antonio llevando el ramo de azucenas con la mano izquierda y sujetando con la derecha el libro sobre el que se sienta el Niño.

El Santiago del folio 2 recto de la ejecutoria de Baltasar de Barahona, que comparte espacio con el escudo, responde a su imagen más repetida: vestido como un guerrero, a caballo, se dirige a la izquierda donde aparece el haz de lanzas. Fue reproducido igual en las ejecutorias de Diego y Miguel de Moya, de 1617, de Diego Iusepe de Montoya, de 1618 y de Pedro Fernández Carrera, de 1619. Delante y debajo del caballo, tres turcos, reconocibles por sus bigotes y sus turbantes, están copiados, en la misma posición, actitud y colorido. La orla del Santiago de Barahona lleva unos jarrones vegetales en ordenación de candelieri semejantes a las de los folios 1 vuelto de Juan Pérez de Valdés, 2 recto de Diego y Miguel de Moya, 2 recto de Diego Iusepe de Montoya y 3 recto de la de Pedro Fernández Carrera.

Otras muchas ejecutorias coinciden con la de Baltasar de Barahona formando un bloque muy extenso que está apuntando a un mismo miniaturista o a un mismo foco de iluminación. Si el argumento para atribuir al foco granadino la iluminación de la ejecutoria de Baltasar de Barahona a talleres granadinos es que éste es vecino de Granada, las semejanzas con las ejecutorias de Juan de Frías Marmolejo, Juan Pérez de Valdés, Diego y Miguel de Moya, Diego Iusepe de Montoya y Pedro Fernández Carrera rechazan esta afirmación.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Castillo, M.A. (1992), Lázaro de Velasco pintor de libros en la Catedral de Granada, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 23, 119-125.
- Álvarez Castillo, M. A. (2005). Los libros litúrgicos: Los cantorales. En L. Gila Medina (Ed.), *El libro de la Catedral de Granada* (pp. 883-961). Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- Asociación provincial sevillana de cronistas e investigadores locales (2016, diciembre 12). *La Sevilla Inmaculada en el año que nació Murillo*. <https://ascil.es/la-sevilla-inmaculada-en-el-ano-que-nacio-murillo-1617/>
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, II, 293.

10. Granada, 3 de octubre de 1619. Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

- Docampo Capilla, J. (2000). Arte para una sociedad estamental: La iluminación de documentos en la España de los Austrias. En *El documento pintado: Cinco siglos de arte en manuscritos* (pp. 45-66). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Domínguez Bordona, J. (1929). *Exposición Códices miniados españoles. Catálogo*, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Domínguez Bordona, J. (1962). Miniatura. En J. Domínguez Bordona y J. Ainaud, *Ars Hispaniae, XVIII*, Editorial Plus Ultra.
- García Carraffa, L. (1992). *Bibliografía heráldico-genealógica-nobiliaria de la Biblioteca Nacional* (Manuscritos), Biblioteca Nacional de España.
- Gómez-Moreno Martínez, M. (1925). Sobre el Renacimiento en Castilla. II. La Capilla Real de Granada *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I(3), 883-961.
- Marchena Hidalgo, R. (1999). Historias de la Santa Cruz: la conquista de Túnez. En *El Emperador Carlos y su tiempo: actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar* (pp. 449-467). Cátedra General Castaños.
- Montes Romero-Camacho, I. (2016). El ascenso de un linaje protoconverso en la Sevilla Trastámara. Los Marmolejo. *e/Humanista/Converso*, 4, 256-310.
- Pozo Felguera, G. (2021, febrero, 21). *El gran polo de desarrollo que trajo, y mantuvo tres siglos, la Real Chancillería*, El Independiente de Granada: <https://elindependientedegranada.es/cultura/gran-polo-desarrollo-que-trajo-mantuvo-tres-siglos-realchancilleria/>

El programa ideológico de la decoración de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla

THE IDEOLOGICAL PROGRAM OF THE CHURCH OF SANTA MARIA LA BLANCA IN SEVILLE

Teodoro Falcón Márquez

Universidad de Sevilla. España

<https://orcid.org/0000-0002-1300-708x>

Resumen

En este artículo se actualizan los conocimientos que se tienen del proceso de reconstrucción de este templo medieval, llevado a cabo en 1665. Su programa ideológico se desarrolla a través de los lienzos pintados por Murillo y en los relieves de las yeserías y pinturas al temple. Se trata de la exaltación a María, a raíz del *Breve pontificio* de Alejandro VII de 1661. También se conmemora la aparición de la Virgen en Roma con la milagrosa nevada el 4 de agosto de 352, que dio origen a la advocación de la Virgen de las Nieves. Así mismo se alude a los diezmos y primicias y a la iconografía de los símbolos marianos.

Abstract

This article updates our understanding of the reconstruction process of this medieval church, carried out in 1665. Its ideological program is developed through the canvases painted by Murillo following the Papa Brief of Alexander VII in 1661. It also commemorates the miraculous snowfall in Rome after the apparition of Mary, which gave rise to the devotion to Our Lady of the snows. Furthermore, it alludes to tithes and first fruits, and to the iconography of Marian symbols.

Palabras clave

Arquitectura barroca, Sevilla, Murillo, yeserías

Keywords

Baroque architecture, Murillo, plasterwork

I. Introducción

La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla es un viejo edificio medieval que data de finales del siglo XIV y comienzos del XV. En este recinto hubo en primer lugar una mezquita, tal vez de los siglos XI al XIII. Tras el repartimiento de la conquista sevillana, Fernando III concedió las mezquitas a la Iglesia de Sevilla para adaptarlas a templos cristianos, a excepción de tres que se destinaron a sinagogas, lo que fue ratificado por su hijo Alfonso X en 5 de agosto de 1252 (Cantera Burgos, 1955, pp. 291-304; Gil Delgado, 2013a, pp. 69-96; 2013b, pp. 65-97; 2015, pp. 115-120; Falcón Márquez, 2015, pp. 63-67). Se trata de los templos que con posterioridad recibieron los nombres de Santa María la Blanca, Santa Cruz y San Bartolomé. La sinagoga existente en Santa María la Blanca debió reformarse tras el terremoto de 1356, en tiempos de Pedro I. Subsistió hasta la expulsión de los judíos en 1391. El 2 de agosto de ese año se otorgó la carta de dotación para adaptarlo a iglesia, concediéndole un número considerable de fincas urbanas para su renovación y mantenimiento. Entre ellas se cita la casa en la “que moraba el capellán de la sinagoga, que llamaban del rabi Yhuda Alobat, que ha por lindero la casa de don Haçan en la quadra de las carneçerías en que ay seys tiendas e un palacete”¹. El documento es la partida de nacimiento del templo actual. Se trata de un testimonio suscrito por el escribano Gonzalo Vélez, por el que comunica al Cabildo catedral y Provisores de la Iglesia de esta ciudad, que los oficiales de Sevilla dieron poder a Alfonso Fernández de Melgarejo y a Martín Fernández, Veinticuatro de la ciudad, para ordenar y dotar las iglesias de Santa Cruz y Santa María la Nueva (la Blanca), y de cómo habían dotado dichas iglesias con las posesiones que tenían cuando eran sinagogas. Entre los bienes de este edificio figuran 11 tiendas en la calle del *Azuaiça* (Santa María la Blanca), 4 tiendas de especias y dos en que “fazian los buñuelos y el vino que era de la misma iglesia y unas casas que están en la mesma calle e otras casas que son en la *calle Pedregosa* (Cruces)”. En una segunda redacción del mismo documento se amplía la relación de los bienes

dotales, añadiendo 4 tiendas en la Puerta de la *Çapateria*, *la casa del capellán de la sinagoga* y otras casas-tienda (Rubio Merino, 1992, p. 163).

La advocación de Santa María la Blanca procede, según el *Breviario romano*, de la visión que tuvieron el patricio Juan y su esposa, a los que se le apareció la Virgen en Roma el 4 de agosto del año 352, indicándoles el lugar en el que se debía construir una iglesia, donde amaneciera nevado al día siguiente en el Monte Esquilino, en plena canícula. Es lo que justifica el origen del templo de Santa María la Mayor, la primera basílica dedicada a la Virgen en la Ciudad Eterna. Tras la reconquista fue frecuente la advocación de Santa María la Blanca en gran número de ciudades españolas de la Edad Media. Las obras de adaptación de la sinagoga sevillana a templo cristiano se llevaron a cabo en las primeras décadas del siglo XV. Se mantuvo la planta rectangular, la disposición basilical de tres naves, sostenidas por columnas de acarreo, que subsistieron hasta 1662. Sobre ellas se volteaban arcos formeros de herradura túmidos de tradición almohade, y decoración mudéjar, con cubiertas de armaduras de madera. Entonces se construyó un ábside poligonal en la capilla mayor, con su retablo gótico con pinturas y esculturas; la portada gótica de los pies, que conserva las arquivoltas y la fila de clavos y, por último, una modesta espadaña sobre la puerta de ingreso, que con posterioridad fue recrecida. Responde al modelo de fachada-espadaña. A partir de ese momento se le fueron incorporando capillas, altares e imágenes, además de campanas y el mobiliario litúrgico, lo que prosiguió a lo largo del siglo XVI y primera mitad del XVII. La primera capilla que se añadió al rectángulo de la planta se ubicó en la cabecera de la nave del evangelio. Se trataba de una capilla funeraria gótico-mudéjar que en la segunda mitad del siglo XVI estaba dedicada a Santa Ana, con un retablo realizado hacia 1560-1570. A mediados del siglo XVII estaba destinada a Sacramental, estableciéndose en ella la Hermandad del Cristo del Mandato y Ntra. Sra. de Pópulo. Con posterioridad la capilla se revistió de ropaje barroco al dedicarse en 1764 a San Juan Nepomuceno, que subsiste. Entonces las pechinas de su casquete semiesférico se decoraron con yaserías con figuras de ángeles, repertorio de inferior calidad que las que decoran el interior del templo desde 1665, a las que imitan (Falcón Márquez, 2015, pp. 67-71).

Obras de mejoras en este edificio llevadas a cabo en estas dos últimas décadas han permitido localizar restos de la mezquita y de la sinagoga. En el curso de la rehabilitación en 2001 de la casa rectoral, situada en el lado del evangelio, en torno a un patio, apareció una puerta que comunicaba desde el *sahn* al interior de la mezquita. Se trata de una portada de piedra calcarenita, de arco de herradura, ligeramente túmido, con dovelas radiales, enmarcadas en un alfiz. Lamentablemente en esa intervención se construyó por la parte

superior un pasadizo para enlazar las habitaciones de la planta alta, lo que le ha hecho perder visibilidad, y se cegó. En el interior, en el lugar donde estaba esta portada se encuentra desde 1564 el retablo pictórico realizado por Luis de Vargas con el tema de *La Piedad*, costado por Francisco Ortiz Alemán y su esposa Melchora de Maldonado, quienes se enterraron delante del retablo. En el curso de otra intervención llevada a cabo por el arquitecto Óscar Gil Delgado durante los años de 2010-2012, al rebajar el terreno para colocar una nueva solería, aparecieron gran número de entierros y la posible localización de la planta de la mezquita, teóricamente cuadrada, de unos 12 m de lado, con una orientación girada de 90º con relación al eje del templo cristiano; el muro de la *quibla* y el *mihrab* se ubicaban delante de la actual capilla Sacramental, lado de la epístola, con orientación noroeste-sudeste. Según las huellas de los soportes de columnas tenía disposición basilical de tres naves, paralelas al muro de la *quibla*. Ya he manifestado que esta disposición recuerda la mezquita de *Bab-al-Mardum* (luego iglesia del Cristo de la Luz en Toledo), edificada en el año 999.

Según Gil Delgado la sinagoga ocuparía la mayor parte del edificio actual. Entre los hallazgos que surgieron en esa intervención hay que destacar la aparición de una ventana-saetera en el espacio que cubriría con posterioridad el luneto del lado de la epístola donde Murillo colocó en 1665 el lienzo alusivo al *Sueño del patricio*. En la capilla mayor, lado de la epístola, aparecieron cuatro hornacinas o anaqueles, lo que ha sido interpretado como parte del *hejal*, donde se guardaban los rollos de la *torá* en la sinagoga. El *matronium* (gineceo), espacio reservado para las mujeres- en alto- debió estar en parte del recinto del lado de la epístola, ahora dedicado a museo de la parroquia. El interior de la sinagoga estaría ricamente decorado con yeserías, en las que habría epigrafía con caracteres hebreos, decoración geométrica y vegetal (atauriques), como es frecuente en las sinagogas de Toledo y Córdoba. En la cabecera debió haber yeserías con tableros de *sebka*, con motivos romboidales. Para Cómez Ramos la mezquita, sinagoga e iglesia son un mismo edificio, de idénticas dimensiones y configuración. Este historiador manifiesta también que la mezquita databa de época emiral, edificada entre los siglos VIII y IX. Concluye diciendo que el cambio de mezquita a sinagoga, afectó sólo a la orientación, colocándose el *hejal* en la cabecera de la nave central (Cómez Ramos, 2015, pp. 117-118, 122). La siguiente intervención en este templo tuvo lugar en los años de 2014-2015. Entonces se restauraron las yeserías y pinturas murales por el equipo Ágora, bajo la dirección de Juan Aguilar; entre 2023-2024 se intervino en la capilla mayor, el retablo barroco, su camarín y la escalera de acceso por detrás. El equipo estuvo dirigido por el arquitecto José María Rincón e intervinieron el arqueólogo José Antonio Valiente y los licenciados en Bellas Artes Almudena Fernández y José Joaquín Fijo.

2. Las reformas barrocas en el siglo XVII

1. LAS INTERVENCIONES EN LAS DÉCADAS DE 1640-1650

Entre los cambios que experimentó el templo medieval en la primera mitad de ese siglo destacaremos que en 1625 se abrió la portada lateral del lado de la epístola, hacia la calle Archeros, “para acceder a la casa del cura”². La portada presenta una decoración manierista de enjutas avitoladas características de esa época. Algo después, entre 1642 y 1650, se construyeron dos nuevas capillas: la Sacramental y la Bautismal bajo la dirección de Diego Gómez, maestro mayor de fábricas del arzobispado (Fig. 1). Como hemos adelantado, la Sacramental se estableció en la cabecera del lado del evangelio. Su espacio surgió al incorporar una casa-taberna propiedad de la parroquia de San Nicolás, medianera con el palacio de los duques de Béjar (Villamanrique y luego Altamira). Tanto la capilla como el salón alto que hubo sobre ella lo compartieron con la Hermandad del Lavatorio y de la Virgen del Pópulo³. La capilla Sacramental se consagró en 1650. El 14 de junio de ese año Murillo entregó el lienzo de *La Última Cena*, que pudimos documentar que fue encargado y donado a la hermandad Sacramental por el canónigo Mateo Coello de Vicuña (1600-1678), racionero, arcediano de Carmona y presidente de las capillas de la catedral. El lienzo, que mide 2,65 x 2,65 m, se colocó en esta capilla el 30 de septiembre. Montoto propuso que el personaje imberbe que figura a la derecha de Jesús era el autorretrato del pintor, que suponemos tendría entonces 32 años. Por nuestra parte ya hemos manifestado que la persona de barba blanca situada a la izquierda (del espectador), derecha de Cristo, es el retrato del donante. Coello tenía 50 años (Montoto, 1923, pp. 41-42; Falcón Márquez, 1988, pp. 117-131; 2012, pp. 61-71; 2015, pp. 98-99; 2017, pp. 94-111). La capilla Bautismal situada a los pies de la nave de la epístola es de planta rectangular. Muestra al exterior un pequeño esviaje producido por el perfil de la calle. Fue construida al mismo tiempo que la anterior (1642-1650), también por Diego Gómez por iniciativa de la Hermandad del Lavatorio⁴. Entre 1650-1651 se recreció la espadaña, siguiendo el esquema primitivo de dos vanos, más otro superior de uno, con sus correspondientes campanas, que fueron fundidas en la fábrica de San

2. ACS, Libro de Actas capitulares de 1625, nº 52, f. 29r. *Idem.* De 1629, f. 81r.

3. Archivo de la parroquia de San Nicolás (APSN). Inventario de bienes de 1854 (se inserta el índice de documentos y escrituras de su archivo), leg. 1º, nº 28 y ss. *Idem.* Libro 4º de las Cofradías del Sagrado Lavatorio y de la Virgen Santísima del Pópulo que comienza en 1610, ff. 131r, 144r-145r. Muchos de estos datos los cita Hernández Núñez (2021) como inéditos, cuando ya los teníamos publicados en 2012.

4. ACS. Libro de Actas capitulares 57, f.299r. *Idem.* nº 61, f.14. Falcón, 1988; Falcón, 2015.

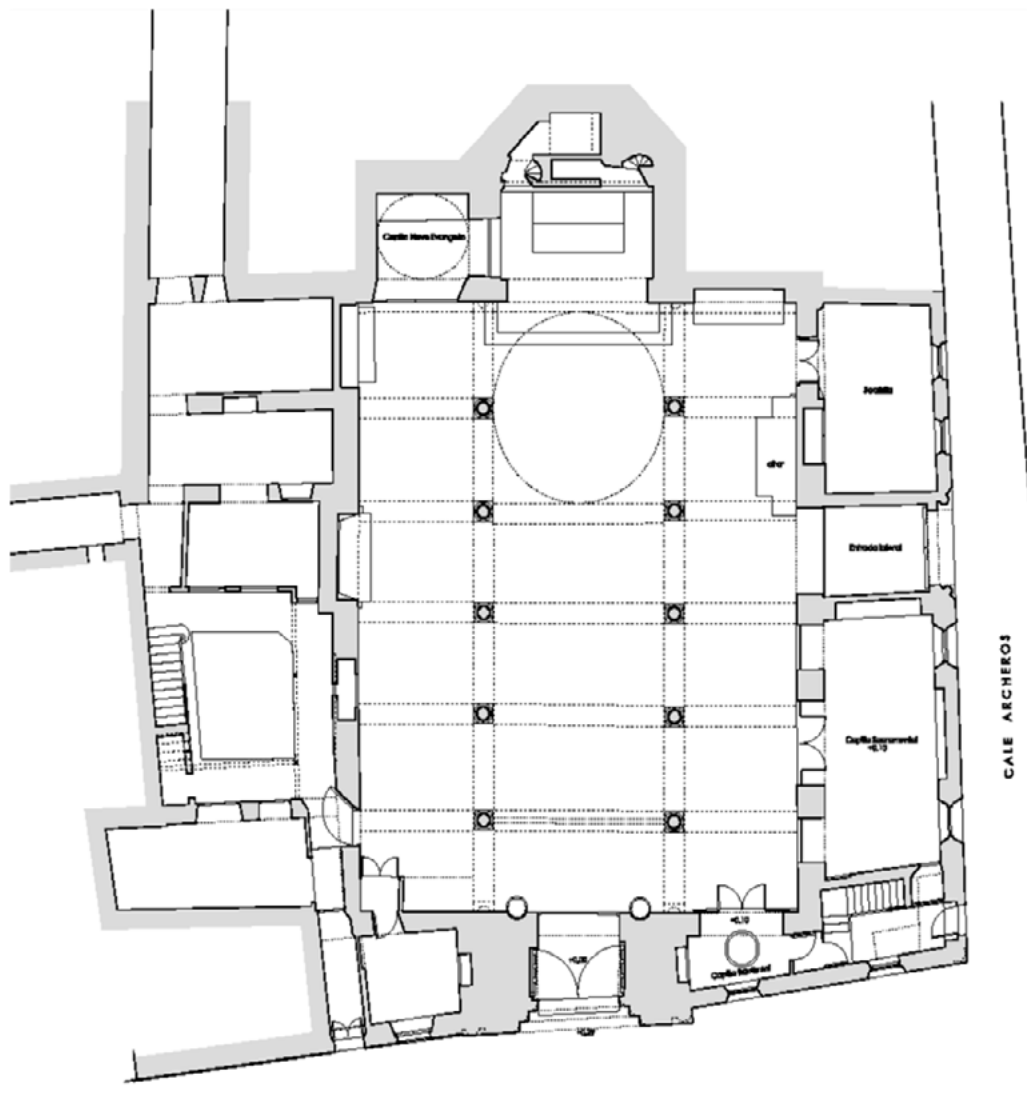


Fig. 1. Planta de la iglesia: Autor: Óscar Gil Delgado

Bernardo. El proyecto corrió al parecer a cargo de Pedro Sánchez Falconete. Tras la conclusión de la fachada-espadaña fue pintada por Alonso Pérez⁵.

A comienzos de la década de 1650 se construyó una nueva capilla mayor, más profunda, de perfil poligonal de tres lados, para albergar el retablo barroco y dejar tras él un espacio para la escalera que permitía acceder a niveles

5. ACS. Sección IV. Visitas de Santa María la Blanca. 05253(1234), f. 174. Libro de Actas capitulares nº 61, ff. 175v-177. Falcón, 2015.

superiores en los que se iba a colocar la imagen titular, la Virgen de las Nieves, y el ostensorio para la exposición del Santísimo en determinadas festividades. La capilla debió ser construida por Pedro Sánchez Falconete y el retablo fue ejecutado por el ensamblador Martín Moreno entre 1657-1658⁶. Este arquitecto de la madera y escultor realizó en 1656 el coro, lo que cambió la fisonomía del templo desde la entrada, ya que lo que se veía era el trascoro. Su sillería estaba ejecutada en caoba con 16 sillas de borne. Subsistió hasta la segunda mitad del siglo XIX. Tenía el inconveniente de que había que desmontarlo dos veces al año. Una en Semana Santa para permitir la salida procesional de la Hermandad del Cristo del Mandato y la Virgen del Pópulo. La otra el 5 de agosto, para la salida procesional de la Virgen de las Nieves. La sillería albergaba el facistol, de caoba y borne, y un realejo de 6 registros, con tableros de cedro (Falcón Márquez, 2015, p. 75).

Acabada la renovación parcial del templo, con nuevas capillas, recrecimiento de la espadaña y realización del coro con su sillería, tuvo lugar la decoración pictórica mural, por dentro y por fuera. La tarea la llevó a cabo Alonso Pérez de Herrera, a quien hemos citado con anterioridad. Se trata de un pintor y decorador (1630-1698) no lo suficiente conocido, pese a la labor desarrollada en la catedral y capillas anexas, así como en la Academia de la Lonja. Formado con Francisco Polanco, trabajó junto a Murillo, Herrera el Mozo y Valdés Leal. Fue nombrado pintor y dorador de la catedral en 1653 y desarrolló su principal actividad en la iglesia del Sagrario y en Santa María la Blanca (Kinkead, 2007, pp. 442-443; Corzo Sánchez, 2009; Falcón Márquez, 2015, pp. 74, 91-92). Participó en 1660 en la fundación de la Academia de la Lonja, de la que sus primeros presidentes fueron Murillo y Herrera el Mozo. Fue mayordomo de la Hermandad de San Lucas, establecida en la iglesia de San Andrés, por renuncia de Valdés Leal. En la década de 1650 era ya un pintor consagrado, como lo evidencia el número significativo de aprendices que admitió en su estudio. Entre ellos figuran: Antonio de Lejalde (1656), Marcos de Ana Florido el Mozo (1657), Juan de Palomeque (1659), Pedro José de Arce (1661), Francisco Aguilar (1662) y Juan Navarrete (1668), entre otros (Kinkead, 2007, pp. 442-443; Falcón Márquez, 2017, pp. 94-111)⁷. En Santa María la Blanca hemos documentado su intervención desde 1651 hasta 1661. Consta que en 1655 percibió cierta cantidad “por el remate de las paredes” (Falcón Márquez, 2015, pp. 91-97). Fragmentos de estas pinturas al temple surgieron durante la restauración de 2011-2012, en el testero de la

-
6. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Sección de Protocolos Notariales. Oficio 19. Escribanía de Alonso de Alarcón, leg. 12.950, libro 2º, ff. 1160r-1162r; Quiles, 2007; Falcón, 2013a.
 7. Valdivieso González, E., (2003) no lo cita, a pesar de figurar en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, 1800, IV.

nave de la epístola, donde estaba el altar del Comulgatorio, sobre el actual retablo de San Pedro (Torre Farfán, 1665). Su iconografía representaba a las virtudes de la Caridad y la Fortaleza, que documentamos que fueron pintadas por Alonso Pérez en 1655. Se ha perdido en la parte superior la figura de la Fe. En su lugar se colocó en 1665 el lienzo alusivo a la Fe de Murillo, actualmente sustituido por una copia. En 1656 doró el marco del cuadro de San Antonio de Murillo en la catedral (Hereza, 2017, p. 311)- Entre 1656-1657 decoró al óleo el Coro, pintando al exterior las armas del Cabildo catedral (la Giralda entre jarras de azucenas) y por el interior la efigie de la Virgen de las Nieves. También pintó en 1657 la fachada-espadaña de almagra, en la que figuró el escudo del Cabildo catedral. Así mismo pintó las campanas. También consta una partida por "pintar el arco"⁸; es posible que aluda al texto que figura sobre la portada, que fue repintado en 1741:

HAEC EST DOMVS DEI ET PORTA COELI

Esta es la Casa de Dios y puerta del cielo (Génesis 28,18)

2. LA BULA DE ALEJANDRO VII Y LA RECONSTRUCCIÓN PARCIAL DEL TEMPLO ENTRE 1662-65

El 8 de diciembre de 1661 este pontífice promulgó el *Breve Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* en cuya constitución apostólica se declaraba que María estaba limpia del pecado original⁹. La noticia llegó a Sevilla el 16 de enero del año siguiente, celebrándose a partir de entonces diversos festejos en acción de gracias. Con este motivo el canónigo Justino de Neve y Chaves, presidente de las capillas anexas a la catedral, asumió el papel de reconstruir parcialmente la iglesia de Santa María la Blanca, supervisar las obras, suscribir los contratos y dotarle de un amplio programa decorativo a base de yeserías, pinturas al temple y lienzos. El Cabildo catedral le dio plenos poderes. Los feligreses contribuyeron por suscripción popular; entre los benefactores hay que destacar a Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga, IV marqués de Villamanrique y, sin duda, a Justino de Neve, por su dirección, aportaciones económicas y artífice del programa decorativo.

Las obras de reconstrucción parcial se iniciaron en julio de 1662, concluyendo a comienzos del mismo mes de 1665, bajo la dirección del maestro

8. ACS. Sección IV. 05253(1234), f. 73.

9. Hubo que esperar hasta el 8 de diciembre de 1854 para que el papa Pío IX promulgara la Carta Apostólica *Ineffabilis Deus*, en la que define el dogma de la Inmaculada Concepción de María.

mayor y superintendente de la catedral, Juan González. Previamente hubo que dismantelar y trasladar los retablos, esculturas, lienzos y mobiliario litúrgico a conventos próximos, incluso a la casa de Justino de Neve, que vivía en el vecino barrio de San Bartolomé, en la actual calle Virgen de la Alegría. Según el cronista Torre Farfán “quedó solo en pie lo que pertenece a la Capilla Mayor [...] que tenía de antigüedad solo cinco años”. Lo cierto es que también se conservaron la capilla Sacramental y la del Bautismo, todas ellas edificadas en 1650. Salvo ellas, ubicadas fuera del rectángulo de la planta, la construcción afectó a todo el resto, por lo que se intervino de abajo arriba realizándose nuevas criptas de entierros, solería, colocación de un zócalo de azulejos en los muros perimetrales y en algunas capillas; además de la talla de 10 columnas para soportes, arcos semicirculares, que sustituyeron a los de herradura tímido, y tribuna en alto a los pies para acceder al templo desde su palacio el marqués de Villamanrique. Las cubiertas son en la nave central de bóvedas de medio cañón, con arcos fajones, y las laterales de arista, todas ellas de yeso. El teórico crucero o antepresbiterio se cubrió con una media naranja (bóveda semiesférica) con pechinas y sin tambor. Por encima las cubiertas de madera son a dos aguas en la nave central y de colgadura en las laterales. La del teórico crucero a cuatro aguas. Curiosamente ese proceso no siguió el orden que hemos enumerado.

Comenzando desde abajo se realizaron bóvedas y cañones para entierros, ubicados a la entrada de las capillas, delante de altares y en las naves. Se enterraban por separado miembros del clero de la parroquia y de las hermandades, los clérigos de la Hermandad de San Pedro, los patronos de las capillas y altares, así como fieles en general. La solería era de ladrillo de junto¹⁰. El zócalo de azulejos lo hemos atribuido a Diego de Sepúlveda por su semejanza con los existentes en la sacristía de la iglesia del Sagrario, cuyo diseño fue de Alonso Pérez. Su temática se inspira en la tradición mudéjar y en láminas de los tratadistas Serlio y Palladio¹¹. El 23 de julio de 1663 Justino de Neve se concertó con el maestro cantero y escultor Gabriel de Mena para realizar las diez columnas que iban a sustituir a los viejos soportes. Debían medir 4 varas de alto (3,32 m) incluidas la basa y el capitel. Su coste ascendió a 500 ducados que fueron abonados por Neve de su patrimonio. El cantero incumplió los plazos de la entrega, por lo que fue denunciado por el canónigo, ingresando Mena en la cárcel de la Audiencia. De ella salió el 30 de abril de 1664, al pagar la fianza

10. En la restauración llevada a cabo entre 2010-12 se ha podido constatar que tenían cenefas vidriadas.

11. En la citada restauración se han consolidado y/o repuesto varios de los azulejos por la empresa Metis Conservación y Restauración, SL.

Andrés Bolaños, platero de oro. El cantero entregó el resto de las columnas en junio de ese año. Se trata de columnas de jaspe colorado, con betas blancas, procedentes de las canteras del Torcal de Antequera (Arenillas, 2005, pp. 207, 361-364; Falcón Márquez, 2015, p. 81). Sus fustes fueron pintados en dorado con guirnaldas, seguramente por Alonso Pérez.

Como adelantamos, el proceso de las obras no se realizó de abajo arriba. Se trató en primer lugar de las cubiertas y yeserías, antes que los soportes. Desde el inicio se discutió en primer lugar cómo cubrir las naves con bóvedas y yeserías. El 19 de junio de 1662 Neve notificó al Cabildo catedral que los feligreses de Santa María “querían labrar los techos de dicha iglesia de bóveda de yeso a su costa, siendo aprobado”¹². El contrato para las nuevas cubiertas se rubricó en 8 de julio de ese año entre el canónigo y el maestro mayor, Juan González, ante el escribano Pedro de Gálvez, un año antes que el contrato de las columnas. En la memoria de obras se especifica que había que eliminar la armadura primitiva del tejado y cómo se habría de cubrir la bóveda de la nave central de medio cañón con lunetos, “con madera de castaño entablada con tablas de Flandes, tejada con canales”. En el antepresbiterio se haría una bóveda semiesférica, sin tambor, sobre pechinas. Así mismo se especifica que “la primera mano sobre el enlisonado de las bóvedas había de ser de yeso puro, y para estucarlo debería ser mezclado con tierra en la forma ordinaria: dos de yeso y uno de tierra”. Las obras tendrían que estar finalizadas a últimos de octubre de ese año, evaluándose su costo en 15.000 reales (Arenillas, 2005, p. 82)¹³ (Fig.2).

Con relación al autor o autores de estas yeserías no hay nada documentado. Posiblemente porque se hizo a expensas de Justino de Neve, el más que probable creador de todo el programa ideológico de la decoración del templo, quien en gran medida costeó la mayoría de sus gastos. No ha trascendido la existencia de su archivo privado, en el que se hallaría su contabilidad. Desde el siglo XVIII no ha habido unanimidad sobre quién o quiénes ejecutaron las yeserías. Palomino (1724) manifestó que Pedro Roldán hizo “en esta capilla talla de yeserías, cosa excelente” (2ª edición, vol. II). Años después Antonio Ponz certifica la misma autoría: “Roldán es el artífice de medio relieve en la capilla, cuya talla de yeserías es de su mano” (1780, vol. IX). Ya en el siglo XIX Ceán Bermúdez al referirse a los hermanos Borja declara que trabajaron en Sevilla el año de 1657 en la decoración del Sagrario de la catedral y “poco después en la iglesia de Santa María la Blanca” (1800, tomo I); Gestoso, (1892, p. 40) recoge la atribución a los hermanos Borja, aunque no estaba convencido de su

12. ACS. Libro de Actas capitulares nº 66, f. 38v.

13. AHPS. Protocolos Notariales, legajo 12.964, ff. 661-662.



Fig. 2. Interior. Foto: Juan Pablo Navarro (Maratania)

autoría (tomo III). En el siglo XX Bernales (1973, p. 65) siguiendo a Palomino y Ponz afirmó que en 1660 se encargó a Pedro Roldán unos relieves en yeso para decorar una capilla en esta iglesia, pero no se sabe –dice– exactamente a cuál de las capillas se refieren esos autores¹⁴. Por su parte Angulo (1981) vincula las yeserías a los hermanos Borja (t.1), atribución que mantienen en ese año los autores de la *Guía artística de Sevilla* (Morales; Sanz; Serrera y Valdivieso, 1981, p. 65). Finalmente citaremos a Alfredo Morales (2010, p. 151) quien manifiesta que aunque no hay nada que objetar a que los Borja fueran los ejecutores materiales de las yeserías, la cuestión de verdadera trascendencia es la relativa a la autoría de los diseños, que compara con la obra documentada de Pedro Roldán (Morales Martínez, 2023, pp. 100-103).

Por nuestra parte debemos insistir que todas estas intervenciones en los templos sevillanos de la época son obra de un equipo. En nuestra monografía sobre la iglesia del Sagrario (1977, pp. 57, 68) documentamos que en la construcción de la sacristía (1657-58) situada en la crujía norte, hasta la Puerta

14. Creo que el error se basa en que la iglesia de Santa María la Blanca era considerada como una capilla anexa a la catedral, no se alude a una dependencia de esa parroquia.

del Perdón, intervinieron gran parte de los artífices que renovaron la iglesia de Santa María en 1665. La del templo metropolitano fue proyectada por el maestro mayor Pedro Sánchez Falconete, de planta de salón cubierta con bóveda de cañón, decorada con yaserías, hoy perdidas, realizadas por Pedro de Borja, con la colaboración del yesero Blas Gómez. Los paños de cerámica que revisten sus muros se deben a Diego de Sepúlveda, según diseño de Alonso Pérez (Falcón Márquez, 2015, pp. 97-98)

Si establecemos el paralelismo de los artistas que trabajaron en la capilla de la Concepción Grande de la catedral con los de la iglesia de Santa María en el proceso de reconstrucción, podremos extraer algunas conclusiones. En Santa María la Blanca no intervino Alonso Martínez; el diseño del retablo y su decoración escultórica fueron labores exclusivas de Martín Moreno. El dorado y estofado del retablo de la Concepción Grande tuvo dos etapas. Al principio intervinieron los hermanos Borja Machado. Consta que en 19 de diciembre de 1656 Pedro de Borja, maestro mayor del arzobispado, en calidad de entallador y estofador, presentó una carta de pago por importe de 3.101 rs. de vn., por el estofado y dorado de la talla de la Inmaculada de Alonso Martínez. En febrero del año siguiente Pedro, Pablo y Felipe de Borja declaran que están obligados a participar en el retablo que Martín Moreno y Alonso Martínez están realizando, el cual debe estar acabado a fines de septiembre de 1658, por importe de 6.000 ducados. Consta que en otoño de 1661 estas obras estaban paralizadas, por lo que el Cabildo catedral dio un ultimátum a los artistas para que finalizaran las obras. Todavía dos años después, en 2 de enero de 1663 Pablo de Borja suscribió carta de pago por importe de 4.162 rs. de vn. por el estofado y dorado de la capilla.

Ese retablo también había quedado sin terminar, por lo que en 8 de mayo de ese año el Cabildo catedral se concertó con Valdés Leal para dorar y estofar el retablo, labor que se concluyó tres años después. La ausencia de estos hermanos en la capilla de la Concepción puede estar justificada por el hecho de que entonces estaban trabajando en la etapa final de la iglesia del Sagrario. Según Ceán, Pedro y Miguel de Borja trabajaron en 1657 en el adorno de las bóvedas y barandales (tribunas) de la iglesia del Sagrario y poco después en la iglesia de Santa María la Blanca (1800, tomo 1). Por nuestra parte documentamos que el relieve alusivo a la "Alegoría eucarística", existente en el testero de la fachada de los pies es obra de Pedro de Borja (Falcón Márquez, 1977, pp. 52-53). También documentamos que Pedro de Borja y sus hermanos realizaron en 1662 una monumental carroza (paso), en forma de nave, para albergar la Inmaculada de Martínez Montañés (la "Cieguecita"), con motivo de la procesión que hubo por la inauguración de la iglesia del Sagrario (Falcón Márquez, 1999, pp. 143-152).

Hay que tener presente que en Santa María la Blanca, en su segunda etapa (1662-1665) participó el mismo equipo que en la capilla de la catedral. Murillo, amigo personal de Neve, que había intervenido en la capilla de la Concepción Grande con el tema del *Nacimiento de la Virgen* para la sacristía, es posible que interviniera en el programa decorativo de esta iglesia como supervisor general, del mismo modo que Valdés Leal lo fue en la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad. El retablo mayor de Santa María la Blanca quedó sin el dorado y estofado. Sospecho que lo ejecutaron los hermanos Borja con ocasión del estreno de la iglesia en 1665.

3. EL MENSAJE DEL PROGRAMA IDEOLÓGICO DE LA DECORACIÓN

Se desarrolla en diversos campos; a través de los lienzos pintados por Murillo en 1665, con ocasión del reestreno del templo; por las yeserías de las bóvedas, enjutas y arcos y por las pinturas al temple. Describiremos en primer lugar el mensaje de los cuatro lienzos de Murillo, encargados por Justino de Neve. Dos de ellos aluden a la aparición de la Virgen el 4 de agosto del año 352 al patricio Juan y su esposa, solicitando que se edificara un templo donde amaneciera nevado al día siguiente en el Monte Esquilino, según el *Breviario romano*. Se trata de los orígenes de la basilica de Santa María la Mayor de Roma. Este hecho se narra en los dos lunetos que se colocaron debajo de la bóveda semiesférica. Además de reflejar este milagro, lo que se hace es un reconocimiento a aquellos personajes que contribuyeron a reconstruir el templo, quienes dotaron de gran parte de su patrimonio artístico.

En *El sueño del patricio Juan* (Museo del Prado) figuran retratados, según hemos propuesto, los mecenas Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga, IV marqués de Villamanrique y su esposa Ana Dávila Ossorio, representando al patricio y su esposa. Enfrente se ubicó el lienzo *El patricio revela su sueño al papa Liberio* (Museo del Prado), en el que se halla representado por el pontífice de entonces, Alejandro VII; aquí figuran de nuevo los marqueses y un canónigo. Se trata de Juan Federigui. Hereza identificó retratos suyos en lienzos de Murillo, tales como en el de *San Juan Bautista y los fariseos* (The Fitzwilliam Museum de Cambridge), procedente del convento sevillano de San Leandro (h.1655); seguramente el canónigo tendría entonces 57 años. También figura en éste junto al pontífice y el patricio. En este retrato el canónigo tendría 67 años. En ambos lienzos muestra anteojos tipo “quevedo”, y en este último se apoya en una muleta. (Hereza, 2017, p. 85; Falcón Márquez, 2019, pp. 96-108). En el testero del lado del evangelio se situó el lienzo alusivo a la *Inmaculada*



Fig. 3. *Inmaculada Concepción*. Copia de Murillo.

Concepción (Museo del Louvre); tema obligado por el citado *Breve* (Fig.3). Dos ángeles portan una filacteria, con una cita del evangelio de San Juan (13,1), en la que consta: IN PRINCIPIO DILEXIT EAM (En el principio Él se deleitó con Ella). Según la propuesta de Finaldi al fondo se aprecian los padres de la Virgen: San Joaquín y Santa Ana, glorificados. Por nuestra parte hemos manifestado que entre los que la veneran se hallan Justino de Neve, los patricios (marqueses de Villamanrique), junto a su hijo Melchor de Guzmán Osorio, que entonces tenía 13 años. Respecto al joven clérigo se sigue manteniendo que representa al párroco Domingo Velázquez Soriano. Ya hemos manifestado que falleció el 12 de marzo de 1665, por lo que figura el nuevo párroco, el bachiller Salvador Rodríguez. En la cabecera, lado de la epístola sobre el antiguo Comulgatorio, se colgó el lienzo alusivo al *Triunfo de la Fe* (Inglaterra, Buscot Park, Oxfordshire, The Trustees of The Farindong Collection) (Fig.4), ahora sustituido, como los demás, por una copia. El personaje que figura en primer plano debe ser Rafael de Neve, con barba y calvicie, quien era entonces alcalde de la Hermandad Sacramental. Había nacido en 1628, por lo que tendría 37 años. A la izquierda del espectador un ángel mancebo porta una filacteria con el texto: IN FINEM DILEXIT EOS. San Juan 13,2: "Los amó hasta el extremo" (Finaldi, 2012, pp. 102-103; Falcón Márquez, 2012, pp. 68-71; 2015, pp. 98-103).



Fig. 4. *Triunfo de la fe*. Copia de Murillo.

Con relación a las yeserías de los templos sevillanos del siglo XVII sus artífices siguieron diversos modelos. En ocasiones tomaron referencias de tratadistas como Serlio, Viñola, Hans Vredeman de Vries, Dietterlin y fray Lorenzo de San Nicolás. Así mismo proceden de pintores como Herrera el Viejo, Alonso Cano y Diego Ortiz de Zúñiga. Por nuestra parte tenemos que insistir que sus artífices formaron parte de un equipo en el que participaron un arquitecto, escultores y pintores. Fueron generalmente los mismos en diversos templos, con pequeñas variantes. Con más frecuencia figuran: el arquitecto Pedro Sánchez Falconete, el escultor Pedro Roldán; el pintor Bartolomé Esteban Murillo y los maestros escultores y decoradores los Hermanos Borja. Sobre las yeserías de este templo de Santa María la Blanca, como recoge la bibliografía tradicional, debieron intervenir los hermanos Borja, a quienes hemos atribuido el dorado y estofado del retablo mayor.

La decoración escultórica de las yeserías suele atribuirse a Pedro Roldán, por su paralelismo con la decoración de los marcos existentes en la sacristía del monasterio de la Cartuja sevillana (1655), que enmarcaron los tres lienzos de Zurbarán, ahora en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. Así mismo tiene paralelismos con la decoración de la capilla de la Virgen del Rosario en el desaparecido convento de Regina Angelorum (Maestranza de Caballería),

realizada por Roldán entre 1664-69, entre otros templos. También hay que tener presente que el último artista que concluyó la capilla de la Concepción Grande fue Valdés Leal, quien está documentado en esta iglesia como realizador de un dosel de terciopelo carmesí con el tema de la Inmaculada Concepción en su versión apocalíptica, vestida de sol, con la luna a sus pies y coronada de estrellas. Se colgó en la fachada, desde la espadaña hasta la portada. Medía 8 varas de largo por 4 de ancho (6,64 x 3,32 m). Recio Mir (2016, p. 197) atribuye la decoración escultórica de las yeserías de esta iglesia a Pedro de Borja.

Lo que no ha quedado claro es quién fue el que hizo los diseños. Ya propuse en 2015 que pudo intervenir otro miembro de este equipo, el ensamblador y escultor Martín Moreno, quien proyectó y realizó la decoración escultórica del retablo mayor en Santa María la Blanca. Si comparamos los elementos decorativos del retablo con los de las yeserías, podremos encontrar algunas analogías, en los modelos de querubines, así como en la representación de frutos: racimos de uvas, granadas, etc. Martín Moreno pudo ser también el ensamblador que ejecutó la arquitectura efímera que se colocó en la plaza, frente a este templo, con ocasión de su estreno en 1665. Ese retablo estuvo presidido por el lienzo de la *Inmaculada* de Murillo, propiedad de Justino de Neve, que con posterioridad se llamaría del mariscal Soult (Museo del Prado) (Falcón Márquez, 2012, p. 70; 2015, pp. 103-106; 2017, pp. 108-111). La vinculación profesional y de amistad de Martín Moreno con Murillo perduró hasta el final de su vida. Ya hemos documentado que en 1677 el pintor lo acogió en su casa de San Bartolomé en 1677, por su avanzada edad (Falcón Márquez, 2013; 2015).

Las yeserías con mortero de cal sobre fondo dorado se desenvuelven por las bóvedas de las tres naves, casquete semiesférico, arcos formeros y la tribuna de los pies con motivos diversos, siendo de mayor relieve las de la nave central y más planas en las laterales. Se inicia a los pies, en la parte inferior de la tribuna, tanto en la fachada hacia el exterior como al interior (Fig.5), con el texto: *Sin pecado original desde el primer instante de su ser*. Es el mismo que figura sobre la Inmaculada de Murillo que preside la Sala Capitular de la catedral; ambas empresas se deben al patrocinio de Justino de Neve. Se trata de una frase traducida del latín del Breve de 8 de diciembre de 1661, suscrito por Alejandro VII (*In primo instanti creationis*), en la que declaraba que la Virgen estuvo libre del pecado original. Aquí también figura el anagrama mariano. En la base de la bóveda semiesférica figura la maqueta de la Giralda en escorzo, de forma simplificada. Forma parte del blasón del Cabildo catedral, al que pertenecía este templo como capilla anexa. Faltan en este emblema las jarras de azucenas.



Fig. 5. Yeserías con anagrama mariano. Foto: Autor

Sobre la tribuna figuran dos bustos-a uno y otro lado-que han sido interpretados por Recio Mir como retratos de Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria, por el decisivo apoyo de la monarquía española en defensa de la Inmaculada Concepción de María y en la reconstrucción del templo de Santa María la Mayor. Por esa razón en el templo romano existe una estatua de pie de este monarca, realizada en bronce en 1664 por Bernini y Girolamo Lucenti. Por la misma razón en la base de la bóveda semiesférica de este templo, en el extremo de su diámetro frente a la maqueta de la Giralda, hay una corona real. La decoración escultórica de yeserías se complementa con “cortezas”, como denomina Torre Farfán, además de roleos, cintas, guirnaldas, cogollos, cartelas, macollas caladas, motivos auriculares, mascarones y frutos; algunos de esos modelos proceden del tratado de Dietterlin (Falcón Márquez, 2009, pp. 120-121), además de espléndidas tallas de ángeles niños y querubines, que figuran en las pechinas y bóveda semiesférica, más un amplio repertorio de platos con excelentes bodegones de flores y frutas (Fig.6), entre las que figuran: peras, manzanas, uvas, piñas, cítricos, alcachofas y granadas (Fig.7). Los mismos motivos se hallan también en las enjutas de los arcos y en las guirnaldas de frutos que portan los ángeles niños de la bóveda del antepresbiterio.



Fig. 6. Decoración de la bóveda semiesférica. Foto: Autor

El repertorio decorativo de templos con platos de comidas y frutas tiene su punto de partida en la Sevilla del Renacimiento. El ejemplo más representativo se halla en la rosca del arco de ingreso a la Sacristía Mayor de la catedral, según diseño de Diego de Riaño, ejecutada entre 1533 y 1535. En ese pequeño espacio se representan en relieve 68 platos con viandas que se servían en casas de la ciudad de alto nivel socioeconómico. Figuran platos de carne, con pájaros (perdices, codornices y pichones); de cochinillo, manitas de cerdo, corderos, gallinas, liebres, patos y cabezas de ciervo. De verduras: cardos, pimientos, palmitos, berenjenas y pepinos: De pescado: sardinas, barbos, lenguado y róbalo. De mariscos: almejas y ostras, además de quesos. De frutas: uvas, manzanas, melocotones, granadas, naranjas, melones y nísperos; además pastelillos, con dulces de almendra, dátiles y buñuelos. De bebidas: botellas de vino, jarras, y copas de agua. Este modelo trascendió a Hispanoamérica en la catedral de Mérida del Yucatán (México) (Rodríguez Estévez, 2021, pp. 443-459).

A lo largo del siglo XVII fue frecuente en las iglesias sevillanas la decoración de yeserías, cantería y retablos con motivos de frutos y platos de comidas, que



Fig. 7. Granada. Foto: Juan Pablo Navarro (Maratania)

sirvieron de referente a la decoración de la iglesia de Santa María la Blanca. Sin hacer un análisis exhaustivo, diremos que en 1620 tuvo lugar la redecoración de la iglesia conventual de Santa Clara bajo la dirección de Miguel de Zumárraga y Juan de Oviedo y de la Bandera. La ornamentación es a base de guirnaldas de frutos con bucráneos, en los muros, así como en el retablo mayor realizado por Martínez Montañés en 1622. También destacaremos a la

iglesia conventual de San Buenaventura, proyectada por Diego López Bueno en 1622. El diseño de las yeserías con este tema, que enmarcan los lienzos del casquete semiesférico y de las pechinas, se debe a Francisco Herrera el Viejo, autor de las pinturas. Las yeserías fueron realizadas por Juan Bernardo de Velasco y Juan de Segarra entre 1626-27. En la iglesia de San Leandro las guirnaldas de frutos figuran en los retablos de los santos Juanes, realizados por Martínez Montañés entre 1621 y 1632. Del mismo modo se hallan en las citadas yeserías de la sacristía del monasterio cartujano de Sevilla de Pedro Roldán, que orlaban los lienzos de Zurbarán (Museo de Bellas Artes). Entre 1652 y 1656 los hermanos Borja tallaron las bóvedas de la iglesia del Sagrario, entre cuyo repertorio figuran temas de frutos. Con posterioridad a la decoración de Santa María la Blanca figuran en la iglesia de San Jorge, del Hospital de la Caridad, tanto en las yeserías como en el retablo mayor, obra de Bernardo Simón de Pineda (1674), (Morales Martínez, 2023, pp. 103-107).

Todo este repertorio es el reflejo de la realidad gastronómica de Sevilla, puerto y puerta de América, y de un rico universo simbólico. Son una clara alusión a los diezmos y primicias, a los que se refiere el libro de los *Números* del Antiguo Testamento (cap. 18, 10-13). Se trata de productos que son ofrecidos a la divinidad y de los que los sacerdotes podían alimentarse. Del mismo modo se alude en el *Levítico* (27,30) en el que se indica que “todo diezmo de la tierra, sea de los productos de la tierra, sea de los frutos de los árboles pertenecen a Yavé; es cosa consagrada a Yavé”. En los *Proverbios* 3 (9,10) se dice: “Honra a Yavé con tus bienes, con las primicias de todos tus frutos”. Era no solo un acto físico de adoración y obediencia; era también un acto de fe y gratitud a Dios. Con ello se reconocía que la provisión viene de Él y se expresaba la confianza en su fidelidad, con la certeza de que seguía proveyendo. Se trata de una primera alusión al alimento corporal, que preludia el alimento espiritual de la eucaristía.

Complemento indispensable de la decoración de este templo son las pinturas al temple. Tanto los muros, intradoses de arcos y bóvedas se decoraron en blanco y oro en un amplio repertorio, que tiene como centro a María en un doble aspecto: la pureza de su Concepción Inmaculada, y de Virgen de las Nieves. Ambos colores evocan a la gloria y a la milagrosa nevada en Roma (Sosa Sánchez y Pereira Delgado, 2021, s/p), lo que se complementa con la decoración escultórica en el cielo de la bóveda central con ángeles y querubines. El repertorio se centra en los vanos cegados de los muros laterales, en los que se alude de nuevo a que se trata de una capilla dependiente del Cabildo catedral, por lo que figura su blasón, alternando la Giralda y las jarras de azucenas. La iconografía de la torre es aquí más real que la del modelo escultórico. El cuerpo

de campanas es de cinco vanos y muestra la fachada norte con la decoración pictórica dirigida por Luis de Vargas y concluida en 1568. De abajo arriba se aprecia la lápida fundacional de 1568 redactada en pizarra por el canónigo Pacheco, cuyo texto fue aprobado por el Cabildo catedral en 6 de octubre de ese año¹⁵. Después figura el tema de la *Anunciación* y a izquierda y derecha dos parejas, San Isidoro y San Leandro, además de las santas Justa y Rufina. Es la misma decoración que figura en el lienzo de Miguel de Esquivel, de 1620, que se conserva en la catedral. Faltan las azucenas, que se añadieron en 1761. Las jarras de azucenas están perfectamente dibujadas. Aunque responden a un modelo heráldico, alusivo a la pureza de María; no tienen nada que ver con el modelo de jarras de la torre, que son de hierro calado, ni tienen esas grandes asas. Ya hemos dicho que entonces no tenían azucenas (Falcón Márquez, 1989, p. 65).

Otro amplio repertorio de la decoración pictórica en los muros son los símbolos de las Letanías Lauretanas dedicadas a la Virgen. Tienen su fundamento principalmente en el libro *Cantar de los Cantares*, con pasajes poéticos-amorosos, reinterpretados por la patrística y aplicados a María de forma figurada. Su iconografía está inspirada en modelos de grabados de artistas flamencos de los siglos XVI y XVII, sobre todo de Jerónimo y Antonio Wierix y de Rafael Sadeler. De esta iconografía hay un número significativo de publicaciones, que simplificamos (Peinado Guzmán, 2012; López Calderón, 2013). Los pintores que intervinieron debieron ser del equipo de Murillo. Respecto a los temas que figuran en esta iglesia ya los habíamos analizado (Recio Mir, 2015, pp. 191-199; Falcón Márquez, 2015, pp. 92-96). Todos ellos están acompañados de textos en latín, indicando la procedencia del libro bíblico. Estas cartelas que portan ángeles tienen su antecedente en Alonso Cano.

Los textos en su inmensa mayoría están extraídos del Antiguo Testamento, procedentes del *Cantar de los Cantares*, *Carta a los hebreos* y *Carta a los corintios*; *Eclesiastés*, *Génesis*, *Libros del Eclesiástico*, *de los Proverbios* y *de la Sabiduría*; *Salmos* y *Zacarías*. Del Nuevo Testamento principalmente del *Apocalipsis* y de la *Carta a los Corintios*. El mensaje que subyace de los modelos iconográficos y los correspondientes textos bíblicos están dedicados en ocasiones al cristiano. La figura del templo y su leyenda procede de la *Primera carta a los corintios* 6,19: “Vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo que habita en vosotros”. El arca de la alianza está basada en el Libro I de *Crónicas* 15 y en el *Éxodo* 25 (10-15). Los textos de la escalera y la puerta están extraídos del *Génesis* (28). Con la visión de la escalera por Jacob (12-15) y la expresión: “Esta es la casa de Dios y puerta del cielo” (17). La fuente hace referencia a *Zacarías* (13,1): “En aquel día

15. ACS. Autos capitulares 29, f. 201.



Fig. 8. Huerto cerrado. Foto: Autor

habrá una fuente abierta [...] para lavar los pecados e impurezas". También se alude a la sabiduría de Dios, con el espejo: "Es el resplandor de la luz eterna y espejo inmaculado de la actividad de Dios y una imagen de su bondad" (*Libro de la Sabiduría* 7,26). El reflejo de la santidad divina también se aplica a María.

Como adelantábamos, la gran mayoría de los textos y representaciones pictóricas aluden a la Virgen. Se le representa con una torre: "Como la torre de David es tu cuello, edificada como fortaleza" (*Cantar de los Cantares* 4,4). Huerto, fuente y pozo: "Huerto cerrado eres, esposa, un manantial cerrado, una fuente sellada" (*Cantar de los Cantares* (4,12-15)(Fig.8). Luna y sol: "¿Quién es ésta que avanza cual aurora, bella como la luna y resplandeciente como el sol?" (*Cantar de los Cantares* 6,10). Lirio: "Como el lirio entre cardos así es mi amada entre las doncellas" (*Cantar de los Cantares* 2,2). (Fig. 9). Hay también textos e iconografías que los exégetas aplican indistintamente a la sabiduría de Dios o de la Virgen, tales como el cedro, ciprés, palmera, rosa, olivo y el plátano: "Crecí como el cedro en el Líbano y como el ciprés en las montañas del Hermón. Crecí como palmera en Engadi y como cual brote de rosa en Jericó,



Fig. 9. Lirio entre los cardos. Foto: Autor

como magnífico olivo en la llanura y crecí como el plátano" (*Eclesiástico* 24, 13-14). Estrella. "Como estrella matutina en medio de las nubes" (*Eclesiástico* 50, 6). Muchas de estas alabanzas a la Virgen fueron recogidas en las letanías lauretanas (o de Loreto), aprobadas por Sixto V en 1587, a las que se han ido incorporando otras con posterioridad. Algunas de estas iconografías están inspiradas en el libro *Flores de Miraflores*, de fray Nicolás de la Iglesia (Burgos, 1593). Generalmente los motivos lauretanos están aquí rodeados por pinturas con niños desnudos apoyados en tallos enroscados y en el centro un querubín. Así mismo en los muros perimetrales es frecuente el repertorio de grupos



Fig. 10. Decoración mural. Foto: Autor

de tres niños desnudos sobre ramajes, de tipología murillesca (Fig.10). Los intradoses de los arcos están decorados con motivos auriculares, volutas y querubines. Todas estas pinturas están ejecutadas con plantillas, acusándose en sus perfiles las líneas efectuadas con el buril. Consta que en 1715 fueron restauradas¹⁶.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2018). *Murillo y Sevilla (1618-2018). Conferencias en la Facultad de Geografía e Historia*. Editorial Universidad de Sevilla.
- AA. VV. (2024). *Catálogo de la exposición Pedro Roldán escultor (1624-1699)*. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía.
- Angulo Íñiguez, D. (1982). *Murillo: Su vida, su arte, sus obras* (3 vols.). Espasa-Calpe.

- Arenillas, J. A. (2005). *Del clasicismo al barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Bernales Ballesteros, J. (1973). *Pedro Roldán* (Arte Hispalense, 4). Diputación Provincial de Sevilla.
- Cantera Burgos, F. (1955). *Sinagogas españolas*. Instituto Arias Montano.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Imprenta de Ibarra.
- Cómez Ramos, R. (2015). *Sinagogas de Sevilla* (Arte Hispalense, 42). Diputación Provincial de Sevilla.
- Corzo Sánchez, R. (2009). *La Academia del arte de la pintura de Sevilla (1650-1674)*. Instituto de Academias de Andalucía.
- Cruz Isidoro, F. (1991). *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete* (Arte Hispalense, 55). Diputación Provincial de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (1997). *Arquitectura sevillana del siglo XVII: Maestros mayores de la catedral y del concejo hispalense*. Universidad de Sevilla.
- Delenda, O., & Navarrete Prieto, B. (2005). El conjunto de San Buenaventura de Sevilla como exponente del realismo. En *De Herrera a Velázquez* (pp. 99-108). Fundación Focus Abengoa; Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Falcón Márquez, T. (1977). *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Falcón Márquez, T. (1988). La iglesia de Santa María la Blanca. *Laboratorio de Arte*, 1, 117-134.
- Falcón Márquez, T. (1989/1999). *La Giralda*. Rosa de los Vientos.
- Falcón Márquez, T. (1991). Valdés Leal y la arquitectura sevillana. *Laboratorio de Arte*, 4, 149-168.
- Falcón Márquez, T. (1999). Procesión conmemorativa del estreno de la iglesia del Sagrario. Documento pictórico del entorno de la catedral en 1662. *Laboratorio de Arte*, 12, 143-152.
- Falcón Márquez, T. (2009). Influencias de los grabados fantásticos de Dietterlin en la arquitectura barroca sevillana. *Laboratorio de Arte*, 21, 117-134.
- Falcón Márquez, T. (2011). El canónigo Justino de Neve en la iglesia de Santa María la Blanca. *Laboratorio de Arte*, 23, 589-598.
- Falcón Márquez, T. (2012). La iglesia de Santa María la Blanca: Punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve. En *Murillo y Justino de Neve: El arte de la amistad* (pp. 61-71). Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa; Dulwich Picture Gallery.
- Falcón Márquez, T. (2013a). El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla. *Boletín de Arte*, 34, 69-87.

- Falcón Márquez, T. (2013b). Pinturas murales y en lienzo de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla. En *Alma Ars: Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (pp. 265–272). Universidades de Valladolid y Extremadura.
- Falcón Márquez, T. (2015). *La iglesia de Santa María la Blanca y su entorno. Arte e historia*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Falcón Márquez, T. (2017). Santa María la Blanca: Un milagro barroco. Contribución de Murillo y Neve en su patrimonio monumental y artístico. En L. Beltrán & F. Quiles García (Eds.), *Cartografía murillesca. Año de Murillo. Los pasos contados* (pp. 94–111). Universidad Pablo de Olavide.
- Falcón Márquez, T. (2025). Valdés Leal escenógrafo y retratista. En *Nuevas visiones sobre el patrimonio artístico de Andalucía: Identidad, conocimiento y difusión* (pp. 95–122). Editorial Universidad de Sevilla.
- Fernández-Armesto, F. (2004). *Historia de la comida: Alimentos, cocina y civilización*. Tusquets.
- Florido, D. y Talego, F. (2018). Bueno para comer, bueno para salvarse, bueno para ser: La alimentación en la Sevilla del Seiscientos desde una perspectiva antropológica. En J. Palomero Páramo (Coord.), *Murillo y Sevilla (1618–2018)* (pp. 136–151). Editorial Universidad de Sevilla.
- Gestoso y Pérez, J. (1984). *Sevilla monumental y artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad* (ed. orig. 1892). Sevilla.
- Gil Delgado, Ó. (2013a). Una sinagoga desvelada en Sevilla: Estudio arquitectónico. *Sefarad*, 73 (1), 69–96.
- Gil Delgado, Ó. (2013b). Santa María la Blanca de Sevilla: Templo de tres religiones. Estudio arquitectónico. *Archivo Hispalense*, 291–293, 65–97.
- Gil Delgado, Ó. (2015). *Arquitectura de Santa María la Blanca: Mezquita, sinagoga e iglesia de Sevilla*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Hernández Núñez, J. C. (2021). La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla: Apreciaciones sobre su historia medieval. *Boletín de Arte*, 42, 97–108.
- Hereza, P. (2017). *Corpus Murillo: Biografía y documentos*. Ayuntamiento de Sevilla; ICAS.
- Kinthead, D. T. (1978). *Juan de Valdés Leal (1622–1690): His life and work*. New York.
- Kinthead, D. T. (2006). *Pintores y doradores de Sevilla (1650–1699): Documentos*. Bloomington.
- Morales Martínez, A. J. (1984). *La sacristía mayor de la catedral de Sevilla* (Arte Hispalense, 36).
- Morales Martínez, A. J. (2010). *La piel de la arquitectura: Yserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Diputación Provincial de Sevilla.

- Morales Martínez, A. J. (2023). Con particular soberanía del arte. La obra en yeso de Pedro Roldán. En *Pedro Roldán (1624-1699)* (pp. 91-107). Junta de Andalucía.
- Morales Martínez, A. J., Sanz Serrano, M. J., Serrera, J. M., & Valdivieso González, E. (1981). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (1797). *El museo pictórico y escala óptica* (Vols. 2-3). Imprenta de Sancha. (Obra original publicada en 1724).
- Peinado Guzmán, J. A. (2012). Simbología inmaculadista, letanías lauretanas e iconografía. *Archivo Teológico Granadino*, 75, 167-190.
- Peinado Guzmán, J. A. (2021, agosto 14). Simbología de las letanías lauretanas y su casuística. *Almudi*.
- Ponz, A. (1972). *Viage de España* (Vol. 9). (Obra original publicada en 1780).
- Quiles García, F. (2007). *Teatro de la gloria: El universo artístico de la catedral de Sevilla en el barroco*. Diputación de Sevilla; Universidad Pablo de Olavide.
- Rodríguez Estévez, J. C. (2021). *El universal convite: Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Cátedra.
- Rubio Merino, P. (1992). Carta de dotación de las iglesias de Santa Cruz y de Santa María la Blanca. En F. Navarro Ruiz & T. Falcón Márquez (Eds.), *Magna Hispalensis: El universo de una Iglesia*. Ayuntamiento de Sevilla; Diputación Provincial de Sevilla.
- Sosa Sánchez, F. J. y Pereira Delgado, Á. (2021). *Santa María la Blanca: Casa de Dios y puerta del cielo*. Fundación Valentín de Madariaga.
- Torre Farfán, F. (1665). *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de Santa María la Blanca...* Sevilla.
- Valdivieso González, E. (2003). *La pintura barroca sevillana*. Guadalquivir Ediciones.
- Valdivieso González, E. y Martínez del Valle, G. (2012). *Recuperación visual del patrimonio perdido: Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana en los Siglos de Oro*. Universidad de Sevilla.

Los camarines en la arquitectura barroca sevillana y su ornamentación. Una aproximación a su análisis tipológico y los valores asociados al mismo

CAMARINES IN SEVILLIAN BAROQUE ARCHITECTURE
AND ITS ORNAMENTATION. AN APPROACH TO THEIR
TYPOLOGICAL ANÁLISIS AND THEIR VALUES

Blanca Lucía Palacios Fernández

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0009-0003-1394-4967>

Resumen

El camarín nace como una estancia destinada a la contemplación y la veneración íntimas de la imagen. Concebida a modo de templo inscrito a otro templo más grande, en un contexto, el del barroco, en el que la estética se puso al servicio de la fe y se hallaba ansiosa por satisfacer los anhelos de una sociedad que suplicaba romper con los límites de la realidad y ser partícipes de lo numinoso. En este gran teatro de la fe nació camarín, un enorme relicario tectónico que fue, a su vez, un importante catalizador del valiosísimo juego de retóricas apariencias de la que le proveyó la cultura del XVII y el XVIII europeos. En el presente estudio se hará una clasificación y análisis de varios camarines según su tipología, en el contexto geográfico de la actual provincia de Sevilla.

Palabras clave

Camarín- Torre; Camarín- Oculto; Arquitectura; Ornamento

Abstract

The camarín emerged as a space designed for the intimate contemplation and veneration of the image. It was conceived as a temple inscribed within a larger structure during the Baroque period, a context in which aesthetics were placed at the service of faith to satisfy a society's longing to transcend the limits of reality and participate in the numinous. In this great "theater of faith," the camarín was defined as a vast tectonic reliquary, acting as a catalyst for the complex rhetorical appearances provided by 17th and 18th-century European culture. The present study provides a typological classification and analysis of several camarines within the geographical context of the province of Seville.

Keywords

Camarín- Tower; Hidden Camarín; Architecture; Ornament.

I. Introducción

*"(...) ¡Cielos! ¿Si será esto lo fingido y lo otro
lo verdadero? ¿O si habrá al contrario sido
esto lo cierto y lo otro lo incierto?
(J. III, esc. IX, p. 71)" (Orozco Díaz, 1960, p. 208)*

Atender a la categoría de barroco y a su ideación, supone trascender las realizaciones histórico- estilísticas inherentes a la producción artística y literaria desarrollada en Europa durante el s. XVII, y la primera mitad del XVIII. Para ello, es necesario liberarse del lastre de la circunscripción periodológica y entender lo barroco (Salas Romo, 2006, p. 107)¹, al igual que lo clásico, como un estilo cuyos argumentos estéticos, lejos de subordinarse a las asumidas como clásicas modificaciones de lo bello (Aullón de Haro, 2004, p. 25), son paralelos y afines a ellas. Se debe admitir la capacidad de sus formas de expresión para modificar la concepción estética de la naturaleza, la configuración general

-
1. Al teorizar en torno a la esencia de lo que vino a definirse como barroco, contrariamente a los postulados estéticos que, en virtud de la clásica consecución periodológica que ha venido definiendo hasta día de hoy el estudio de la Historia del Arte, defendía la idea del Barroco como la evolución o, crisis de las formas renacentistas, si tomamos en cuenta la tesis de Jacob Burckhardt. Watkin expresó que este "emplea las formas clásicas recobradas por el Renacimiento. Pero (...) su forma, su espíritu, es gótico", estableciendo así un nexo de continuidad y legados compartidos que trascienden la didáctica concepción de los estilos como bloques estancos.

de la expresión social humana y las claves del tiempo que lo determinaron, a fin de reconocer la categoría de “constante cultural” adscrita a la orgánica facultad de lo barroco. Es innegable, por otro lado, su voluntad para generar sentimientos más allá de la mera complacencia en la contemplación de fuerzas contrapuestas², aspirando, al recoger su herencia medieval, a sugestionar al espectador mediante la exaltación emocional y el engaño sensual, en cuyas características se reconocen los rasgos inherentes a la estética fundamental de lo barroco. Se ha de entender, en consecuencia, el establecimiento de un lenguaje común, el cual, habiendo transcendido los límites cronológicos del propio periodo histórico, se estableció como máximo exponente de las cualidades que le dieron nombre, priorizándose lo visual sobre lo verbal (Rodríguez Ortega, 2013, p. 230). La imposición del esencialismo visual durante los siglos XVII y XVIII, no responde aun a meros caprichos del gusto (Bal, 2005, pp. 45-68), si no a su incardinación como recurso esencial dentro de los resortes expresivos y persuasivos que dominaron los diversos modos de representación modernos en la construcción del discurso simbólico de dicho periodo.

Si damos por cierta la teoría de Wihelmsen, considerando el barroco español como el constructo cultural fruto de las necesidades inherente a la que se ha venido a denominar como la civilización de la Contrarreforma y tenemos en cuenta la ambición de las altas esferas eclesiásticas por imponer el triunfo del dogma y la explicación escolástica al general de la sociedad, se hace coherente el interés y trabajo de dicha institución por formar parte del mantenimiento, construcción y perfeccionamiento de la cultura dirigida masiva que vino a caracterizar, a muy grandes rasgos, la cultura barroca. Para ello, tratar de ilustrar el lenguaje a servicio de los intereses de dicha institución, formulándolo como un inerte ejercicio ritual y cuasi burocrático, centrado en la practicidad de reunir bajo su autoridad y manipular ideológicamente a los diversos tipos heterogéneos que la cristiandad occidental reformada, en los actos precisos organizados y protagonizados por las élites eclesiásticas en los espacios sagrados, resultaría inútil (Álvarez Santaló, 1995, pp. 158- 160). De facto, el gran acierto de la Iglesia en la extroversión de su discurso fue, aceptando las complejidades de la sociedad barroca, su negativa a cercar las esferas de su actuación, desbordándose de los actos y espacios tradicionalmente sacros para enraizarse en los planos de la política, socio- festivos, llegando a cada uno de los aspectos esenciales de la trama vital de los fieles. Acto de conquista

2. Se pueden destacar, entre otros tantos recursos gestados en relación a esta sensibilidad, los dramáticos contrastes de luces y sombras. Cuyo desarrollo debe relacionarse con el objetivo de transpolar a lo físico el ejercicio de tránsito entre dos conceptos absolutos tan polarizados como pueden ser el Bien y el Mal.

para el cual la comunicación, en todo el amplio sentido de la palabra, tuvo un papel fundamental. Al desarrollar dicho acto de comunicación, debemos señalar que los principales aciertos de la predicación barroca se sustentaron en la instrumentalización de los principales recursos afectivos dedicados a la manipulación de los símbolos y su ordenamiento en el cuadro ceremonial desplegado en la comunicación de masas, a fin de lograr su obediencia y convencimiento en defensa de la fe católica (Ruiz, 2013. p. 37).

Así, la retórica religiosa de la modernidad, haciendo uso de los ricos juegos de oposiciones de los que se sirvió, ofrecía, frente a un mundo engañoso, contradictorio e inseguro, en el cual el hombre era un ser agónico en constante lucha consigo mismo, las certezas inamovibles impuestas por el dogma. Quedaba, por ende, la claridad de la argumentación y la elocuencia del discurso, impresa en la imagen (retablos, lienzos, pinturas murales, imágenes procesionales, etc.), subordinados a la propia intensidad de los mecanismos de incitación emocional desplegados en el mismo, atendiendo a la disposición del público receptivo (Baltar, 2016, pp. 52-63). Estrechamente relacionado con lo aquí comentado y enraizando nuestro discurso con el colectivismo estético barroco, debemos hacer alusión a la dramatización de la función religiosa. Pues, independientemente del aspecto ritual de la liturgia en la que nos centremos, ya sea la práctica del oficiante, o las estructuras y tramoyas desplegadas en el espacio escénico en el que vino a convertirse el templo, se perciben en todas ellas maneras profundamente afectadas por la influencia del teatro. En la alta concepción social de la que se hizo revestir el teatro, así como en el reconocimiento de su profundo valor persuasivo, fue en el barroco cuando éste alcanzó sus más altas cuotas de influencia al desbordar los límites de la tragicomedia y el entretenimiento, para hacerse un fenómeno de masas (Massanet Rodríguez, 2019, p. 462).

No obstante, más allá de la labor pastoral, la mejor muestra de la teatralización impresa en el ejercicio de la fiesta y el ritual religioso se halla en la hiperbólica escenotecnia desplegada en los elementos arquitectónicos y plásticos del templo, cuya máxima aspiración no era otra sino la de presentar una ficción, o acercamiento atractivo de la realidad trascendente e invisible del Paraíso al espectador que, siendo consciente de la irrealidad gestada en el espacio litúrgico, debía entender que aquello que contemplaba no era el espacio que prometía, sino una prefiguración del mismo, permitiéndole así placerse en dicha confusión (Orozco, 1960, p. 119). Empero, antes de adentrarnos con mayor hondura en este asunto, habríamos de dedicar algunas líneas a enfatizar el utilitarismo de los recursos teatrales en la composición del artefacto retórico que conformaron las más vanguardistas soluciones

artísticas, plásticas y arquitectónicas, de las que se sirvió el catolicismo barroco europeo, en atención a las necesidades devocionales de la sociedad del Antiguo Régimen, estrechamente relacionadas con la intención de favorecer el convencimiento y la fe en el dogma.

Centrándonos en el ámbito propio del barroco español, si bien ha de tenerse presente la relevancia de la ornamentación como uno de los aspectos más significativos de la arquitectura religiosa y palaciega, como elemento reforzador de la identidad, en relación a la creación de un espacio escénico para la imagen, no ha de olvidarse el importante papel de la atmósfera. Entendida esta como la unión de los diversos giros afectivos y espaciales que confluyen en la experiencia arquitectónica del espacio vivido. Para ello, habría que incidir sobre el modo en que vivimos el espacio cuando este se halla tan cargado de elementos simbólicos y retóricos como se presupone a las arquitecturas religiosas. Espacios plenos de elementos efímeros y caóticos, cuya vivencia invita a la reflexión del espacio *emotivo*, es decir, aquel sobre el que volcamos sentimientos y en el que su experiencia tiene efectos físicos en el cuerpo (Griffo, 2021, pp. 237-242). Fue de la unión de este nuevo sentir arquitectónico y el uso simultáneo y entrelazado de las tres artes, que se gestó el nacimiento de un nuevo elemento espacial, estrechamente vinculado al desarrollo del retablo a mediados del setecientos y cuya función, a fin de avanzar hacia el fiel, constaba en acercarlo a la imagen sagrada, haciendo las veces de proscenio teatral para la misma. El camarín, contemplado bajo las lentes de la teatralidad impresa en el templo, debía hacer las veces de escena y espacio hierofánico pues, simbólicamente, si la sacristía remitía a la mundanidad de lo terreno, el camarín debía remitir al cielo. En la creación y fama del camarín, siempre ligada a la sensibilidad del hombre contrarreformista del XVII y el XVIII, fue fundamental la creación artificial, sustentada sobre un poderosísimo aparato retórico y el dirigismo que dominaba el total de las diversas facetas vitales de la Edad Moderna, de la atmósfera divina que radica en el lugar. Así, habría de considerarse la atmósfera como un elemento fundamental en la ideación del camarín, al dotar al espacio de un sentir cuasi divino, enriquecido, a su vez, con un particular sentido dramático y escenográfico conformado por la miríada de efectos que, siendo inherentes a la propia arquitectura de camarines, venían a favorecer el sentido teatral que venimos comentando (Orozco, 1960, pp. 120-131).

2. Camarín. Definiciones y usos

Martín Collado del Hierro, en el Libro V, Monte Santo, cita: *"Tú, que, afectando pompa al solio grave, ioh volante legión!, eres alguna de sus sagrados pies lumbré suave por informarle rayos a la Luna, dime: ¿cómo en la tierra el cielo cabe?"* (Griffero, 2021, pp. 237- 242) En ellos se vislumbra un atisbo del compulsivo deseo y necesidad barroca por crear nexos visuales y emocionales entre el plano terrenal y la realidad trascendente de lo celestial, con el fin de satisfacer las necesidades de una sociedad ansiosa por alcanzar el toque de lo divino. Consecuencia de lo cual surgirían diversos espacios de devoción, en cuyo utilitarismo u habiendo alcanzado cierto grado de prestigio, tanto continente como contenido, se erigieron adalides de la pompa y espectáculo que debía potenciar la participación, contemplación y seducción del fiel. Espacios contenedores de ciertos juegos de adhesiones mediante los cuales, siguiendo las directrices hábilmente tejidas por la institución eclesiástica, habían de salvaguardar a partes iguales, sin dejar de lado ese carácter encubridor que vendrían a definir la sociedad del conflicto de la Europa del XVII y el XVIII, "los intereses políticos (...), las apetencias ideológicas de la nobleza, la escasa burguesía o del pueblo" (Tovar Martín, 1999, p.144), concentrados bajo el aplastante peso de la fe barroca. La consecución de las aspiraciones persuasivas de estas pequeñas arquitecturas destinadas a la contemplación tuvo lugar, en buena medida, por la aplicación de los recursos propios del teatro, configurando así espacios a medio camino entre la gran arquitectura y aquella otra, más fantasiosa, inevitablemente unida a la dramaturgia. Serían estos espacios, entre los que se destaca con particular seña el camarín, pequeños cosmos creados para acelerar el sentimiento mediante el estímulo visual, al hacer converger en su interior las artes y virtuosas tácticas proyectivas (Tovar Martín, 1999, p. 144). A caballo entre lo real y lo imaginario.

Lo interesante del camarín, como tipología, es que su propia morfología trasciende la consideración de simple escenario para la imagen sagrada (Orozco, 1988, p. 131), haciéndose beneficiario de una serie de valores simbólicos y filosóficos, a través de los cuales lograba establecer claros y férreos contactos con lo numinoso. Podría aseverarse que, dentro de los espacios de devoción, el camarín supuso el más perfecto ejemplo de estilo, técnica, contenido conceptual y morfología del barroco español. Así, abriendo los ojos a la atmósfera plena de misticismo y milagros latentes en el ambiente, podríamos considerar esta tipología, como la respuesta a las súplicas de una sociedad que ansiaba tocar y sentir lo divino, como la gran hierofanía barroca; un trocito de la gloria anclado a la tierra, a disposición del fiel (Henares Díaz, 2006, p. 118).

Antes cabría preguntarse: ¿Qué es un camarín? El primero en hacerse cargo de esta cuestión fue George Kubler, quien, a su vez, plantó la semilla de su interés en la mente de los historiadores del arte hispano. Quizás ajeno a los valores retóricos latentes en la formulación de este espacio, se centró en una descripción general de la propia tipología. Así, al hablar de camarines, sin perder de vista la unidad significativa que conformaban templo y dicho espacio, pese a su independencia formal y física (Arcos Franco, 2001, p. 90)³, éste los definió, dentro de los *hors d'oeuvres* de la arquitectura hispana, como “una extensión axial discontinua con acceso indirecto, lo más comúnmente dispuesta encima y detrás del altar, siendo su elevación sobre la iglesia de unos dos metros o más. Es directamente visible desde la iglesia, debajo, pero se inserta en un acceso fuera de eje por un camino tortuoso” (Kubler, 1957, p. 286). En esta definición es perceptible como lo iguala, a nivel formal, con una pequeña capilla de difícil acceso, casi relegándolo al papel de una simple estancia secundaria. O, incluso, como un aditamento dieciochesco a la clásica estructura del retablo. No olvidemos que estos espacios de devoción, casi siempre ligados a la imagen mariana, juegan con el concepto de arquitecturas dentro de otra arquitectura, funcionando casi como el escenario que se ubica dentro del auditorio, sirviéndose, a fin de reforzar la mejor visión de la imagen mediante algunas o todas de las diversas fórmulas proyectivas ya comentadas con anterioridad. A priori, atendiendo a esta definición, el camarín representaría el ámbito o escenario, siguiendo el lenguaje teatral que hemos adoptado a lo largo de todo nuestro discurso, de la imagen que en él se exhibe (Rivas Carmona, 1982, p. 311). Por otro lado, Bonet Correa, en su definición, es sensible la inclinación de la misma hacia aquellos valores persuasivos que, mediante el léxico teatral, orquestando ingeniosamente la escultura, la pintura y el ornamento, lograran hacer del camarín y lo que en él se guarda, el foco al que se dirigieran todas las miradas al entrar al templo. Se desprende de esta reflexión, en consecuencia, el importante papel que ostentaron estos espacios y, más concretamente, de los valores simbólico- religiosos que en ellos se concentraban, respecto a la dirección del ánimo piadoso del pueblo.

Así, unificando ambas acepciones, podríamos señalar el camarín como aquella pequeña arquitectura devocional que, haciendo uso de los esquemas recíprocamente interdependientes, al igual que de aquellas otros destinados a encauzar la mirada hacia sí mismo, tenía como fin ofrecer un mayor realismo a la imagen sagrada, como figuración de una realidad superior de la que ella misma debía ser eco. De igual forma, la propia arquitectura del camarín,

3. Kubler llegó a incluir el camarín dentro de un “cajón de sastre”, al que denominó como la particularidad hispana por yuxtaponer espacios autónomos.

hallándose sobreelevada respecto al cuerpo del templo habría de ilustrar un nivel de existencia superior respecto al plano del fiel. Lo cual vendría resolverse como la construcción simbólica de un pequeño cosmos divino, destinado a arropar y ensalzar el carácter milagroso de la imagen, se tratase (Tovar Martín, 1999, p. 161). De facto, parafraseando a Florensky, se puede afirmar que la total estructura del camarín y su unión con el propio templo "(...) es el camino de ascenso hacia el cielo, la articulación interna del templo nos conduce a él por la cuarta coordenada, la de la profundidad, capas que se van descubriendo hasta hallar el corazón del templo" (Florensky, 2018, p. 65) y, en consecuencia, de la misma fe.

3. El ornamento como definidor del espacio del camarín

No se ha de hacer a menos, en el estudio y conocimiento del camarín, el poderosísimo valor del ornamento, cuyo papel, fundamental en la definición del hecho arquitectónico, no deben alejarnos del compendio teológico y teórico que lo hicieron, de facto, el mejor ejemplo de la sublimación de lo estético y lo religioso (García Córdoba, 2016, p. 55). Recordemos, pues, que, según las palabras de San Agustín, "*id cuius ipsa apprehensio placet*" (González Moratiel, 2018, p. 9) no podemos amar sino lo bello, como concepto sensible, contenedor de lo intangible. El hombre únicamente puede descubrir lo infinito, primero en la belleza y una vez ha conocido la muerte, en el alma, ya en presencia de Dios (Maluf, 2016, p. 138). De estas escuetas aseveraciones se deduce que el exorno, sobre todo en un periodo como el del barroco, fue más allá de lo meramente estilístico o estético, para avanzar y hundirse plenamente en el universo del dogma y la persuasión. No obstante, para poder adentrarnos en los valores morales implícitos en el ornamento y su componente estético, de los cuales Santo Tomás de Aquino exigiría una total integridad o perfección (González Moratiel, 2018, p. 9)⁴, debemos volver de nuevo, a su sostén esencial, la arquitectura. Y con él, a la trascendencia del espacio, en estrecha vinculación con la belleza y esta a su vez con el amor de Dios a la humanidad, trascendiendo este todos los sentidos, hasta llegar a la sensibilidad de la existencia misma.

4. Aquí Santo Tomás recupera el tópico clásico de asociar la beldad con la perfección espiritual y las "esencias privativas" o pecados, con la fealdad. Recuperando los conceptos griegos de la *kalokagathia*, o lo bueno. Y *to aischrón*, o lo inmoral. Dentro de lo cual, este padre de la iglesia occidental afirmó que formaba parte del buen cristiano, saber distinguir lo de lo feo y lo bueno de lo malo, independientemente de la aparente vinculación entre los primeros y los últimos.

A razón de lo ya dicho, debemos entender que belleza y espacio conforman una relación fenomenológica, pues, quien la habita, también la percibe y experimenta, haciéndose receptor de todos los valores estéticos y morales en él impresos. Ratzinger diría, en relación a la importancia del ornamento en la experimentación del espacio religioso y la hierofanía en él representado, que, si se venciera al ornamento, empobrecería el conocimiento de Dios y haría más áridas la fe y la teología, siendo este en consecuencia un canal para conectar con El Motor Inmóvil.

Asimismo, en una sociedad marcada por la fe y la religiosidad como la del barroco hispano, en ocasiones de corte más popular que intelectual, lejos de intentar vencer al ornamento, esta ejerció un acto de rendición ante él, verdaderamente necesitada de ese soporte comunicativo con lo numinoso (Arnau Orenge, Bruns Banegas y Lozano Velasco, 2017, pp. 93-94). Un afán por rozar la santidad que terminaría por vincular la gloria celeste con delicadas composiciones florales, suntuosos mármoles, ilusorios trampantojos y demás caprichos visuales. Lo cual, a grandes rasgos logró la consecución de la máxima obsesión de la cristiandad barroca, el anclaje del inefable paraíso, a la finita materialidad de lo terrenal, al alcance de la mano y el ojo piadosos.

4. Orígenes e historia. El valor de un velado sincretismo para la arquitectura barroca. El camarín como última consecuencia del nuevo estilo y su correspondencia con las normas instauradas por Trento

A razón de lo expresado en el anterior punto, todo ello con el objetivo de intentar ampliar un poco más la definición general de camarín, se ha considerado de interés dedicar unos someros apuntes a los antecedentes históricos, primitivos espacios destinados al amparo de la imagen, de esta tipología.

Frente a esta tesitura, sería lógico cuestionarse qué es “Lo sagrado”. Si tomamos su acepción más aséptica, este se define como “todo aquello que, por manifiesta trascendencia ontológica, es venerado por los hombres, es objeto de culto y patentiza la conciencia de la radical finitud de lo humano. Remite a algo último y secreto del ser, y es de índole divina o sobrenatural” (Florensky, 2018, p. 65). Por ende lo sagrado fue también una realidad construida por el hombre. Fruto de su propia voluntad simbólica y ontológica por modelar el universo y

trasladarlo de lo desconocido, el *mysterium tremendum*⁵, a un plano trascendente y superior al propio hombre, pero reconocible, comprensible y objetiva, según sus propios esquemas mentales. Por otra parte, habría de rescatarse un término al que ya hemos ido haciendo alusión en los dos bloques anteriores, la hierofanía, que no es sino la manifestación de lo sagrado, mediante la cual, el hombre debía entrar en conocimiento de este. Todas las religiones, desde las más primitivas hasta aquellas otras que hoy día siguen vigentes, pese a sus evoluciones, están constituidas por una serie de hierofanías (Eliade, 1973, pp. 18-21)⁶. Y, de hecho, la propia experiencia de lo numinoso, fundamental para el *homo religiosus*, se manifestaba esencialmente en el ámbito físico del espacio y el tiempo, es decir, en la arquitectura religiosa.

Si bien en origen la habitación de la actividad o presencia religiosa se hallaba en la naturaleza, cercando un espacio concreto a modo de santuario, todas las culturas, por diferentes que fueran unas de otras, terminaron cediendo frente al proceso transicional de los espacios naturales a los espacios arquitectónicos, como templos, cementerios, etc., para establecer dichos centros de comunión con la sacralidad. El principal revulsivo que dio lugar a los diversos esfuerzos humanos y materiales destinados a la erección de edificios o estructuras, en principio sociales, destinadas a la experiencia de lo numinoso y que tenía como fin alienar al individuo de la esfera de lo mundano para imbuirlo y aclimatarlo a aquella otra realidad, construida por el hombre, trascendente y desconcertante, así como fantástica y atractiva. La idea del anclaje a la tierra de la estancia divina, dentro de un templo y de acceso restringido, se remonta a la antigüedad, egipcia y grecorromana, en cuyas arquitecturas se perciben características muy similares a la de la pieza que ocupa este estudio. Siguiendo un orden cronológico, se hace lógico comenzar por el mundo egipcio, cuyo nexa respecto a los camarines, se halla en los Serdab, una estancia destinada a la protección de la momia y su efigie esculpida y en la que se reconocen ciertos ecos afectivos en el propio camarín. Recordemos que, si en el mundo cristiano la imagen contenida en el camarín era un reflejo de la figura sagrada en cuestión, en el mundo egipcio, la escultura del difunto destinada a contener su ká

5. Encyclopaedia Herder. https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano (02/03/2026)

6. La hierofanía, dependiendo del contexto, puede manifestarse de formas diferentes. Así, en el mundo cristiano, la principal hierofanía es la encarnación de Cristo. Sin embargo, para el cristiano occidental, ya fuera del siglo XVIII o en la actualidad, aun hallando lo sagrado del concepto y la ritualidad inherentes a actos mágico- milagrosos como la transubstanciación durante la misa, en los que precisamente se celebra la transformación de una materia en otra "cosa superior", experimentaría cierto malestar frente a la manifestación de lo sagrado en elementos naturales que ya no son lo que eran, sino que, manifestando lo numinoso, se han convertido en algo más.

y el akh⁷, era de por sí sagrada, puesto que debía funcionar como sustituto de la cáscara mortal del mismo, asegurando así la inmortalidad de su existencia en el más allá. Siguiendo con este principio mimético, si el camarín tenía como fin simular el paraíso mediante sus imágenes, el serdab pretendía algo similar, emulando complejas escenas que mostrasen la segunda vida del difunto en el Más Allá. En el mundo grecorromano, por otro lado, también contaron con habitaciones dedicadas a la divinidad en el interior del templo. En el caso griego, se trataba de una pequeña cámara rectangular y sin ventanas, ubicada en el centro del templo, en cuyo interior solía recogerse una escultura de la divinidad a la que estuviera advocada el templo. Ya en el mundo romano, maestros en el arte del sincretismo cultural y religioso, adoptaron la cella, distanciando aún más a la divinidad del mundo profano, remarcando remarcar la otioridad de la divinidad y de quienes le servían en la tierra, mediante el uso de barreras físicas. Su referente funcional más explícito, sin embargo, lo hallamos descrito en el Segundo Libro de Crónicas del Antiguo Testamento, unificando, por primera vez, los conceptos arquitectónicos, ornamentales y rituales asociados a los camarines hoy conservados, como enormes joyeros, con la esfera de lo sagrado. Según algunas fuentes, y dependiendo de la versión que nos hallemos revisando es en el II Libro de Crónica, la primera vez que leemos explícitamente la palabra camarín con relación a un uso religioso. Sin embargo, no se ha podido dar certeza de sus palabras al no encontrar en ninguna de las ediciones revisadas, referencias al término. Lo que sí debemos dar como cierto de sus palabras es que la majestuosidad y ritualidad de las que se hallaba recubierto el camarín del Templo de Jerusalén, son solo comparables a las halladas en los camarines de los siglos XVII y XVIII, al momento en que estas se recuperaron (Galán Cortés, 2015, pp. 517- 518). Dando un enorme salto histórico, se señalan otros antecedentes interesantes del camarín como como las capillas góticas u otros cuya importancia podría catalogarse más discreta, como el pequeño tabernáculo proyectado por Juan de Herrera en el retablo mayor de San Lorenzo del Escorial o el diseño del Sagrario de la Catedral de Toledo, cuyo modelo de capilla nos remite a la estructura de un camarín (Camacho Martínez, 2017, p. 292). Sin embargo, a lo ya aportado, sería interesante incluir al trasaltar. Espacio de origen aragonés, cuya función en catedrales, colegiatas y algunos templos de mayor envergadura, era la de reservar el Santísimo Sacramento; ubicado tras el altar mayor, con acceso mediante escaleras y en cuyo interior existía un “pequeño altar con un sagrario en el que conservar al Santísimo”, abriéndose

7. Para los antiguos egipcios, la humanidad estaba compuesta por cinco elementos espirituales que conformaban a la persona y junto a la carcasa mortal, aseguraban la consecución de la eternidad. Sin embargo, lo que nos interesan son el Ka (la fuerza vital) y el Akh (espíritu).

a la nave del templo, mediante un óculo eucarístico, cerrado con cristal. Se deduce de esta definición, el deseo por conservar y exponer el Santísimo al pueblo, elevándolo a un espacio de particular dignidad. De nuevo recurriendo al tópico barroco por acercar la divinidad al pueblo, sin perder su aura áulica. El que se considere, en este proyecto el trasagrario como antecedente del camarín, más allá de sus obvias concomitancias, responde a la cronología de su creación, la cual se suele ubicar entre los años 1543 y 1563. Periodo en el que le fue concedido un privilegio a las iglesias aragonesas por el Papa Luna Benedicto XIII, por el cual se les permitía la utilización del trasagrario, en respuesta al enaltecimiento a la adoración eucarística de *Las cuarenta horas*.

No han de pasar inadvertidas las referencias procedentes del mundo laico, especialmente cortesano e intelectual. Más allá de las consideraciones religiosas que solemos asociar al camarín, debemos girar la mirada hacia el mundo del coleccionismo y la acumulación de prodigios. En España, desde la primera mitad del siglo XVII, el término más habitual para referirse a estos espacios, sería el de *Camarín*. Por otro lado, si tomamos en consideración lo ya dicho por otros historiadores, se ha de enfocar la búsqueda de los ecos afectivos del camarín, hacia los modus de vida de la corte francesa del XVII, orientados a la hedónica conquista del lujo y el placer en cada pequeño aspecto, material y moral, de la vida (Figeac, 2015, p. 69). Ya en el *tomo segundo del Diccionario de la lengua castellana*, de 1734, se dice de este que es “la pieza que suelen tener las señoras para peinarse y componerse: cuyas paredes suelen estar adornadas de espejos, pinturas y figuras pequeñas y otras semejantes buxerías que la hacen vistosa y divertida” (Reula Baquero, 2019, p. 67). Una pequeña habitación retirada respecto al resto de espacios domésticos, donde se guardaban las piezas más exquisitas y delicadas. Asimismo, Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, nos dice del camarín que este es “el retrete donde tienen las señoras sus porcelanas, barro, vidrios, y otras cosas curiosas” (Prieto Hernández, 1990, p. 711; Reula Baquero, 2019, p. 67). Se refuerza en estas acepciones el carácter eminentemente femenino de esta estancia, la importancia de la separación de su acceso respecto al común de estancias con las que comparte espacio y las connotaciones asociadas a él como lugar de resguardo de objetos preciosos.

Cabría preguntarse, en relación con lo aquí comentado, cuál fue el tránsito y la evolución de un concepto, en primera instancia, laico, hasta convertirse en un espacio consagrado al culto de la imagen expuesta. Para ello, se ha de recuperar la idea de camarín como lugar privativo al aseo y archivado de las altas damas de la corte francesa, de donde se deduce fue traído, con la llegada de Felipe V a tierras españolas. Y junto a este, el complejo papel de María y la

necesidad por humanizar y acercar su figura al pueblo. Así, con la dotación de cartas de nobleza a la Madre de Dios, proclamándola reina de los cielos y de la tierra, era lógico ofrecerle y revestirla de todo el boato y la pompa inherentes a su cargo (Navia Velasco, 2012, p. 49), necesitando en consecuencia, una estancia enteramente dedicada a ella, el camarín. Del que, citando a Bonet Correa (1978), se dice, encarna y destila esta estancia “un profundo y reprimido amor a la mujer y a la madre entrañadas en la pureza, intachable e inaccesible, de la Virgen Santísima” (p. 206). Por otra parte, no se ha de estimar este espacio, según lo dicho, como un escenario para la representación de la vida cortesana en el plano religioso, puesto que, de facto, fueron toda una serie las implicaciones teológicas y piadosas las que se concentraron en la estructura del camarín. Así pues, tomando como referencia *Las Moradas* de Santa Teresa, el camarín se enaltece como el principal espacio de comunión con lo numinoso. Allí donde el Alma entraba en contacto y conocimiento de Dios (Prieto Hernández, 1990, p. 798). Afirmó, pues, Santa Teresa, tal cual ocurrió en la edificación del templo de Salomón, como “(...) en esta morada suya, solo Él y el alma se gozan (...)” (Zolla, 2000, p. 240).

Así, será usual que, al analizar las fuentes grabadas de los diseños planteados sobre los paramentos de los camarines, se citen los bocetos de “Toro, Jacques de Lajove, Boucher, Jean Mondon el Joven, P. E. Babel, Paul Decker el Viejo, Franz Xaver Habermann y Gottfried Bernhard”, plenos de naturalezas explosivas y ampulosas, en las que el delicado tratamiento de frutos y flores recogieran, en composiciones ligeras, ingeniosas y sencillas: margaritas girasoles y rosas. Con esta ornamentación, los interiores arquitectónicos quedarían convertidos en jardines de cera, tan blandos y delicados en sus colores- usualmente, blanco y dorado- que amenazarían visualmente con derretirse sobre las cabezas de los fieles (Rivas Carmona, 1992, pp. 122-123).

5. Tipologías. Revisión y breve descripción.

Con el propósito de simplificar y organizar la muestra planteada para el presente capítulo, se ha intentado elaborar una brevísima descripción de los dos modelos de camarín que ya estableciera Kubler en su más que famoso trabajo *Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII*, pudiendo distinguirlos en función de la colocación de la imagen en el templo ya fuera en el Altar Mayor, en un recinto apartado para su resguardo extramuros del propio templo o en una estancia construida dentro del propio templo, cuestiones menores que podremos concentrar y encontrar tanto en el camarín- torre y como el de tipo oculto (Arcos Franco, 2001, p. 91).

5.1. CAMARÍN- TORRE

De acuerdo con la exigua definición de Kübler, esta tipología es “una unidad de diseño casi autónomo”, siendo tal, el prodigioso avance y desarrollo de la misma, que, según el mismo autor, el templo pasó a ser un vestíbulo para el propio camarín (Kubler, 1957, p. 289). El elemento definidor de esta tipología, sería precisamente la estructura turriforme, usualmente de tres cuerpos, que acoge la estancia del camarín y lo proyecta en planta hacia el exterior de la iglesia. Vinculado, el camarín, mediante una escalera, al sagrario, generando así un viaje ascético desde lo terrenal a un ámbito trascendental y lujoso, precedido por una serie de estancias que habría de hacer las veces de vestíbulo. Este tipo de camarín emularía una cámara real, llegando, en algunos casos, a ser incluso más lujosas que las que se construyeron en los palacios de su tiempo (Notario Sánchez, 2020, p. 147). Este modelo es el más usual en las grandes localidades de Andalucía y, consecuentemente, aquel cuyos ejemplares muestran una mayor riqueza.

Camarín de la Iglesia del Carmen de Estepa, Sevilla

De nacimiento incierto, la construcción del segundo mayor de los camarines estepeños, ha de ponerse en relación con la erección, en 1692, de la actual ermita del Carmen, estaba ya en obras ca. 1718, concluyéndose estas en 1748 y ornamentándose, según se conoce a través de la documentación que el estofado de dicho camarín fue encargado al maestro dorador ecijano, Francisco Cerrillo del Rey en 1752⁸.

Siguiendo la tipología de la torre- camarín, el mismo se proyecta al exterior con un perfil cuadrado, de ladrillo, articulado mediante cuatro pilastras almohadilladas con una ventana enmarcada por molduras y rematada por un frontón triangular sobre el cual se superpone otra ventana, igualmente enmarcada por molduras, un frontón partido y sobre este, una hornacina, flanqueada por dos pseudo pináculos circulados. Entre ambas ventanas se halla un falso óculo con moldura estrellada, labrada en ladrillo tallado. La torre se remata con antepecho cuadrangular, coronado por unos orbes ornamentales sobre los que se destaca la cúpula del camarín, coronada por una falsa linterna y rematada con una veleta. En altura, si bien al exterior se expresa únicamente con dos niveles, gracias a un inventario de 1791 se ha descubierto la existencia de un panteón- probablemente para el enterramiento de los hermanos de la cofradía-, bajo la sacristía y de importantes dimensiones, pudiendo confirmarse



Figura 1. Imagen del camarín de Nuestra Señora del Carmen, Estepa. Fotografía sacada por la autora

así, en consecuencia, su adecuación al modelo planteado por el camarín de la Victoria de Málaga⁹ (Fig. 1).

En planta, siguiendo la relación con la caja de escaleras, el camarín presenta un perfil cuadrangular, abierto por la puerta de entrada, la embocadura del camarín y el propio vano de luz de la estancia (Fig. 2). En el revestimiento del suelo se alternan en damero, losas de mármol blanco y negro, en cuyo

9. AHN, 1791: legajo 7008, libro 2, 4. La documentación cuenta que ocuparía toda la sacristía y parte de la antesacristía.

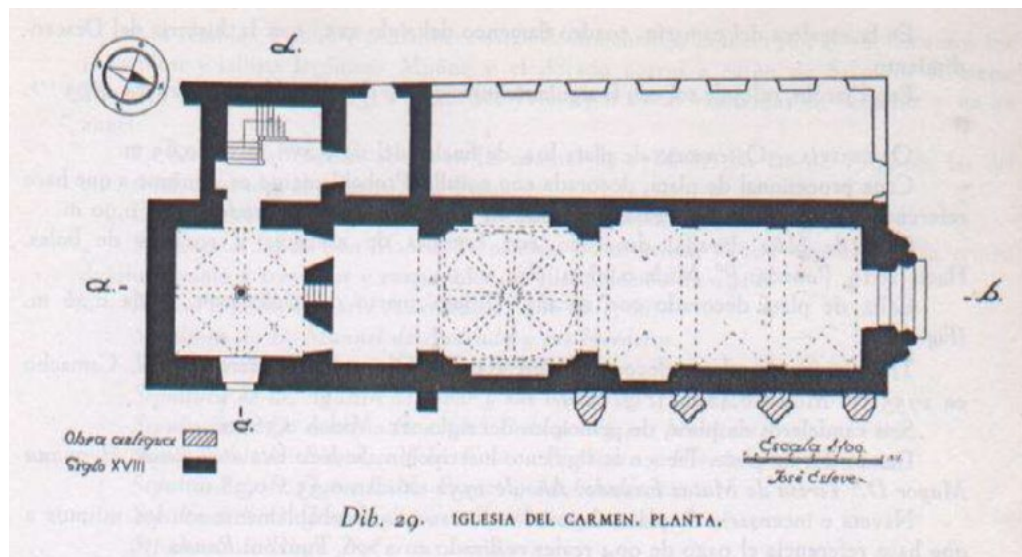


Figura 2. Planta de Nuestra Sra. del Carmen. Fotografía tomada del "Catálogo arqueológico artístico de la provincia de Sevilla. Tomo IV".

diseño trabajaron los canteros, Juan Antonio Blanco y Andrés de Zabala. Este último, posible autor del zócalo del camarín, trabajado en jaspe rojo y negro, los enmarques para los emblemas labrados de las letanías lauretanas (Rivas Carmona, 1982, pp. 442-445). En el primer cuerpo del camarín, se ha de destacar la presencia de pilastras acanaladas, realizadas en jaspe rojo y colocadas en la intersección de las paredes. El segundo cuerpo, acusando una mayor complejidad, se señala por la presencia de cuatro lunetos con pechinas, entre los que se abren ventanas; dos de ellas, reales, y las otras dos, fingidas.

Por último, sobre el segundo cuerpo del camarín, descansa la cúpula sobre cuatro ménsulas aveneradas en las que se destacan dos escudos: el del marquesado y el otro, cuya identificación ha sido imposible de realizar y consideramos merecedor de un estudio independiente. La mencionada cúpula se halla dividida en ocho paños mediante unas fajas ornamentadas a base de cabujones marmóreos rojos, blancos y negros, que confluyen en un florón a base de rocallas y hojas de cardo sobredoradas, gemelo al que se señalará en la cúpula del camarín de Nuestra Señora de los Remedios.

El mensaje iconográfico desplegado en el camarín mediante el ornamento, al que dedicaremos los próximos comentarios, responde a la exaltación de la labor salvífica y mediadora de María, como madre de Dios y reina de los cielos y de la tierra, en la redención del género humano que se despliega desde la sacristía y nos habla de un discurso iconológico tremendamente amplio y detallado.

El análisis ornamental ha de comenzarse haciendo alusión al enorme reto que la ejecución del mismo ha supuesto debido al mal estado del programa pictórico en el desplegado. Ya desde la sacristía, se aderezan los paramentos con motivos de rocalla, elementos flores, así como con figuraciones del pozo y la fuente, entre escudos carmelitas, como símbolos marianos. Interesante a este respecto, podría resultar el concepto con el que fueron realizadas las pinturas de la pared de la cajonería, idénticas al concepto ornamental de las realizadas en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, en el Convento de San Francisco, de autoría igualmente desconocida (Díaz Fernández, 2023, p. 166)¹⁰.

Comenzando por los elementos más sencillos dentro del mismo, debemos hacerlo por el pavimento, en cuyo diseño, obra de los canteros, Juan Antonio Blanco y Andrés de Zabala, se muestra un sencillo damero a base de losas en mármol blanco y negro, describiendo formas ovales. También posible obra de Andrés de Zabala, de quien hay constancia fue contratado por la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora del Carmen entre los años 1763 y 1768, pudo ser el zócalo del camarín, realizado en jaspe rojizo y negro, con enmarcamientos cuadrangulares en los que aparecen los emblemas marianos de las letanías lauretanas, por medio de incrustaciones de mármoles de colores (Rivas Carmona, 1998, pp. 442-445).

En el primer cuerpo del camarín, se ha de destacar la presencia de pilastras acanaladas, realizadas en jaspe rojo y colocadas en la intersección de las paredes, completamente decorado por una serie de arquitecturas fingidas, cuya función, tomando en consideración la continuación de la solería en la propia pintura, debía ser la de dar cierta sensación de amplitud al espacio. El fondo de la composición muestra una amplia galería con arcos de medio punto, con pilares compuesto por pilastras de orden dórico, a fin de generar un cierto sentido de profundidad vinculado a la continuación del diseño pavimental, “mostrando un espacio en convergencia perspectiva cuyas potencias visuales radican y se potencian mediante la lejanía que ofrece el trampantojo pictórico y su proximidad, en lo que al altar- retablo, se refiere, al seguir un concepto de espacio real” (Páez, 1991, p. 74). Repitiendo la misma estructura sobre los tres paramentos disponibles, la diferencia radica en la propia estructura arquitectónica que en ellos se despliega, enmarcada por un enorme cortinaje a imitación del terciopelo rojo, sostenida por fornidos querubines semi vestidos. Dichas propuestas arquitectónicas, muestran la estructura de un altar, con dos cuerpos en altura, cuya materialidad pretende imitar el jaspe rojo y el mármol blanco utilizados en la solería y el pavimento. Versión claramente simplificada

10. “Sobre un fondo verde seco aparecen motivos vegetales y geométricos entrelazados, adornados con pájaros y puntas de festón pintados en tonos rojos y azules, con perfiles dorados”.



Figura 3. Diseño de Baldaquino, Francisco de la Vega. Biblioteca Nacional de España.

del dibujo de Altar Baldaquino de Francisco de la Vega, siguiendo los modelos de José Benito Churriguera, J. B de Lobera y Herrera Barnuevo (Fig. 3).

El perfil general del altar, así como su estructura, recuerda al de las portadas romanas, cuya estructura nos remite al modelo XVIII de *"Portada delicada"*, del *Libro Extraordinario*, de Sebastiano Serlio (Fig. 4). Sin embargo, la pieza que se nos presenta acusa cierta fantasía, puesto que en el caso que nos ocupa, a ambos lados de la estructura, se ubican dos orejetas que no son,

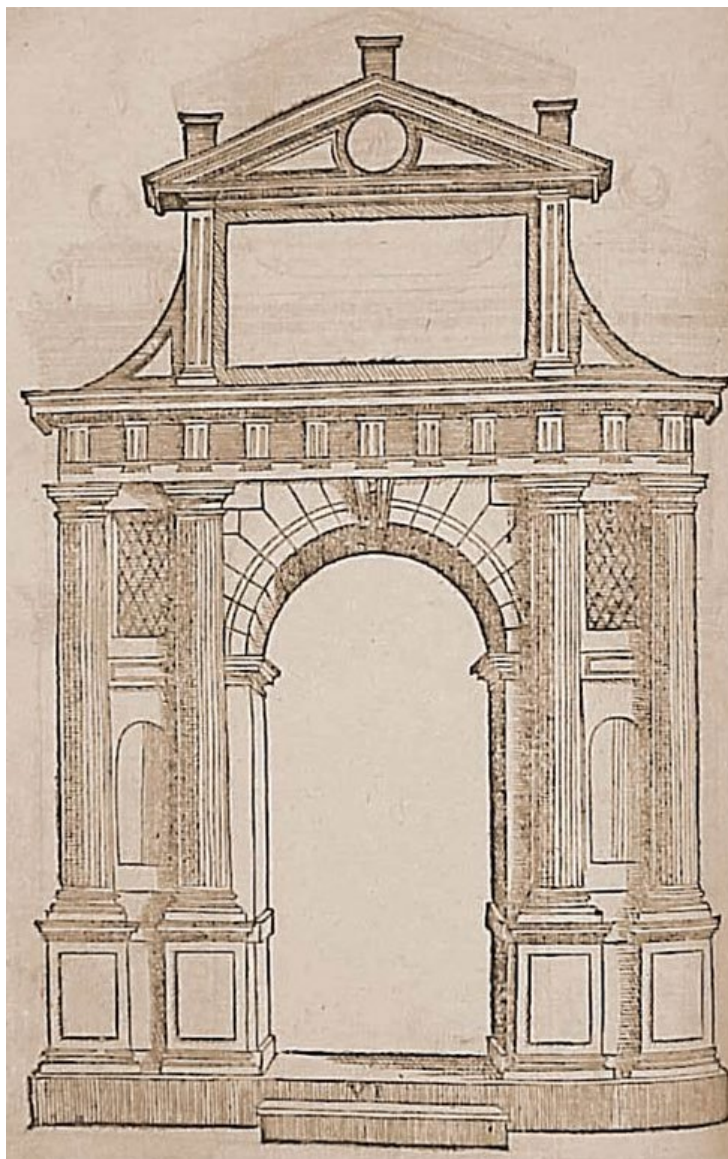


Figura 4. Ilustración
2 Diseño de "portada
delicada" procedente del
Libro Extraordinario de
Sebastiano Serlio.

si no dos enormes roleos de acantos dorados. El banco del altar baldaquino, siguiendo con la estética planteada en el zócalo del camarín, resalta en su banco la imitación del jaspe rojizo, gallonado por la inserción de canaladuras en mármol oscuro, dinamizado mediante los entrantes y salientes de la propia estructura. Finalmente, coronado por un mascarón, aderezado con diversos elementos de rocalla y la cabeza alada de un angelote. El segundo cuerpo de la estructura, siguiendo el perfil del frontón partido que la corona, se destaca

por su hornacina central con bóveda gallonada de cuarto de esfera, acogiendo a la figura de San Pedro. Dicha hornacina, a su vez, rematada por un medallón vegetal con la cabeza de un angelote, y flanqueada a cada por dos columnas de orden pseudo corintio apenas ennoblecidas con delicados detalles de rocalla. Estas, a su vez, separadas por pilastras ornamentadas con un sencillo motivo descendente enriquecido por las formas jugosas y naturales del barroco dieciochesco andaluz, cuyo origen, según el propio Meyer (1994, p. 306), refiere a una cenefa floral de origen alemán, ubicada en la iglesia parroquial de Kamenz, si bien la estructura de sistema decorativo, más libre, se remonta a tiempos de Roma.

A modo de división entre el segundo cuerpo y el remate, de perfil cuadrangular, se aprecia un entablamento quebrado, similar en sus juegos de entrantes y salientes al perfil del zócalo inferior, acompañado de un frontón partido decorado con dos aletas rematadas en forma de volutas. El último cuerpo, siguiendo la misma estructura ornamental del segundo, acoge un tondo pictórico cuyo tema, a causa de la mala conservación del conjunto mural, ha sido difícil distinguir, pudiendo ser una representación de San Marcos Evangelista. Sobre este, no podemos ignorar las falsas ménsulas decoradas con motivos florales que complementan dicha cuadratura.

la ornamentación que ocupa el interior de los dos arcos en forma de cuerno de toro y acogen la propia entrada al camarín y una amplia ventana, ocupando el fondo una amplia estructura asimétrica de jugosos zarcillos de acanto, más ornamentados que, siguiendo el recargado gusto propio del estilo Luis XVI, siguen la estructura de los acantos grecorromanos, enrollados entre sí, ubicado gracias al diccionario ornamental de Meyer, concretamente, en la lámina 24. Sobre esta masa ornamental, dividida según una versión simplificada del diseño de A. Gottschaldt, de Chemnitz para un techo de habitación moderno (Fig. 5). Estructura dividida en cuatro plafones iguales, en cada una de las paredes que enmarcan la entrada, unidos a su vez por un marco polilobulado en cuyo interior se muestran diversas escenas de paisaje en cuya composición integran las letranas lauretanas y diversos atributos referidos a la promesa de la vida eterna y la autoridad omnipresente de Dios. Entre ellos, el pozo “pozo de aguas vivas...”; el olivo “como gallardo en la llanura”; la escalera de Jacob “Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en la tierra y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios sabían y bajaban por ella”; la palmera, etc. (Fig. 6). Debiendo destacar la presencia del trono vacío, en espera de la segunda venida de Cristo o Etimesia, símbolo este, a su vez, del triunfo sobre la muerte.

En relación a la estructura del ventanal que nos ocupa, se ha de señalar la importancia de sus dos hojas, realizadas en madera en cuyos casetones,

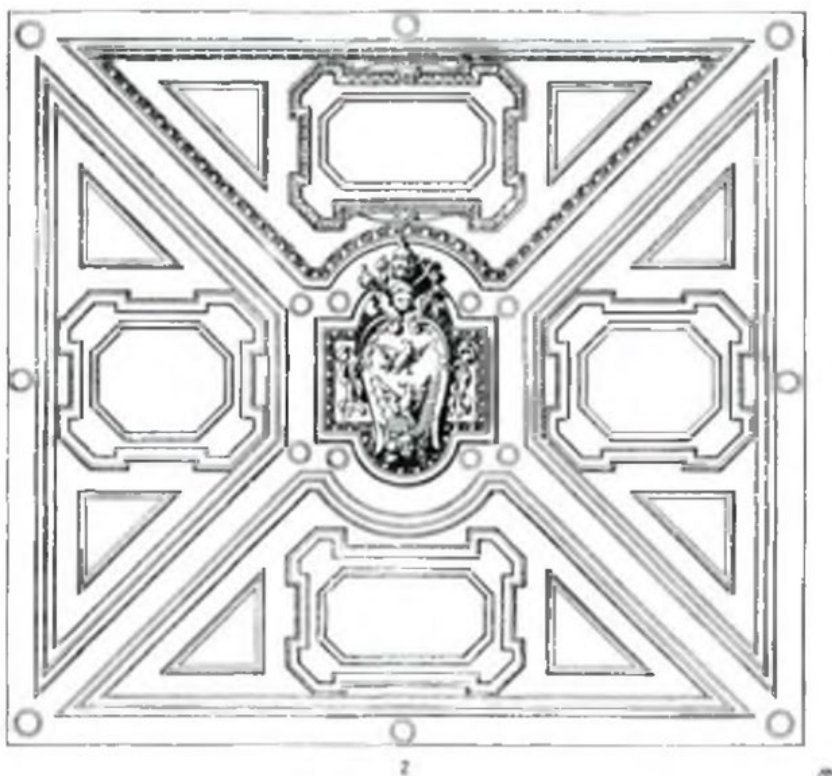


Figura 5. Ilustración 4 Diseño geométrico de A. Gottschaldt, de Chemnitz. Localizado en el libro de ornamentación de Meyer.

rectangulares, quedan testigos pictóricos de diversas escenas de paisaje, cuya mala conservación han hecho imposible identificar, más allá de su vinculación al rococó francés.

Por otro lado, el diseño de la puerta de entrada, dividido en cabujones octogonales, muy similar al diseño que propone Meyer (1994, p. 24) en el dibujo 11 de la lámina doce, en tonos rojizos y dorados, ornamentados con rocalla en su interior.

Retomando la estructura del camarín, el segundo cuerpo, haciendo presente una mayor complejidad compositiva, se señala por la presencia de cuatro lunetos con pechinas, entre los que se abren ventanas; dos de ellas reales y las otras dos, fingidas, en cuya construcción se ha entremezclado el uso de la madera sobredorada, junto a la pintura, presentando una sencilla cenefa vegetal similar a las del resto que se dispersan por el camarín y unos cortinajes abiertos sostenidos por ángeles, muy similares en su composición a los que propusiera Alonso Cano en sus dibujos, pudiendo poner como ejemplo dos



Figura 6. Detalle de pintura mural, con el motivo del "pozo de aguas vivas", ubicado en el camarín de Nuestra Señora del Carmen. Fotografía de la autora.

sencillos dibujos en papel amarillento y verjurado, realizado a pluma y con tinta marrón. Así, como en el ángel ubicado en la parte inferior, en un boceto realizado por el mismo autor.

El tercer cuerpo está compuesto por cuatro lunetos y sus pechinas, bordeadas por madera sobredorada y ornamentadas en su interior con diversas decoraciones florales de estilo rococó. Sobre este descansa la cúpula sobre cuatro ménsulas aveneradas en las que se destacan dos escudos: el del marquesado y otro, cuya identificación ha sido imposible de realizar y consideramos merecedor de un estudio independiente. No obstante, se ha querido especular su posible alusión a las familias que, mediante sus donaciones, sufragaron las

obras del camarín. En el tambor de la cúpula se señalan diversos remates, unidos a los nervios diversos roleos conformados por cintas de rocalla y conchas. Por último, la ya mencionada cúpula se halla dividida en ocho paños, mediante unas fajas, ornamentadas a base de cabujones marmóreos rojos, blancos y negros, con divisiones y subdivisiones sencillas del triángulo equilátero, que resguardan no solo la imagen de los evangelistas, sino también del papa, junto a otras divisiones en compartimentos que confluyen en una roseta de ocho puntas, con hojas de acanto sobredoradas.

5.2. CAMARÍN OCULTO/ RETABLO CAMARÍN

Este segundo tipo, contando con un mayor número de ejemplares por toda la geografía sevillana, responde a un diseño más sencillo en su estructura, caracterizado por su desconexión respecto al interior del templo. Para Kübler (1957) es apenas “un incidente trascendental, sin apenas tratamiento externo” (p. 286). Al igual que el anterior, quizás por depender enteramente del retablo como fachada, se identifica por contener complicados pasajes y escaleras tras el mismo, quedando de forma más o menos usual, al igual que en el caso anterior, unido o, en su defecto, a escasos metros, del sagrario.

Retablo camarín de la capilla de San José de Sevilla

Frente a la amplia colección de camarines ocultos que pueblan las iglesias de la capital hispalense, es imperativo centrarse en uno, cuya factura ha pasado, ciertamente, inadvertida, ante la magnitud del conjunto en el que se inserta, el retablo- camarín de la capilla de San José. Uno de los espacios más hermosos y sorprendentes que se hallan en Sevilla y la última gran empresa arquitectónica del siglo XVIII realizada en la ciudad. Culmen, no solo en la factura del camarín si no, también, en su relación con el espacio que lo rodea, de las proezas artísticas que fueron gestadas durante unos de los periodos más fructíferos del arte sevillano, el Barroco (Hernández Núñez, 2018, p. 67) (Fig. 7).

No obstante, el apartado que nos interesa en la larga historia constructiva de esta capilla comienza a partir de 1746 cuando, una vez terminada la misma y atendiendo al enorme revulsivo que tuvo la devoción a San José, se estimó necesario ampliarla ante la inmensa cantidad de fieles que, en apenas unos pocos años, había acogido esta piedad. Tal fue el calibre de esta obra de ampliación, apoyada por el cabildo al afirmar que querían una obra que no tuviera parangón en Sevilla que la conclusión total de la misma, incluyendo su fastuoso ornato, no tuvo lugar hasta 1786. A esta extensa ampliación, diseñada por los propios carpinteros que eran hermanos de la cofradía, responde “el crucero y



Figura 7. Camarín de la capilla de San José, Sevilla. Fotografía de la autora

el presbítero, el tramo del coro, la decoración de estos espacios y la portada principal” (Hernández Núñez, 2018, p. 68). Lo interesante de mencionar la labor de diseño de estos carpinteros, radica en la propia concepción del espacio, configurada a través de un concepto unitario y recogido, por cuyas cualidades, bien podríamos asimilar con un camarín.

Habiendo terminado con el muy resumido arco cronológico de la capilla de San José y debiendo centrarnos en su camarín y su relación con el resto de la capilla, se ha de incidir primeramente en su planta, una sencilla estructura de cruz latina y nave única, sin capillas laterales y con un coro y transeptos bastante cortos, todo ello con el fin de dar cabida al camarín y, más concretamente, con la intención de convertirlo en el punto focal de un espacio, por cuyas medidas, genera una falsa sensación de profundidad (Cruz Isidoro, 2015,

pp. 93-95). Todo ello con la intención de crear en el espectador la sensación de hallarse dentro de un relicario, dentro del cual, la reliquia en cuestión es el camarín y la imagen en cuyo interior se expone. Así mismo, al analizar la capilla de San José, como macro- camarín, se ha de comenzar haciendo alusión a los valores perceptivos inalienables al propio espacio religioso, entre ellos el acto performativo de abrir una nueva dimensión, en el plano de lo profano, para acceder a la experiencia de lo numinoso (Scharfenort, 2001, p. 98). En consecuencia, ejerciendo el propio templo como puerta y puente entre ambos mundos, dos ámbitos distintos de la realidad. Una vez cruzado el umbral hacia lo sagrado, la propia capilla habría de concentrar en su construcción, apoyándose en el profuso aparato ornamental en él recogido, “una realidad- la divina- diferente de las realidades naturales”¹¹, haciendo uso del lenguaje visual de la experiencia cotidiana para atisbar analógicamente la otredad del *mysterium tremendum*, propio de la experiencia religiosa¹², en este caso y a diferencia del camarín, haciendo accesible un pequeño trozo de la gloria celeste a los sentidos, desbordados y perceptivos, de los fieles extasiados ante la hierofanía que resultaba en sí el acto de la liturgia. El desdoblamiento que se pretende en la experiencia de la capilla de San José, respecto al mundanal exterior, radica, no sólo en su profuso ornamento, sino en sus sombras arrojadas y artificiosas en las que el alma piadosa halla cierto refugio. Una clara oposición sensual y dramática entre la luz divina, constante y natural, frente a la sombra que no nos es dada, sino impuesta desde la artificiosidad, acentuando el poder de su antagónica acompañante. Expresión esta primera, igualmente, de dos espacios aparentemente opuestos como son el del cielo y la tierra, pero que en la arquitectura de dicha capilla no sólo se unen si no que trabajan en comunión para centrar sus esfuerzos en el realce del retablo mayor y más concretamente del sencillo, pero no menos interesante, camarín oculto¹³.

Pese a la miríada de elementos vegetales, rocallas, figuras ondulantes y sinuosos angelotes, todo se reduce a meros caprichos destinados a acrecentar visualmente la importancia destinada a la hornacina central del retablo que es, a su vez el camarín de San José. Una espléndida pieza, cuya embocadura, en forma de arco trilobulado, se puede describir como una suerte de rompimiento de gloria formado por nubes y cabezas de querubines, bajo diseño de Pedro Roldán. La estructura arquitectónica del camarín, respecto a las formas abigarradas y excesivas del retablo, acusa una enorme sencillez, apenas una franca estancia cubierta por una bóveda de media naranja, gallonada,

11. https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano (03/03/2026)

12. Scharfenort 2001, 98.

13. García- García y Montero- Fernández 2020, 159- 179

proyectada a través de una mayor profundidad en el retablo, hecho comprobable al revisar la trasera del mismo en su acceso. De hecho, a simple vista, las formas cóncavas del camarín, confluyen respecto a la convexidad del propio retablo y la estructura ornamental de toda la capilla. Respecto al ornamento que dinamiza la estructura de dicha estancia, la variedad es prácticamente nula, centrándose esencialmente en medios relieves en madera sobredorada, cuyos diseños se centran esencialmente en la influencia francesa y concretamente, en el tratado del maestro Juste- Aurele Meissonier, fundamental en la difusión y la popularización de la rocalla y el gusto por la asimetría que vendría a marcar cierta carta de naturaleza en los retablos y fachadas de la segunda mitad del siglo XVIII. Rasgos estos, además, claramente perceptibles en el retablo camarín que se está analizando y en otros tantos camarines que han sido objeto de análisis en este catálogo, dato interesante si tomamos en consideración la pobre repercusión que tuvo la rocalla sobre el arte peninsular de dicha centuria pese a las políticas aperturistas llevadas a cabo por Felipe V y sus evidentes esfuerzos en materia artística, al propiciar una mayor influencia de lo francés y lo italiano, desde la corte madrileña hasta los talleres y centros locales, hecho que hace sencillo establecer conexiones respecto al uso de estampas y la localización en la afectación de dichas influencias.

De vuelta al camarín de San José, en Sevilla y su sencillo ornamento, se hace apropiado comenzar por los relieves de la bóveda de cuarto de esfera, dividida a su vez en siete paños, cuya simétrica y tectónica estructura, adjetivos antagónicos de los principios rectores del rococó, no son impedimento para atisbar su esencia en la artificiosidad y naturalista plasticidad de sus diseños. Tal y como presenta la cartela o cartuche, en forma de rocalla, con sinuosos motivos vegetales, siguiendo la clásica hoja de alcachofa, famosa en los diseños de Meissonier, variando en forma y tamaño en cada paño, adaptándose a las necesidades del espacio mediante el desbordamiento de dichos rebordes vegetales, conformando una curiosa trama de ondulantes hojarascas (Fig. 8).

Descendiendo por el camarín, hallamos un entablamento corrido y moldurado, ornamentado por varias pilastras acanaladas en cuyo capitel, pseudo dórico, se aprecia un alto relieve floral, probablemente un jacinto, si tomamos en consideración la importancia de esta flor en la iconografía josefina, seguido de una guirnalda de ces cuya asimilación con el mundo vegetal podrían asimilarlas a la rocalla. Llegando al tercer cuerpo en altura del camarín, encontramos tres paneles de madera sobredorados cuya talla sigue el patrón de rocallas que se percibe en la bóveda, diversos *cartouches* de mayor tamaño a los ya mencionados anteriormente, teniendo su núcleo en un óvalo a cuyo alrededor se va conformando la rocalla, un conjunto de hojas a medio camino entre lo



Figura 8. Detalle ornamental de cartouche y rocalla, paramento ubicado en el camarín de la Capilla de San José. Fotografía de la autora.

orgánico y lo vegetal, en forma de ces. Abrupto corte de rocallas y simetría en este camarín, se destaca la puerta de acceso a él, una sencilla estructura marcada inicialmente por un sencillo enmarque en forma de cartela recortada, mixtilínea, en cuyo interior, dividido en tres partes por una línea que, tratando de emular un trapecio simétrico, alude a la cruz cristífera, mostrando en su interior, como principal repertorio ornamental, aun simétrico- quizás quedando todavía anclado en el clásico palladianismo europeo- y ligero aunque carente del movimiento exuberante, aunque pesado, presente en el resto del retablo e incluso en toda la capilla. Basado este en dos cintas en forma de “C” terminados en volutas y aderezados con toda una serie de hojas rizadas, tan propias del imaginario artístico asociado a la obra de Meissonnier (Fernández Martín, 1999, p. 301).

De este modo, al concluir el análisis de la sencilla pieza que se guarda en la Capilla de San José, se puede aseverar que nos hallamos ante uno de los más desapercibidos ejemplos de camarín oculto, también es el que, a juicio del autor, con mayor genio e inventiva supo reinterpretar los valores psicológicos y religiosos asociados a este espacio, aprovechando el entorno que le vino impuesto, para realzar el objeto de su devoción. En consecuencia, si bien la propia estructura y las aplicaciones decorativas del camarín propiamente dicho, podrían resultar y son, por sí solas, un motivo bastante banal, han de entenderse estas como nexos de unión con el programa ornamental del retablo. Y este, a su vez, como transición con la propia estructura y la sucesión de retablos, lienzos y pinturas murales que ocupan la capilla, conformando así un conjunto unitario y orgánico, cuya función más que la de un edificio podría considerarse la de un enorme relicario tectónico. Y este, a su vez, como transición con la propia estructura y la sucesión de retablos, lienzos y pinturas murales que ocupan la capilla, conformando así un conjunto unitario y orgánico, cuya función, más que la de un edificio, podría considerarse la de un enorme relicario tectónico. El verdadero centro de la hierofanía. A cuyo corazón, dirige al fiel, en el tránsito de la entrada a la nave central, quedando transformados los espectadores, en elementos contemplativos de lo numinoso, cuya presencia ya no solo acontece con la visión de la imagen, sino en la impresión del retablo y el abrazo del camarín hornacina a la figura de San José.

Camarín De La Virgen Del Rosario De La Iglesia De Santo Domingo, Écija

La capilla de Ntra. Señora del Rosario, contenedora de su fastuoso camarín y ubicada en el convento de San Pablo y Santo Domingo en Écija, ha sido considerada y se encumbra a día de hoy como una de las grandes joyas del barroco ecijano y andaluz. El homólogo en la tipología de camarín oculto del camarín- torre de la Victoria, en Málaga.

Aprovechando el momento de esplendor económico del que disfrutó Écija en el siglo XVIII y la prolífica vida artística que en ella se desarrolló, la fábrica del convento de San Pablo y Santo Domingo recibió multitud de reformas y mejoras, destacando entre ellas, la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, ubicada a los pies de la nave del Evangelio y separado del resto del conjunto por una suntuosa reja, coronándose con un suntuoso retablo junto a su camarín. Estableciendo claras vinculaciones con los camarines estepeños, la capilla se halla ornamentada por un zócalo de mármoles rojo y negro con motivos romboidales, geométricos, dinamizados por algunos pinjantes, en cuya labor participó el maestro cantero Juan Antonio Blanco. De nuevo y aunque a menor escala, se aprecia la idea de doble camarín, entendiendo la propia capilla como

un elemento de separación simbólica entre el espacio terrenal y el divino, a falta de la clásica escalera que, en casos más suntuosos, encargándose esta del tránsito espacial entre ambos ámbitos. Las obras de la capilla se finalizaron en torno a 1761.

El actual retablo que corona el conjunto de la capilla de la Virgen del Rosario es una de las grandes obras de la retablística rococó. Datándose su erección en torno a 1776, si se toma en consideración la fecha de obras de la cúpula que corona dicho espacio. Un retablo- camarín, diáfano, en cuya estructura se fusionan dos estancias diferentes, conformando una única máquina, en perspectiva: el camarín y la capilla. En el caso de este retablo se pierde completamente cualquier sentido estructural, dando lugar a un lujoso encaje lignario en el que la rocalla, sustituyendo al estípite, devora las tres dimensiones del conjunto, proyectándose las mismas hacia la embocadura del camarín, concibiéndolo como un historiado rompimiento de gloria y conectándose ambas estructuras de forma interna por las dos puertas de acceso que, hallándose en el banco del retablo, continúan con los motivos de incipiente rocalla. El camarín se eleva como una sencilla estructura pentagonal, cuyos paramentos se hallan dinamizados por sencillas pilastras con capiteles pseudo- dóricos y coronada por una cúpula de casquete dividida en ocho paños. Sencillez arquitectónica que halla su contrapunto en el encaje ornamental que lo ahoga y lo somete a sus caprichos, transformando la estancia y su percepción mediante el movimiento sugerido por las yeserías, pinturas y el estratégico uso de la luz.

Respecto al mensaje iconográfico desarrollado a través de su ornamento, sería lógico retomar el papel salvífico de María y su labor como intercesora de la humanidad ante Dios, así como la batalla espiritual del Rosario, cuya leyenda se halla estrechamente vinculada al fervor de su devoción y la erección del propio camarín.

El pavimento es una estructura sencilla claramente vinculada a la estela estepeña mediante el uso conjunto, en la conformación de un sencillo damero, del jaspe rojo y negro, probablemente traído desde las canteras malacitanas, continuación del pavimento que acompaña a la capilla y muestra de la muy posible mano de Juan Antonio Blanco en la erección de dicho camarín (Fig. 9). Siguiendo el modelo compositivo del Carmen de Estepa, continúa en ascendente con un sencillo zócalo que recorre perimetralmente la nave del camarín y que dotan de una mayor suntuosidad el conjunto. El zócalo se conforma por placas marmóreas con motivos geométricos y rematados por unos pináculos de forma sinuosa.

El segundo cuerpo unifica en su composición pintura, yesería, escultura y otros pequeños caprichos. Sobre un fondo verde se perciben pequeñas pinturas



Figura 9. Detalle pavimento, ubicado en el camarín de Nuestra señora del Rosario, en el convento de Santo Domingo de Écija. Fotografía de la autora.

que nos muestran las letanías lauretanas y sencillas guirnaldas de flores bastante estereotípicas. Acusan dichas piezas cierta afectación de las pinturas que hoy día se conservan en las hojas de las ventanas del camarín estepeño de Nuestra Señora del Carmen. Sobre esta base pictórica se desarrolla una auténtica amalgama de rocaille en la que la inhibición de los ejemplos anteriores queda olvidada, libres de los constreñimientos del soporte, haciendo así predominar un sentido de desmoronamiento que enlaza con la arquitectura del retablo que hace las veces de fachada. Siendo la gran protagonista la rocalla, la composición sigue un eje radical, teniendo su núcleo en torno a



Figura 10. Diseño de Cartouche Nouveau de Pierre Edmé Babel

la ventana principal, enmarcada por una cartela excesiva y dominada por la rocalla, motivos florales y cabezas aladas de angelotes, cuya referencia más próxima la encontramos en el Cartouche Nouveau de Pierre Edmé Babel (Fig. 10 y Fig. 11). Modelo exagerado en el ejemplo ecijano por la propia sensibilidad estética y piadosa de la geografía que hizo suya dicha afectación electiva, por medio de diversas cintas a medio camino entre el ornamento auricular y la rocalla que sirven de nexo entre la ventana y el zócalo inferior.

Desplegándose sobre el paramento y buscando acentuar los juegos conseguidos mediante luz natural y artificial encontramos pequeños espejos de plata que, al reflejar la luz de las velas o la del sol, dotan al conjunto de unos



Figura 11. Detalle espejo y rocallas, ubicado en el camarín de Nuestra señora del Rosario, en el convento de Santo Domingo de Écija. Fotografía de la autora.

claroscuros pictóricos, hecho que debía ensalzar el misticismo de la marioneta impresa en el conjunto. La referencia para el cartouche que embellece dichos espejos, elemento que debía remitir, igualmente, al carácter femenino y regio de la estancia, se halla en la portada del *Livre de legumes inventées et dessinées* de Juste Aurèle Meissonnier. Así como otros, también del artística, como el diseño de marco para una obra de Apolo sobre su carro solar, producto de una serie de siete planchas.

Introduciendo la escultura al conjunto ornamental del camarín, se ha de hacer alusión al complejo ornamental ubicado en las pilastras. Una enredada cinta de ces auriculares y rocallas enredadas que descienden hasta el zócalo y tienen su origen a los pies de un angelote tenante, los ocho que se localizan

en el camarín, en diferentes y esforzadas poses, generando un magnífico estudio de la anatomía infantil y cuya labor no es otra más que la de sostener el capitel que soporta el tambor de la cúpula, acentuando así la sensación de desmoronamiento ya comentada con anterioridad. El ornamento ubicado en el estrecho espacio entre las pilastras encontramos pequeños roleos enrollados de hojas de acanto.

Ascendiendo en altura, llegamos al entablamento, estriado y escalonado en dos alturas, conformando una pieza compleja de dos anillos, cuyo retranqueamiento, acentuado este por el propio volumen de los capiteles que coronan las pilastras, hace más dinámica su estructura. Esta se orna con varias cabezas de ángeles ubicados en diferentes cartelas, cuyas referencias se hallan en diferentes obras de Meissonier, como la portada del Libro de Ornamentos, así como diversos cartouches del diseñador alemán Franz Xaver Habermann. Junto a diversas pinturas, de nuevo, con motivo de las laudas lauretanas. En el segundo anillo en ascensión, las pilastras tienen su continuación mediante varios abscesos que constituyen pedestales, caprichos a base de rocallas y elementos vegetales más que una estructura arquitectónica como tal, sobre los cuales se ubican diversos ángeles tenantes, cada uno en diferentes y escurzadas posturas, simulando sostener la cúpula, obra muy probablemente de Marcelino Roldán Serallonga.

El conjunto se culmina con la cúpula que corona toda la estancia y la dignifica. De nuevo y estableciendo cierto nexo de unión compositivo, se mantiene el fondo verde claro con pequeños caprichos pictóricos, con variados motivos florales y encintados que, por estereotípicos, no se ha considerado relevante buscar la fuente de su diseño. La cúpula puede dividirse en dos niveles, divididos por un cinturón perimetral realizado en madera sobredorada. En este primer nivel, de mayor envergadura, se mantiene la división de la estructura en ocho paños divididos por costillas que se enlazan a las pilastras que rodean la estructura del camarín. Dichas costillas contienen dos pequeñas cintas verticales con motivos florales que enmarcan su motivo central, una suntuosa cinta en yeso con motivo de rocallas y motivos auriculares que descienden hasta el tambor de la cúpula.

En lo que refiere a los paños, sobre una base geométrica a base de motivos lobulados, recortando la silueta del mismo y alterando su percepción visual. La clásica geometría que nos muestran estas finas líneas realizadas en yeso sobredorado se complejiza al introducir en su interior pequeños detalles de hojarasca trenzada, conteniendo en su interior, al igual que en el nivel inferior del camarín, una ventana central a cuyo alrededor se desarrolla el entramado ornamental del paño, acompañado de dos pequeños espejos de menor tamaño



Figura 12. Diseño de Cartouche de Nicolas Pineau. Panneau orné de motifs rocailles et chinois, vers 1735. Fuente: <https://www.proantic.com/magazine/rococo-co-de-nicolas-pineau-a-cindy-sherman/>

que imitan y reutilizan los modelos anteriormente mencionados. Culminados estos por diferentes remates que oscilan entre diversas fantasías marinas aveneradas, coronas florales y de hojarasca, etc., todas ellas con el común denominador de tender a cierto desfallecimiento, aumentando así la sensación de derrumbamiento que prima en todo el conjunto. Este nivel se conecta con el último mediante dos pequeños motivos alternados simétricamente, hojas de acanto y cintas enrolladas cuya función no es otra más que la de establecer un nexo entre ambos cuerpos. Las costillas que dividen los paños, en este caso son más cortas y prescinden del ornamento pictórico, continuando con los motivos de yesería. En su interior, de nuevo ocupando el espacio varios espejos, se vitalizan mediante diversos cartouches cuyo diseño oscila entre el movimiento y la fantasía vegetal de Meissonier, así como el desbordamiento en ascendente de los diseños de Jean Mondon, más cuyo ejemplo más claro lo encontramos en los cartouches de Nicolas Pineau (Fig. 12).

Al centro, culminando el camarín, se halla una curiosa roseta de ocho puntas en la cual, en lugar de encontrar pétalos, se ven diversos ejercicios de rocalla que caen hacia abajo.

Se nos muestra así un excelso ejemplo de la labor ornamental desarrollada, no solo como elemento dinamizador del conjunto, si no como eje director en la percepción espacial del mismo. En este caso el ornamento trata de dar cierta sensación de derrumbamiento y densidad, como si realmente estuviera hecho de ríos de oro que caen, fundentes, sobre el pavimento del camarín, acentuando así la percepción del fiel de hallarse frente a un rompimiento de gloria.

6. Conclusiones

A modo de consideraciones finales, se concluye con el presente trabajo como el camarín constituye una de las manifestaciones más complejas del barroco andaluz al erigirse entre sus pares, aquellas arquitecturas secundarias insertas en el organismo del templo, como núcleo simbólico, escenográfico y teológico del mismo. El valor del camarín residía, en el contexto de la cultura contrarreformista, en su síntesis de la teatralización del espacio sagrado y sus valores, al hacer las veces de rompimiento de gloria, un pequeño fragmento de Paraíso capaz de facilitar la experiencia hierofánica al fiel entregado al misticismo de lo numinoso. Su configuración, por otra parte, - ya fuera a través del camarín-torre o del retablo camarín- responde a un programa persuasivo, integrado a través de la configuración de una obra de arte total, destinado a intensificar la contemplación devocional. Por lo cual, el ornamento, lejos de ser accesorio, adquirió un valor teológico y sensorial fundamental, al hacerse la vía de acceso más directa, por medio de lo bello, a lo trascendente. En definitiva, el camarín se revela ante los ojos de quienes lo estudian como un relicario tectónico a través de cuyos valores, a medio camino entre el espacio liminal para el espíritu y el efectismo de un rompimiento de gloria escultórico, se aprecia la más excelente culminación del lenguaje barroco, convirtiendo al fiel en espectador y partícipe contemplativo de las manifestaciones de lo divino.

Fuentes documentales

Archivos de Protocolos Notariales de Estepa (A.P.N.E). Legajo 256, p. 432. Año 1752.

Archivo Histórico Nacional (A.H. N),: legajo 7008, libro 2, 4. Año 1791-

Bibliografía

- Álvarez Santaló, L. C. (1995). El espectáculo religioso barroco. *Manuscripts*, 13, 157-183.
- Arcos Franco, J. M. (2001). Camarines barrocos en la comarca de la Serena (Badajoz). *Norba Arte*, 20-21, 87-104.
- Arnau Orenge, P. I., Bruns Banegas, S. y Lozano Velasco, J. M. (2017). ¿Ornamento y delito? De Loos a Venturi & Scott Brown. *BLANCO. Revista de Arquitectura*, 9(23), 93-102.
- Aullón de Haro, P. (2015). *La ideación barroca*. Editorial Casimiro.
- Bal, M. (2005). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Revista de Comunicación y Medios*, 16, 45-68.
- Baltar, E. (2016). *Pensamiento barroco español: Filosofía y literatura en Baltasar Gracián*. Universidad Complutense de Madrid.
- Bonet Correa, A. (1978). *Andalucía barroca: Arquitectura y urbanismo*. Ediciones Polígrafa.
- Camacho Martínez, R. (2017). Arquitectura barroca: De la severidad a la grandilocuencia de las formas. *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 17, 287-296.
- Cruz Isidoro, F. (2015). *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Díaz Fernández, E. (2023). Los camarines estepeños: Arquitectura e iconografía. En VV. AA., *XIX Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la Provincia de Sevilla* (pp. 155-178). Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales.
- Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama.
- Fernández Martín, M. M. (1999). Decoración pictórica y programa iconográfico en el portaje de la casa de los duques de Almenara Alta en Écija. *Laboratorio de Arte*, 12, 301-313.
- Figeac, M. (2015). La vida material de la nobleza francesa, entre el Gran Siglo y el Siglo de las Luces: Una lectura de diferenciaciones sociales en el seno del estamento nobiliario. *Investigaciones Históricas*, 35, 67-84.
- Galán Cortés, V. (2015). Una estancia celestial en la tierra. En M. del A. Rodríguez Miranda (Coord.), *Nuevas perspectivas sobre el barroco andaluz: Arte, tradición, ornato y símbolo* (pp. 517-530). Asociación Hurtado Izquierdo.
- García Córdoba, M. (2016). La ornamentación en la definición arquitectónica: Contextos e influencias. *P+C: Proyecto y Ciudad*, 7, 51-66.
- García García, T. y Montero-Fernández, F. J. (2020). Experiencias ocultas: Sobre lo humano en la capilla de San José en Sevilla. *Revista de Humanidades*, 40, 159-178.

- González Moratiel, S. (2018). La ciudad y la estética: Siete maneras de pensar la belleza. *Cuaderno de Investigación Urbanística*, 121, 1-67.
- Griffero, A. (2021). El nicho atmosférico: Sentimientos espaciales y cuasi-cosas. *Estudios Filosóficos*, 70, 237-264.
- Henares Díaz, F. (2006). Fray Antonio Villanueva, la Inmaculada y el camarín de la iglesia de los franciscanos de Hellín (Albacete). *Revista de Estudios e Investigación. Instituto Teológico de Murcia O.F.M.*, 41, 103-128.
- Hernández Núñez, J. C. (2018). La capilla de San José: Una apuesta por la revalorización y conservación del patrimonio barroco sevillano. En M. del A. Rodríguez Miranda (Coord.), *Revisiones y actualizaciones al barroco como universo de experiencias* (pp. 67-84). Asociación Hurtado Izquierdo.
- Kubler, G. (1957). *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Editorial Plus Ultra.
- Maluf, A. (2016). Número y belleza en la estética de Agustín. *Studium. Filosofía y Teología*, 19, 137-142.
- Massanet Rodríguez, R. (2019). El predicador, comediante a lo divino: La teatralización del discurso religioso en el barroco. *Hipogrifo*, 7(2), 461-472.
- Meyer, F. (1994). *Manual de ornamentación*. Editorial Gustavo Gili.
- Navia Velasco, C. (2012). María, la mujer (¿la diosa?) que consuela. *Albertus Magnus*, 4, 41-57.
- Notario Sánchez, Á. (2020). El camarín de la Virgen del Prado en la catedral de Ciudad Real: Breves notas sobre su arquitectura. *Revista Iberoamericana Académico-Científica de Humanidades, Arte y Cultura*, 8, 144-161.
- Orozco Díaz, E. (1960). *El teatro y la teatralidad del barroco: Ensayo de introducción al tema*. Planeta.
- Orozco Díaz, E. (1988). *Manierismo y barroco*. Cátedra.
- Páez Santiago, E. M. (1991). *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional: Siglos XVI y XVII*. Biblioteca Nacional de España.
- Prieto Hernández, J. M. (1993). La construcción alegórica de la séptima morada. En M. García Martín, I. Arellano Ayuso, J. Blasco y M. Vitse (Eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* (Vol. 2, pp. 795-802). Universidad de Salamanca.
- Reula Baquero, P. (2019). *El camarín del desengaño: Juan de Espina, coleccionista y curioso del siglo XVII*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Rivas Carmona, J. (1982). *Arquitectura barroca cordobesa*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Rodríguez Ortega, N. (1996). La imagen persuasiva barroca: Algunas reflexiones al hilo de una hipótesis de lectura: El camarín-torre de la Victoria y la cripta de San Lázaro de Málaga. *Boletín de Arte*, 17, 229-258.
- Ruiz, J. J. (2013). Persuasión política y adoctrinamiento religioso en el teatro de Pedro Calderón de la Barca. *Lingüística y Literatura*, 63, 35-47.

- Salas Romo, E. (2006). Consideraciones sobre el ideal contrarreformista en la estética barroca española. En G. Pulido Tirado (Ed.), *Tematología: Una introducción* (pp. 107–126). Universidad de Jaén.
- Scharfenort, B. (2001). Más allá de lo sagrado y lo profano: Experiencia y lenguaje religioso. *Universitas Philosophica*, 37, 95–112.
- Tovar Martín, V. (1999). Espacios de devoción en el barroco español: Arquitectura de finalidad persuasiva. En VV. AA., *Figuras e imágenes del barroco: Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano* (pp. 143–166). Fundación Argentaria.
- Zolla, E. (2000). *Los místicos de Occidente* (Vol. 4). Paidós.

Webgrafía

https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano
https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Lo_sagrado_y_lo_profano
(03/03/2026)

La plata labrada entorno al *annus mirabilis* de Felipe IV. Las piezas de uso civil

WROUGHT SILVER AROUND OF PHILIP IV'S
ANNUS MIRABILIS. PIECES FOR CIVIL USE

María Jesús Mejías

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-8066-4231>

Resumen

A lo largo del siglo XVII, y especialmente durante el reinado de Felipe IV, la plata civil adquiere una gran significación en el escenario doméstico como signo de lujo y ostentación. El desarrollo de la investigación de la plata de uso civil se asocia al auge de los estudios sobre la cultura material y social. A través de fuentes documentales y de las piezas conservadas se analizan distintos objetos de plata de uso profano agrupando las tipologías por su función doméstica y cotidiana.

Palabras clave

Plata civil, Felipe IV, 1625, *Annus Mirabilis*, siglo XVII.

Abstract

Throughout the 17th century, and especially during the reign of Philip IV, civil silver acquired great significance in the domestic setting as a symbol of luxury and ostentation. The development of research into silver civil use is associated with the rise of studies on material and social culture. Using documentary sources and preserved pieces, various silver objects for profane use are analyzed, grouping the different types according to their domestic and everyday function.

Keywords

Civil silver, Philip IV, 1625, *Annus Mirabilis*, 17th century.

I. Introducción

Los estudios sobre la orfebrería doméstica están actualmente en alza tras una etapa en la que predominaba la investigación sobre la platería de uso religioso. Como resultado del desarrollo de los estudios sobre cultura material y social se ha incrementado una fructífera línea de investigación que se centra en la plata de uso civil tanto desde el punto de vista artístico como de la historia social. Las investigaciones meramente formalistas, de catalogación y de documentación sobre orfebrería profana resultan un tanto arduas, fundamentalmente por la dificultad de acceder a las piezas. En muchos casos se encuentran en manos de colecciones privadas, a lo que se suma la escasez de objetos conservados como resultado de las nuevas propuestas estilísticas y de las necesidades económicas que provocaban que muchos terminaran en el crisol para su reutilización. Este tipo de piezas se adaptaban a las fluctuaciones de valor y a la creación de otras nuevas. A esto hay que unir el desgaste por el uso y las transferencias producidas a lo largo del tiempo.

Las pocas de piezas conservadas condicionan el estudio de la plata civil española de los siglos XVI y XVII. Existen varias fuentes de información para su estudio (López-Yarto Elizalde, 2001), pero la esencial es la fuente documental, al margen de la propia pieza física conservada. El análisis de los inventarios de bienes tanto *post mortem* como los derivados de la entrega de dotes, además de otros documentos notariales tales como codicilos, tasaciones o adjudicaciones a herederos, permiten realizar un estudio elocuente de las diferentes tipologías asociadas a los distintos ámbitos de la vida privada, así como determinar las funciones de las piezas y precisar sus distintas denominaciones. Estos documentos también permiten abordar otros aspectos relacionados con la historia social y económica. Revelan quiénes eran sus propietarios, qué nivel patrimonial poseían en función de su estatus y su actividad profesional, además de aportar referencias cuantitativas sobre el valor y precio de los objetos.

Una muestra de la información que proporciona la documentación de archivo se puede apreciar en la relación de objetos de plata labrada con los que viajaba Juan Alonso Pimentel y Herrera (1576-1621), V duque de Benavente desde 1576, tras la muerte de su hermano Luis Pimentel, VIII conde de Benavente, VIII conde de Mayorga y III conde de Villalón, uno de los representantes más destacados de la alta nobleza castellana de los reinados de Felipe II y Felipe

III. Fue virrey de Valencia entre 1598 y 1602, y de Nápoles desde 1602 a 1610. Viajó a Flandes en 1606 con un espléndido ajuar de plata profana, destacando las piezas de vajilla entre las que figuraban veinte platos medianos, seis candeleros, dos cantimploras, dos fuentes con dos jarras, dos garrafas labradas, varios bernegales (uno, en forma de barco con asas vueltas, otro, redondo acanalado con dos asas, entre otros), un plato con sus tijeras despabiladeras de larga cadena, un salero, azucarero y pimentero dorados, dos aceiteras doradas, tres tazas lisas y doradas con pie alto, un azafate grande cubierto de animales por dentro, además de varias piezas para el aseo como una bacia con su aguamanil y una caja con tapa para el jabón¹. En esta relación, fechada en Nápoles el 6 de marzo de 1606, también se registran los pesos de las piezas y el valor de las hechuras, lo que hace que el documento sea una fuente muy reveladora para analizar aspectos económicos.

Además, es muy significativo que en la mayoría de los inventarios el número de piezas de plata labrada y joyas suponen un tanto por ciento muy elevado de la totalidad de los bienes. Sirva de ejemplo el inventario *post mortem* de don Enrique de Guzmán, II Conde de Olivares, que se llevó a cabo en Madrid entre marzo de 1607 y enero de 1608. La tasación de todos los bienes ascendió a más de 200.000 reales, registrándose distintas partidas entre las que destacaban los tapices, los objetos de plata y la ropa blanca. El lote de la plata labrada fue el segundo más valorado (46.800 reales), y estaba compuesto de más de 350 piezas de plata civil (Ortega Jiménez, 2024).

La pintura se convierte en una fuente secundaria fundamental para conocer la plata labrada de uso civil. El género del bodegón es el que más información aporta, pero también las obras de temática religiosa que recrean escenas de pasajes bíblicos de diferentes bodas y banquetes, así como de la Última Cena, se hacen eco del uso de vajillas de plata, además de las representaciones profanas de celebraciones civiles relacionadas con los monarcas y la nobleza. Célebres son los bodegones de Francisco Barrera (+ 1658), Juan Bautista de Espinosa, documentado en Madrid y Toledo entre 1621 y 1641, y Antonio de Pereda (1611-1678), que reproducen un variado repertorio de jarros, fuentes, bandejas, salvillas y bernegales que corresponden a modelos de la primera mitad del siglo XVII (Puerta Rosell, 1999). Así mismo, son muchos los ejemplos de representaciones coetáneas de banquetes, bodas o festines de carácter religioso que se escenifican como mansiones palaciegas en las que las vajillas de plata se disponen en suntuosos aparadores de gradillas que servían para mostrar a las visitas los ostentosos conjuntos de plata labrada

1. Archivo Histórico de la Nobleza (AHN). Osuna, C 429, D 196, f. 2-4 r. y v.



Fig. 1. Francisco de Gutiérrez, *Banquete de Esther*, h. 1666, Museo de Bellas Artes de Asturias. Imagen: www.museobbaa.com

que se utilizaban como servicio de mesa (fuentes, jarras, bernegales, bandejas, salvillas, saleros, etc.). Se pueden destacar algunos ejemplos como la pintura del *Festín de Herodes*, obra de Juan Carreño de Miranda, realizada hacia 1644 (The Bowes Museum, Barnard Castle) en la que en una de las paredes cubre con un suntuoso aparador de gradillas para emular los que decoraban las ricas mansiones de la época. Igualmente, en la obra que Bartolomé Román dedica a *La parábola del banquete de bodas* (Monasterio de la Encarnación, Madrid) se puede apreciar, tras los comensales, este tipo de aparador en el que platos, fuentes y jarras se disponen en gradas. Hacia el año 1666, Francisco de Gutiérrez recrea en el *Banquete de Esther* (Museo de Bellas Artes de Asturias), de forma muy teatral entre imponentes arquitecturas, dos ricos aparadores dispuestos bajo doseles repletos de variadas y suntuosas piezas (Fig. 1), que aluden a las barrocas celebraciones de la Corte de Felipe IV (Heredia Moreno, 2007). La versión que Matías de Arteaga realiza de *La parábola del banquete*

de bodas (Hermandad Sacramental del Sagrario, Sevilla), aunque fechada a finales del siglo XVII, también muestra el típico expositor en gradillas, a la vez que se detiene en detallar las piezas de vajillas que aparecen en la mesa, toda una exhibición de riqueza.

Otras fuentes que aportan información son los libros de viajeros que describen los ricos ajuares de las casas barrocas españolas, poniéndolas en relación con la posición social y el estatus de sus dueños. La literatura española del Siglo de Oro también aporta gran cantidad de ideas y reflexiones sobre la valoración de la plata labrada, y sobre los distintos matices que surgen de la interpretación de su uso (Portús Pérez, 2007). Por otra parte, las relaciones de viajes y las crónicas de las fiestas públicas asociadas a la Corona y a la nobleza, aunque con ciertos alardes retóricos, exponen la asombrosa riqueza de plata de las grandes casas españolas del siglo XVII. Entre los relatos de viajeros extranjeros que visitan España en el Seiscientos destaca el diario de viaje del cardenal Francisco Barberini, sobrino y legado del Papa, que en 1626 visitó la Corte de Madrid y participó en la vida de palacio. Este viaje fue narrado en un Diario de Viaje escrito por su secretario, el erudito italiano, mecenas y coleccionista Cassiano dal Pozzo (+1657). En este *Diario* se describe la ostentación de las mansiones nobiliarias. De hecho, el autor reseña con asombro la plata del Duque de Pastrana y los magníficos candelabros de plata de los Príncipes de Esquilache (Anselmi, 2004).

2. De la vida doméstica.

Lujo, ostentación y *austeridad*

A lo largo del siglo XVII los objetos de plata labrada adquieren una gran significación en el escenario doméstico. Se encuentran asociados al gusto por la suntuosidad en la decoración de interiores que comparten tanto los miembros de la Corte como la nobleza y el alto clero. Este consumo de objetos suntuarios será asumido por los grupos sociales emergentes (financieros, comerciantes, oficiales reales, entre otros) que querían “vivir noblemente”, y a medida que el espíritu del Barroco va dominando la Corte de Felipe IV el lujo y la ostentación se generalizan entre las clases económicamente más fuertes. La adquisición de piezas de plata labrada se convertiría en una de las acciones más elocuentes para expresar el triunfo social y económico.

Durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) se fomentó la cultura de la ostentación, la apariencia y la suntuosidad. Se produjeron distintos y variados acontecimientos que mostraron la opulencia en la que se desarrollaba el ceremonial

doméstico de la Corte y de las grandes familias nobles. Se pueden destacar, entre otros muchos episodios, la visita que en 1623 el príncipe de Gales realizó a Madrid que conllevó una serie de celebraciones organizadas tanto por la Corona como por la nobleza. Uno de los agasajos más destacados fue el banquete que le ofreció en su palacio el Conde de Monterrey. Para tal ocasión se montaron tres aparadores donde se expusieron distintas y variadas piezas de plata dorada con las que el Conde manifestó su riqueza y asombró a los comensales (Simón Díaz, 1982). Un año más tarde, en 1624, el rey viaja a Andalucía acompañado de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, donde pudo comprobar la hospitalidad de la nobleza andaluza. Los nobles lo recibieron con suntuosos banquetes y festines honoríficos donde las piezas de plata labrada tuvieron un especial protagonismo. Independientemente de los diferentes agasajos que le ofrecieron distintas autoridades civiles y eclesiásticas destacan los que le organizaron el duque de Arcos en el castillo de Monclova y el duque de Medina Sidonia. A pesar de las indicaciones de mesura que Felipe IV solicitaba, el VIII duque de Medina Sidonia, Manuel Alonso Pérez de Guzmán, lo atendió, junto a todo su séquito, durante 5 días en el coto de Doñana en su palacio El Bosque, hoy de Las Marismillas (Arbeteta Mira, 2016). Así mismo, para reafirmar aún más su riqueza y poder entregó varios regalos tanto al rey como a su hermano al infante Carlos de Austria que lo acompañaba en el viaje, y al Conde-Duque de Olivares. Los más significativos son los objetos de plata que les ofreció. El rey recibió con una caja de plata grande con las armas reales grabadas, el infante Carlos de Austria dos azafates grandes calados y el Conde-Duque una salvilla de oro grande con las armas grabadas de los Guzmán.

Los importantes eventos que en 1625 se producen en el reinado de Felipe IV hacen que sea considerado como un *Annus Mirabilis*. No en vano es el año en el que desde un punto geoestratégico se consiguieron excepcionales resultados (la recuperación de Salvador de Bahía en Brasil y de San Juan de Puerto Rico, la defensa de Cádiz contra los ingleses, la defensa y recuperación de Génova, y la rendición de Breda). Pero dos años después a este *Año de Maravillas* se acentuaron las dificultades económicas, produciéndose una bancarrota de la Hacienda Real (1627), la primera de varias (1647, 1652, 1662) del reinado de Felipe IV, lo que conllevó una crisis interna que se intentó mitigar con distintas reformas administrativas. Aun así, la mentalidad suntuaria de la Corte y la nobleza continuó manifestándose tanto en los fastuosos festejos y en la moda con el uso de ricas prendas de vestir y joyas, como en la rica decoración de los ámbitos domésticos y la presencia de plata labrada en las casas nobles. Estas piezas de plata de uso civil realizadas para complementar los ajueres de las casas fueron consideradas como productos de inversión contra las épocas

de crisis económicas a la vez que se constituían en símbolos de prestigio y de reafirmación social.

Un modelo que sirve de referencia para comprender hasta dónde llegaba la obsesión de los nobles por el lujo lo encontramos en el ajuar de plata del V conde-duque de Benavente, Juan Alonso Pimentel y Herrera y Enríquez de Velasco. Tras su muerte acaecida en 1621, se depositaron sus bienes, entre los cuales algunos fueron subastados en abril de 1625, según documentos notariales localizados en el Archivo Histórico de la Nobleza. Entre los objetos de plata que se subastaron se reseña un “orinal de plata con su caxa verde y es dorado que pesso siete onças y seis ochavas tasado en lo que pessa que pomtan sesseta y tres reales” y una “paletilla de plata que es del brasero grande con mascarones”². Estos objetos de uso cotidiano y doméstico que no estaban destinados a la contemplación de los invitados ni formaban parte del ajuar de mesa, sino al uso más privado de su dueño también se elaboraron en plata. En el caso concreto del orinal del citado conde-duque de Benavente, pieza considerada de uso plenamente íntimo, fue elaborada en plata dorada. Por lo que se refiere a la pala para remover las ascuas del brasero también estaba realizada en plata, y al igual que el brasero era una pieza bastante artificiosa con aplicaciones ornamentales a base de mascarones.

Las manifestaciones de esta mentalidad suntuaria generaron una controversia con debates críticos de carácter ético y económico que llevaron a Felipe IV a promulgar una serie de leyes contra el lujo. La creación de una *Junta de Reformatión* fue la encargada promulgar un conjunto de normas que guiadas por principios de austeridad pretendían mejorar la administración pública y controlar el gasto, así como reflexionar sobre la necesidad de la simulación que se había instalado en la sociedad como una auténtica *carrera de apariencias* (Portús Pérez, 2015). Muchas de estas disposiciones estaban dirigidas a limitar la riqueza de la indumentaria y de los ajuares. Estas leyes tienen sus antecedentes en otras promulgadas por Carlos V (9 de marzo de 1534) que limitaban la utilización de hilos de oro y de plata en los bordados. Como este tipo de normas no se obedecían, Felipe II tuvo en dictar varias pragmáticas (1563, 1564, 1565, 1573, 1593, entre otras) en las que perseveraba, fundamentalmente, en el control del lujo de la vestimenta, insistiendo en la restricción del uso de costosos tejidos, joyas y otros artículos suntuarios (De La Puerta Escribano, 2000, 2015). En la Pragmática de 19 de mayo de 1593 se hace alusión a los objetos domésticos. Se prohibía que ningún platero pudiera realizar, vender o comprar ningún tipo de mobiliario de plata como mesas,

2. Archivo Histórico de la Nobleza (AHN). Osuna, C 432, D 14-15, folio 27 v.

bufetes, arquillas, contenedores, braseros o *rejuelas*, y otras obras guarnecidas de plata (Sampere y Guarinos, 1778/2000). También su hijo, Felipe III, elaboró varias pragmáticas (1600, 1611) insistiendo en una prudente manifestación del lujo. Pero estas leyes no siempre fueron efectivas y hubo resistencia por parte de aquellos que deseaban mantener su estatus a través de la exposición pública de objetos suntuarios.

A pesar de que durante el reinado de Felipe IV se dictaron una serie de normas radicales para contener el lujo (1623, 1636, 1639, 1657), tampoco se logró lo pretendido porque éstas no se aplicaban con rigurosidad. Además, la clase social que acumulaba y usaba estos bienes suntuarios no asumía las sanciones y penas que conllevaban su incumplimiento. En la pragmática de 1623 no solo se perseguía delimitar el uso de ciertos tejidos y trajes, sino que también se intentó moderar las dotes matrimoniales y con ello el exceso de objetos suntuarios en los ajuares domésticos. Aun así, a lo largo del reinado de Felipe IV la acumulación de estos objetos fue creciendo en los ajuares domésticos, especialmente se produjo un acopio de piezas de plata labrada de uso civil. Sirve de testimonio gráfico una obra de Francisco Barrera (c. 1595-1658), especializado en pintura de bodegones, titulada *Bodegón con objetos de plata*, que debió realizar entre 1632 y 1650, años de su máxima producción, que como buena parte de su obra se conserva en una colección privada (Fig. 2). En ella aparecen varios modelos de jarras, una gran fuente, bernegales y un espectacular *taller*, piezas esenciales en los ajuares domésticos de todas las nobles casas barrocas de la Monarquía Hispánica. También las fuentes documentales de este periodo dejan constancia de la suntuosidad del mobiliario, constatándose un gran número muebles de plata entre los que destacan, fundamentalmente, mesas, escritorios, bufetes y bufetillos. Su realización fue prohibida a través de diferentes pragmáticas reales como la de Felipe II de mayo de 1593, a la que sucedieron otras promulgadas por sus sucesores, todas con limitado éxito. Las referencias de estos muebles de plata son abundantes en la documentación de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del siglo XVII, disminuyendo los registros en los inventarios de la segunda mitad del Seiscientos. En el inventario y tasación de bienes de Leonor Neli de Espinosa, realizado tras su fallecimiento en 1637, se registran tres bufetillos de plata; dos de ellos fueron tasados en 10.200 maravedís y el otro en 5.100 maravedís³. Esta mención refleja la riqueza y el valor suntuario del ajuar doméstico de esta mujer, esposa de Cristóbal de Benavides, I conde de Fontanar, ilustre diplomático del reinado de Felipe IV, e hija de Fabio Nelli de



Fig.2. Francisco Barrera, Bodegón con objetos de plata, h. 1635, colección particular. Imagen: <https://jaimeeguiguren.com/artworks/9501>

Espinosa, un importante y rico banquero de origen italiano que le proporcionó una dote de 40.000 ducados.

En los virreinos americanos el lujo de los ámbitos domésticos era similar al de la Península (Arbeteta Mira, 2009), pero en los inventarios de bienes, por ejemplo, novohispanos, se aprecian una mayor relación de objetos de procedencia asiática y materiales exóticos como pueden ser piezas de porcelana, de *maque de China*, o de marfil que junto a las piezas de plata contribuían a la opulencia y complejidad de los ajuares. Uno de los inventarios más completo para entender la cultura material y el estilo de vida de la élite novohispana del siglo XVII es el realizado en 1695 tras la muerte de Teresa Francisca Retes, marquesa de San Jorge (Curiel, 2000), donde se manifiesta claramente como los objetos de plata atendían a la necesidad social de ostentación.

3. Ajuares de plata profana de la primera mitad del siglo XVII. Las piezas de vajillas: tipologías y funciones

Las fuentes documentales de archivo y las piezas conservadas permiten que se pueda elaborar una relación de los objetos de plata de uso profano agrupando las distintas tipologías por su función doméstica y cotidiana. Las piezas que se registran corresponden, en su mayoría, a las denominadas piezas de vajilla, algunas de tocador y, en menor cuantía, a las relacionadas con el estrado. En la documentación notarial las descripciones formales son sucintas e incompletas, pero los inventarios judiciales aportan más información respecto al valor, peso y precio de las piezas tasadas.

Las llamadas *piezas de vajilla* son las destinadas a cubrir el servicio de la mesa en el transcurso de la comida. La documentación reseña varios tipos de platos y bandejas, jarros, aguamaniles, cucharas, cuchillos, vinagreras, aceiteras, salvillas, azucareros, saleros, *talleres*, bernegales, tembladeras, entre otras tipologías, que se colocaban sobre la mesa, entre otros objetos como los candeleros que tenían como función principal iluminar, aunque los más suntuosos también servían para decorar la mesa. De hecho, en algunos documentos notariales como la carta dotal, inventario y tasación de bienes de Leonor Rodríguez de Fonseca y Toledo, esposa del I marqués de Campotéjar, fallecida en 1651, se reseñan, junto a las muchas piezas de vajilla, varios candeleros de pie y de mesa (García Luján, 2019), aunque las referencias no son explícitas en los aspectos formales. En líneas generales, en el primer tercio del siglo XVII, los objetos de plata de uso doméstico destinados a la iluminación más citados en la documentación notarial son los candeleros y los velones, junto con las palmatorias. Además de iluminar las estancias eran piezas fundamentales en el ceremonial gastronómico, en las prácticas y costumbres asociadas con la comida y la bebida, pues la presentación iluminada de los alimentos era un factor decisivo y determinante. Los candeleros que siempre están presentes en los inventarios de bienes se reseñan, normalmente, sin determinar de cuantas mechas, o luces, disponen, siendo los más sencillos y habituales los candeleros de una sola luz de bujía. En el inventario de bienes realizado tras la muerte de Alonso de Ulloa, regidor de Toro (Zamora) fechado el 6 de septiembre de 1619, se citan “ytem dos candeleros y dos bujías de plata”⁴, inventario realizado a instancias de Esteban Ordoñez Portocarrero, esposo de Isabel de Ulloa, hija del

difunto. Estas piezas de iluminación son las más reseñadas en los inventarios de bienes del siglo XVII, junto con las palmatorias de uso más cotidiano. Los candeleros para una sola luz de bujía son los más simples, y los había pequeños y grandes, de diferentes alturas. Aunque son sucintas las descripciones de estas piezas, los ejemplares conservados de la primera mitad del Seiscientos destacan por presentar un ancho pie, circular o cuadrangular, que les permitía gran estabilidad. La mayoría de las piezas conservadas no ofrecen códigos especiales, formales o decorativos, que permitan determinar su cronología dentro del siglo XVII, salvo que presenten marcas como los conservados en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga), realizados en Córdoba, entre 1615 y 1630, atribuidos al platero Pedro Sánchez de Luque (Sánchez-Lafuente, 2007). Además, estas piezas presentan el escudo de Jerónimo Matías de Rojas, regidor perpetuo de Antequera, y de su mujer María de Rojas y Padilla, familia que fundó en 1632 el citado convento. Este mismo modelo, con sus variantes, estuvo de moda durante los reinados de Felipe III y Felipe IV como se puede comprobar en los documentos de la época. Su éxito queda registrado en el *Primer Libro de dibujos para exámenes de los plateros de Sevilla* (1699) pues aparecen tres dibujos de esta tipología en tres variantes, reseñados con los números 10, 14 y 21 (Sanz Serrano, 1986). Dos presentan una sola luz de bujía, mientras que la tercera variante, dibujo 21, muestra cuatro luces sobre vástago unificado de cierta altura y base circular muy plana.

La base de las vajillas de plata lo constituían los platos, destacando varios modelos como los trincheros y las flamenquillas, los que habitualmente aparecen con más frecuencia registrados, aunque en ocasiones se aparecen los llamados platos reales. Cada uno tenía su función en el ceremonial con el que se servía la mesa. Los *trincheros* que podían ser circulares, ovalados o rectangulares, eran los más abundantes y servían para depositar y cortar los alimentos, normalmente para uso individual. El llamado *plato real* tenía una función imprecisa, pero debió de ser un plato de gran tamaño destinado a presentar los alimentos en la mesa y en la documentación se registran con mayor asiduidad en los inventarios de la segunda mitad del siglo XVII. Los llamados *platos flamenquillos o flamenquillas* solían ser de tamaño medio, algunas veces podían presentar asas, y se utilizaban para presentar las carnes (Puerta Rosell, 2005). En el citado inventario y tasación de bienes (1640) de Leonor Neli de Espinosa, mujer de Cristóbal de Benavente, se registran seis platos grandes, “seis flamenquillos balen treinta y nueve maravedis, yten treinta y seis platillos trincheros balen ciento y quarenta y seis maravedis”⁵. Estos platos no solían

5. AHN. Osuna, C. 77, D. 8-9, f.49v.

presentar decoración, aunque en alguna ocasión se describe la presencia del escudo de armas de la familia o las iniciales del propietario. Un buen ejemplo se encuentra en el traslado del inventario de bienes, fechado el 30 de abril de 1625, que dejó el difunto Miguel de Mendoza, caballero de la Orden de Santiago, y estudiante de la Universidad de Salamanca en el que se registran “Ytem doce platos grandes con sus escudos de armas de Mendoza, ytem otros ocho platos menores, ytem veinte y cuatro platos con escudos de armas todos”⁶. Junto a los platos, también se registran piezas denominadas *salvas o salvillas*, piezas de cuerpo superior plano apoyado sobre un pie, que servían como soporte para ofrecer un vaso o una taza. Según las fuentes documentales todas estas piezas eran muy habituales en los ajuares domésticos, pero hasta el momento prácticamente casi no se han localizado piezas que correspondan a la primera mitad del siglo XVII, las que se han conservado son de la segunda mitad del Seiscientos y, fundamentalmente, del siglo XVIII⁷.

Otras piezas que servían para presentar los alimentos eran las fuentes de gran tamaño, o bandejas, de forma circular, que solían presentar decoración en el borde exterior a base de óvalos alternados con espejos rectangulares entrelazados con ces vegetales. Aunque de uso profano se han conservado algunas piezas del primer cuarto del siglo XVII en ajuares parroquiales como el plato circular de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Arahál (Sevilla) y el de la iglesia parroquial del Divino Salvador de Cortegana (Huelva). En ocasiones se han conservado algunas fuentes que presentan un asiento central circular para encajar un jarro que le acompañaba originariamente, por lo que su función difiere de las primeras, pues formaba parte de un juego de aguamanil. Sirva de ejemplo la fuente circular conservada en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (nº inv. 2.496), datada en el primer tercio del siglo XVII, y atribuida a un obrador andaluz (Cruz Valdovinos, 2000), con asiento circular en el centro en el que debía acoplarse el jarro con el que formaba juego.

Junto a las grandes fuentes, los juegos de aguamaniles constituían unas de las obras suntuarias más apreciadas entre las clases adineradas. Estas piezas de plata podían servir para usos religiosos o civiles. En los religiosos se utilizaban para el lavatorio de las manos en la celebración de la misa y formaban parte del ajuar de pontifical. En su uso profano servían como complemento del servicio de mesa, o como elemento de adorno colocándose en el aparador

6. AHN. Osuna, C.293, D. 53, f. 9v.

7. Sirvan de ejemplos tanto el plato trinchero de procedencia madrileña, realizado hacia 1750, de la Colección Hernández-Mora Zapata, que presenta en el centro del anverso tres letras grabadas, fundidas (JSB) que pudieran aludir al propietario, y el plato *flamenquilla*, obra Diego de Castro, platero de origen cordobés, realizada en Madrid hacia 1765 que pertenece a Patrimonio Nacional (nº inv. 00682155) procedente del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

para su exhibición, sin olvidar que también se empleaban como piezas para el aseo personal en un ámbito más íntimo. Aunque este tipo de juegos eran muy frecuentes en los años finales del siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII se conservan pocos juegos completos que se puedan fechar como obras elaboradas durante el reinado de Felipe IV. Un ejemplo excepcional es el juego realizado en plata dorada con adornos de esmaltes que pertenece al ajuar de la iglesia prioral de Santa María de Carmona (Sevilla). La bandeja, o fuente, es circular y lisa, con orilla levemente moldurada, con zona central de triple moldura que forma una cavidad en la que encaja perfectamente la base del jarro. Especial interés tiene el jarro, innovador en su diseño, sobre todo en lo referente a su estilización y a la presencia de tapa, no habitual en este tipo de piezas. El cuerpo esbelto presenta costillas en la mitad inferior y óvalos esmaltados, y pico adosado plano, tapador abombado con remate floral y asa sinuosa con perlado en el perfil (Mejías Álvarez, 2000). Se aparta del típico modelo de jarro sevillano de principios del siglo XVII por su esbeltez, por la presencia de tapa, por carecer de friso decorativo en la parte superior del cuerpo y del mascarón barbado de boca abierta que adornan el pico.

En los inventarios de bienes, cartas de dotes y testamentos es muy frecuente que aparezcan anotaciones que registran piezas denominadas *azafates*, o *azafatillos*, según el tamaño. En el *Diccionario de Autoridades* de la lengua española, tomo I (1726), se define *azafate* como “un género de canastillo llano texido de mimbres, levantados en la circunferencia en forma de enrejado quatro dedo de la misma labor. También se hacen de paja, oro, plata y charol en forma y hechura referida”. Por lo que respecta a su función hay que asociarla al servicio doméstico. Cuando se trataba de una pieza grande, esta servía para que las doncellas presentaras las ropas a los señores, pero las de pequeño tamaño, muy frecuente en los ajuares del Seiscientos, se destinaban al servicio de mesa para presentar dulces, pequeñas golosinas y frutas confitadas, no guardando ninguna relación con los grandes *azafates* de la segunda mitad del siglo XVIII, que son auténticas fuentes o bandejas, aunque persista el término. Sirvan de ejemplo el registro de esta pieza en dos inventarios de bienes de la primera mitad del siglo XVII. Uno, el perteneciente a los bienes que dejó el difunto Miguel de Mendoza, caballero de la orden de Santiago, en 1625, en el que se anota “Item un açafate de plata”⁸, y, otro, propio del inventario y tasación de bienes de Leonor Neli de Espinosa, fechado en 1637, en el que se apuntan dos piezas con su valor, “un açafate bale trece mil y seiscientos maravedís, otro açafate bale diez mil y doscientos maravedís”⁹.

8. AHN. Osuna, C.293, D.53, f. 10r.

9. AHN. Osuna, C.77, D.8-9, f. 50r-v.

El denominado *jarro de pico* es, quizás, la tipología más representativa de la platería doméstica de los territorios hispanos. El formato generalizado consiste en un vaso de cuerpo cilíndrico con pico adosado, pie circular poco elevado y asa, más o menos, elevada sobre la boca, adquiriendo distintas formas. Esta tipología se desarrollará con algunas variantes según los centros plateros y las fechas de producción. Las variaciones se centran fundamentalmente en la configuración del asa que pueden adquirir forma de C, de 7, de 3, o de 5 invertido. En todos los casos el pico se decora con un mascarón de rostro masculino con facciones grotescas o con una máscara velada femenina que van desapareciendo en torno al reinado de Felipe III en favor de una serie de molduras verticales. A lo largo del reinado de Felipe IV estos jarros sufren una evolución formal y decorativa que afecta al recipiente presentando nervios en su parte inferior, perdiendo paulatinamente los adornos geométricos propios del reinado anterior, así como los mascarones del pico; por otra parte, las asas adoptan formas de cartelas en C y de 3 en distintas variantes.

El éxito de esta tipología de uso doméstico que se utilizaba para servir agua en la mesa a lo largo de los siglos XVI y XVII queda constatado tanto en la documentación de archivo porque son piezas cuantiosamente reseñadas en los testamentos e inventarios de bienes de la época, como en la pintura y en los dibujos de los libros de exámenes de los gremios de plateros. Además, es especialmente significativo el gran número de piezas físicas conservadas en distintas instituciones civiles y religiosas, tanto de carácter público como privado, entre las que destaca la colección del Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid (Montalvo Martín, 2000) y las piezas de la Fundación Lázaro Galdiano (Cruz Valdovinos, 2000). Del primer cuarto del siglo XVII, ajustados a la variante del modelo que se ha denominado *modelo cortesano*, son dos piezas, marcadas entre 1606 y 1617 por García Sahagún, que se hallan, una, en el Palacio Real de Madrid y, otra, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Martínez Shaw; Alfonso Mola, 1999). Este tipo que se caracteriza por suprimir el mascarón del pico, y presentar costillas en la parte inferior del vaso, con cartones planos, veneras o ces de picado de lustre, se produce en todos los territorios hispanos. Se conservan gran cantidad de las piezas realizadas en los obradores del ámbito andaluz, fundamentalmente, sevillanos y cordobeses, así como obras realizadas en talleres castellanos y navarros. Muchas de estas piezas forman parte de ajuares parroquiales o conventuales pues a pesar de que este tipo de jarro es una pieza civil, generalmente, entra en los templos por vía de donación. El gran número de piezas conservadas ha permitido elaborar un estudio evolutivo, formal y decorativo, pues la información que nos aporta la documentación de archivos es muy precaria en los aspectos formales,

aunque su constante presencia en los inventarios de bienes del Seiscientos confirma su importancia en los ajuares domésticos y su significación social.

Muy comunes entre las piezas que forman parte del servicio de mesa durante la primera mitad del siglo XVII eran los llamados bernegales y tembladeras como demuestran las reiteradas menciones en los inventarios y su presencia en las pinturas de la época. Se utilizan para beber y tienen en común sus anchas y amplias bocas, con pequeñas asas laterales, pero formalmente presentan algunas diferencias en el cuerpo del recipiente. De hecho, el bernegal presenta una base sobre el que descansa el vaso de perfil lobulado con número variable de gallones, mientras la tembladera carece de asiento o pie individualizado. También poseen diferencias mínimas en el diseño de las asas compuestas generalmente por una forma en S con la curva superior ligeramente enrollada, presentando diferentes tamaños y complejidad decorativa. Una variante de estos vasos presenta recipiente en forma alargada semejando el casco de una barca plana con popa semicircular, y asas laterales en forma de ces enroscadas, de los que se conservan escasas piezas¹⁰ pero en los inventarios de la primera mitad del siglo XVII son reseñadas con frecuencia como vasos “barquillo de plata”¹¹, o explícitamente como en la relación de objetos de plata labrada con las que viajó en 1606 a Flandes Juan Alfonso Pimentel de Herrera, V conde de Benavente, donde se expresa “bernegal amanera de barco amelonado con dos asas bueltas adentro con su pie algo alto”¹², en la que también se anotan varios bernegales redondos con dos asas y pie, así como un “bernegal grande de bocados con dos asas, todo labrado, con su pie pesa una libra, ocho onças y media, de la hechura desta pieza vale trece ducados”¹³.

El bernegal de boca ancha ovalada o circular, con cuerpo formado por varios gallones, asas enroscadas y pie de poca altura suele denominarse en la documentación de la época como vaso o copa de *bocados o avenerada* (Fig. 3). También son frecuentemente las presentaciones de bernegales y tembladeras en los libros de exámenes de los gremios de plateros. Se tratan de dibujos de la segunda mitad del Setecientos lo que demuestra el éxito de estas tipologías en todas sus variantes a lo largo del siglo. De los *Libros de Passanties* del gremio de plateros de Barcelona se conoce un dibujo de tembladera de 1678, realizado como examen por el platero Juan Remendo, y en

10. Una tembladera con forma de barca plana (vaso abarquillado) se conserva en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río, provincia de Sevilla.

11. AHN. Osuna, C. 293, D. 53, f.9r. Traslado del inventario de bienes que dejó el difunto Miguel de Mendoza, caballero de la orden de Santiago, estudiante de la Universidad de Salamanca, fechado en Salamanca a 30 de abril de 1625.

12. AHN. Osuna, C. 429, D. 196, f. 2v.

13. AHN. Osuna, C. 429, D. 196, f. 3r.



Fig. 3. Bernegal de plata, con marca del platero Simón Silvestre (Toledo), h. 1640, altura = 6,50 cm; anchura = 12,70 cm., Museo Lázaro Galdiano (Inv. 03910). Imagen: <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MLGM&Ninv=03910>

el primer libro de dibujos de plata del gremio sevillano aparecen dos dibujos, un modelo de tembladera, quizás anterior a 1688, y un diseño de bernegal de cuerpo agallonado y decorado con veneras superpuestas en sentido creciente (Sanz Serrano 1986). El interés de este dibujo se encuentra en el excepcional tratamiento decorativo del cuerpo de la pieza, pues la mayoría de los objetos de vajillas del siglo XVII presentaban superficies lisas y muy pulidas.

En líneas generales, las tembladeras y bernegales conservados, tanto en la Península como en la América hispana, presentan gran simplicidad y pureza de líneas, así como superficies lisas, estando en algunos casos sobredoradas. Aunque las piezas que han llegado hasta hoy suelen presentarse como ejemplares únicos y sueltos, se realizaban en juegos de hasta doce unidades, formando un conjunto de vasos destinados a beber agua, vino o chocolate. Los bernegales más complejos solían acompañarse de una salvilla o bandeja con pie para servir la bebida como el que se conserva en la iglesia parroquial de San Dionisio de Jerez de la Frontera (Cádiz), que aunque no presenta marcas puede adscribirse a un taller andaluz del primer cuarto del siglo XVII

(Sánchez-Lafuente, 2007), al igual que los cuatro ejemplares de tembladeras que, excepcionalmente, se encuentran formando parte del ajuar de la iglesia prioral de Santa María de Carmona en la provincia de Sevilla (Mejías Álvarez, 2000). Piezas de indiscutible uso profano que fueron donadas a iglesias y a conventos donde se reconvirtieron en piezas para la purificación de los dedos del sacerdote o como tazas para binar.

Los saleros, especieros y azucareros eran colocados en el centro de las mesas más acomodadas y ricas como expresión de lujo, con un valor doble, tanto por el material con el que estaban realizados, fundamentalmente plata, como por su contenido, sal, azúcar y exóticas especias. Su uso estaba destinado a completar la condimentación de los alimentos. Los inventarios de la época aportan someras descripciones formales, aun así, se puede establecer, atendiendo también a las piezas conservadas, dos tipos de saleros y especieros. Los más sencillos son los de planta cuadrada (en ocasiones puede ser rectangular) apoyada sobre cuatro patas, sobre las que se levanta un cuerpo cúbico en el que se inserta un cuenco semiesférico rodeado de una moldura poco elevada. De este tipo al que se le ha denominado *modelo cuadrado*, se han conservado pocas piezas de la época del reinado de Felipe IV, a pesar de que se encuentra bastante bien representado en la pintura hispánica de bodegón. Una pieza física realizada en Zaragoza en el primer tercio del siglo XVII se encuentra formando parte de la colección del Instituto Valencia de Don Juan (Millán Rabosa, 2022), y otra semejante, pero de planta rectangular sobre cuatro patas de garra de bola, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (nº de inventario 2002/71/1, <https://ceres.mcu.es>). Pieza considerada como obra española realizada hacia 1630 que tiene la particularidad de presentar, en sus cuatro caras, diversas escenas de la cacería del ciervo.

Los saleros, o especieros¹⁴, denominados de *torrecilla* se encuentran reseñados en la documentación desde finales del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII (Fig. 4). En los inventarios de la época se les denomina saleros *seguidos* o de *torrecilla*, pues están constituidos por la superposición de varios recipientes de cuerpo cilíndrico, encajados unos con otros, normalmente tres, uno para la sal, otro para el azúcar y un tercero para la pimienta. El último cuerpo suele estar cubierto con una media esfera con tamiz abierto (pequeños agujeros) para poder espolvorear su contenido, generalmente pimienta, mientras que el de los otros recipientes, normalmente sal, se tomaba con una paletilla o con la punta de un cuchillo. Se trata de un modelo típicamente hispano que se generalizó especialmente en los reinados de Felipe III y Felipe

14. En la documentación de la época no se mencionan como *especieros* sino que se alude a esta tipología como saleros.



Fig. 4. Especiero de torrecilla. Primer cuarto del siglo XVII, colección Fundación Mascort. Imagen: <https://www.fundacionmascort.com/>

IV, decayendo su popularidad a finales del siglo XVII, llegando a desaparecer de los registros documentales a mediados del siglo XVIII, pues con la llegada de los Borbones se impone el gusto francés de la platería profana. Pero en los virreinos americanos, especialmente en el novohispano, se siguieron realizando hasta finales del Setecientos.

El éxito de este modelo queda avalado por la constante presencia de esta tipología en los libros dibujos de exámenes de plateros entre los que podemos citar, como uno de los más tempranos, el dibujo de examen de Francsh Vidal realizado en 1595 como prueba de pasantía en Barcelona¹⁵. También se

conservan bastantes piezas de la primera mitad del siglo XVII. Una excelente colección posee el Instituto Valencia de Don Juan (Montalvo Martín, 2009). Aunque escasas son las que piezas se encuentran marcadas, existe constancia de que se realizaron en todos los centros plateros de la Península (Valladolid, Zaragoza, Sevilla, Toledo, Madrid, entre otros). Así, entre las conservadas en la Colección Várez Fisa de Madrid hay un *especiero de torecilla* con la marca del platero toledano Cristóbal Navarro, obra que se puede fechar en la primera década del siglo XVII (Esteras Martín 2014). De singular relevancia es el espléndido ejemplar de la colección Alorda Derksen, Londres, quizás de origen castellano (Esteras Martín, 2005), pues se ajusta a una variante del modelo típico, fechado en el primer cuarto del Seiscientos. Se trata de una versión en la que los distintos cuerpos que lo componen se separan con molduras paralelas a la base, siendo el cuerpo inferior levemente más grande. A este tipo se le denomina saleros *verdugados*, o *averdugados*, término que deriva de la vestimenta que las mujeres del siglo XVII utilizaban debajo de las basquiñas para ensancharlas.

En el servicio de mesa destacan, siguiendo la terminología de la primera mitad del siglo XVII, los denominados *talleres* (Cruz Valdovinos, 1979). En realidad, se trata de un conjunto variable de piezas que tenían una función doble en la mesa, de servicio y de aderezo. Los más comunes y sencillos se componían de salero y pimentero sobre una salvilla, pero los más completos constaban de pimentero, salero, azucarero, aceitera y vinagrera. Se colocaban en el centro de las opulentas mesas como signo de distinción del ceremonial de los banquetes. Los *talleres* más sencillos aparecen, desde los primeros años del siglo XVII, reseñados con frecuencia en la documentación relativa tanto a la nobleza como al clero, pero también se registran otros más completos. Sirva de ejemplo el citado en el inventario y tasación de bienes de Leonor Nelli de Espinosa, mujer de Cristóbal de Benavides, I conde de Fontanar, ilustre diplomático del reinado de Felipe IV, e hija de Fabio Nelli de Espinosa. Esta riqueza queda reflejada en la tasación que hizo en Madrid en febrero de 1640 el maestro platero Francisco Tomás de diversas piezas de plata reseñadas en su testamento. Entre ellas se cita “un taller dorado de seis piezas bale mil ochoçientas y diez maravedies”¹⁶, que, aunque parcamente descrito, refleja la importancia del conjunto. Semejante a éste se conserva en una colección particular un *taller* excepcional, realizado en plata dorada, fechado a mediados del siglo XVII, que, aunque no presenta marcas, se considera obra de un taller andaluz (Martín 2007), en función de la interpretación que se hace del escudo

16. A.H.N. Osuna, C.77, D. 8-9, f. 50.



Fig. 5. Matías de Arteaga, *La parábola del banquete de bodas*, (detalle), h. 1665, Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla. Imagen: <https://www.rafaes.com/exposicion-pinturas-sacramentales.htm>

que posee ya que está relacionado con la familia de los López-Luna, oriundos de Jaén. Una colección particular de Pamplona posee otro ejemplar de *taller*, compuesto de cinco piezas sobre tabla plana que sirve de soporte del salero central y de cuatro recipientes en las esquinas, dos jarros y dos *espolvoreadores*, de procedencia de madrileña, labrado hacia 1660 (De Orbe y Sivate, 2002). También la pintura refleja la singularidad de estas aparatosas piezas, así sobre la mesa que representa Matías de Arteaga en su obra *La parábola del banquete de bodas* realizada hacia 1665 para la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla, se exhibe un rico conjunto de objetos de plata profana entre las que se incluye un suntuoso *taller* (Fig. 5).

Los azucareros, vinagreras y aceiteras son tipologías que complementan el servicio de mesa. El deterioro producido por su uso conlleva que sean más

proclives a un cambio más dinámico de diseño. Sin duda, como sucede en las piezas de vajilla de esta época, estas tipologías debían asumir las características propias de las piezas civiles como la pureza geométrica y el tratamiento liso de las superficies, sin perturbaciones decorativas, salvo algún motivo heráldico. Aunque nada tienen que ver las vinagreras y aceiteras con las vinajeras, pues las primeras tienen carácter profano y un uso civil y doméstico, las segundas son de uso y carácter religioso lo que ha conllevado que se conserve un mayor número de estos ejemplares. Se puede, en cierta medida, asociar el modelo formal de estas tipologías, tratándose de recipientes de cuerpo cilíndrico o bulboso, con cuello alargado y tapas, que suelen apoyar sobre un pie circular y plano. Las menciones en las cartas de dotes y, en general, en los inventarios de bienes del siglo XVII son muy abundantes y prolijas, aunque son raras las piezas conservadas. Estas piezas eran frecuentes en los ajuares domésticos tanto de la alta nobleza como de los hijosdalgos y regidores que disponían de medios, conformando auténticos aderezos de mesa o simplemente como piezas sueltas tal como se registra en el inventario de bienes, fechado en 1619, de Alonso de Ulloa, vecino y regidor de la ciudad de Toro (Zamora), anotándose “un azucarero de plata sobredorada, una azeitera y vinagrera de plata”¹⁷ sin que se especifique que forman parte de un taller.

A lo largo del Seiscientos se produce una lenta incorporación de la cubertería en el ceremonial de los banquetes, pues en la vida cotidiana no era habitual salvo para servir. A pesar de que en los tratados de urbanidad y buenas costumbres no se refieren a los cubiertos hasta el siglo XVIII¹⁸, lo cierto es que su presencia en las suntuosas mesas del siglo XVII era frecuente, sobre todo cuando las piezas estaban realizadas en plata. De hecho, cumplían una función suntuaria y determinaban un estatus social, además tenían un valor patrimonial que excedía a su utilidad primaria. Como menaje doméstico los cubiertos están frecuentemente reseñados en los inventarios de bienes y en los testamentos. Se registran cucharas, cuchillos y tenedores, pero la documentación no es clara ni explícita en la descripción de estas piezas, sirva de ejemplo lo manifestado en el inventario de bienes de Pedro Villaseca, muerto en Arcicóllar (Toledo) el 20 de julio de 1621. En dicho inventario realizado en octubre de ese mismo año a petición de su hermano, Alonso Villaseca se anotan

17. AHN. Luque, C.54, D.28, f. 6r.

18. En la obra de Erasmo de Rotterdam, *De la urbanidad en las maneras de los niños (1530)*, considerado el primer tratado sobre cortesía y modales, no se presta atención específica a como los comensales deben utilizar los cubiertos en la mesa. Será el francés Juan Bautista de La Salle en su obra *Reglas de cortesía y urbanidad cristianas*, de 1703, quien especificará algunos consejos para la buena educación en la mesa en la vida cotidiana, y alude a los cubiertos, indicando como hay que utilizar el tenedor, y el cuchillo para cortar el pan.

“Item seis tenedores y cuatro cucharas de plata que pesan ciento y trece reales que balen tres mil y ochocientos y quarenta y dos maravedis”¹⁹. Las citadas cucharas debían de ser cucharas de “hechura ordinaria”, compuestas de pala y cabo, pero sin especificar si el cabo era alargado, chato o redondo, pues es en él donde se centran los rasgos característicos de cada tipo de cuchara en función de su uso. Por ejemplo, las cucharas para huevos y chocolate eran cucharillas de pequeño tamaño, con cabo redondo y alargado, mientras que la llamada *cuchara pastoril* era grande, de buen tamaño, y la llamada de *hechura flamenca* solía ser de cabo chato (Puerta Rosell, 2005). En líneas generales, en los testamentos del siglo XVII las piezas más reseñadas son las cucharas de plata, seguidos de los tenedores y los cuchillos. Por su singularidad hay que destacar la anotación que aparece en un testamento procedente del Archivo Histórico Provincial de Huelva (Fondo de Protocolos) que pertenece a Florentina Ramírez, fechado en agosto de 1628, donde se anota un cuchillo inglés sobre-dorado en su caja (De Lara Ródenas, 2023). También es interesante el apunte de una cuchara de nácar con mango de plata que se hace en el inventario de bienes de Leonor Rodríguez de Fonseca y Toledo, marquesa de Campotéjar, fechado en 1651 (García Luján, 2019). Este tipo de cucharas solían ser de pequeñas dimensiones, presentando cuenco poco profundo, cuya función era servir reducidas dosis de alimentos confitados, especias o sal, por lo que se asocian a saleros, azucareros o confiteras. Aunque muy documentadas, no se han conservado piezas de esta época.

Las piezas de cuberterías del siglo XVII que se conservan son escasas al tratarse de piezas de gran desgaste por el uso y poco valor artístico. Por la cotización de la plata con la que están realizadas son piezas que suelen acabar en el crisol para hacer con su plata otras a la moda. El Museo Nacional de Artes Decorativas posee una cuchara de plata realizada hacia 1660, labrada en Barcelona (Nº Inv. 28485) que presenta una pala, o mango, circular y cabo alargado de buen tamaño que se ajusta al modelo de las cucharas ordinarias de la época (Alonso Benito, 2018). También el Hospital de la Caridad de Sevilla conserva un tenedor de cuatro púas y una cuchara de plata con cuenco poco profundo de forma ovalada y mango cilíndrico. Las piezas son muy sencillas, y su interés radica tanto en su antigüedad como a que pertenecieron a Miguel de Mañara, venerable sevillano que perteneció a la Hermandad de la Santa Caridad, de la que fue hermano mayor desde 1663 hasta su muerte en 1679. De hecho, en el arranque de las púas del tenedor aparece inscrito su nombre (MIG. MAÑARA). Formalmente se ajustan a los modelos del Seiscientos, tanto

los descritos documentalmente como a los representados en las pinturas. Sus palas, o mangos, circulares son típicos de este siglo, pues las palas aplanadas de las piezas de cuberterías se divulgan a lo largo del siglo XVIII, convertidas en espacios propicios para la decoración.

4. Conclusiones

El tenor de este trabajo se circunscribe en el desarrollo que en los últimos años está adquiriendo la línea de investigación de los estudios de la plata labrada de uso civil tanto desde el punto de vista artístico como de la historia social y económica, conectando con el crecimiento de los estudios sobre cultura material y social. Se analiza la importancia de la imagen simbólica de la plata profana a lo largo del siglo XVII, en una sociedad que posee una visiónuntuaria del poder, que muestra y hace ostentación pública de sus riquezas. Los primeros trabajos de este tipo se centraron en la realeza y sus grandes solemnidades, pero hoy el análisis de la utilización de los objetos de plata como imagen de poder y estatus social se ha extendido a todas las clases sociales. Para ello es necesario manejar diversas fuentes que aporten información, desde la documental a través de los numerosos inventarios de bienes en todas sus variantes, a los libros de viajes y relaciones de festejos, así como las fuentes gráficas ya sea la pintura o los dibujos de exámenes de gremios de plateros. Pero, sin duda, las piezas físicas conservadas son la fuente primaria y fundamental para su estudio, aunque éstas son escasas debido tanto al desgaste por el uso lo que provocaba su paso por el crisol para la creación de otras nuevas más a la moda, como las fluctuaciones del valor de la plata y las transferencias producidas a lo largo del tiempo.

A través de estas fuentes se ha estudiado la plata civil del siglo XVII, especialmente de la primera mitad del siglo, teniendo como año de referencia 1625, el *Annus Mirabilis* de Felipe IV. El trabajo se ha centrado en las denominadas *piezas de vajilla* por ser las que más se registran en la documentación y las que más se han conservado. Se han tratado las tipologías destinadas a cubrir el servicio de la mesa en el transcurso de la comida: fuentes, platos en sus variantes, azafates, jarros, aguamaniles, vinagreras, aceiteras, azucareros, saleros, *talleres*, bernegales, tembladeras, cuchillos, cucharas y tenedores, así como alguna pieza de iluminación, los llamados candeleros de mesa. No están todas las tipologías adscritas a la plata profana de uso civil y doméstico, pero sí las más reseñadas en la documentación, por lo que este trabajo deja la posibilidad de desarrollar otros posteriores en los que se estudien las piezas

relacionadas con la higiene, las llamadas *piezas de tocador*, y las asociadas al estrado como son los braserillos y las arquetas, o arquillas, pequeñas cajas contenedoras muy reseñadas en los inventarios, de las que se han conservado bastantes ejemplares en el ámbito religioso al que han llegado, sin duda, a través de algún proceso de donación, cambiando su primitiva función profana a otra de carácter religioso.

Bibliografía

- Alonso Benito, J. (2018). Cuberterías de plata del siglo XVIII: Aspectos técnicos y ejemplos en el Museo de Artes Decorativas. *Cuadernos Dieciochistas*, 19, 83–104.
- Anselmi, A. (2004). *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Canssiano del Pozzo*. Doce Calles.
- Arbeteta Mira, L. (2009). Casa y posición social: El ajuar barroco español, reflejo de un estatus. En C. García Gainza y R. Fernández García (Coords.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4 (pp. 9–38). Universidad de Navarra.
- Arbeteta Mira, L. (2016). Alhajas, ornato de solemnidad en la Casa de Medina Sidonia: El agasajo a Felipe IV de 1624 en el Coto Doñana. En F. Cruz Isidoro (Ed.), *Sanlúcar Señorial y Atlántica. III y IV jornadas de Investigación del Patrimonio Sanluqueño* (pp. 145–170). Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda.
- Cruz Valdovinos, J. M. (1979). Plata de vajilla: Talleres castellanos. *Archivo Español de Arte*, 206, 145–168.
- Cruz Valdovinos, J. M. (2000). *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. FLG.
- Curiel, G. (2000). El efímero caudal de una joven noble: Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera. Ciudad de México, 1695. *Anales del Museo de América*, 8, 65–101.
- De la Puerta Escribano, R. (2000). Reyes, moda y legislación jurídica en la España Moderna. *Ars Longa*, 9–10, 65–72.
- De la Puerta Escribano, R. (2015). Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir. En J. Colomar y A. Descalzo Lorenzo (Coords.), *Vestir a la española en las Cortes Europeas (Siglos XVI-XVII), Tomo I* (pp. 209–232). Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).
- De Lara Ródenas, M. J. (2023). Presencia y circulación del menaje de plata en los testamentos onubenses del siglo XVII. *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, 47, 101–115. <https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/25115/5819-4294-1-PB.pdf?sequence=2>

- De Orbe y Sivatte, A. (2002). Plata doméstica española del siglo de los Austrias Menores. *Archivo Español de Arte*, 75 (299), 293-334.
- Esteras Martín, C. (2000). *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*. TF.
- Esteras Martín, C. (2005). *La Colección Alorda-Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (Obras escogidas)*. Mirarte Cultura, Kettal.
- Esteras Martín, C. (2014). De Toledo y Sevilla: Plata de mesa y aparador. En J. Rivas Carmona (Coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2014* (pp. 163-186). Universidad de Murcia.
- García Luján, J. A. (2019). Lujo y devoción en el espacio residencial de doña Leonor Rodríguez de Fonseca y Toledo, Marquesa de Campotéjar (1605-1651). *Imafronte*, 26, 9-28.
- Heredía Moreno, C. (2007). Lujo y refinamiento: La platería civil y corporativa. En R. Sánchez-Lafuente Gémara (Coord.), *El Fulgor de la Plata* (pp. 67-83). Junta de Andalucía.
- López-Yarto Elizalde, A. (2001). Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: La importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI. En *Estudios de Platería: San Eloy 2001* (pp. 131-148). Universidad de Murcia.
- Martín, F. A. (2007). Taller. En R. Sánchez-Lafuente Gémara (Coord.), *El Fulgor de la Plata* (pp. 232-233). Junta de Andalucía.
- Martínez Shaw, C. y Alfonso Mola, M. (Eds.). (1999). *Arte y saber: La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV. Catálogo exposición*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro de Publicaciones.
- Mejías Álvarez, M. J. (2000). *La orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Ayuntamiento de Carmona.
- Millán Rabasa, M. (2022). Arte en la mesa: Saleros y especieros aragoneses de época moderna. En *Actas del III Congreso Internacional sobre Patrimonio Alimentario y Museos, 25-26 noviembre, 2021* (pp. 39-59). <https://doi.org/10.4995/EGEM2021.2021.13302>
- Montalvo Martín, F. J. (2000). Los jarros de pico del Instituto Valencia de Don Juan. *Goya*, 276, 167-175.
- Montalvo Martín, F. J. (2009). Especieros de plata hispánicos del Instituto Valencia de Don Juan. *Goya*, 329, 352-361.
- Ortega Jiménez, J. M. (2024). La colección de plata de Enrique Guzmán: Un acercamiento al estudio de los bienes del II Conde de Olivares a través de su inventario post mortem. En M. M. Pérez Sánchez y I. J. García Zapata (Eds.), *Historias del lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias* (pp. 239-248). Editorial Pireo y Universidad de Murcia.

- Portús Pérez, J. (2007). Belleza, riqueza, ostentación: Significados y metáforas de la plata en el Siglo de Oro. En R. Sánchez-Lafuente Gémara (Coord.), *El Fulgor de la Plata* (pp. 26-41). Junta de Andalucía.
- Portús Pérez, J. (2015). Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626). *Studia Aurea*, 9, 245-264.
- Puerta Rosell, M. F. (1999). Piezas de plata en la pintura española de bodegón. *Goya*, 269, 83-92.
- Puerta Rosell, M. F. (2005). *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Fundación Universitaria Española.
- Sampere y Guarinos, J. (1778). *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Imprenta Real. (Edición a cargo de J. Rico Giménez, 2000). Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Sánchez-Lafuente Gémara, R. (2007). *El Fulgor de la Plata*. Junta de Andalucía.
- Sanz Serrano, M. J. (1986). *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Simón Díaz, J. (1982). *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Instituto de Estudios Madrileños.

Contribución al estudio de la presencia de esculturas de los focos malagueño y antequerano en la actual provincia de Cádiz durante el siglo XVIII

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE PRESENCE
OF SCULPTURES FROM MALAGA AND ANTEQUERA
IN THE CURRENT PROVINCE OF CADIZ
DURING THE 18TH CENTURY

José Manuel Moreno Arana

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-6087-6130>

Resumen

Se presentan distintas obras conservadas en diversas localidades de la provincia de Cádiz que fueron realizadas durante el siglo XVIII y que se pueden atribuir a los escultores malagueños Antonio Asensio de la Cerda, Fernando Ortiz y Salvador Gutiérrez de León y al antequerano Diego Márquez.

Palabra clave

Provincia de Cádiz, Escultura, Barroco, siglo XVIII, Málaga.

Abstract

Presented are various works preserved in different locations in the province of Cadiz that were made during the 18th century and that can be attributed to the Malaga sculptors Antonio Asensio de la Cerda, Fernando Ortiz and Salvador Gutiérrez de León and the Antequera sculptor Diego Márquez.

Keywords

Province of Cadiz, Sculpture, Baroque, 18th century, Malaga.

I. Introducción

Poco a poco vamos conociendo mejor la realidad que vive el arte de la escultura en madera policromada en la actual provincia de Cádiz a lo largo del siglo XVIII. Un escenario de clara bonanza económica para el que desarrollan su labor talleres tanto locales como foráneos. Esta dualidad fue una constante, aunque tiene importantes matices en función de cada contexto concreto, cronológico y geográfico, dentro de este territorio diverso. Por ejemplo, el encargo de piezas a maestros hispalenses tuvo una relevancia dispar dependiendo del momento y el lugar, pese a pertenecer la zona norte a la antigua Archidiócesis y seguir siendo Sevilla el gran centro artístico productor de la Andalucía occidental. Un caso paradigmático es el de Jerez de la Frontera, que en el Setecientos no apostó mayoritariamente por los obradores de la capital del arzobispado (Moreno Arana, 2023). Con todo, el florecimiento de los talleres locales de escultura en el área que estudiamos se va a producir de una manera especial en la primera mitad del siglo. En las décadas finales se producirá un cierto retroceso, si bien quedarán todavía activos algunos maestros, como los genoveses Francisco María Mayo (Sánchez Peña, 2006, pp. 152-161; Puya Lucena, 2025, pp. 162-166), Domingo Giscardí (Sánchez Peña, 2006, pp. 125-146) o Jacome Vacaro, el más conocido y de mayor proyección de los tres (Moreno Arana, 2014). A ellos habría que unir, dentro ya del academicismo, los profesores de la nueva Escuela de Nobles Artes de la ciudad de Cádiz, Cosme Velázquez (Ferreira Fernández, 2015) y José Fernández Guerrero (Maura Alarcón, 2023), cuya actividad, no limitada sólo a la imaginería religiosa, se prolongará a los primeros decenios del siglo XIX.

En este panorama, la relación con otros focos escultóricos, al margen del sevillano, merece también ser valorada, siendo precisamente aquí donde debe sacarse a relucir los contactos con artistas de la vecina zona malagueña durante el periodo barroco y, en concreto, en la segunda mitad del siglo XVIII. Un fenómeno cada vez más evidente gracias a distintas aportaciones recientes (Pomar Rodil, 2003; Patrón Sandoval y Espinosa de los Monteros Sánchez, 2006; Martínez Amores, 2020, pp. 26-28; Moreno Arana, 2021; Flores Matute, 2022; Flores Matute, 2023; Sánchez López y Ramírez González, 2023, pp. 95-108, 197-204, 208-216, 230, 239, 241-242, 244-245; Sánchez López y Ramírez González, 2025, pp. 188-192 y 194-196; Flores Matute, 2025, pp. 131-138, 157, 161-162, 177, 179-182, 187-189, 197, 204) y en el que ahora pretendemos seguir profundizando a través de conocidos nombres, como Antonio Asensio de la Cerda, Fernando Ortiz, Salvador Gutiérrez de León y el antequerano Diego Márquez.

2. Dos posibles obras de Antonio Asencio de la Cerda en Jerez

La figura de Antonio Asencio de la Cerda nos puede servir de puente entre ambas áreas geográficas andaluzas. Aunque nacido en la ciudad de Málaga en 1731 y formado allí en el seno del taller de su padre Pedro y junto a su hermano menor Vicente, decide pronto, tras completar su educación artística a la edad de unos veinte años, dejar la capital del obispado malacitano y trasladarse a vivir a los confines de la diócesis, concretamente a Ubrique, hoy perteneciente a la provincia de Cádiz. De este modo, en 1752 contrae matrimonio con una joven natural de la localidad y crea en ella un obrador, activo hasta al menos la década de los setenta del Setecientos (Sánchez López y Ramírez González, 2023, pp. 95-108) y que hay que presumir que tuvo cierto éxito en todo su entorno, como demuestran las referencias documentales, las obras firmadas y aquellas otras atribuibles localizadas en los actuales municipios gaditanos de Zahara de la Sierra, Olvera, Benaocaz, Algodonales o Alcalá del Valle, además de la vecina Ronda.

Fuera de ese ámbito de la Sierra de Cádiz sus trabajos serían mucho menos frecuentes pero todo parece indicar que fue reclamado desde otras comarcas más occidentales. En este sentido, aunque se han planteado en los últimos años diversas atribuciones (Sánchez López y Ramírez González, 2023, pp. 197-204, 208-216, 230, 239, 241-242, 244-245; Sánchez López y Ramírez González, 2025, pp. 188-192 y 194-196), consideramos el caso más evidente el de la imagen de Jesús Nazareno conservado en el Santuario de Nuestra Señora de Regla de Chipiona pero procedente del convento de San Francisco de Jerez de la Frontera (Moreno Arana, 2021, pp. 272-274). Esta obra posee una cabeza que está ligada íntimamente en el aspecto formal al llamado “Enclavao” de Benaocaz, pieza firmada y, por tanto, clave para establecer nuevas propuestas de autoría sobre otras tallas. Otros ejemplos que nos parecen seguros son un conjunto de imágenes que perduran en Zahara de la Sierra y que manifiestan estrechos vínculos estéticos con las dos esculturas que acabamos de citar. Se trata, sobre todo, de la de Jesús Nazareno, de la parroquia de Santa María de la Meza, y del Cristo de la Veracruz, de la capilla de San Juan de Letrán, así como de las de Cristo Yacente, la Virgen de los Dolores y San Juan, ubicadas en este último templo. Todo parece indicar que coincidiendo aproximadamente con la actividad documentada del escultor en la parroquia en 1777 (Moreno Arana, 2019, p. 58) se decide renovar la imaginería pasionista procesional de este pueblo. En concreto, la Dolorosa y el apóstol comparten caracteres fisionómicos con



Fig. 1. Antonio Asensio de la Cerda (atribución), *Dolorosa (detalle)*, Convento de Santa María de Gracia de Jerez (Cádiz). Foto: Autor.

alguna de las representaciones marianas que se le han venido asignando en los últimos años, caso de la Virgen de los Reyes de Granada, obra, al parecer, de procedencia malagueña (Sánchez López y Ramírez González, 2023, p. 224). A ella podríamos sumar otra Dolorosa, muy próxima a la de Zahara, que se conserva en la clausura del convento de Santa María de Gracia de Jerez formando un Calvario con un San Juan, también en la línea de Asensio, y un crucificado, de distinta autoría, todas de pequeño formato.

La imagen mariana, de candelero, conecta con la referida Virgen de los Dolores en el marcado y sinuoso dibujo de las cejas, que expresa gesto de dolor, o los distintos rasgos faciales, como la barbilla dotada de hoyuelo (Fig. 1).



Fig. 2. Antonio Asensio de la Cerda (atribución), *San Juan apóstol (detalle)*, Convento de Santa María de Gracia de Jerez (Cádiz). Foto: Autor.

El San Juan también es de vestir, presentando tallados sólo cabeza y manos. Frente a las esculturas de esta iconografía con función procesional que tallaría Antonio Asensio, como el citado de Zahara u otro existente en Benaocaz (Sánchez López y Ramírez González, 2023, p. 203), este de Jerez muestra mayor cercanía a sus modelos físicos de Cristo. Salvando las acusadas diferencias de tamaño, que hace que en el santo se opte por un acabado más sintético, puede ponerse mencionarse el Cristo de la Veracruz de Zahara, donde asimismo el tratamiento lateral del cabello a base de una sucesión de mechones curvilíneos superpuestos sobre las orejas resultan coincidentes (Fig. 2).

3. Fernando Ortiz y el San Francisco de Villamartín

Fernando Ortiz (1717-1771) fue el más reputado de los escultores malagueños del siglo XVIII, cuya fama quedó acreditada por su intervención en la decoración del Palacio Real de Madrid y por su nombramiento como académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Romero Torres, 2017). Dentro del catálogo de sus obras, existe un significativo conjunto de piezas conservadas en la actual provincia de Cádiz. Además de los trabajos para Tarifa (Patrón Sandoval y Espinosa de los Monteros Sánchez, 2006) y Jerez de la Frontera (Pomar Rodil, 2003), en fechas recientes se ha localizado un San José en la parroquia de Santo Domingo de Bornos (Flores Matute, 2023). En la localidad vecina de Villamartín, en la misma comarca de la Sierra de Cádiz, damos a conocer ahora una talla de San Francisco de Asís conservada en la iglesia de San Francisco. De tamaño algo menor al natural, tiene la particularidad de poseer cabeza, manos, antebrazos y pies tallados en madera, mientras que el resto del cuerpo lo constituye una estructura a manera de candelero cubierto por un hábito modelado con telas encoladas, pormenor técnico, este último, peculiar dentro de la producción del malagueño¹. La pieza muestra al santo de pie portando en las manos un crucifijo y una banderola. La cabeza se orienta hacia su izquierda con gesto dolorido, debiendo de dirigir la mirada en origen al crucifijo, si bien hoy los mencionados atributos aparecen intercambiados de posición. Adelanta el pie derecho, que incluso sobresale de la peana de base poligonal sobre la que se yergue la figura (Fig. 3).

Aunque muy diferente a otras representaciones del mismo santo por parte del escultor, como son el firmado del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (1738) y el atribuido de la Catedral de Málaga, nuestra escultura manifiesta rasgos formales presentes en distintas obras adjudicadas al artista. Así, vemos un modelo físico cercano a ciertas imágenes pasionistas, como el Cristo Orando en el Huerto de Málaga (1756-1757), con una muy semejante y característica talla de la barba, de dibujo ondulante bajo las mejillas (Fig. 4). Otros detalles, como las arrugas que surcan el rostro en torno a la frente y los ojos, remiten a la cabeza de San Juan de Dios y al San Antonio Abad que se conservan en el Museo Provincial de Málaga. Con el primero de ellos es comparable también en

1. Las características técnicas de la obra nos las ha confirmado D^{ña}. Nuria Hurtado Baños, autora de la única intervención conocida sobre la misma, producida hace unos diez años y que consistió en una limpieza general, reintegración de fragmentos perdidos del estofado y dorado de la peana. Agradecemos a la Sra. Hurtado Baños la información facilitada sobre la pieza y su actuación sobre ella.



Fig. 3. Fernando Ortiz (atribución), *San Francisco de Asís*, iglesia de San Francisco, Villamartin (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán.



Fig. 4. Fernando Ortiz (atribución), *San Francisco de Asís (detalle)*, iglesia de San Francisco, Villamartín (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán.

la descripción detallada del cabello, mientras que con el segundo comparte el estudio esmerado de la anatomía de las manos o la efectista solución del pie derecho sobresaliendo del borde la peana, algo que del mismo modo emplea en el Cautivo de Osuna.

Cabe preguntarse si estamos ante una talla en origen de vestir a la que poco después se le añadieron telas encoladas, probablemente por manos diferentes al propio Ortiz. Y es que, frente al tratamiento de las partes anatómicas aludidas, donde es palpable su estilo, en el ropaje parece observarse una sensibilidad y una calidad distintas, muy distantes del refinamiento de otras creaciones de su etapa más madura tras su experiencia en la Corte,

periodo en el que consideramos que debería ubicarse este San Francisco. Las labores de estofado con gran presencia de temas florales y de rocallas y cenefas cinceladas, aunque no ajenas a lo visto en otras realizaciones de esos años, alcanzan, de igual manera, cotas menores.

4. La aportación tardía de Salvador Gutiérrez de León

Avanzando en el tiempo, a finales del siglo XVIII comienza su andadura el taller de Salvador Gutiérrez de León (1777-1838), otro relevante escultor malagueño (Flores Matute, 2025, pp. 82-86, 131-205)². Desde sus inicios establece contactos con distintas comarcas gaditanas, como han puesto de manifiesto las investigaciones de Flores Matute, quien ha señalado la presencia de obras suyas en el cercano Campo de Gibraltar (Tarifa, San Roque y La Línea de la Concepción) pero también en un área más distante de las tierras malagueñas, como la zona noroeste, en concreto en Jerez de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda (Flores Matute, 2022).

En esta última ciudad hemos localizado una pequeña imagen del Niño Jesús en la iconografía del Sagrado Corazón, conservado en el convento de las Hermanas de la Cruz. Se muestra sedente sobre una base rocosa y vestido con una túnica que descubre a la altura del pecho para manifestar su Corazón. Con gesto desenfadado y alegre, mira de frente al espectador con grandes ojos de cristal, abriendo la boca con una amplia sonrisa que deja ver la dentadura superior. El rostro, mofletudo, queda orlado por un cabello de voluminosos rizos. En la policromía cabe destacar el dorado de la túnica con orlas pintadas a punta de pincel de roleos vegetales en color oscuro (Fig. 5).

Desde un punto de vista compositivo, recuerda al Divino Pastor de la parroquia de la Encarnación de Vélez-Málaga, desaparecido pero del que queda una fotografía que permite equiparar ambas representaciones, dentro de los matices de edad e iconográficos, repitiéndose la figura sentada, el detalle del pecho descubierto y análogo tratamiento de los pliegues de la túnica, marcando la anatomía de las piernas.

2. El trabajo citado incluye la más actualizada visión sobre este artista. Fue publicado durante la redacción de este artículo. Como el propio autor reconoce en el texto, colaboramos aportando fotografías y la noticia de la existencia de las piezas de las que a continuación hablaremos, que fueron incluidas de manera somera en el catálogo del libro, si bien ahora es cuando se analizan por primera vez.



Fig. 5. Salvador Gutiérrez de León (atribución), *Niño Jesús*, Convento de las Hermanas de la Cruz, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán.

En cuanto a los rasgos físicos, sigue los modelos infantiles plasmados en esculturas documentadas y atribuidas, pudiéndose citar entre las seguras los querubines que se integran en la Inmaculada Concepción de Cabra y el grupo de San Juan de Sahagún del trascoro de la Catedral de Málaga.

No menos característico es el estofado, ya que incorpora en los galones de la túnica un motivo “a base de roleos de acantos con hojas de punta redondeada” que repite de manera casi literal, aunque con distintas técnicas, en otras de sus creaciones, como la Inmaculada egabrense, la Virgen de la Paz del Convento de Capuchinos de Granada, la Virgen de la Amargura de Tarifa o la Inmaculada de la parroquia de los Santos Mártires de Málaga (Flores Matute, 2022, p. 111).

La segunda obra atribuible a Gutiérrez de León nos vuelve a llevar a la Sierra. Se trata de un crucifijo que hemos tenido la oportunidad de estudiar en la



Fig. 6. Salvador Gutiérrez de León (atribución), *Crucifijo*, Convento del Corpus Christi, Arcos de la Frontera (Cádiz). Foto: Óscar Franco Cotán.

clausura del convento del Corpus Christi, de mercedarias descalzas, de Arcos de la Frontera. De nuevo de pequeñas dimensiones, Cristo aparece muerto, fijado con tres clavos a la cruz, que es arbórea con llagas doradas y parte de un montículo con una calavera y dos huesos cruzados en alusión al Gólgota y a la redención humana (Fig. 6). La cabeza, con corona de espinas superpuesta, cae a su derecha, acentuando el dramatismo la boca abierta y los ojos, de cristal, entreabiertos. Como contrapunto, el sudario posee menos recuerdos barrocos, con un extremo lateral largo y de plegado reposado.

La encarnadura es de un tono pálido que contrasta con los discretos regueros de sangre y los tonos violáceos de los hematomas y heridas de los azotes, siendo muy pronunciado el moratón del pómulo izquierdo.

Su relación con otros crucificados asignados al artista puede calificarse de estrecha, reiterándose en él el tipo fisonómico, la talla del pelo, el estudio anatómico, la tipología del paño de pureza y la policromía. Los ejemplos más claros serían el Cristo de la Expiración de la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba y, sobre todo, el Cristo de la Sangre de la parroquia de la Asunción de Cabra. El referido pormenor del pómulo se encuentra también en distintas imágenes pasionistas atribuidas al malagueño, como el Cristo de la Humildad y Paciencia de San Roque (Flores Matute, 2021, pp. 171-175)³.

5. Un nuevo San José del antequerano Diego Márquez

Si las sucesivas investigaciones parecen confirmar que los contactos de ciertas poblaciones de la provincia gaditana con artistas y talleres de la ciudad de Málaga durante el Setecientos alcanzaron una cierta entidad, la existencia de obras del foco antequerano en esta zona de Andalucía resulta mucho más rara. Una excepción sería el caso de Diego Márquez y Vega (1726-1791) (Henares Millán, 2023), artista que firmó en 1790 el San José del retablo mayor de la parroquia de Santa María la Coronada de la localidad campogibraltareña de San Roque. En este sentido, desconocemos cómo y cuándo pudo llegar a Jerez de la Frontera la última de las esculturas que se incluye en este estudio. Hablamos de un San José que, procedente de una colección privada local, ha sido donada recientemente al convento de las Hermanas de la Cruz. Posee una altura de 60 centímetros, sin contar la peana. Representado portando en los brazos al Niño, el santo dirige la mirada hacia su izquierda, lado donde se ubica Jesús, que hace ademán de llevar en las manos un elemento perdido, suponemos que una cruz como presagio de su futura Pasión. Lo más llamativo de la composición son los ampulosos pliegues del manto de San José, que aportan dinamismo al conjunto (Fig. 7).

Los tipos físicos y distintos pormenores nos hablan precisamente de su cercanía al escultor antequerano Diego Márquez (Fig. 8). Las cabezas masculinas de sus obras documentadas o firmadas nos permiten comprobar estas afinidades. Pueden citarse, por dar algunos ejemplos, el Cristo de la Humildad y Paciencia de la iglesia de los Remedios de Estepa (1772), en el que, además

3. El crucificado de Priego ha sido identificado como obra documentada del granadino Agustín de Vera (Peláez del Rosal, y Marín Molina, 2000). En cualquier caso, esta identificación podemos juzgarla como errónea, como defiende Flores Matute.

Fig. 7. Diego Márquez (atribución),
San José, Convento de las
Hermanas de la Cruz, Jerez de la
Frontera (Cádiz). Foto: Autor.



Fig. 8. Diego Márquez (atribución),
San José (detalle), Convento de las
Hermanas de la Cruz, Jerez de la
Frontera (Cádiz). Foto: Autor.



de los rasgos faciales, se observa una análoga técnica en la talla del pelo, sobre todo, de la barba. Entre las atribuciones, lo mismo podríamos decir en comparación con la cabeza del San Juan Nepomuceno de la iglesia del Carmen de Estepa. Por su parte, el modelo infantil resulta genuino de su taller, pudiéndose establecer conexiones con trabajos seguros, como el Niño Jesús de la Virgen del Carmen de Áloro o las figuras de ángeles y del Divino Infante incluidas en el conjunto escultórico documentado del camarín de la iglesia de los Remedios de Estepa (1776-1778) (Ramírez González y Jordán Fernández, 2025, pp. 267-277).

En general, podría remitirse al San José que forma parte de este camarín, pieza algo más reposada en el movimiento de los paños y en la que el santo porta la habitual vara florida pero en la que aparecen llamativos pormenores, como en el Niño, que repite la misma peculiar postura de las manos que hemos comentado en relación a la escultura jerezana. La policromía, que se comprometió asimismo a dar hecha el propio Márquez, exhibe procedimientos y motivos muy afines a los vistos en el San José de Jerez, en especial en los mantos, con vueltas pintadas con corladuras verdes y anversos con un predominio del oro tratado mediante un uso extenso del picado de lustre, apareciendo repartidas por la superficie flores pintadas a punta de pincel de tonos verdosos y rosáceos. Dentro del aludido conjunto de Estepa, la Santa Ana participa de un análogo acabado en sus estofados.

De igual modo, a nivel compositivo, los voluminosos y sinuosos pliegues laterales del manto del santo pueden rastrearse en diferentes ejemplares de su catálogo, como el San Juan y la Magdalena del retablo de la Soledad de la iglesia del Carmen o las vírgenes del Rosario del convento de Santa Catalina y del museo del convento de las Descalzas, todos atribuidos y en Antequera⁴.

Lo anterior nos permite suponer una cronología no muy distante para nuestra escultura, en torno a los años setenta del siglo XVIII, década en la que se constata que se ejecutan algunas de las esculturas referidas líneas atrás.

4. Es innegable el parentesco de las cabezas infantiles en el San José de Jerez y la Virgen del Rosario de las Descalzas de Antequera. Pese a que en fechas recientes la imagen mariana haya sido relacionada con un seguidor de Diego Márquez, Francisco Maestre, no nos parece descabellado mantener la atribución al primero (Henares Millán, y Manzano, 2025, pp. 167-170).

Referencias bibliográficas

- Ferreira Fernández, M. (2015). Nuevas aportaciones sobre el escultor Cosme Velázquez (1755-1837). *Trocadero*, 27, 123-149.
- Flores Matute, F. J. (2021). La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838). *De Arte*, 20, 163-178.
- Flores Matute, F. J. (2022). La producción religiosa del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838) en la provincia de Cádiz y la ciudad de Ceuta. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 11, 98-122.
- Flores Matute, F. J. (2023). Un San José y un Ecce Homo atribuibles al escultor malagueño Fernando Ortiz. *Laboratorio de Arte*, 35, 367-374.
- Flores Matute, F. J. (2025). *Los Gutiérrez y los León. Dos sagas familiares de escultores en la Málaga del s. XIX*. Editorial Arguval.
- Henares Millán, L. (2023). Entre la tradición barroca y el ideal neoclásico: Los escultores Diego Márquez y Miguel Márquez. *Premios Trabajos Fin de Máster. CEHA Comité Español de Historia del Arte*: <https://arteceha.es/wp-content/uploads/2023/11/01-TFM-Lidia-Henares.pdf>
- Henares Millán, L. y Manzano, P. (2025). Francisco Maestre: un escultor lojeño afincado en la Antequera de los siglos XVIII-XIX. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 56, 155-171.
- Martínez Amores, J. C. (2020). Una posible obra del escultor Antonio Asensio de la Cerda en Umbrete. *Pureza, s/nº*, 23-28.
- Maura Alarcón, C. (2023). José Fernández Guerrero, un escultor entre la tradición imaginera y la renovación mengsiana. *Laboratorio de Arte*, 35, 183-204.
- Moreno Arana, J. M. (2014). La Impronta Genovesa en la Escultura Jerezana de la Segunda Mitad del Siglo XVIII. *Revista de Historia de Jerez*, 16-17, 169-195.
- Moreno Arana, J. M. (2019). Estudio Histórico-Artístico. En J.E. Jiménez López de Eguileta (Dir.), *Imaginería Recuperada. Estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, La Muela y Zahara de la Sierra* (pp. 47-93). Peripicias Libros.
- Moreno Arana, J. M. (2021). Dos ejemplos de escultura barroca malagueña en la provincia de Cádiz. *Boletín de Arte*, 42, 271-275.
- Moreno Arana, J. M. (2023). La escultura y el retablo en Jerez de la Frontera durante el Barroco: de la dependencia a la autosuficiencia. En F. Quiles (Ed.), *Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias* (pp. 419-453). E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes, Universidad Pablo de Olavide.

- Patrón Sandoval, J. A. y Espinosa de los Monteros Sánchez, F. (2006). Notas sobre la producción del escultor malagueño Fernando Ortiz para Tarifa (Cádiz). *Boletín de Arte*, 26-27, 805-820.
- Peláez del Rosal, M. y Marín Molina, J. (2000). El escultor granadino Don Agustín de Vera Moreno, autor del Cristo de la Expiración: una incógnita despejada. *Fuente del Rey*, 199, 7-8.
- Pomar Rodil, P. (2003). Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, 36-46.
- Puya Lucena, J. L. (2025). Perfil biográfico de los escultores genoveses Francesco Galleano (1713-1753) y Francesco Maria Maggio (1705-1780). *UcoArte*, 14, 154-172.
- Ramírez González, S. y Jordán Fernández, J. A. (2025). La escultura de la ermita de los Remedios de Estepa (Sevilla) desde unas perspectivas diacrónica y sincrónica". En: S. Ramírez González, J. A. Sánchez López y J. J. López-Guadalupe Muñoz (Eds.). *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII* (pp. 259-282). Editorial Tirant Lo Blanch.
- Sánchez López, J. A. y Ramírez González, S. (2023). *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*. Fundación Málaga.
- Sánchez López, J. A. y Ramírez González, S. (2025). Los Asensio de la Cerda, una "revelación" en la escultura andaluza del siglo XVIII. Reflexiones y nuevas atribuciones post scriptvm. En: S. Ramírez González, J. A. Sánchez López y J. J. López-Guadalupe Muñoz (Eds.). *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII* (pp. 175-200). Editorial Tirant Lo Blanch.
- Sánchez Peña, J. M. (2006). *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Jiménez-Mena.
- Romero Torres, J. L. (2017). *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del siglo XVIII*. Patronato de Arte y Amigos de los Museos de Osuna.

El conde-duque de Olivares y la protección del Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla (1623)

THE COUNT-DUKE OF OLIVARES
AND HIS PATRONAGE OF THE COLEGIO MAYOR
DE SANTA MARÍA DE JESÚS OF SEVILLE (1623)

José Manuel Ortega Jiménez

Universidad de Almería

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

Resumen

En 1623 Gaspar de Guzmán es nombrado patrón perpetuo del Colegio Mayor de Santa María de Santa María de Jesús de Sevilla, también conocido como de Maese Rodrigo. La vinculación con esta institución se integra dentro de la importante política de patronazgo que III conde de Olivares llevó a cabo desde su llegada al poder con el objetivo de legitimar y consolidar su imagen ante sus semejantes. Con este estudio queremos poner en relieve el papel del valido de Felipe IV como protector de instituciones culturales y religiosas.

Palabras clave

Conde-duque de Olivares, Sevilla, Colegio de Santa María de Jesús, patronazgo, siglo XVII.

Abstract

In 1623, Gaspar de Guzmán was designated as perpetual patron of the Colegio Mayor de Santa María de Jesús in Seville, also known as Colegio de Maese Rodrigo. His association with this institution forms part of the policy of patronage pursued by the third Count of Olivares. This patronage aimed at legitimizing and consolidating his public image among his contemporaries. This study seeks

to underscore the role of Philip IV's royal favorite as a protector of cultural and religious institutions.

Keywords

Count-Duke of Olivares, Seville, Colegio de Santa María de Jesús, patronage, 17th century.

I. Una breve introducción

El 16 de mayo de 1623, tan solo dos años después de la llegada al trono de Felipe IV, el que fuera su valido, Gaspar de Guzmán, se haría con el patronazgo del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, sede originaria de la Universidad de Sevilla. Más de un siglo después de su fundación, la institución hispalense contaba con un importante valor y prestigio, hecho fundamental que motivó al conde de Olivares a convertirse en su protector (Sanz, 2005, p. 92).

Esta decisión le posibilitaba mantener el contacto con Sevilla luego de tener que trasladarse a la corte en 1615 para comenzar su carrera cortesana. Debemos tener en cuenta que esta ciudad tenía fuertes vínculos con su linaje desde mediados del siglo XVI cuando Carlos I concedió el título de conde de Olivares a su abuelo Pedro de Guzmán en 1535, estableciendo en la villa homónima del Aljarafe sevillano la cabeza de su mayorazgo (Herrera García, 1990, p. 47). A lo anteriormente dicho se debe sumar que, durante su vida, Gaspar de Guzmán sintió una especial predilección por proteger centros de enseñanza, motivación que le pudo surgir durante su estancia en la Universidad de Salamanca como estudiante y, luego, como rector de la misma (González de la Calle, 1931, pp. 11-12).

Para ilustrar lo anteriormente dicho podemos mencionar su papel como patrón del Colegio de San Jorge o su participación activa en la creación de los Estudios Reales del Colegio Imperial, ambas instituciones en Madrid (Herrera García, 1990, p. 155; Carrasco Martínez, 2009, p. 110). Con este tipo de patronazgos, las fundaciones se veían favorecidas al asociarse con el nombre de un importante noble. A cambio, Gaspar de Guzmán se aseguraba el control en decisiones estructurales y cierta intervención en los estudios impartidos.

En el caso concreto del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, también conocido como de Maese Rodrigo en honor a su fundador (Sanz, 2005, p. 92), observamos que Gaspar de Guzmán fue consciente de que figurar como protector de tan honorable universidad reforzaba el prestigio de su persona y de su linaje ante otros miembros de la nobleza. Del mismo modo, le posicionaba

en un lugar destacado dentro de la sociedad hispalense. Continuaba, así, una política de patronazgos que se extenderá a otros edificios religiosos de la provincia hispalense a lo largo de las siguientes décadas, apuntalando su imagen como valido todopoderoso del rey (Atienza López, 2008, p. 202).

Ese mensaje de legitimación de sus políticas se antojaba indispensable en los primeros años de su valimiento en los que muchos miembros de la nobleza le acusaban de abuso de poder (Elliott, 2010, p. 163). Un momento adecuado para ello fue, sin duda, el viaje que Felipe IV realizó a Andalucía y, más concretamente, su visita a Sevilla. Durante estos días, Felipe IV pernoctaría en los Reales Alcázares, lugar del que, desde el siglo XVI, los condes de Olivares ostentaban el cargo de Alcaide. Durante estos días, Gaspar de Guzmán se presentaría como el perfecto anfitrión, planificando cada movimiento del monarca. Por deseo del valido, se prepararía el besamanos que las autoridades del Colegio Mayor hicieron al rey, acto que consolidó definitivamente su carrera política y le alzó como una figura clave en la sociedad sevillana de las primeras décadas del siglo XVII¹.

2. El patronazgo del Colegio de Santa María de Jesús de Sevilla

En 1615 Gaspar de Guzmán fue nombrado gentilhomme del príncipe Felipe, trasladando su residencia de forma permanente a la corte. Durante los siguientes años afianzó su posición en el complicado organigrama palaciego y logró convertirse en la sombra del príncipe de Asturias, hecho que conllevó la desconfianza de los nobles más cercanos al sector del duque de Lerma. Tras la llegada al trono de Felipe IV en 1621 y el fallecimiento de su tío Baltasar de Zúñiga en 1622, el conde de Olivares se convierte en el favorito del joven rey (Colás Latorre, 2009, pp. 487-488; Portús Pérez, 2015, pp. 246-250).

Hacia casi una década que Gaspar de Guzmán no visitaba Sevilla, aunque siempre mantuvo una estrecha conexión con la capital andaluza por situarse próxima a las tierras de su mayorazgo. A su cargo como Alcaide de los Reales Alcázares, se sumaba la posesión de un elevado número de casas en distintas collaciones de la ciudad del Guadalquivir, muchas de las cuales tenía arrendadas (Ortega Jiménez, 2025, pp. 55-72).

Del mismo modo, sería en la provincia hispalense donde iniciaría, junto a su esposa, una intensa labor de protección de instituciones religiosas (Blanco

1. Biblioteca Nacional de España (BNE), mss. 2355, f. 429v.

Mozo, 2007, pp. 279-281). Al patronazgo heredado de la iglesia de Santa María de las Nieves en la villa de Olivares, los condes añadieron, en 1610, el del templo de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas (Amores Martínez, 2001, p. 12; Ortega, 1917, pp. 258-265), además de realizar numerosos pagos al desaparecido convento de Santo Domingo de Portaceli (Ortega Jiménez, 2022, p. 80).

El traslado de los condes a Madrid conllevó un cese momentáneo de su papel como protectores, pues Gaspar de Guzmán enfocó sus intereses en comenzar una carrera cortesana al lado del futuro rey (Marañón, 1980, pp. 32-35). Una vez conseguido este objetivo y, ya siendo ministro, retomó su política de patronazgo con la adquisición del Colegio Mayor de Maese Rodrigo el 16 de mayo de 1623. La escritura, localizada en el Archivo Provincial de Madrid, se ejecutó ante el escribano sevillano Juan Luis de Santa María. Sin embargo, el documento que analizamos es una copia que “concuerta con el original”, y que se realizó el 29 de mayo con la fe de autenticidad del escribano Juan de Santillana².

El nombramiento se llevó a cabo con el beneplácito de los principales representantes del claustro, pues consideraban que la protección de la institución por parte de una persona de tanta importancia traería beneficios “como la experiencia lo [h]a demostrado En algunos otros collegios de otras Unibersidades”, pues el valido representaba “autoridad y conbeniencia”, así como como “grandeça”. Sin embargo, esta elección pudo estar condicionada por el vínculo que tuvieron los anteriores condes de Olivares con la universidad, pues se señala que aportaron “grandes beneficios”.

Por el momento desconocemos el grado de relación de estos últimos, aunque esta frase nos permite confirmar el peso que tenía el linaje en Sevilla. Beneficios, probablemente económicos, que pudieron ayudar a la manutención de los colegiales o a distintas reparaciones en el colegio durante las primeras décadas del siglo XVI. Unas ayudas que continuaron aportando los condes-duques durante los años en los que residieron en la ciudad hispalense. Esta actitud, sin duda, fortaleció la imagen que tenía como mecenas de las artes, tal y como puede comprobarse en la dedicatoria que se le hizo al ministro, en 1619, en los Versos de Fernando de Herrera (Fig. 1).

Como es común en este tipo de escrituras, se establecían algunas cláusulas que regulaban la actuación de los patronos y de la institución. Así, Gaspar de Guzmán se comprometió a entregar 500 ducados de renta anual para, entre otras cosas, la dotación “de las d[ic]has dos becas” que debían ser asignadas por “nombramiento y elec[c]ion de su ex[celenci]a y sus sucesores”.

Era obligatorio que en cada ocasión en la que Gaspar de Guzmán “biniere al

2. Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), prot. 1718, ff. 398r-405r. Este documento fue dado a conocer por Herrera García, 1990: 128.

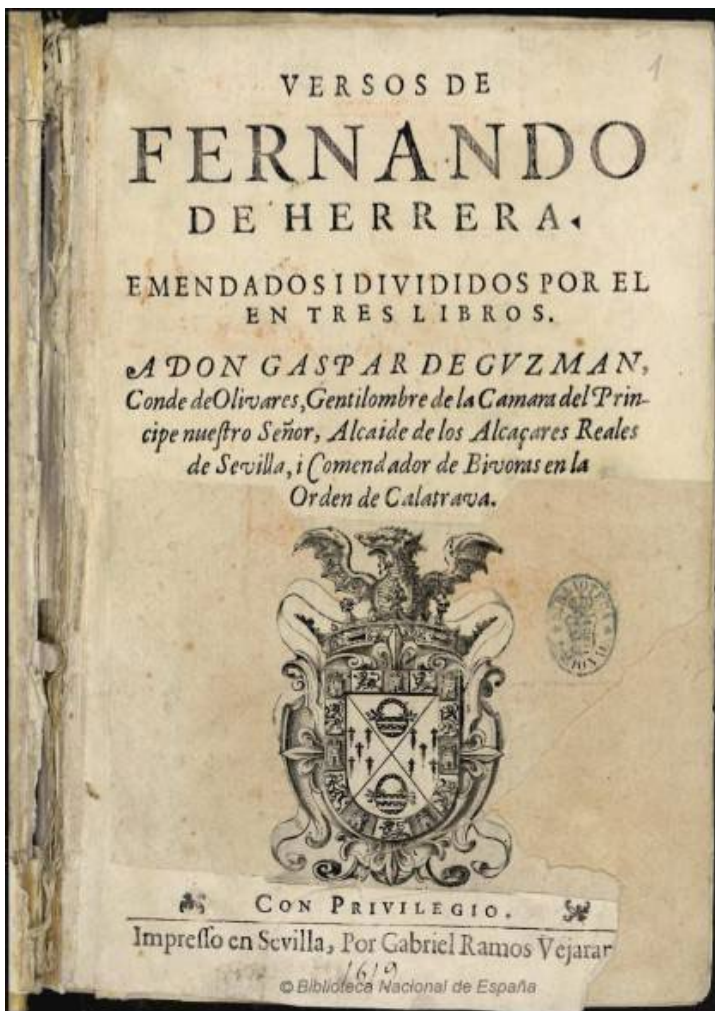


Fig. 1. Versos de Fernando de Herrera, 1619. Biblioteca Nacional de España (BNE), R-7730

d[ic]ho Collegio el Portero abra todas las puertas de medio que solo se haçe quando entra o sale el Re[c]tor y todo El collegio salvo El Re[c]tor [h]a de salir[h]asta la dicha Puerta de en medio a reçivirlo". Como curiosidad, si bien las mujeres no podían entrar por esa misma puerta, se hace una excepción con Inés de Zúñiga, pues señala que los colegiales la acompañarán de forma solemne durante la visita.

En el caso de que el conde-duque quisiera asistir a algún acto institucional, como la celebración del grado de doctor o de maestro, se reservaba el asiento contiguo al del rector, emplazamiento que debía ocupar, del mismo modo, si deseaba oír misa con la comunidad. En cambio, en el caso de optar por no acompañar a los colegiales en el culto, se debía colocar una silla en la capilla

privada con una “alfonbra y una almo[h]ada para los pies”. Tras la muerte de Olivares, la institución no solo se comprometía a estar presente en las honras funerarias mediante la representación de dos colegiales que velarían el cuerpo del conde, sino que mantendrían la memoria del patrón con la celebración de misas anuales en su honor.

Algunos meses después, el 19 de noviembre de 1623, se expide una nueva escritura que amplía el número de disposiciones³. Llama la atención que el conde-duque aumentó la renta anual de 500 a 800 ducados, hecho que se debe a su nombramiento como “fundador y Patrono perpetuo E ynsolidum del d[ic]ho colegio”. A partir de este momento, y como señala Ollero Pina, la institución sevillana pasaba a formar parte de la selecta liga de colegios mayores de España, a pesar de la desconfianza que muchos colegiales tenían en el cumplimiento de las promesas del valido (Ollero Pina, 2005, p. 154; Ollero Pina, 2012, p. 23).

Las cláusulas de este nuevo documento atendían a otros aspectos igual de importantes. En primer lugar, y en caso de así establecerlo, Olivares y sus descendientes podrían ser enterrados “En el cuerpo de la Iglessia o En la capilla dentro de la barandilla donde su ex[celenci]a lo hordenare y pueda haçerlo En la forma y horden y con la suntuosidad que fuere servido en la pared o En el suelo”. El espacio al que se está haciendo referencia es la capilla del colegio (Fig. 2), único vestigio que queda de la fundación primitiva tras la desaparición del colegio a comienzos del siglo XX (VV.AA., 2001, p. 27).

En el caso de que finalmente el conde-duque eligiera este lugar como el panteón de su linaje, los restos mortales de Maese Rodrigo, que descansaban en la capilla, serían trasladados a otro emplazamiento, el cual no se señala en la escritura. Mediante una cuidada ceremonia, el cuerpo de Gaspar de Guzmán sería trasladado a hombros por los colegiales, los cuales debían vestir con “becas a un lado crucadas con un nudo sobre el honbro izquierdo como se [h]a pra[c]ticado y pra[c]tica”. Dicha comitiva estaría encabezada por el rector quien portaría, además, un “sombrero grande con cordones sobre el bonete”. Con ello, podemos percibir la importancia que tenía para el colegio estar protegido por el valido, así como la asentada presencia y participación de este último en la sociedad hispalense.

Desconocemos el grado de implicación de Olivares en las posibles intervenciones efectuadas en el edificio tras su nombramiento como protector y si, finalmente, se llegaron a ejecutar. Las escrituras señalan que tenía potestad para realizar reformas en sus aposentos, que daba al jardín, y en el refectorio



Fig. 2. Capilla del Colegio de Santa María de Jesús, Sevilla. (Fotografía del autor)

con el fin de que “pueda El día o noche q[ue] gustare recojerse a dormir y En tales días y En otros quales quiera pueda comer”. Además, si el conde-duque así lo decidiese, podía mandar que se construyera un pasadizo desde el colegio hasta la tribuna de la iglesia. Aunque con ciertas diferencias, se continuaba una tradición en la que las élites solían unir su palacio con un templo cercano, normalmente vinculado a su poder y patronazgo (Falcón Márquez, 2000, p. 280). En el caso de haberse llevado a cabo, pudo ser similar a la tribuna que, en la actualidad, con numerosas intervenciones posteriores, se conserva en la iglesia del convento dominico de Loeches (Madrid), el patronazgo más importante de los condes-duques (Fig. 3).

En lo relativo a la decoración, el valido tenía libertad para colocar “El escudo de sus Armas y su retrato quantos por bien tubiere con titulo y nombre



Fig. 3. Iglesia del Convento dominico, Loeches (Madrid). (Fotografía del autor)

de Verdadero y perpetuo protector y Patrono y qualquier letreros y epitafios que le pareciere". No se permitía poner otros escudos ni retratos, salvo del fundador, pues se debía conservar el "retrato que esta en el dicho colegio" y que puede que haga referencia a la tabla central del retablo de la capilla, obra de Alejo Fernández en donde se representa a Maese Rodrigo con la maqueta del colegio (VV.AA., 2001, p. 28). Asimismo, podía entregar todos los ornamentos y objetos litúrgicos que considerara necesarios como así hizo en otras fundaciones. Teniendo en cuenta que Felipe IV pudo visitar el colegio durante su estancia en Sevilla en 1624, no sería improbable que Olivares hubiese dotado al colegio con bienes de su patrimonio personal con el fin de legitimar su imagen, aunque no hemos encontrado referencias documentales a ello.

El patronato de la institución va a pasar a formar parte de los bienes del mayordazgo de Olivares desde 1624 y, por tanto, se vincula al linaje de forma perpetua. Es por ello por lo que, tras la muerte de Gaspar de Guzmán, el heredero de la casa, Luis de Haro, será nombrado nuevo patrón de la institución. Con el nuevo protector comienza una nueva etapa de la historia del Colegio de Santa María.

Apéndice documental

1623-XI-19 Segunda escritura de patronazgo del Colegio de Santa María de Jesús en Sevilla. Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), prot. 1718, ff. 263r-269v.

[Fol. 263r]

"En El Nombre de Dios todopoderoso y a honrra y gloria suya sea notorio y manifiesto a los que bieren La presente escritura Como nos El Dotor Diego Bermudez de Molina Rector del collegio mayor de santa Maria de jesus que bulgarmente llaman de Masse rodrigo estudio general y unibersidad de la ciudad de sevilla y licenciado Don Juan de Alvarez serrano Collegial que fue del d[ic]ho collegio y catedratico de Prima de Canones En su Unibersidad oydor en la real audi[enc]ia de Canarias y El licen[cia]do Don Lorenzo Horturio de Berrio collegial del d[ic]ho collegio estantes En esta corte nos los d[ic]hos Do[c]tor Di[eg]o berMudez de Molina y Licen[ciad]o Don lorencio Hortuno de Berrio como tales Rector y collegial del d[ic]ho collegio e yo El d[ic]ho Licenciado Don Juan de Alvarez serrano y todos tres En nombre y boz del biçeRector y Collegiales del d[ic]ho Collegio mayor de Maese rodrigo y En virtud del poder que dellos tenemos especial para lo que adelante sera contenido signado de Juan Luis de Santa Maria escrivano pu[bli]co de sevilla su fecha En ella a ocho dias deste presente mes y año segun que adelante yra ynserito y del usando Deçimos que por quanto El d[ic]ho collegio es fundaçion y dotacion de la buena memoria del maestro Don Rodrigo fernandez de santaella mere apostolica y ecclesiastica sin que persona alguna tenga derecho de patronazgo alguno nuevo ni antiguo libre y esento de la jurisdiccion R[ea]l asi por la d[ic]ha fundacion y constituçiones della Como por bulas que tiene de los sumos pontifices y por ser esto asi este d[ic]ho collegio e yo El d[ic]ho Don Juan Alvarez serrano En su nombre y En birtud del poder especial que El d[ic]ho Collegio me dio y otorgo En diez y seis de mayo deste presente año por ante El d[ic]ho Jua[n] luis de santa maria escrivano publico de sevilla di y concedi al ex[celentísi]mo s[eñ]or Don Gaspar de Guzman Conde de olivares Sumiller de Corps y cavalleriço mayor de su Mag[esta]d y de sus consejos de estado y Guerra gran cañiller de las Yndias alc[a]yde perpetuo de los Reales alcaçares de la d[ic]ha Ciudad Comendador de Vivas de la horden de calatrava la proteccion del d[ic]ho Collegio conçiertos prerrogativas y obligaçiones de [h]onores y su [Fol. 263v] fragios y otras cosas contenidas En la escritura que En racon dello se hiço y otorgo Entre su Ex[elenci]a y yo El d[ic]ho Don Juan En beinte y nueve del d[ic]ho mes y año ante El presente escrivano y despues [h]abiendo preçedido La sole[m]nidad

de tratados fue ratificada y aprobada por El d[ic]ho collegio En diez y nueve de junio de este d[ic]ho año ante el d[ic]ho Juan luis de santa maria escrivano publico de sevilla segun q[ue] Por ella pareçe que su tenor de la qual y del d[ic]ho poder que tenemos del d[ic]ho collegio es este que se sigue

Aqui la escritura y Poder

El q[ue] [e]l d[ic]ho traslado de juro ynserto concuerda con los originales de que yo El presente escriv[an]o doy fe

Y es así que en los pocos días que El d[ic]ho collegio [h]a gozado de la protección del d[ic]ho señor conde de olivares [h]a recibido singulares y excesivos favores en general y en particular con que [h]a aumentado su lustre y autoridad particularmente con la honrra que a su instancia se [h]a servido de hacer al d[ic]ho Collegio El Rey n[uest]ro señor que dios guarde y Ensalce de que los tres abstos positivos que conforme La nueva ley promulgada En once de Enero deste dicho año an de hacer cosa juzgada En las cosas que ser e quiere obren este efecto siendo del d[ic]ho collegio Con lo qual [h]a quedado y qual a Los quatro mayores es de salamanca y a los dos de Vall[adol]id y Alcala a quien solo se [h]avia concedido En el qual d[ic]ho privilegio se puede decir que [h]a fundado su ex[celenci]a del d[ic]ho señor Conde de nuevo El d[ic]ho Collegio y dado le mas ser que su primero fundador El tiempo no [h]abian podido darle tanta autoridad esplendor y grandeca por lo qual es justo dar y conceder a su ex[celenci]a reconocimiento de fundador y Patrono perpetuo E ynsolidum del d[ic]ho collegio pues Escede La honrra que le [h]a echo y El estado en que le a puesto a la primera dotación y se pueden esperar de su grandeca mayor es aumentos tanto mas siendo como es libre el d[ic]ho Collegio de otro derecho de patronazgo y no [h]abiendo disposición del primer fundador ni de otro alguno que lo impida antes boluntad declarada En algunas partes de las constituciones [h]echas por El d[ic]ho fundador de que se admitiesen memorias y dotaciones porque solo deseo lo que [Fol. 264r] fuese de acrecentamiento al d[ic]ho collegio y de mayor beneficio a la republica y quando lo [h]ubiera pro[h]ibido que no hizo con las calidades que de press[en]te concurren para dar El d[ic]ho patronazgo al d[ic]ho señor Conde en ofuera esto contrabienir su boluntad antes observar la pues si Las pudiera prevenir es cierto que lo admitiera Como medio con que no solo no se escureçe su memoria sino que antes se ylustra y perpetua y con el se consiguen Con mucha seguridad Los fines que tubo y demas del reconocimiento del d[ic]ho patronazgo prerrogativas obligaciones y sufragios Contenidos En la d[ic]ha escritura de protección de suso ynserta y quedando todas ellas En su fuerza y Vigor para que El d[ic]ho señor conde de

olivares y los sucesores en su casa y mayorazgo usen dellas de nuebo El d[ic]ho collegio y nos otros en su nombre le queremos dar La que adelante seran declaradas= Por tanto otorgamos y conozemos por esta carta q[ue] En el d[ic]ho nombre y por birtud del d[ic]ho poder de suso ynserto y del usando damos El d[ic]ho patronazgo con las dichas prerrogativas obligaciones y sufragios En la forma y manera siguiente

Primeramente admitimos reçivimos y reconocemos desde Luego en nombre del d[ic]ho collegio y le obligamos que admitira recibira y reconocera perpetuamente al d[ic]ho s[eñ]or Conde de Olivares y a los sucesores En su casa y mayorazgo y a cada uno En su tiempo por berdaderos unicos y perpetuos patrones del d[ic]ho Collegio Con las preeminencias callidades y prerrogativas Titulos y derechos [h]onorificos contenidos y declarados en esta escritua y en la de la d[ic]ha proteccion de suso ynserto y con todas las demas que conforme a derecho se deven y pertenecen a los originarios y berdaderos patrones fundadores y dotadores de semejantes obras pias y collegios buen asi como si aqui se espresasen y declarasen por estensso y como si El d[ic]ho s[eñ]or Conde de olivares [h]ubiera fundado y dotado desde su primera piedra y fundacion e ynstituçion El d[ic]ho Collegio sin que ahora ni En tiempo alguno ni por causa ni consideracion de otra dotaçion mas opulenta y ma[g]nifica y de mayor beneficiencia por grande e yncomparable que sea pueda El d[ic]ho collegio reçivir ni admitir ni reconozcer admita reçiva ni reconozca por patron del d[ic]ho a otra qualquier persona de qualquier calidad preeminencia o dignidad que sea aunque sea Pontifical o R[ea]l sino que todabia y en todo tiempo para siempre jamas como el d[ic]ho es tendra y reconocera y desde luego tiene y reconoze al d[ic]ho señor Conde y a los sucesores En su casa y mayorazgo por unicos propietarios [Fol. 264v] y berdaderos patrones pribatibe solo E ynsolidun Con lo qual desde Luego rebocamos y damos por ninguno y de ningun bolor y efe[c]to El capitulo de la d[ic]ha escritura e proteccion de suso ynserto En que se pro[h]ibe perpetuamente al d[ic]ho Collegio dar y conceder El d[ic]ho patronazgo a persona alguna de ningun estado y calidad que sea y caso que para alguna causa no [h]ubiese lugar esta pro[h]ibicion y se hubiese de dar y conçeder El d[ic]ho patronazgo se daria y concederia al d[ic]ho señor Conde o al sucesor de su casa queriendolo su ex[celenci]a para lo qual se le hubiese de requerir y eligiendo de haçe[p]tarle o hubiese de haçer al d[ic]ho colegio La correspondencia y gratificacion que entre Las d[ic]has partes se asentase y concertase En todo y por todo como En el d[ic]ho Capitulo se contiene como sino se hubiera puesto en la d[ic]ha escritura y contentamos y satisfacemos al d[ic]ho collegio por estipendio y junta correspondencia remuneracion y recompensa del d[ic]ho derecho de patronazgo con la gracia y m[e]r[ce]d que su Mag[esta]d

a instançia de su ex[celenci]a a [h]echo al d[ic]ho collegio del dicho privilegio demas y aliende de los quinientos ducados de renta de pension E de justicia que El d[ic]ho señor Conde ofrecio de suplicar a su santidad concediese a este d[ic]ho colegio y aunque no aya efe[c]to la d[ic]ha concesion ni su ex[celenci]a de otra alguna mas al d[ic]ho Collegio todavia El d[ic]ho collegio a de mantener y observar perpetuamente El d[ic]ho reconoçimiento de Patronazgo y en caso que se conçeda o no La d[ic]ha pension con ella o sin ella El dicho collegio [h] a de observar El dicho reconoçimiento

Que demas de todo lo suso d[ic]ho El d[ic]ho Collegio [h]aya de dar y nos En su nombre damos al d[ic]ho s[eñor] conde de olivares para su ex[celenci]a y los ssucesores en su la d[ic]ha casa y mayorazgo y para sus descendientes por ambas lineas entierro en el d[ic]ho collegio En el cuerpo de la Iglessia o En la capilla dentro de la barandilla donde su ex[celenci]a lo hordenare y pueda haçerlo En la forma y horden y con la suntuosidad que fuere servido en la pared o En el suelo con advertençia que por quanto El fundador por [h]aberlo dispuesto asi en su testamento esta sepultado en el suelo con una lossa en medio En la capilla cerca de las gradas del altar si su Ex[celenci]a dispusiere su entierro de suerte que [e]sto inpida y sea ne[ce]s[ari]o mudar y trasladar La sepultura del d[ic]ho fundador se [Fol. 265r] impetre facultad para ello aparte y por si o se espresre juntamente en la confirmaçion que del d[ic]ho patronazgo hiciere su santidas y asim[ism]o su Ex[celenci]a pueda fundar y dotar al d[ic]ho colegio las capellanias y memorias que fuere servido con la horden tiempo solenidades y requisitos que gustare y En los Entierros de cuerpo presente tenga El colegio oblig[aci]on yr en forma procolegio a las casas de los señores Condes de olivares y traer En honbros El cuerpo asta la iglesia de este colegio y si algun Cuerpo o guesos a quien tengan La obligacion desta escritura trajeren de afuera a la d[ic]ha ciu[d]ad a de salir El d[ic]ho Collegio En forma a recibirlo [h]asta la puerta della y alli le llevaran Los colegiales En honbros a las casas de los dichos condes o al collegio como se hordenare y que En estos casos demas de los colegiales que llevaren El cuerpo El resto del colegio y El Rector cançelario del bayan consecutiba e ynmediatamente al cuerpo y todos Rector y colegiales guarden la forma y çeremonia de sus entierros llevando El d[ic]ho rector sombrero grande con cordones sobre El bonete y El y todos Los Collegiales las becas a un lado crucadas con un nudo sobre El hombro yzquierdo como se [h]a praticado y pratica y q[ue] los d[ic]hos Entierros de Cuerpos presentes y en obsequias y anibersarios de sus Ex[celenci]as y descendientes tenga El colegio obligacion de asistir En forma a los ofiçios dentro de la Capilla En lugar apartado y de porsí

Que En las oraçiones y [n]açimientos de gracias que El d[ic]ho collegio diçe unas beçes pro anima fundatoris, y otras presta que sumo omnipotens Deus

Ut animas famulatui Roderios fundatoris huig Collegis parentum [ilegible] Demas de ser sus Ex[celenci]as participantes de todos los sufragios del colegio como patrones y dotadores del conforme a Las constitucio[n]es se añadan a las dichas oraçiones y gracias Los d[ic]hos señores Patrones a su tiempo que rogamos a Dios no llegue En muchos años dando su divina Magestad Larga y dichosa bida a su ex[celenci]a

Q[ue] El d[ic]ho s[eño]r Conde En la iglesia y En su entierro y en las demas partes y lugares del colegio que fuere servido sin eçetar ninguna y En qualesquier ornamento y pieças de por si pueda poner El escudo de sus Armas y su retrato [Fol. 265v] quantos por bien tubiere con titulo y nombre de Verdadero y perpetuo protector y Patrono y qualquier letreros y epitafios que le pareçiere sin que se puedan poner esculpir ni pintar aunque sea en tabla mibile ni que se pueda colgar ni descolgar con facilidad en ninguna parte del dicho Collegio otros escudos de Armas epitafios ni Letreros y si de[h]echo se hiçiere El d[ic]ho señor Conde y los sucesores En su casa y mayorazgo por su propia autoridad Los puedan quitar y esta pro[h]ibicion no se entienda con El fundador En perjui[ci]o o de la conserbacion de su retrato que esta En el dicho colegio

Que En los actos publicos de Collegio o Unibersidad dentro de la d[ic]ha ciu[da]d o fuera della En que se acostumbre haçer recordacion del fundador se haga asimismo del d[ic]ho s[eño]r conde de olivares hordenando que quando se haçe la d[ic]ha recordacion diciendo quos utinam cedat infelicem recordationes [ilegible]= derici con todos los titulos de Dignidades que tube fundatoris huius Collegis maioris Studi generalis se añada quod sub patrocinio ex[celentissim]i mi D[omin]i D[on] Gasparis de Guzman Comititis de oli=vares erusdem Collegis Unici veri et perpetui patroni tutissi= num et Illustrissimun existit et floret y que sin embargo de que los Collegiales con justissimo reconoçimiento y con el obsequio y cortesia que deven dicen quando nombran a su ex[celenci]a El Conde mi s[eño]r esten obligados a deçirlo asi por precisa obligacion y ceremonia

Q[ue] El d[ic]ho s[eño]r Conde de Olivares pueda disponer acomodar y reparar o edificar de nuevo, quarto o aposento alto y bajo correspondiente al jardin o En la parte o lugar del colegio que a su Ex[celenci]a parecier[e] donde como berdades y propio patrono pueda El día o noche q[ue] gustare recojerse a dormir y En tales días y En otros quales quiera pueda comer en el refitorio o En su aposento o En la camara retoral con El retor y que En los días y noches que se quedare En el colegio respeto de que extero alguno no puede quedar en el acuda a su servi[ci]o En oras de clausura un familiar del d[ic]ho Colegio como se hace y guarda solam[en]te Con el rector

[Fol. 266r]

Que El d[ic]ho señor Conde y los sucesores en su casa y mayorazgo siendo como al presente es su ex[celenci]a alcaide propietario de los dichos Alcaçares reales de sivilla y no de otra manera si quisieren puedan hacer pasadiço para pasar al d[ic]ho colegio por la parte y lugar que a su ex[celenci]a le pareçiere y abrir y tener tribuna en la parte de la iglesia del d[ic]ho Collegio El qual este obligado a su observancia quanto es en favor del dicho señor Conde y de sus sucesores que fueren tales alcaides de los d[ic]hos alcaçares reales

Que Para mayor firmeza cobroboracion de la concesion admision reconocimiento de Patron del d[ic]ho colegio en favor del d[ic]ho señor conde y sus sucesores con las preheminencias y prerrogativas condiciones y obligaciones de misas memorias y sufragios Contenidas En la d[ic]ha escritura de proteccion y en esta y que en ella se Estienden y alargan se[h]a de obtener y traer Especial y particular confirmacion e yndulto de su santidad y la santa sede app[ostóli]ca en la forma y man[er]a q[ue] se contiene En un capitulo de la d[ic]ha escritura de proteccion de suso ynserto q[ue] sobre esto dispone que abemos aqui otra bez por rrepetido

Q[ue] Asimismo Para mayor firmeza se a de obtener y sacar confirmacion de su Mag[esta]d de la d[ic]ha escritura de proteccion de suso ynserta y desta por El consejo de justicia o camara o ambos Juntos mandando q[ue] se guarden y cumplan como en ellas se q[ue] y asi e segun y como se dispone por El capitulo que de esto trata⁴

Todo lo qual que d[ic]ho es obligamos al d[ic]ho Collegio estudio y unibersidad de Cumplir guardar y observar E segun y como En esta Escritura y Capítulos della se Contiene y declara y queremos que dello y de todos los demas contenidos En la d[ic]ha escritura de proteccion de suso ynserta El d[ic]ho s[eñ]or Conde y sus sucesores puedan usar y usen y tener y tenga y goçe de todas Las prerrogativas y derechos onoríficos misas y sufragios y preheminencias contenidas en [Fol. 266v] ambas escrituras a titulo y nombre de tales patronos perpetuos solos E ynsolidum del d[ic]ho Collegio bien asi y tan cumplidamente como si desde su principio La d[ic]ha Concesion de Protector La[h]ubiera[h] echo E hiciera El d[ic]ho Collegio de tal patron y para El d[ic]ho Cumplimiento y observancia hacemos obligacion En forma de los Vienes propios y renta del d[ic]ho colegio estudio y unibersidad Espirituales y temporales derechos y açiones avidos y por[h]aber y damos poder a las justicias que de sus causas

4. En el margen derecho se escribe "q[ue] el d[ic]ho colegio estudio y unibersidad a de estar obligado y le obligamos a que dentro de dos meses primeros siguientes ratificara y renobara esta escritura contratados solemes y por ante escriv[an]o pu[bli]co y en for[m]a y q[ue] se retifique o no como en efe[c]to se[h]a de ratificar todavia esta escritura sea firme como fue se ratificada o no se[h]ubiese echo mençion de la d[ic]ha ratificacion=".

puedan y devan Conozzer a quien lo metemos al d[ic]ho colegio y estudio y Unibersidad con renunçiaçion que hacemos de su fuero jurisdiccion y domiçilio y Laleysit convenerit de jurisdizione omnium Judicum y Las demas de su favor En especial Las [ilegible] e renunçiaçion y lo reçivimos por sentencia difinitiba de juez competente Con tal El d[ic]ho Collegio dada y pasada En autoridad de cosa juzg[a]da y para mayor firmeca de esta escritura por ser pErpetua El d[ic]ho Collegio Unibersidad a quien En alguna manera podria conpeter beneficio de restitution la qual Cesa con la fuerça y Vinculo del juramento Certificador de su efe[c]to En el d[ic]ho nonbre y por el d[ic]ho colegio estudio y unibersidad y sus sucesores juramos por Dios n[uest]ro Señor sobre una senal de Cruz tal como esta + y En nombre de los que son clerigos En berbo saçerdotes de q[ue] yo El presente [Fol. 267r] Escribano doy fe que Cumpliran esta escritura y todos Los capitulos della y que ellos ni alguno dellos no yran Contra ello ni Contra las Bullas breves y Confirmaçiones que de esta escritura se despacharen En todo ni En parte directa ni yndirectamente En tiempo alguno ni por alguna manera alegando ser collegio y unibersidad y que no se convirtio En su utilidad y prohecho obrreçion y subrrreçion falta de solenidad ni por menoridad ni alegando n[uest]ro aver sido lesos ni Engañados Enorme ni Enormissimamente ni que en el d[ic]ho Poder ni En esta escritura hubo fuerca Violencia dolor fraude ni colusion exproposito Rey psania legaran otra eçeçion ni defension q[ue] contradiga El Cumplimiento y observancia desta escritura aunque El derecho a ello Les de lugar y lo permita y sobre benga a nuevas Causas para lo poder hacer porq[ue] en Los d[ic]hos nonbres confessamos y declaramos y juramos Como Jurado tenemos q[ue] El d[e]r[e]cho poder y esta escritura que en birtud del hacemos y otorgamos procede de la propia libre y espontanea bolunt[a]d de las d[ic]has nuestras partes y nuestra porque [Fol. 267v] Ellos y no otros sabemos y nos consta que notablemente es util el d[ic]ho collegio estudio y unibersidad y si hiçieremos lo Contrario que demas que no nos a de baler ni sobre Ello nos ni los d[ic]hos nuestras partes seamos [h]oy dos ni admitidos En juiçio inCurramos E yncurran En caso de menos baler y En las otras penas En que caen E yncurren los que quebrantan semejantes juramentos y otro si juramos y prometemos que contra El d[ic]ho poder y esta escritura y juram[en]to En todo ni En parte nos ni los d[ic]hos nuestros partes ni ninguno de nos ni de ellos no tenemos ni tienen n[uest]ro echa protestaçion ni reclamacion ni otra escritura ni juramento En publico ni En secreto ni la [h]aremos ni aran y qualquiera q[ue] Pareçiere aber echo o adelante hiçieremos o hiçieren la rebocamos y damos por ninguna otrosi juramos que deste juramento los d[ic]hos nuetros partes ni nos ni algunos de nos ni Ellos no pediremos ni pedirán absolucion ni relaxacion a n[uest]ro muy Santo padre e ni a otro ningun [Fol. 268r] Juez ni perlado que para nos La dar

y conceder poder y facultad tenga y aunque de su propio motu o para se defender El dicho Collegio sea dada y concedida no usaremos ni usara della ante tantas quantas Veces este Juramento nos fuere concedido y relaxado tantos juramentos hacemos y uno mas por manera que siempre aya un juramento mas que relaxacion y a la fuerza y conclusion del d[ic]ho juramento dijeron si juramos y amen= E yo El dicho Conde de olivares q[ue] estoy presente [h]aviendo Visto oydo y Entendido esta ejecutoria otorgo y Conozco q[ue] la aceto Como En Ella se contiene y reçivo En mi y En Los sicesores En mi cassa y mayorazgo El derecho q[ue] Por ella se nos adquiere = y prometo que suplicare a su santidad que demas de los quinientos ducados En cada un año de pension contenidos En la dicha escritura de proteccion de susa ynserta que se an de anejar al dicho Collegio sea la dicha renta y anejon de otros treçientos ducados de renta mas. que todos son ochoçientos ducados La qual promesa su excelencia hace con la cali[da]d y En la misma forma y segun que Cerca de los d[ic]hos quinientos ducados se Contiene En El capitulo de la d[ic]ha escritura de proteccion y asi lo otorgamos ambas partes ante El escrivano publico y testigos y uso escritos [Fol. 269r] que fue fecha y otorgada esta Carta En la Villa de madrid estando En ella La Corte y Conssejos de su Mag[esta]d a diez y nueve dias del mes de noviembre de mill y seisçientos y veinte y tres años testigos que fueron presentes a lo que dicho es El señor licen[cia]do Garci perez de araçiel del conssejo de su Mag[esta]d y Don juan Vicentelo conde de Cantillana y Don francisco fernandez Bertran Capellan de su ex[celenci]a Estantes En esta Corte y El d[ic]ho señor conde de olivares y demas otorgantes a quien yo El escrivano doy fe conozco Lo firmaron= ba testado y asi lo otorgamos ambas partes ante El escrivano publico y testigos y usi escutos que fue fecha y otorgada esta Carta En la Villa de madrid estando En ella la Corte y Conssejos de su magestad a dias del mes de año del señor de mill y seisçientos y Veinte y tres años testigos que fueron presentes a lo que dicho es estantes En esta Corte y El dicho señor Conde de olivares y demas otorgantesa quien yo El escrivano doy ffe [Fol. 269v] Conozco Lo firmaron y mas ba testado y de Do[c]tor /c/tre/ En mi/ ba Enmendado, Bermudez, Bermudez, y En la margen Un capitulo: que tiene Catorce renglonçillos que Comiença/ q[ue] El dicho Collegio estudio y unibersidad a de estar obligado/y acava/ o no se obiese echo mencion de la d[ic]ha ratificacion=

[Rubricado]

Referencias bibliográficas

- Amores Martínez, F. (2001). *La Colegiata de Olivares*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Atienza López, Á. (2008). *Tiempo de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*. Marcial Pons.
- Blanco Mozo, J.L. (2007). *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Fundación Universitaria Española.
- Carrasco Martínez, A. (2009). Los estudios reales del Colegio Imperial de Madrid y otros proyectos educativos de Olivares. *Cuadernos de Investigación Histórica*, 26, 99-121.
- Colás Latorre, G. (2009). Felipe IV y Olivares. El fracaso del reformismo 1621-1643. En A. Floristán (Coord.), *Historia de España en la Edad Moderna* (pp. 487-512), Ariel.
- Elliott, J. (2010). *El conde-duque de Olivares, el político en una época de decadencia*. Crítica.
- Falcón Márquez, T. (2000). Tipología constructiva de los palacios sevillanos. En A. Graciani (Coord.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la construcción. Sevilla. 26 a 28 de octubre de 2000* (pp. 279-284). Juan de Herrera, SedHC, Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía, COAT Granada, CEHOPU.
- González de la Calle, P.U. (1931). *Relaciones del conde-duque con la Universidad de Salamanca*. Ramona Velasco, viuda de P. Pérez.
- Herrera García, A. (1990). *El estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Marañón, G. (1980) *El conde-duque de Olivares: la pasión de mandar*. Espasa-Calpe.
- Ollero Pina, J.A. (2005). La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII. En R.M. Serrera Contreras y R. Sánchez Mantero (Coords.), *La Universidad de Sevilla 1505-2005: V Centenario* (pp. 135-203). Fundación El Monte.
- Ollero Pina, J.A. (2012). El ejercicio del poder. El patronazgo del conde-duque en la Universidad de Sevilla. *Andalucía en la Historia*, 36, 20-25.
- Ortega, Á. (1917). *Las Casas de Estudios en la provincia de Andalucía*. G. López del Horno.
- Ortega Jiménez, J.M. (2022). El convento dominico de Castilleja de la Cuesta (Sevilla): Una fundación de los condes-duques de Olivares (1626-1634). En F. Cruz Isidoro (Ed.), *Hum-171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas investigaciones 2022* (pp. 69-85). Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz.

- Ortega Jiménez, J.M. (2025). Patrimonio y poder: las viviendas de los condes de Olivares en Sevilla. En F. Cruz Isidoro (Coord.), *Nuevas investigaciones sobre el patrimonio artístico en Andalucía. Identidad, conocimiento y difusión* (pp. 55-72). Universidad de Sevilla.
- Portús Pérez, J. (2015). Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-126). *Studia Aurea*, 9, 245-264.
- Sanz, M. J. (2005). Imágenes de la primitiva Universidad de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 18, 86-106.
- VV.AA. (2001). *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*. Universidad de Sevilla.

Fuentes documentales

Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM). Madrid
Biblioteca Nacional de España (BNE). Madrid

“La ociosa elegante” andaluza: entre lo superficial y el afán de libertad

“LA OCIOSA ELEGANTE” ANDALUZA:

ENTRE LO SUPERFICIAL Y EL AFÁN DE LIBERTAD

Beatriz Romero Chaves

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-7542-8576>

Resumen

El presente trabajo examina uno de los prototipos más difundidos en el arte andaluz decimonónico: la “ociosa elegante”. Se trata de una mujer perteneciente a la clase media-alta supuestamente de carácter desganado, vanidosa y desconsiderada que puede incluso resultar un peligro para el entorno familiar y para la sociedad en general. Sin embargo, serán estas mujeres frivolidadas socialmente las que, a finales de siglo, empiecen a buscar su autonomía a través de diversos cauces, todo ello en el contexto misógino propio del siglo XIX. Para ello se analizan una serie de obras en las que se reproducen estas escenas prototípicas, centrándose principalmente en la moda del momento, al ser un elemento contundente a la hora de reflejar el estatus económico femenino.

Palabras clave

Mujer burguesa, siglo XIX, Andalucía, arte, feminismo, prototipos culturales.

Abstract

This article examines one of the most widespread prototypes in nineteenth-century Andalusian art: the “elegant idler.” This depicts an upper-middle-class woman, supposedly lazy, vain, and inconsiderate, who can even pose a danger to her family and society at large. However, it was these socially trivialized women who, at the end of the century, began to seek autonomy through various channels, all within the misogynistic context of the nineteenth century. To this end, we

analyze a series of pieces that reproduce these prototypical scenes, focusing primarily on current fashions, as they were a powerful element in reflecting women's economic status.

Keywords

Bourgeois woman, 19th century, Andalusia, art, feminism, cultural prototypes.

I. Introducción

En el siglo XIX, la nueva aristocracia ociosa encarnada en la mujer elegante se convirtió en la representante directa del estatus económico de su marido. Los lujosos y excéntricos vestidos, las faldas estrechas, los sofisticados guantes, los impresionantes zapatos de tacón, los grandes sombreros y sobre todo el afamado corsé, daban testimonio de que su portadora podía permitirse lo superficial e innecesario y, además, se mostraba incapaz de realizar cualquier actividad o labor productiva (López Fernández, 2006, pp. 24-25). Este hecho se reflejaba también a través de la moda, que favorecía la esclavitud de las damas aristócratas y burguesas, cuya salud se vio perjudicada principalmente por el uso reiterado del corsé, que constreñía los órganos internos y reducía la capacidad pulmonar y la correcta circulación de la sangre, entre muchos otros problemas. Sin embargo, los sociólogos decimonónicos defendían el uso de esta prenda al considerarla un distintivo de mujer refinada. La consecuencia del uso generalizado de esta prenda, fue el aumento de enfermedades y con ello, a esa fama de fragilidad e invalidez que se le atribuía a toda mujer.

Por otra parte, también fue determinante en el siglo XIX la gran proliferación de publicaciones dedicadas a la moda de la mujer: las revistas femeninas que se consolidarían con la clara relación entre moda, mujer y prensa, fomentada por la industrialización y el cambio social (Velasco Molpeceres, 2019, pp. 28-29). Dichas revistas estaban claramente orientadas a la mujer burguesa, excluyendo al resto de las clases sociales. La imagen que se daba de las mujeres desde sus páginas estaba completamente idealizada, siendo frecuente la inclusión en el ejemplar de un figurín, como es el caso de *Magasin des Demoiselles*, en la cual colaboraba Adele Anaïs Toudouze —de soltera Colin—, una de las ilustradoras de moda más importantes de su época y cuya obra tuvo enorme difusión por toda Europa, ya que en este periodo la moda de París se impone en el resto de los países vecinos. La publicación era de carácter mensual, y estaba claramente dirigida a señoritas con artículos sobre moral, artes, historia, economía doméstica, modas y patrones, es decir, toda la educación “de adorno” inherente

a la época. La aparición de estas revistas y sus figurines supuso el fin de los estilos de vestir locales y la estandarización de una moda internacional.

En España, aunque en 1764 hubo una publicación dedicada específicamente a las mujeres, la primera revista femenina de moda fue el efímero *Periódico de las Damas* (1822), seguido por el *Correo de las Damas* (1833-1835), *La Moda* (1842-1927), *El Defensor del Bello Sexo* (1845), y *Ellas* (1851), revistas que, debido a la influencia francesa, no dudaron en copiar los figurines galos de *L'observateur des Modes*, *Petit courrier des dames*, *Modes de Paris* y *Le moniteur des modes*. No todas las mujeres podían permitirse ir a París para ver con sus propios ojos las últimas tendencias, por lo que los figurines suponían un apoyo visual a aquellas crónicas de moda que, junto con el boca a boca, les permitieron renovar su vestuario con cierta frecuencia. Este tipo de prensa demostraba la concepción que se tenía de la mujer y de sus aptitudes, teniendo que ser educada desde la infancia en valores morales y religiosos, además de enseñarles cómo ser buena esposa y madre¹.

En definitiva, la sociedad esperaba de ella que fuese elegante, afectuosa, virtuosa y sumisa para el hombre y todo su ámbito familiar. La mujer acaudalada era un fiel reflejo de la posición social de su marido, y por ello debía tener una apariencia impecable, siguiendo fielmente los dictados de la moda imperante. Cuando enviudaba, frecuentemente volvía a casarse (Fernández de Alarcón, 2015, p. 193), buscando esa posición que había perdido al fallecer su esposo. Los figurines daban testimonio de lo que estaba de moda en la sociedad del momento, en el que las mujeres eran testigos y sujetos activos (Álvarez Moro y Ledesma Cid, 2008, pp. 24-25).

La moda fue el gran instrumento para demostrar la exquisitez de las mujeres, pero al mismo tiempo, las esclavizaba y condenaba a continuar siendo la dulce y frágil muñequita de su esposo. El carácter de transitoriedad de la moda obligaba a las damas adineradas a renovar sus vestuarios continuamente, para no perder ni un toque de distinción ni exclusividad. La mujer tenía que ser distinguida y a la vez "chic", luciendo prendas a la moda con una armonía entre lo que se es y lo que se tiene (Arriaga Flórez, 2006, p. 222). En este aspecto, encontramos declaraciones misóginas de los médicos del momento, como es el caso de Moebius, atreviéndose a afirmar que este gusto insaciable hacia la moda era fruto de la debilidad del sistema nervioso femenino, traduciéndose en una frivolidad y versatilidad hacia los gustos e ideas (López Fernández, 2006, p. 49). Sin embargo, ya a mediados de siglo, la ociosidad reflejada a través de la indumentaria y de sus modos de vida, encontraría también como parte positiva

1. Posteriormente, la revista *La Violeta*, nacida en 1862, fue declarada libro de texto, utilizándose para formar en las escuelas femeninas a las jovencitas.

el desligarse cada vez más de la figura masculina y buscar nuevas sendas de emancipación en espacios públicos, como los bailes, la ópera y la práctica del deporte. Todo ello se trasladó a la literatura y quedó reflejado en la pintura y la ilustración andaluzas, creándose imágenes estereotipadas sobre la “ociosa elegante” que se repetirán incansablemente a lo largo de toda la centuria.

2. La frágil, aburrida y elegante burguesa

En la pintura decimonónica se representó frecuentemente a las mujeres enfermizas y pálidas, considerándose atributos indispensables para ser una perfecta mujer elegante y femenina. Esta cuestión conllevaba a reafirmar la incapacidad para el aberrante (Ramos, 2012, p. 125) trabajo productivo de la mujer elegante, llevándola a una vida apacible y reservada, siempre encerrada en su casa (Rocamora, 1993, p. 19). La buscada *feminidad* de las prendas tenía que consistir en demostrar que sus portadoras no podían realizar ninguna actividad útil: toda su apariencia mostraba la elegancia esperada, pero en el fondo era una cortapisa para que las damas realizaran cualquier tipo de trabajo, puesto que casi no podían moverse por el carácter aparatoso y poco práctico de sus prendas (*La Siesta*, Julio Romero de Torres, 1900, óleo sobre lienzo, colección particular). El tedio que reinaba en la vida de la ociosa elegante cobraba presencia en *La Regenta* y en *Anna Karenina*, de Tolstoi. También en folletines como *La Araña Negra* de Blasco Ibáñez y en la prensa de la época, que constantemente difundía la imagen de la mujer elegante que se postraba aburrida en el sofá. Paralelamente a la ilustración gráfica, este estereotipo de mujer postrada apareció en la pintura decimonónica, al tratarse de una imagen muy literaria que encerraba un hondo simbolismo sobre la naturaleza sexual femenina. Una mujer elegante y desganada, que se postraba en su diván como consecuencia de su tediosa vida y cuyo ejemplo lo encontramos en el *Retrato de Doña María Roy* (Fig. 1).

Conviene señalar también la invención de la máquina de coser, la cual fue el mayor impacto en el vestir durante la segunda mitad del siglo (Rowland-Warne, 1994, p. 40) y, junto a ello, la aparición de los patrones de papel que permitieron a las mujeres de clase media de la segunda mitad de siglo confeccionar trajes “a la última”, tal y como se ilustra en el anuncio de la compañía americana Singer (*Máquina de coser, España, Sevilla*, 1892, litografía, colección particular). La moda encontró en la mujer burguesa una nueva cliente que, progresivamente, fue adoptando las últimas tendencias para llegar a ser una dama refinada (Álvarez Moro y Ledesma Cid, 2008, pp. 19-20).



Fig. 1. Gonzalo Bilbao, *Retrato de Doña María Roy*, 1890, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

La mayoría de las elegantes hacían de sus vidas una ostentación constante. Sus vestidos demostraban la improductividad que les provocaba portarlos, pero también debían dar cuenta de la ociosidad en su mundo privado. El tiempo empleado en la *toilette*, una educación exquisita o entender de arte u ocuparse de cuestiones relacionados con los criados de la casa, manifestaban emplear el tiempo en tareas poco prácticas dentro de la intimidad familiar, sin poner en riesgo la riqueza, pues como sabemos, el hombre de negocios requería dos cosas de su esposa: que fuese un modelo de virtudes domésticas y que no hiciese nada en absoluto. De hecho, se mitifica la imagen de la mujer seria, la que no molesta, la única que no teme envejecer porque ha dedicado su vida a la familia cuidando de sus hijos y guardando la honra de su esposo (Diego, 1987, p. 115). La moda daba buena cuenta de ello, sirva como ejemplo la gran cantidad de enaguas que llevaban las damas en este período y que sirvió como excusa para que no realizaran actividades productivas (Layer, 2017, p. 152).

Las mujeres elegantes decimonónicas fueron retratadas masivamente por los artistas. Aunque a finales de siglo hubo una transformación en la pintura y la literatura gracias a la llegada del naturalismo y el afán por plasmar la psicología oculta, lo cierto es que aún estos retratos femeninos pretendían demostrar el estatus social de las mujeres antes que su personalidad.

Este afán de las clases adineradas por querer transmitir su supuesto cosmopolitismo a través de los retratos estuvo muy influenciado por la aristocracia parisina de la Belle Époque y su artificioso estilo de vida. Un ejemplo de ello, son los numerosos retratos de Lucía Monti² realizados por el pintor José Villegas, conservados Museo de Bellas Artes de Sevilla, que nos muestran estas aspiraciones por reflejar el poder de la adinerada aristocracia (Fig. 2). Por ello, el pintor representa a la que fuera su esposa, Lucía Monti, siempre con un remarcado porte real, delante de grandes cortinones, como símbolos de poder y acompañada de perros de moda, referenciando el carácter privilegiado de la retratada. También es representativo de este gusto burgués el retrato de *Emma Delile* (Antonio del Canto Torralbo, s.f., acuarela en óvalo sobre papel, Álbum de Antonia Díaz), en el que la joven aparece como una delicada dama parisina, tanto en su delicada pose como en su vestimenta.

Debemos detenernos en este punto para señalar la simbiosis que se difundió desde principios del siglo XIX entre la mujer y el animal, que denotaría los instintos más primarios. Una novedosa relación afectiva entre las elegantes y los animales que supuso que todas ellas debían poseer mascotas, preferiblemente perros. Estos animales eran apreciados por representar un símbolo más de elegancia y lujo, especialmente los galgos, por lo que, paulatinamente las señoras fueron aumentando su afecto hacia ellos. Las artes plásticas reflejaron esta interesante relación en numerosos retratos. Sin embargo, las revistas no tardarían en atacar con comentarios recelosos acerca de los hombres de la época ante la relación de sus mujeres y las mascotas (Joaquín Martínez de la Vega, *El guardián de Carmen*, h. 1890, Museo de Arte de Almería). Además, los propios intelectuales de 1900 tenían el pensamiento de que el cariño de las mujeres hacia sus animales era consecuencia de una incapacidad propia del género femenino para adaptarse al mundo civilizado. La obra *En salvo* (José Jiménez Aranda, h. 1900, Madrid, colección particular), muestra a la joven protagonista burguesa sosteniendo en su regazo a un gatito mientras mira con dulzura al perro situado a su lado, es buena muestra de ello.

2. Lucía Monti también era artista. Pintora de origen italiano, hermana del escultor Ercole Monti y esposa del pintor sevillano José Villegas Cordero. Estuvo activa en Sevilla a finales del siglo XIX y durante la primera década del siglo XX. Entre sus obras encontramos: *Puente de Triana*, y *Una vista de Alcalá de Guadaira* (Exposición del Ateneo de Sevilla, 1904), así como dos *Floreros* (Exposición del Ateneo de Sevilla, 1905).



Fig. 2. José Villegas Cordero, *Retrato de Lucía Monti*, h. 1890, Sevilla, Museo de Bellas Artes, donación de Lucía Monti en 1921.

En otras ocasiones, las damas de elevado estatus se retrataban con animales exóticos, como en *Retrato de dama con loro* (Joaquín de la Rosa, 1839, óleo sobre lienzo, Granada, Museo Casa de los Tiros), la cual demuestra la afición de la clase burguesa por adornar sus salones con retratos de familia como signo de distinción. Se representa una dama, de tres cuartos, vestida con un traje azul³ con estampado floral y sobre los hombros una esclavina de

3. En esta época estaba de moda el color azul para los vestidos femeninos de las clases burguesas y aristocráticas. Véase también: *Retrato de señora vestida de azul* (Antonio María Esquivel, 1833-1866, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes).

encaje. En su brazo derecho se apoya un pájaro tropical. Aparece firmado en la parte posterior del lienzo.

Siguiendo a la línea de retratar a la distinguida aristocracia encontramos el *Retrato de Ángeles Sanjuán y Garvey, hermana de la Duquesa de T'Serclaes* (José Jiménez Aranda, 1878, óleo sobre lienzo, Madrid, colección Luis Pérez de Guzmán, Marqués de Lede), realizado en Sevilla y enmarcado dentro del ambiente cultural de la ciudad, así como del contexto de la Sociedad de Bibliófilos, del entorno de los eruditos T'Serclaes. Reviste una discreta y digna elegancia de tono realista, que habla de un intenso posado de la modelo, de la que el artista ha extraído acentos realistas de calidad plástica. La retratada, con mantilla negra sobre un fondo de celaje, presenta una postura austera y sobria —algo propio de su condición social— sin gesticulaciones ni retóricas. Un retrato de elocuente sencillez, realista al mismo tiempo que aristocrático, digno ejemplar que opta a ser uno de los mejores retratos realistas de ese período concreto de la pintura sevillana (Fernández Lacombe, 2005, pp. 58-59).

Muy diferente es el *Retrato de señora* realizado por Francisco Cabral y Aguado Bejarano (1856, dibujo sobre papel, Sevilla, Museo de Bellas Artes), en el que una señora aparece de medio cuerpo mirando fijamente al espectador con gesto severo. Lleva el pelo recogido y un vestido con un gran cuello bordado de color claro y mangas anchas. Sin embargo, resulta un retrato con cierto grado de realismo, al no omitirse ciertos detalles como la verruga de la cara o las incipientes arrugas del entrecejo.

No hay que olvidar que la elegancia se consideraba sinónimo de exclusividad, una forma adecuada de comportarse por parte de las damas privilegiadas, pero ciertamente difícil de definir. En este sentido, la prensa incluso publicaba artículos que incitaban a esta mujer elegante a no reírse ni demostrar ningún tipo de expresiones emocionales en público. Sin embargo, no estamos ante una democratización de la elegancia, sino todo lo contrario, pues ante la aristocracia económica que podía representar Lucía Monti, a principios del siglo siguiente aparecería una novedosa “aristocracia de espíritu” (López Fernández, 2006, p. 49). Como sabemos, era habitual que las esposas de los pintores fueran retratadas de manera elegante, así también lo hizo Julio Romero de Torres (*Francisca Pellicer*, 1900, óleo sobre lienzo, Córdoba, Museo de Bellas Artes), en cuyo caso su esposa aparece también rodeada de flores, complementos recurrentes en los retratos de mujeres como signo de delicadeza y feminidad.

Los ejemplos de las esposas de José Villegas y de Julio Romero de Torres encuentran su correlativo en el resto de España a través de los magníficos retratos de Ramón Casas dedicados a su hermana y a su amante, o de Joaquín Sorolla, en los cuales representan de manera impecable a su amada esposa

Clotilde en numerosas ocasiones. Llama la atención el lenguaje visual de las mujeres representadas, pues en el caso de tratarse de sus esposas, las damas miran desafiadamente al espectador, con cierta altivez, como correspondía a una dama burguesa del momento. En cambio, si se retrataba a una amante, su actitud era mucho más sensual y desenfadada.

Mención aparte merece la tristeza patente en las retratadas más jóvenes, convirtiéndose en el sentimiento gestual más difundido entre ellas. Así aparecen en numerosas obras, aunque a veces sí se permitían una leve sonrisa o inclinación de cabeza. Sirva como ejemplo el *Retrato de muchacha* (Joaquín Martínez de la Vega Cisneros, 1801-1900, óleo sobre lienzo, Museo de Málaga), cuya belleza serena del rostro y de pensamientos ausentes va en consonancia con una evidente melancolía. El cuello blanco de encaje, el elegante vestido oscuro y los pendientes de oro que lleva la joven la sitúan dentro de una acomodada familia.

En Andalucía, todo el pensamiento referente a la mujer improductiva se volvió enfático sobre los tópicos de la región, representando en las artes plásticas una supuesta desgana, gandulería y apatía también de la mujer de clase media. Especial mención merece la obra de Romero de Torres titulada *La siesta* (1900, óleo sobre lienzo, colección particular), representando una alegre y colorida escena en la que una elegante mujer está adormilada en el patio interior de su casa. Su vestido blanco de encajes⁴ y la sombrilla que aparece a su lado volcada, la delatan como una dama burguesa que no tiene mucho más que hacer que pasar el tedio de sus días de esta ociosa manera, al igual que ocurre en su otra obra del mismo año: *Pereza andaluza* (óleo sobre tabla, Córdoba, Museo de Bellas Artes) en cuyo caso se diferencia de la anterior en que la mujer sí muestra un rostro con signos de inequívoco aburrimiento.

En la obra *Señora con vestido blanco* (Fig. 3), se representa también un momento de tedio. Se trata de un retrato a contraluz de una joven con un elegante vestido blanco, que mira a través de los visillos por la ventana, como si esperase ver a alguien o algún acontecimiento que la aleje de su vida monótona.

Del mismo autor es el dibujo titulado *Señora tumbada* (h. 1876, Sevilla, Museo de Bellas Artes), en el que una mujer burguesa, vestida con un ampuloso vestido, medias claras y zapatos de tacón, aparece recostada sobre un diván, mirando al espectador con gesto de absoluta desgana.

4. Este tipo de vestidos blancos con encajes y entallados se pusieron muy de moda entre las mujeres burguesas andaluzas a partir de mediados de siglo. La obra *Retrato de señora con flores en la mano* (José María Romero, 1850-1880, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares) es una en las que se mejor puede apreciar el detallismo de la lujosa y elaborada vestimenta que lucían estas mujeres, especialmente las casadas.



Fig. 3. José García Ramos, *Señora con vestido blanco*, h. 1900, óleo sobre lienzo, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Similar intención posee la obra que se realizaría posteriormente titulada *Los patos* (José Jiménez Aranda, 1901, óleo sobre lienzo, Barcelona, colección JMSOC), que muestra como incluso a principios del siglo siguiente se seguiría representando esta supuesta inactividad femenina en Andalucía, mostrando a una joven con semblante desidioso en un famoso lugar pintoresco del sevillano parque de María Luisa, observando a los patos en un momento de ocio.

En otras ocasiones, se hacía hincapié en la andaluza chismosa que aprovechaba su tiempo de trabajo para curiosear sobre las vidas ajenas, como



Fig. 4. José Jiménez Aranda, *Conversación en un patio sevillano*, 1881, óleo sobre lienzo, colección particular.

ocurre en *Rumores*, de José Gallegos y Arnosa (1893, Málaga, Museo Carmen Thyssen), en *Conversación en un patio sevillano* (Fig. 4), en *Chismes en un pozo* (John Phillip, 1861, litografía, colección particular), y en *Patio neoárabe en el entorno de Santa Catalina, Sevilla* (Manuel García Rodríguez, 1895, óleo sobre lienzo, propiedad particular). Obras donde aparecen el estereotipo de asociar el chisme y la divulgación de secretos como si fuera algo propio de la condición femenina.

3. La “inconsciente” derrochadora

Las damas acaudaladas se encontraban con la constante presión de la sociedad de ser exclusivas vistiéndose siempre a la última moda, provocándose roces y envidias entre ellas. Se trataba de demostrar abiertamente su altura social frente a las otras mujeres como dama de buen tono en una sociedad de lujo (Quiles Faz y Sauret Guerrero, 2002, p. 31). Esto fue muy frecuente entre las parisinas, que tanta influencia tuvieron luego en toda España. Cuando la mayoría

de las mujeres poseía tan solo un par de vestidos —uno para vestir a diario y otro reservado para los domingos, que era el de novia teñido y reformado— las elegantes debían tener siete u ocho *toilettes* diarias, así demostraban que sus maridos podían permitirse lo banal, divertido, escandaloso o frívolo. Para la mujer elegante era necesario derrochar, demostrar esa pretenciosidad ostentosa (Díez y Casado Alcalde, 1992, p. 144). La prensa supo popularizarlo de manera extrema en reiteradas ocasiones a través de burlas y chistes dirigidos a estas mujeres que a sus ojos malgastaban sin piedad la fortuna de sus resignados esposos, considerándolas interesadas, egoístas y avariciosas (Llanos y Alcaráz, 1876, p. 129). En efecto, una mujer podía manejar los gastos del cuidado de la casa, pero el “dinero serio” era una divisa del marido (Zelizer, 2015, p. 144). En general, las mujeres de clases medias-altas recibían una aportación irregular para los gastos del hogar, incluyendo los productos domésticos y la ropa (Sánchez Capdequí, 2004, p. 150).

Ya desde la década de los años veinte del siglo, se difundieron caricaturas de la mujer derrochadora, como puede observarse en *La carga de un marido. Tomado de los mil y un modelos del día* (Fig. 5), en la que se representa un hombre vestido a la moda de la década de los veinte del siglo XIX con chaleco, frac, pantalón y chistera que va cargando a su esposa en sus espaldas, la cual aparece elegantemente vestida con traje adornado con volantes y puntillas, así como un vistoso tocado de plumas. Bajo su brazo porta una serie de papeles de facturas, entre las que figuran las de zapatero, modista, tapicero, palco de la ópera, perfumista y cochero. El hombre se muestra extenuado, con cara de resignación, apoyándose en su bastón, mientras exclama: “¡O! quan pesada es una muger ligera.” Se trata de una de las muchas imágenes satíricas de la esposa derrochadora que causa deliberadamente la desgracia al marido y, en consecuencia, la ruina económica de su hogar.

Más allá del ámbito conyugal, la mujer fue considerada por las críticas como una consumidora vicaria, siendo desdibujada también por los escritores como ávida de comprar y venderse, si llega el caso, para seguir comprando, de forma que el consumo femenino y la caída moral o el adulterio aparecieron frecuentemente ligados en la literatura donde la afición de la mujer a la moda se interpreta conforme a las metáforas de tentación, pecado y peligro para la economía familiar (Díaz Marcos, 2006, pp. 204-205).

En línea con esta visión de dilapidación, el escritor Richard Ford, alojado con su familia en Sevilla desde 1830, destacó en una carta dirigida al cónsul británico en Madrid, Lord Addington, en noviembre de ese mismo año, que los hábitos de las mujeres “son graciosos y poco prácticos. Nada lo explica mejor que sus visitas en traje de etiqueta, guantes blancos y collar de 12 a 2



Fig. 5. Anónimo, *La carga de un marido*. Tomado de los mil y un modelos del día, h. 1820, estampa, Madrid, Museo Nacional del Prado.

de la tarde." Una costumbre, la de visitarse en tertulias improvisadas que el 1 de enero de 1831 volvería a contar con su amigo, cuando las sevillanas:

Llaman sobre las 2 de la tarde, vestidas como para un baile, con abanicos, y con todo su guardarropa encima; visita interminable. Alguna trae al señor Fernando White como su dragomán, quien resulta bastante gracioso, con su inglés infinitamente menos inteligible que su español. Después devolvemos las visitas, mi esposa en mantilla y con guantes blancos, de acuerdo con la etiqueta (Plaza Orellana, 2009, pp. 110-111).

Para las damas de elevada posición, además de los guantes para tapar los brazos, los amplios escotes y la parte superior del cuerpo requerían abrigarse (Antonio María Esquivel, *Retrato de Amalia Núñez de Castro, marquesa de Peñaflorida*, 1854, Sevilla, Museo de Bellas Artes). Tras la desaparición de los *trompeurs* dieciochescos, aún conservados en España a principios de siglo, aparecieron otros elementos destacados, como los chales, que alcanzaron gran éxito. Una prenda cálida, ligera, elegante, distinguida y de coste elevado. Se impusieron casi paralelamente en París y Londres, considerándose auténticos productos de lujo, también en España. La expresión “esa dama va bien envuelta”, era uno de los piropos mejores que se podía decir de un chal.

Al mismo tiempo, la austeridad del color como un rasgo distintivo de la vestimenta femenina de principios del XIX, al igual que los escotes bajos, las mangas cortas y el talle alto fueron desapareciendo. A medida que transcurría el siglo empezaron a proliferar distintos tipos de cuellos, gorgueras e incluso corbatas, dejando finalmente los escotes bajos para los trajes de baile.

La forma de peinarse también sufrió variaciones en las mujeres de clase alta. Los sombreros se popularizaron cada vez más, llegando a ser satirizados en la prensa. Los tocados y peinados se complicaron, con enrevesados juegos de rizos sobre la frente y moños en la parte de atrás. En general, se llevaban los mechones pegados a la cabeza, recogidos en trenzas, redecillas o pequeños rizos sueltos sobre la frente que se impusieron al comienzo de siglo. Las peinas, peinecillos y coronas se utilizaban para acomodar los tirabuzones y rizos. Llegado de París, también se impuso desde 1812 un tipo de peinado consistente en enmarcar el rostro con dos bandas partidas por la mitad de la frente, dejando caer el cabello rizado hacia los lados, mientras por detrás caía en forma de espiral, llamado “a la Titus”. Se hizo uso de la peineta, pero, gracias al orientalismo, también se impusieron otros complementos como las plumas y los turbantes.

Los sombreros tardaron algo más en asentarse en la sociedad andaluza, pero se convirtieron en los complementos indispensables para cualquier dama elegante (Cruz Valenciano, 2014, p. 232). Lo más frecuente era encontrarlos adornados con las señaladas plumas o las flores. Sin embargo, para los vestidos de fiesta, se preferían las flores naturales entre 1814 y 1820. A pesar de la sencillez de la indumentaria general, en los complementos de joyas sí se permitía mayor exceso: los camafeos con piedras clásicas se hicieron populares, muy de moda por la emperatriz Josefina. Los collares, brazaletes y anillos también fueron frecuentemente utilizados por las damas adineradas. En el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, se encuentra expuesta en una vitrina una colección de joyas como pendientes, pulseras, horquillas

y diademas, realizadas en oro, plata, coral y azabache, siendo prácticamente la totalidad de las obras del siglo XIX. En dicha colección, destaca un broche con cuatro colgantes realizados en plata, de estilo neorrococó, de hacia 1870 (Morales, 2004, pp. 317-318).

Como complementos, los limosneros pasaron a llamarse *retículos* o *ridículos* en todo el país. Los abanicos también proliferaron de manera notable junto con los bolsos, los frascos de sales y los ligueros de seda. Durante las fiestas y bailes nocturnos, las damas llevaban en ocasiones un pequeño ramo de flores, con una función meramente decorativa. También durante todo el siglo XIX, se pusieron de moda entre las señoras llevar flores olorosas en ramilletes de adorno prendidos en la ropa, los cuales servían para disimular los olores repelentes que las rodeaban; ramilletes que a veces eran tan complicados como obras maestras de joyería y que se componían de un anillo para colgar el dedo meñique y un mango con diferentes formas. Por otra parte, los antiguos quitasoles que se pusieron de moda por el París de María Antonieta siguieron utilizándose.

Así, frente al bullicio y alegría del día en las calles sevillanas, los visitantes observaban con curiosidad el ambiente nocturno misterioso de la ciudad, reflejando las modas del momento:

Por una parte hacían juego los hombres de buena sociedad, con sus amplias capas de vueltas de terciopelo y borlas flotantes y sus sombreros de fieltro, llamados en España *chambergos*, cuando no vestidos con el *paltó* francés y el sombrero negro de alta copa bautizado en Madrid con el apodo ultrajante de *hongo*; mientras que las damas elegantes arrastraban sus ampulosos trajes de luciente seda, exagerados de por sí, sin perjuicio de la crinolina, esa peste de todas las concurrencias, y ostentaban sus graciosos peinados y lujosas cabelleras, sin más adorno que una flor natural, ó cubiertas con una cofia de lana calada de colores, ó el pañuelo de seda en barbiquejo (Samper, 1862, p. 359).

Indudablemente, el armatoste que suponía la crinolina dificultaba la vida cotidiana de las mujeres. Los abrazos, besos y susurros se convirtieron en auténticos malabarismos y el viento en el peor de los enemigos. Para una caída en escena era incluso más arriesgado, pues si se producía en un lugar no conveniente, la crinolina se levantaba independientemente dejando a la actriz rígida y al descubierto como el badajo de una campana. Como consecuencia, las caricaturas parisinas sobre el uso de las crinolinas en días lluviosos no tardaron en aparecer e influyeron en España. La escritora Madame Carette, dama de la

emperatriz María Eugenia de Montijo, escribía en sus *Memorias* las dificultades de esta prenda, que en 1860 alcanzó su máximo apogeo y a su vez comenzó a lo largo de la década un proceso evolutivo que lo anularía. Mientras tanto, en toda España, los polleros también anidaban en las ciudades principales, alcanzando su esplendor en 1857.

El Porvenir de Sevilla contaba entre las cosas insufribles del invierno a:

Las mujeres que habiendo pasado su tiempo se empeñan en hacerlo volver. Los pollos atrevidos (que por desgracia hay muchísimos). La exageración de los polleros; prenda que tan usual se ha hecho y sin dejar por eso algunas señoras de poner diez ó doce enaguas encima de él, y su correspondiente privilegio (Plaza Orellana, 2009, p. 214).

Al igual que sucedía en París, el aumento de la crinolina en toda España en esta segunda mitad del siglo coincidió con la proliferación del volante como el aliado perfecto, adornado con todo tipo de elementos. En Sevilla, en esta época de pleno apogeo de los Montpensier, las faldas con volantes de mardroños se hicieron muy populares y el corsé seguía realizando esa labor para crear las cinturas de avispa y el cuello descendió con su escote, a diferencia de la década anterior.

En definitiva, todos estos vestidos y complementos, suponían un elevado coste del que se quejaban muchos de los maridos de las elegantes damas, suponiéndolos como gastos superfluos. Hecho que contrastaba con el deseo de los hombres de que sus esposas aparecieran vestidas a la última moda y demostraran un elevado estatus económico, tal y como aparecen frecuentemente retratadas.

4. Los nuevos caminos hacia la liberación: la emancipada

A pesar de todo lo anterior, en el último tercio de siglo, este ocio reprochado a la mujer resultó ser un componente de libertad para las damas elegantes, suponiendo un paso más hacia la emancipación. Aunque las mujeres seguían más o menos confinadas en casa y vigiladas por sus padres, hermanos y esposos (AA.VV, 1998, pp. 173-174) la sociedad del momento curiosamente permitió la unión en público de ambos sexos, la mezcla de distintas clases sociales⁵ y la

5. La aristocracia finisecular parecía recibir positivamente la presencia de las *demi-mondaines* en la nueva sociedad del ocio.



Fig. 6. José Jiménez Aranda, *La lección de baile*, 1888, óleo sobre lienzo, colección particular.

liberación del cuerpo femenino con una moda más concordante a las novedosas prácticas deportivas que aparecieron. Los hombres asistían "horrorizados" a este nuevo cambio que suponía un cambio para esa mujer angelical, dulce y delicada que obedecía a su esposo (Amossy y Herschberg Pierrot, 2020, p. 83). Ahora, el ocio aristocrático resultaba un gran aliciente para una mayor autonomía de las mujeres, las cuales ganaron cada vez más protagonismo en el espacio público y el discurso visual quiso ser partícipe de ello (Baixauli Romero, 2025, p. 139). En las artes plásticas se reflejó esta tendencia a través de obras como *La lección de baile* (Fig. 6), mostrando a una joven acomodada bailando junto a su pareja ante la mirada de sus amigas que los contemplan alegremente, alejándose del concepto global de mujer insípida (Sánchez Medina, 2003, p. 372) nacido a principios de siglo. Por otra parte, este mismo esnobismo comenzó a dirigir a las mujeres hacia la realización de prácticas poco comunes hasta el momento que permitieran cierta liberación, como es el caso del llamado *sport* femenino, tan presente en las reuniones sociales de las mujeres acomodadas e indispensable para considerarse *chic* y adoptar una moda un tanto excéntrica.

También relevante en este sentido son otros dos óleos de Aranda: *Partida de tresillo* (h. 1892, colección particular), y *La buena vida* (h. 1895, colección particular). Composiciones en las que se acerca a la crónica moderna, aproximándose también a las ilustraciones con ambientes acomodados de tono

burgués de las grandes capitales, particularmente del ocio nocturno, en las que posarían algunas de sus numerosas hijas (Fernández Lacomba, 2005, p. 102). Otro factor importante fue la introducción de la mujer en el ámbito de la cultura, concretamente en los círculos literarios de la época, dentro de los cuales incluso llegaron a presidir grandes cargos a pesar de seguir imperando la desigualdad jurídica (Gómez-Ferrer, 2002, p. 295). Sin embargo, el deporte y la formación intelectual fueron los dos emblemas visibles de la emancipación femenina que empezaba a producirse a finales de siglo. Paradójicamente, la medicina tuvo nuevamente mucha influencia en este asunto, propagando peligros sobre la inactividad femenina, que conllevarían en sus últimas consecuencias a problemas ninfómanos. En este foco de atención sobre la sexualidad de la mujer fue crucial la influencia de libros como *Satan in Society*, de Francis Cooke, que se tradujeron en España y que provocó que la imagen de la mujer elegante se ligara a una exagerada sexualidad que conllevaba incluso al adulterio, por lo que el papel de *cuidadora de hogar* o de *muñequita inocente* empezaba a resquebrajarse a finales de siglo para dejar paso al de la temida *femme fatale*. La idea de mujer peligrosa que atrae a los hombres y los maneja a su antojo, se vio reforzada por otras obras como *Afrodita* (1896), novela escrita por Pierre Louÿs que le otorgó precisamente al autor fama de escritor licencioso (Reyes y Cruz, 2006, p. 152).

El contenido erótico pondría de manifiesto la misoginia latente de la escena artística andaluza finisecular donde el erotismo autosuficiente era muy atractivo para los caballeros de la época. Por su parte, las damas solo debían preocuparse en demostrar esa ostentación y derroche que poseían en el teatro, el hipódromo o los bailes de noche, influenciados por la famosa Ópera Garnier que fue todo un referente para la aristocracia y la incipiente burguesía. En este contexto, cobró especial relevancia el Palco y también las vacaciones de verano, durante las cuales las señoras acudían a las playas de moda⁶, mientras sus maridos se encontraban trabajando. Los descansos y las vacaciones, que introducían una pausa en los trabajos y los días para el desarrollo personal y familiar provocaron el acercamiento de las mujeres burguesas a la naturaleza y a la cultura, estimulándose el interés por la geografía, la etnología y las ciencias. Todo ello favoreció la inserción de estos campos de saber en los programas de formación de las niñas de la pequeña burguesía y de las clases pudientes (Escolano, 2004, p. 38).

En otras ocasiones, estas damas dejaban constancia de las nuevas modas femeninas, como la sustitución del clásico *robe de bal*, y otros vestidos

6. A finales de siglo, era habitual desear pasar la estación estival en San Sebastián, Biarritz, La Granja, Santander o San Juan de la Luz.

excesivos y opulentos, por el *petit costume*, un traje de color claro, vaporoso y ligero que permitía más libertad al moverse. Por lo que, una moda más práctica y ágil comenzaba a ponerse en boga. Aunque el mar y las mujeres "ociosas" en la playa se convierte en un tema muy representado en la pintura española, reflejando una sociedad moderna y cosmopolita, no encontramos esta difusión en Andalucía. Sin embargo, hubo otras prácticas de liberación para la mujer supondrían un primer paso hacia la emancipación, tales como el deporte y el estudio que sí tuvieron su eco en la región.

De hecho, el velocípedo y la bicicleta fueron un símbolo de libertad para las mujeres andaluzas durante la segunda mitad del siglo. También fue muy importante en este aspecto la actividad de montar a caballo, que contaba con la oposición de los postulados pseudocientíficos y de la mayor parte de la sociedad masculina. Para la difusión de esta actividad en Andalucía, al igual que ocurrió con la reina Victoria, fueron muy importantes las influencias de las damas aristócratas, en especial de la emperatriz Eugenia de Montijo — gran icono de la moda—, la cual pasaba grandes temporadas en el Palacio de Dueñas de Sevilla y practicaba la equitación con mucha frecuencia. Existen fotografías, pinturas y grabados desde mediados de siglo en los que la esposa de Napoleón II aparece vestida de amazona, con elegantes vestidos (Charles Edouard Boutibonne, *La emperatriz Eugenia a caballo*, 1856, óleo sobre lienzo, Royal Collection, Londres) y en muchas ocasiones a lomos de su caballo vestida de maja (Fig. 7), indumentaria típica estereotipada del imaginario andaluz romántico (AA.VV., 2001, p. 206) que se convertiría en un auténtico mito del siglo.

Al fenómeno de las prácticas deportivas por parte de la mujer se le sumó otro elemento controvertido: el maquillaje. En la década de 1890 se comenzó a utilizar masivamente, dado que antes tenía mala reputación y usarlo se asociaba con las cortesanas. Ahora, muchas mujeres comprometidas con la emancipación se atrevían a utilizarlo, desligándose de la idea de que sus cuerpos solo existían para atraer a los hombres. Paulatinamente, los polvos empezaron a utilizarse con discreción, dejando el *rouge* o lápiz de labios para las actrices con propósitos escénicos (Sennett, 2023, p. 8). Ya a finales de siglo, la mujer de Andalucía, al igual que la del resto de España, se sentía más liberada y consciente de su autonomía, preparando las simientes de lo que ocurriría durante la siguiente centuria.



Fig. 7.
Eduardo-Alejandro
Odier *Eugenia de
Guzmán, emperatriz
de los franceses*,
h. 1860, óleo sobre
lienzo, Palacio de
Dueñas, Sevilla.

5. Conclusiones

A través de la pintura decimonónica y de la ilustración se crearon verdaderas escenas de “la ociosa elegante”. En primer lugar, la mujer postrada en su diván, melancólica y chismosa, encerrada en su casa y sin “poder” hacer nada productivo debido a los condicionantes de género y a la moda impuesta para ella en las revistas femeninas. En segundo lugar, la derrochadora irreflexiva que, con su despilfarro en vestidos y complementos, supone una carga y una ruina para su marido; incluso un peligro social. Una visión que colisionaba con el afán de demostrar la riqueza a través de su indumentaria y que toda dama distinguida se sentía en la obligación moral de llevar a cabo. Esta idea

de derrochadora fue calando en la sociedad y plasmada en las artes gracias a la prensa satírica y a viajeros ingleses y americanos como Richard Ford y José María Samper. Sin embargo, ya en el último tercio de siglo, se produciría el nuevo estereotipo de la mujer emancipada, reflejándose también en el arte. Un incipiente tipo de mujer surgido gracias a la nueva formación intelectual, la asistencia de las damas en espacios públicos —como los teatros y las óperas—, originales formas de vestir y prácticas como la equitación y la bicicleta, que escandalizaron a la sociedad principalmente masculina y que, sin embargo, supusieron un verdadero avance para las mujeres.

Bibliografía

- AA. VV. (1998). *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- AA. VV. (2001). *Proyecto Andalucía. Antropología. Folclore y flamenco*. Publicaciones Comunitarias.
- Álvarez Moro, M. N. C. y Ledesma Cid, I. (2008). *La moda en el XIX*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2020). *Estereotipos y clichés*. Eudeba.
- Arriaga Flórez, M. (2006). *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino: tecnología, comunicación y poder*. Arcibel Editores.
- Baixauli Romero, R. (2025). *La mujer enferma. Icono de la modernidad*. Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones.
- Cruz Valenciano, Jesús (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa*. Siglo XXI.
- Diego, E. D. (1987). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Cátedra.
- Díaz Marcos, A. M. (2006). *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz.
- Díez, J. L. y Casado Alcalde, E. (1992). *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo: obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas, 1992-1993*. Ministerio de Cultura.
- Dolores Ramos, M. (ed.) (2012). *Andaluzas en la historia. Reflexiones sobre política, trabajo y acción colectiva*. Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Centro de Estudios Andaluces.
- Escolano, A. (2004). *El pensil de las niñas: La educación de la mujer. Invento de una tradición*. Editorial Edaf, S.A.
- Fernández de Alarcón, B. (2015). *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*. Dykinson.

- Fernández Lacomba, J. (2005). "Catálogo". Fundación El Monte.
- Gómez-Ferrer, G. (2002). *Hombres y mujeres: el difícil camino hacia la igualdad*. Editorial Complutense.
- Laver, J. (2017). *Breve historia del traje y la moda*. Ediciones Cátedra.
- López Fernández, M. (2006). *La imagen de la mujer en la pintura española (1890-1914)*. Antonio Machado Libros.
- Llanos y Alcaráz, A. (1876). *La mujer en el siglo diez y nueve: hojas de un libro*. Universidad Complutense.
- Morales, A. J. (2004). *Guía artística de Sevilla y su provincia* (Vol. 1). Fundación José Manuel Lara y Diputación de Sevilla.
- Plaza Orellana, R. (2009). *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*. Almuzara.
- Quiles Faz, A. y Sauret Guerrero, M. T. (2002). *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX-XX*. Universidad de Málaga.
- Reyes, R. y Cruz, M. (2006). *Estampas sevillanas del ochocientos. La ciudad en la literatura*. Biblioteca de Temas Sevillanos. Ayuntamiento de Sevilla, ICAS.
- Rocamora, S. (1993). *Mujer y sistema penal*. Investigación científica para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- Rowland-Warne, L. (1994). *Trajes*. Ediciones Altea.
- Samper, J. M. (1862). *Viajes de un colombiano en Europa* (Vol. 1). E. Thunot.
- Sánchez Capdequí, C. (2004). *Las máscaras del dinero. El simbolismo social de la riqueza*. Anthropos.
- Sánchez Medina, G. (2003). *Creación arte y psiquis*. Academia Colombiana de Medicina.
- Sennett, R. (2023). *El declive del hombre público*. Anagrama.
- Velasco, A. (2019). Las revistas de moda, invento del siglo XVII. *Historia Nacional Geographic*, 191, 28-29.
- Zelizer, V. (2015). *Vidas económicas. Cómo la cultura da forma a la economía*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

Pintura flamenca del siglo XVI en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

16TH CENTURY FLEMISH PAINTING IN THE MUSEUM OF FINE ARTS IN SEVILLE

Matilde Fernández Rojas

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-4743-7491>

Resumen

El Museo de Bellas Artes de Sevilla conserva un nutrido y valioso conjunto de pintura flamenca del siglo XVI, reunido a partir de los procesos desamortizadores de 1835 y 1869 y por posteriores adquisiciones y donaciones. La colección manifiesta el gusto e interés por esta escuela cuya presencia en la ciudad se produjo gracias a la importación de pinturas de estos maestros por parte de instituciones religiosas y de particulares. En su mayoría son obras de autor anónimo, que por sus características de estilo se adscriben a talleres o círculos de artistas como Adriaen Isenbrandt, Vincent Sellaer, Pieter Coecke o Gerad David, entre otros. Entre las firmadas aparecen los nombres de Marcellus Coffermans, Frans Francken I, Marten de Vos y Lucas Cranach el Viejo.

Palabras clave

Sevilla, Museo de Bellas Artes, pintura flamenca, siglo XVI

Abstract

The Museum of Fine Arts of Seville houses a substantial and valuable collection of 16th-century Flemish paintings, assembled following the confiscations of church property in 1835 and 1869 and through subsequent acquisitions and donations. The collection reflects the appreciation and interest in this school, whose presence in the city was facilitated by the importation of paintings by these masters by religious institutions and private individuals. The majority of

the works are by anonymous artists, but their stylistic characteristics suggest they belong to the workshops or circles of artists such as Adriaen Isenbrandt, Vincent Sellaer, Pieter Coecke, and Gerard David, among others. Signed works include those by Marcellus Coffermans, Frans Francken I, Marten de Vos, and Lucas Cranach the Elder.

Keywords

Seville, Museum of Fine Arts, Flemish paintings, 16th- century

I. Algunas consideraciones previas

Las pinturas pertenecientes a maestros flamencos del siglo XVI constituyen una valiosa sección del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Son óleos sobre tabla que fueron catalogados como obras pertenecientes a esta escuela y dicha centuria (Gestoso y Pérez, 1912; Hernández Díaz, 1967; Izquierdo y Muñoz, 1990, Valdivieso, 1991), y aunque en su mayoría son de autor anónimo y artistas secundarios conforman no obstante, un notable conjunto donde no faltan pinturas de gran calidad. La incorporación a la pinacoteca de ellas se produjo tras los procesos desamortizadores de 1835 y 1869, que significó el paso de manos eclesiásticas al poder del Estado de un ingente número de piezas artísticas. Con posterioridad la colección se ha acrecentado gracias a adquisiciones y donaciones.

El término flamenco se utiliza en la historiografía española para designar a los territorios históricos formados por los Países Bajos, que incluía el condado de Flandes del que toma el nombre y que fue parte de los dominios hispanos; actualmente se identifican con Bélgica, Luxemburgo y Países Bajos. Desde fechas tempranas las obras artísticas allí producidas y sus maestros fueron muy estimados en España tanto por la monarquía como por las clases acomodadas civiles y religiosas. Recordemos el interés de la reina Isabel la Católica por las pinturas de esta procedencia, interés que se mantuvo a lo largo del tiempo en nuestro país.

La pintura flamenca ha escrito una de las páginas más brillantes de la historia del arte, con obras maravillosas y maestros de primer nivel. Ha tenido un papel fundamental en el desarrollo pictórico europeo al introducir avances técnicos como la generalización del uso del óleo de tan ricas posibilidades cromáticas y lumínicas, o la perspectiva empírica. También por la capacidad creativa de sus artistas con novedosas composiciones, realistas y minuciosas, cuya amplitud de miras les llevó a implementar intensamente los géneros del paisaje,

el retrato, el bodegón y las escenas de la vida cotidiana o pintura de género. Por otro lado, el tradicional sistema de encargo dio paso a la producción libre para una virtual clientela que demandaba obras según sus gustos personales y dio lugar a distintas escuelas -Brujas, Gante, Bruselas, Amberes- donde sus maestros crearon modelos que debido a su gran demanda fueron repetidos en el taller o por otros artistas que los replicaban y copiaban.

En Sevilla la pintura flamenca alcanzó una gran popularidad en el siglo XVI, una centuria en la que la ciudad vivía un periodo de esplendor económico y social gracias al monopolio comercial con las Indias. Era lugar de tránsito de mercancías y personas, entre ellas artistas que recalaban en busca de oportunidades profesionales -como los pintores Hernando de Esturmio y Pedro de Campaña- o con la intención de embarcar hacia el Nuevo Mundo¹. También la llegada de pinturas de esta nacionalidad hubo de ser abundante, tanto para el mercado local como para su envío a América. En este sentido sirva de ejemplo el caso del comerciante italiano Lancelotto Robiano quien en febrero de 1553 embarcó, en las naves que partían de Amberes con destino a Andalucía, cuatro grandes cajas y cinco cofres llenos de cuadros y otros objetos (Campbell, 2004, pp. 13-23).

Las circunstancias expuestas explican la presencia de pinturas procedentes de los Países Bajos en Sevilla, muchas de las cuales lamentablemente no han llegado a nuestros días a causa de los expolios y las ventas fraudulentas acontecidas durante el siglo XIX. No obstante, la pinacoteca sevillana atesora un conjunto de obras de los focos de Brujas, Gante y Bruselas sobre todo, en su mayoría de pequeño formato que delata su carácter devocional privado, pero también procedente de retablos desmembrados en los aciagos años decimonónicos. El estudio detallado de las obras anónimas ha permitido la adscripción a algunos maestros activos del periodo en los territorios flamencos. En cuanto a la temática es toda religiosa, de pasajes evangélicos y hagiográficos.

2. Pinturas y pintores

Comenzamos el estudio con Lucas Cranach el Viejo (Kronach 1472 - Weimar 1553), del que el Museo posee una excelente tabla de la *Crucifixión* (85 x 56 cm), firmada con anagrama y fechada en 1538 (Fig. 1). En puridad Cranach no fue de origen flamenco sino alemán, con una reputada carrera como pintor y grabador en los principados germánicos en donde trabajó para varios electores.

1. Un estudio pionero sobre la pintura flamenca en Sevilla en Gestoso y Pérez. (1912). Sobre los flamencos en Sevilla, Badía Flores (2010).



Fig. 1. Lucas Cranach. *Crucifixión*.1538

Padre de Lucas Cranach el Joven, desplegó una intensa actividad pictórica realizando numerosos retratos, escenas mitológicas, de caza y banquete, y episodios religiosos en el gran taller que llegó a tener donde reproducía numerosas versiones y copias de sus obras más exitosas; fue considerado por sus contemporáneos el más importante pintor después de Durero.

La *Crucifixión* posee una gran fuerza visual, cuya rigurosa simetría y minucioso tratamiento remite a los primitivos maestros flamencos. Representa el momento de la expiración de Cristo en la cruz, situado de frente en el centro y flanqueado por los ladrones Dimas y Gestas, dispuestos en diagonal, todos de expresivos rostros y buen dibujo anatómico. A los pies y montado sobre un corcel blanco en corveta está un caballero en el papel del centurión Longino, sin lanza, ataviado a la moda germánica con armadura acanalada y gorra con plumas blancas; junto a sus rostro aparece la frase en alemán antiguo "Warlich diser mensch ist gotes sun gewest" ("Verdaderamente este hombre es el hijo de Dios"; Marcos 15: 39). Su aspecto remite al retrato de algún importante personaje, poseyendo un parecido con el elector Federico de Sajonia quien precisamente otorgó a Cranach en 1508 un blasón en forma de pequeña serpiente alada con anillo en la boca, anagrama con el que el artista firmaba sus obras como la que nos ocupa, en donde aparece en la piedra del ángulo inferior izquierdo.

Las figuras destacan fuertemente iluminadas en un pedregoso Gólgota, recortadas sobre el oscuro celaje en el que se despliega ondulante el paño de pureza de Jesús; hacia la línea de horizonte se aclara el paisaje en el que se vislumbra la ciudad de Jerusalén y un alto roquedo, con unos efectos de luces contrastadas que otorgan misterio a este fragmento de naturaleza en la línea de los paisajes de fantasía de Albrecht Altdorfer. Arriba, al lado de la cruz se lee la frase también en alemán antiguo y escrita con letras capitales romanas "vater in dein hendt befil ich mein gaist" ("Padre en tus manos encomiendo mi espíritu"; Lucas 23: 46), versículo éste, así como el del centurión, que no aparece en otras versiones de la pintura. Además de por su calidad técnica la obra posee un gran interés iconográfico en el contexto histórico vivido por Cranach, como fue la Reforma luterana a la que estuvo vinculado. Y en este sentido su título debía ser *Crucifixión con centurión converso* en razón de su contenido ideológico de salvación por la fe propugnado por el protestantismo y simbolizado por Longinos (Cómez Ramos, 1995).

De Marcellus Coffermans (Amberes 1520 - 1581) el Museo posee tres obras, la *Visita de la Virgen a santa Isabel*, la *Anunciación*, hoy juntas formando un dip-tico, y la *Virgen con el Niño*, pinturas recibidas por donación y de procedencia desconocida, cuya ejecución se ha establecido en 1560 y 1570.

Coffermans pertenece a la escuela de Amberes, donde consta registrado en la guilda de san Lucas desde 1549. Su estilo tiene un marcado perfil arcaizante debido a su imitación de la técnica y modelos de los primitivos maestros flamencos así como al uso de grabados de Durero y Martin Schongauer. Este servilismo a la copia mimética –de Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Memling, o Van Orley, entre otros– ha determinado su consideración de artista de menor nivel. Del concurrido taller de Coffermans y sus prestos ayudantes salieron abundantes obras, sobre todo de temática religiosa, en un alto porcentaje para la exportación. En España se registra un buen número de ellas, lo que manifiesta su notable aceptación y muestra del gusto español por la pintura nórdica de carácter devoto, como las realizadas por este maestro. Sus estereotipadas figuras, dispuesta de forma equilibrada, de colorido vivo y esmaltado, y ejecutadas con minuciosidad, desprenden sin duda un profundo intimismo.

Esta representación de la *Virgen con el Niño* (180 x 102,7 cm)(Fig. 2) posee gran interés por manifestar claramente las características técnicas expuestas y su por el fervor religioso que transmite. María posee una gran volumetría corporal, situada en el centro y frontal al espectador, con rostro suave y concentrado de mirada baja, enmarcado por una larga cabellera rubia ondulada y un fino velo apenas perceptible. Está ataviada con túnica azul y larga capa roja de amplios pliegues y ribeteada de delicados bordados dorados, que la envuelve y cae sobre la media luna dispuesta a sus pies. Se halla sentada con el Niño en su regazo que hojea el libro que sostiene la madre, mientras que en la parte superior se disponen simétricamente dos ángeles mancebos sosteniendo una corona sobre la cabeza de María. El colorido es intenso y esmaltado a base de rojos, verdes y azules en los ropajes y suave en las encarnaduras, mientras que el fondo nuboso se degrada del blanco al gris. En el tercio inferior derecho aparece un papel, añadido con posterioridad, con la inscripción “Doctor Antonii Larraz Clavijo almae Ecclesiae hispalensis canonicus Paenitarius devotionis ergo 1624”.

La adscripción a Coffermans del *Díptico de la Visitación y la Anunciación*, que debieron formar parte de las alas laterales de un retablo o un tríptico, fue formulada por Bermejo (1985, pp. 17-33) por la semejanza con versiones idénticas en colecciones particulares y museos (Museo Willengton de Londres, colección conde de Harrah en Viena, Museo de Dijon, Galería Robert Finck de Bruselas). Las escenas quedan constreñidas en el estrecho formato vertical de las tablas, con las figuras de cuerpo entero que recrean prototipos consagrados por pintores de generaciones anteriores; en concreto la *Visitación de la Virgen a santa Isabel* copia la de Van der Weyden en las actitudes físicas,



Fig. 2 Marcellus Coffermans. *Virgen con el Niño*. Hacia 1560

vestuario y fondo de paisaje arquitectónico. *La Anunciación* se desarrolla en un interior doméstico con el ángel suspendido en la parte superior izquierda y la Virgen en actitud recogida sentada en la inferior con la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza, y en el suelo embaldosado el simbólico jarrón de azucenas alusivas a la pureza de María.

Magnífico es el *Tríptico del Juicio Final*, firmado en 1570 por Marten de Vos, que ingresó en el Museo en 1840 tras la Desamortización de 1835 procedente del convento masculino de San Agustín de Sevilla. Aquí presidía la capilla funeraria situada en el lado del evangelio de la iglesia, perteneciente a Juan de Toledo y su esposa Catalina Alemán y posteriormente a los herederos de Alonso de Flandes (Fernández Rojas, 2008, pp. 286, 308-309).

Marten de Vos (Amberes hacia 1532 - 1604) fue un destacado pintor y dibujante de la segunda mitad del siglo XVI, que practicó una pintura que fusionaba armoniosamente la tradición flamenca aprendida en Flandes y la veneciana y romana adquirida en su estancia en Italia. Su facilidad para componer coloristas escenas y crear figuras de gran riqueza expresiva, le llevó a alcanzar una gran reputación y sus obras fueron muy demandadas así como difundidas en grabados. En España fue bien conocido por la recepción de sus pinturas adquiridas por los gobernantes hispanos en los Países Bajos, lo que explica el notable número de ellas existente en nuestro país.

El *Tríptico* (Fig. 3) se compone de la gran tabla central del *Juicio final* (263 x 262 cm, remate en medio punto), en donde aparece la firma en el ángulo inferior izquierdo, MERTEHN DE VOS. 1570", y dos laterales con *San Francisco* y *San Agustín* (132 x 63 cm cada una), éstas dos fueron consideradas obra de taller de Vos por Angulo (1957, pp. 4-14), adscripción condicionada por el mal estado en que se encontraban las dos tablas y por desconocerse aún la procedencia y relación con el *Juicio Final*. *San Francisco* se halla representado de cuerpo entero en un paraje natural, con los estigmas en sus manos y acompañado del hermano León que aparece en segundo plano. *San Agustín*, también en un entorno de paisaje, está de pie, revestido de obispo con ricos ropajes, báculo y tiara, y sosteniendo el corazón flameante que le simboliza.

La movida y abigarrada composición del *Juicio Final* se resuelve en dos ámbitos donde se disponen numerosas figuras de excelente tratamiento corporal y variados gestos y actitudes, que incluye abundantes desnudos. En el inferior, a la izquierda, se hallan los bienaventurados que con feliz expresión son conducidos por ángeles al cielo, y a la derecha unos convulsos condenados arrastrados por los demonios al infierno. En el registro superior se describe la gloria celestial entre vaporosas nubes con ángeles, con Cristo en el centro flanqueado por la Virgen y san Juan, y acompañados por una nutrida



Fig. 3 Marten de Vos. *Triptico del Juicio Final*. 1570

corte de santos agrupados a los lados. Una cuidada ambientación lumínica y un colorido vibrante redundan en la gran calidad pictórica de la escena, de meticulosa ejecución.

El Museo conserva un conjunto flamenco considerado uno de los más relevantes de los existentes en España por su calidad técnica y singularidad pictórica. Se trata del *Triptico del Calvario* (Fig. 4), realizado por Frans Francken I, que ingresó en 1840 tras la Desamortización de 1835 procedente del Hospital de San Cosme y San Damián, vulgo de las Bubas, de Sevilla. La autoría a Francken I fue fijada acertadamente por Bruyn (1962-1963, pp. 62-73) una vez aclarada la errónea adscripción al inexistente Francisco Frutet (Ceán Bermúdez, 1800, II, pp.142-143; Rojas-Marcos González, 2010, pp. 167-179). Su ejecución se ha establecido entre 1581 y 1585, y hubo de llegar a Sevilla como obra de importación que, como hemos expuesto, se intensificó en el siglo XVI; recordemos que Amberes se incorporó a la corona hispana en 1585 (Echeverría, 1998, p. 91).

Frans Francken I (Herenthal 1542 - Amberes 1616) perteneció a una larga dinastía de pintores de la escuela de Amberes, ciudad en la que obtuvo su título en 1567 y donde desarrolló su profesión hasta su fallecimiento. Se formó con Frans Floris de quien asimiló estilo y prototipos. El *Triptico* representa en la tabla central el *Calvario* (285 x 282 cm) y en las laterales, a izquierda y derecha, el *Camino del Calvario* y el *Descendimiento* (303 x 138 cm cada una); en sus



Fig. 4 Frans Francken I. *Triptico del Calvario*. Entre 1581-1585

anversos la *Virgen con el Niño* y *San Bernardo*, respectivamente. Las pinturas siguen composiciones típicas de obras flamencas del momento con los matices italianizantes practicados en Amberes y la utilización de fuentes grabadas. Las figuras son de tamaño superior al natural, dinámicas y expresivas, y distribuidas en planos ordenados y equilibrados de cuidada ambientación atmosférica.

En la tabla central del *Calvario* aparece Cristo crucificado en el centro, de limpia anatomía y serena expresión, flanqueado por los ladrones Dimas y Gestas de cuerpos musculosos. A los pies se halla la Virgen con las santas mujeres, san Juan y María Magdalena abrazada a la cruz. En segundo plano se agrupan soldados, unos a caballo y otros jugándose a los dados la túnica de Jesús; tras ellos se abre un profundo paisaje en varios planos de profundidad con el perfil de la ciudad de Jerusalén, un valle entre montes y un nuboso cielo gris.

La composición de la escena de *Cristo camino del calvario* se relaciona con la obra de Rafael grabada por Agostino Veneziano. En la parte inferior en primer término se agrupan de forma abigarrada Jesús en tierra, coronado de espinas y con el madero a cuestas y ayudado por el Cirineo; a su lado dos mujeres, una de ellas con un encantador niño de la mano. Detrás se escalonan hacia la izquierda soldados con picas y fariseos a caballo, y a la derecha en la distancia un montículo con tres cruces, culminando la dolorosa escena un amplio celaje. En la representación del *Descendimiento* de la otra tabla lateral se advierte que el pintor se ha inspirado en el grabado del mismo tema de Frans

Crabbe van Espleghem. Cristo es bajado de la cruz por un personaje visto de espaldas y subido a una escalera, mientras que otro se ayuda con una sábana para sostener el cuerpo inerte. Debajo aparece un miembro del sanedrín con los clavos en la mano, san Juan de pie y de espaldas, y la Virgen desmayada asistida por María Magdalena y las santas mujeres.

En el reverso de las puertas laterales se representa a la *Virgen con el Niño* en un interior de porte arquitectónico con cortinaje, de cuerpo entero, sentada y con Jesús desnudo sobre sus rodillas mirando al espectador, al que ofrece el pecho. Completa la escena los simbólicos elementos del jarrón de azucenas y un plato con manzanas y uvas situados en el suelo en primer término. Por su parte *San Bernardo* está efigiado de rodillas en actitud orante, revestido con el hábito cisterciense de su orden, en el interior de una iglesia de profunda perspectiva con columnas clásicas y ábside semicircular en la cabecera.

Las pinturas de maestros anónimos en el Museo resultan de gran interés y en su mayoría poseen una notable calidad aunque no sean portadoras de cambios formales novedosos, lo que por otra parte definen el carácter y entramado pictórico vigente en el gusto de la Sevilla del momento. El estudio de estas obras ha permitido atribuir algunas de ellas a determinados maestros o círculos artísticos.

A Pierter Coecke van Aelst se atribuye la tabla del *Calvario* (108 x 72 cm), de hacia 1526, catalogada genéricamente como anónima flamenca del siglo XVI hasta que por analogías estilísticas se ha adjudicado a este maestro (Bermejo, 1981, pp. 113-141). Coecke (Aelst 1502 – Bruselas 1550) se formó en Bruselas e Italia y además de pintor fue dibujante, grabador y editor, llegando a ser pintor en la Corte de Carlos V. La composición, de remate curvilíneo, está centrada por la figura de Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y san Juan, y a los pies la Magdalena que abraza la cruz, figuras que manifiestan una intensa vibración física y espiritual. Detrás se describe un amplio paisaje con celaje donde se disponen dos personajes a caballo que se dirigen a la ciudad de Jerusalén que aparece al fondo, mientras que en el cielo dos ángeles recogen la sangre que cae de las manos de Cristo. La ejecución técnica es detallista a base de líneas sinuosas tanto en la ordenada descripción de las figuras como en los elementos de arquitectura y naturaleza. Gran importancia se ha dado al paisaje que se distribuye en varios planos de profundidad y otorga a la composición un gran sentido escenográfico.

Al círculo de Adriaen Isenbrant se atribuye otro *Calvario* (56,5 x 40,7 cm), de hacia 1540, que como el anterior entró al Museo por donación y sin indicación de su procedencia (donación González Abreu, 26 de marzo de 1928; Hernández Perera, 1960, pp. 213-222). De Isenbrant (Brujas 1480 – 1551) se afirma que envió

pinturas a España (Díaz Padrón y Garrido Pérez 1979, pp. 329-338; Padrón Mérida, 1990, pp. 347-358). Las dimensiones de la tabla y su formato delatan que hubo de formar parte de un pequeño retablo de oratorio o capilla particular. La escena presenta la tradicional iconografía, con Cristo muerto en la cruz en el centro flanqueado por la Virgen a la izquierda y san Juan a la derecha, ambos de pie en actitud doliente, además de un rompimiento de gloria con un Dios Padre de caballos y ropaje agitados por el viento. Se ha prestado especial atención al paisaje con una detallada descripción arquitectónica urbana alusiva a Jerusalén, así como a la ambientación exterior del sinuoso camino con pequeñas figuras entre la vegetación y montañas azules en último término que se funden con el celaje.

Con el denominado Maestro de las medias figuras se vincula una *Piedad o Llanto sobre cristo muerto* (71 x 69 cm), de hacia 1550. Este anónimo artista menor se relaciona con el maestro de Brujas Hans Vereycke aunque esta propuesta no ha sido unánimemente aceptada, y también con Lucas de Heer y con el francés Jean Clouet, aunque la verdadera identidad sigue siendo desconocida. La luminosa escena está centrada con una gran cruz, en primer término se halla la Virgen sosteniendo el cuerpo inerte de Cristo, a la izquierda una de las Marías y la Magdalena que en el suelo le unge los pies, y a la derecha otra santa mujer y san Juan evangelista quien sostiene la cabeza de Jesús. Detrás se despliega un amplio y detallista paisaje donde se describe a un lado la preparación del sepulcro por Nicodemo y José de Arimatea y altos roquederos, y a la derecha la ciudad de Jerusalén y lejanas montañas y amplio celaje.

Obra muy próxima al modo de hacer de Lambert Lombard o su círculo más cercano es la tabla de la *Adoración de los pastores* (109 x 69 cm), (Fig. 5), de hacia 1540, que ingresó en el Museo procedente del convento de la Concepción de San Juan de la Palma, de Sevilla. Lombard (Lieja 150 - 1566) pertenece a la escuela de Amberes y completó su formación flamenca con la estancia en Italia en 1537 en donde asimiló el espíritu de la pintura renacentista.

Esta *Adoración de los pastores* copia el grabado a buril anónimo de mismo tema sobre dibujo de Rafael. La Sagrada Familia se halla en el interior de un pobre portal intensamente iluminado a donde han acudido los pastores con sus presentes, uno de ellos aparece tocando una gaita. A la izquierda se dispone una fila de monumentales columnas corintias y a la derecha un paisaje con otro pastor y un ángel, mientras que en el dorado rompimiento de gloria con ángeles mancebos de la parte superior se sitúa Dios Padre con los brazos abiertos. La ambientación nocturna de la escena, con fuerte contraste lumínico, intensifica la percepción de los variados aspectos de las figuras descritas con detallismo y ajustado colorido. Existe en la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Navas (Palencia) otra tabla semejante.



Fig. 5 Atribuida Lambert Lombard. *Adoración de los pastores*. Hacia 1540

Muy cercano al estilo de Vincent Sellaer está el *Santo Entierro* (114,5 x 147,5 cm), de hacia 1560. De Sellaer (Malinas 1500 – 1589), también conocido como Vicent Geldersman, se tienen pocos datos vitales; perteneció a una familia de artistas en la que constan pintores con el mismo nombre en varias generaciones. Sus obras firmadas han permitido definir su estilo, en el que se encuadra la tabla del museo sevillano. Sabemos que viajó a Italia donde adquirió influencias de los pintores manieristas y de Leonardo. Vuelto a Flandes se instala en



Fig. 6 Atribuida a Vincent Sellaer. *Entierro de Cristo*. Hacia 1560

Malinas dedicado a la pintura de temática religiosa y mitológica. Su modo de hacer se caracteriza por composiciones clásicas y ordenadas, con personajes monumentales, de medio cuerpo que ocupan el primer plano de la escena, como se manifiesta en este *Santo entierro de Cristo* (Fig. 6).

La composición muestra el momento de la colocación en el sepulcro por José de Arimatea y Nicodemus del cuerpo inerte de Cristo, fuertemente iluminado. Detrás se distribuyen las figuras de medio cuerpo de la Virgen, san Juan, la Magdalena, María Salomé y María Cleofás, cuyos tipos físicos evocan los de Hans Menling y Roger van der Weynden, de serena y comedida expresividad en sus gestos y actitudes. Al fondo a la izquierda se abre un fragmento de luminoso paisaje que contrasta con la oscuridad de la pared del sepulcro sobre la que se recortan las figuras. Esta obra pudiera ser la citada por Ceán Bermúdez en el convento de Santa María de Gracia de Sevilla, aunque atribuida erróneamente al inexistente pintor Francisco Frute (Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 141; Gestoso y Pérez, 1912, nº 219).

Al círculo de Pieter Porbous el Viejo se adscribe el *Bautismo de Cristo* (173 x 118 cm), que pudo ser realizado en torno a 1570 y que ingresó en el Museo en 1869 procedente de la parroquia de Santiago de Sevilla. Porbous (Gouda 1523 - Brujas 1584) trabajó durante más de cuarenta años en Brujas realizando retratos y pintura religiosa con un estilo basado en maestros anteriores a su generación, como se manifiesta en la obra de la pinacoteca sevillana que se le atribuye. La composición se resuelve con Cristo de pie en el río Jordán, cubierto con paño de pureza, recibiendo el agua que san Juan Bautista, dispuesto a la derecha le vierte sobre la cabeza, mientras que a la izquierda un ángel sostiene las vestiduras de Jesús. En segundo término y a menor escala se describen episodios de la vida del Bautista, cerrando la composición un fondo de paisaje con montañas y arquitecturas y un rompimiento de gloria con Dios Padre.

Obra también anónima que por su estilo se relaciona con la escuela de Amberes es la *Coronación de la Virgen* (130 x 96 cm), en concreto con Pieter Aertsen (Díaz Padrón y Garrido Pérez, 1979, pp. 329-338). Fue adquirida en el comercio de arte en 1960, posee una gran calidad y su ejecución se ha establecido entre 1555 y 1560. Pieter Aertsen (Ámsterdam 1508 - 1575) desarrolló su actividad en Amberes, especializándose fundamentalmente en escenas de cocina con grandes bodegones y también practicó la pintura religiosa. Su técnica es netamente flamenca pero tamizada por el manierismo florentino y romanista, con figuras alargadas y estáticas que se dinamizan con los movidos ropajes de amplios y quebrados pliegues, y la aplicación de un colorido vibrante.

La *Coronación de la Virgen* del Museo (Fig. 7) aúna en su iconografía la subida a los cielos de María y su coronación por la Trinidad, temas que habitualmente son representados por separado pero que en el norte europeo fue corriente fusionar a partir de la xilografía realizada por Duero en 1510 para la serie de la *Vida de la Virgen*. En el centro de la monumental y cuidada composición se sitúa la Virgen, de cuerpo entero, de pie, ingravida y estática entre nubes, vestida con túnica azul y en actitud recogida con las manos juntas al pecho; el rostro de suaves facciones y mirada baja está enmarcado por una larga y ondulada melena. Está rodeada de ángeles simétricamente dispuestos, vestidos con movidos ropajes, que aportan el contrapunto dinámico, y con las denominadas alas de mariposas que aparecen habitualmente en las obras religiosas de Aertsen. En la parte superior en el centro se halla la paloma del Espíritu Santo y a los lados Cristo y Dios Padre que sostienen la corona que van a colocarle a la Virgen. Completa la escena en la parte inferior un azulado y minucioso paisaje -cuyo colorido contrasta con los vibrantes tonos de la superior- en el que se han colocado elementos simbólicos inmaculadistas a base de ruinas clásicas.



Fig.7 Atribuida a Pieter Aertsen. *Coronación de la Virgen*. Entre 1555-1560

De un retablo desmembrado debe proceder la tabla del *Martirio de santa Úrsula* (188 x 142 cm, remate de medio punto), que ingresó en el Museo tras la Desamortización con procedencia original desconocida. Es copia anónima de un original flamenco y su fecha de ejecución se considera de hacia 1540. Representa la leyenda medieval del martirio de Úrsula y sus compañeras que tras hacer voto de virginidad perpetua ante el papa en Roma fueron martirizadas

al regresar a su tierra por Atila y los Hunos. La escena se produce a orillas del mar repleto de barcos, con la santa en el centro arrodillada con una flecha en el pecho mientras que un sayón se dispone a degollarla. Alrededor se apiñan soldados, un pontífice de rodillas y muchas figuras femeninas agredidas y decapitadas. En el rompimiento de gloria que remata la escena aparece Jesucristo flanqueado por la Virgen y san Juan, y una nutrida corte angélica con coronas y palmas martiriales.

De otro retablo desmembrado debe proceder la tabla que representa a *San Francisco* (89 x 44 cm), que tiene a su vez en el reverso la figura de un *Profeta* en grisalla; se considera obra de hacia 1530 y no se ha podido establecer una posible filiación con algún maestro flamenco del momento. Asimismo, se cataloga también como obra anónima flamenca de esa fecha el *San Jerónimo penitente* (55 x 42 cm), donada a la pinacoteca sevillana en 1960 y de la que se desconoce su procedencia original, como en el caso de la anterior.

El Museo ha llegado a reunir una deliciosa colección de Vírgenes con el Niño, iconografía que constituye otro ejemplo de obras devocionales de pequeño formato importadas desde Flandes que ofrecían una solución asequible a la necesidad de imágenes de culto privado en la intimidad de los hogares, donde eran colocadas en las alcobas o en los pequeños oratorios. En primer lugar citaremos un arcaica *Virgen con el Niño* (57 x 42 cm) sedente, de tres cuartos, de suaves facciones y con el Niño sobre pañales en sus brazos, que mira a la madre; se hallan respaldados por un tenue fondo de paisaje. La tabla, que ingresó por donación en 1928, fue catalogada en 1967 como anónima hispano flamenca del siglo XVI, en 1990 como obra anónima de escuela sevillana con interrogante a Cristóbal de Mayorga; Valdivieso la consideró de maestro anónimo flamenco, datable hacia 1530.

La pequeña tabla de la *Virgen con el Niño* (46,2 x 33,3 cm) recoge la iconografía de *Virgen de la leche* por estar amamantando a Jesús. Esta intimista obra ingresó igualmente por donación en 1981, catalogándose como obra de Isenbrandt; Valdivieso la adscribe al círculo del denominado Maestro de las medias figuras y fecha su ejecución hacia 1550.

También al Maestro de las medias figuras se atribuye otra *Virgen con el Niño* o *Virgen de las uvas* (68 x 53 cm) (Fig. 8), que en el catálogo de 1990 se adscribe con dudas a Marcellus Coffermans. Se trata de otra intimista escena en la que los personajes se disponen intensamente iluminados en primer plano sobre fondo oscuro. La Virgen sentada mira al Niño desnudo sobre pañales, que con gesto espontáneo le acaricia el rostro. A la izquierda en un antepecho pétreo se disponen una manzana, varias cerezas y un gran racimo de uvas negras, de clara alusión pasionista.



Fig. 8 Atribuida al círculo del Maestro de las Medias figuras o a Marcelo Coffermans. *Virgen de las uvas*. Hacia 1550

Otra bella *Virgen con el Niño* (92 x 76 cm) fue donada al museo en 1981. Madre e hijo ocupan todo el espacio pictórico, respaldados por un fondo oscuro, la Virgen de tres cuartos, sentada, cubierta con una capa roja de textura aterciopelada, larga melena ondulada rubia y suave rostro que en gesto amoroso se une al del Niño que está de pie sobre sus rodillas. Gran sutileza presentan la descripción de los adornos del manto recogido con broche y ribeteado en bordes y bocamangas con sutiles bordados dorados, y la casi imperceptible túnica transparente de Jesús. Se considera realizada hacia 1550 y ha sido adjudicada con dudas a Adriaen Isebrandt y también a Guillaume Benson quien debido al éxito de este prototipo de maternidad -que tiene como punto de partida los modelos de Roger van der Weyden- realizó varias versiones como la existente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.



Fig. 9 Atribuida al círculo de Gerard David. *Virgen de la sopa de leche*. Hacia 1515

Gran interés posee la bella representación denominada *Virgen de la sopa de leche* (34,5 x 28,5 cm) (Fig. 9), atribuida al taller de Gerard David (Oudewater, hacia 1460 - Brujas 1523) o a su círculo, filiación que se argumenta por el parangón con las distintas réplicas y copias del original de este pintor, en concreto con la del Palazzo Bianco de Génova (un estudio sobre ellas en Cómez Ramos, 2013, pp. 97-115). La tabla fue adquirida en 1971 procedente del convento de clarisas de la Purísima Concepción de Marchena (Sevilla) y tiene al dorso la siguiente inscripción: "Esta imagen la tenía en su oratorio mi / madre la Excm. Señora D^a María de Guadalupe San...y Cárdenas, duquesa / de Aveiros arcsos y...". Su ejecución se ha establecido alrededor de 1515.

Este prototipo de Virgen con el Niño resulta una novedad iconográfica respecto a la habitual representación de la Virgen dando el pecho al Niño; la escena se convierte ahora en un episodio doméstico materno filial "carente de sentido

teológico”, casi una escena de género al humanizar las figuras sagradas, impregnadas de intimismo y sencillez. Se desarrolla en el interior de una estancia, con la Virgen de tres cuartos, vestida con túnica azul y larga cabellera cubierta con un sutil velo traslúcido que le enmarca el rostro. Jesús se halla sentado en sus rodillas cubierto con camisola blanca y sosteniendo una pequeña cuchara con su mano derecha, a la vez que mira al cuenco dispuesto en la mesa del que María toma la sopa con otra cuchara para alimentarle. En la mesa se hallan además un plato, un panecillo, una manzana y un cuchillo; detrás a la izquierda sobre un mueble hay un jarrón con flores, una jarra de peltre y una fruta, y a la derecha otra mesa con una bolsa, un libro y un cesto de mimbre, tres grupos de objetos de la vida cotidiana que conforman pequeños bodegones. La detallista composición se completa con la visión a través de la ventana del fondo de un fragmento de paisaje típico flamenco con casas de frentes escalonados, un riachuelo, pequeñas figurillas, frondosa vegetación y celaje azul.

También de carácter devocional es la pequeña tabla con la representación de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (23,5 x 20,2 cm) donada al Museo en 1981 y catalogada en 1990 como obra de Joos van Cleve de hacia 1520; Valdivieso la clasificó como anónimo flamenco de hacia 1540. La escena se describe al aire libre en un frondoso paisaje con la Virgen y santa Ana sentadas y el Niño entre ambas de pie que recoge la simbólica manzana que le da su madre.

Otra deliciosa escena es la que representa a la *Sagrada familia* (62,5 x 84 cm) (Fig. 10), de hacia 1550, que ingresó en el Museo por adquisición del Estado en 1983 como obra atribuida a Van Orley; también se ha indicado un estilo cercano a Pieter Coecke. Por su parte Valdivieso la adscribió al denominado Maestro del papagayo, un innominado pintor flamenco al que se adjudica un grupo de obras de estilo homogéneo y por incluir en algunas de sus composiciones de Virgenes con el Niño un loro o papagayo, del que toma el nombre.

En la tabla del Museo las tres figuras aparecen en un interior de suntuosa arquitectura pétrea con decoración renacentista, situadas en primer término tras una mesa donde se dispone un jarrón cerámico con azucenas, una manzana, una pera y un racimo de uvas. La Virgen está ataviada con túnica azul, velo recogido con diadema de perlas; cabello rubio ondulado le enmarca el nacarado rostro de nariz afilada. Está mirando al Niños que ha dejado de tomar el pecho de la madre para girar la cabeza y comer la uva que le ofrece el anciano san José situado a su lado. En ángulo superior izquierdo se abre un vano cuadrangular que permite ver un fondo de paisaje con ramajes y un cielo azul surcado por pájaros.

Gestoso anotó en el *Catálogo de pintura y esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (1912, p. 92, nº 222), como obra anónima, una tabla al óleo de la *Sagrada*



Fig. 10 Atribuida al
Maestro del Papagayo.
Sagrada Familia.
Hacia 1550

Familia (101 x 122 cm) que describe así: “El Niño Jesús, hincada la rodilla en la falda de su Santa Madre, extiende su brazo diestro para coger un papagayo que, con unas frutas se halla sobre un pedestal colocado en tercio inferior de la derecha. En el opuesto lado un niño coronado de flores, y otro en primer término, que parece el Bautista, el cual se acerca en actitud adorante”. Díaz Padrón (1981, pp. 368-369) anotó la obra y la puso en relación con el Maestro del papagayo incluyendo además una fotografía en blanco y señalando que estaba en un “lamentable estado de conservación”. No aparece ninguna referencia a ella en catálogos posteriores.

A modo de conclusión y una vez realizado el estudio actualizado de este sugestivo conjunto de pinturas, podemos establecer algunas consideraciones

que expliquen su existencia en Sevilla antes de su ingreso en el Museo de Bellas Artes.

En primer lugar hay que señalar que son obras de importación que desde los talleres pictóricos de Flandes llegaron a la ciudad para abastecer a una clientela religiosa y privada, cuyo gusto enlazaba plenamente con el estilo y el sentido espiritual que ellas manifestaban. En algunos casos son maestros secundarios y anónimos que sin aportar cambios formales novedosos fueron considerados los adecuados para la devoción privada o para ser integradas en conjuntos retablisticos, hoy desembrados, como son algunos de los que atesora el museo sevillano.

La pintura flamenca formó parte de la cultura visual de la Sevilla del siglo XVI, resultó un vehículo espiritual de primer orden que por otro lado nos habla del carácter y entramado pictórico vigente en la ciudad. Manifiestan el gusto de una determinada clase social, que apenas evoluciona durante la centuria, y que adquiriría obras importadas desde Flandes. Sus artífices, dedicados en sus talleres a la recreación de sus modelos más demandados, inundaron el panorama hispano con sus obras y por ende Sevilla en donde la documentación maneja revela la existencia de numerosas pinturas de esa procedencia, en su mayoría perdidas, constituyendo las que atesora la pinacoteca sevillana una valiosa muestra.

Referencias bibliográficas

- Angulo Íñiguez, D. (1957). Martín de Vos en España y México. En *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen* (pp. 9-14). Antwerper Uitgeverij de Sikkell.
- Angulo Íñiguez, D. (1969). Introducción. En *Pintura flamenca de tiempos de Carlos V*. Dirección General de Bellas Artes.
- Angulo Íñiguez, D. (1972). Lucas Cranach: el Calvario de 1538 del Museo de Sevilla. *Archivo Español de Arte*, 45(177), 1-8.
- Badía Flores, C. (2010). La comunidad flamenca en Sevilla en el siglo XVI. *Archivo Hispalense*, 93, 173-192.
- Bermejo, E. (1981). Pinturas inéditas de Pieter Coecke conservadas en España. *Archivo Español de Arte*, 54(214), 113-141.
- Bermejo, E. (1985). Varias obras de Coeffermans y una de Van der Stock en Madrid. *Archivo Español de Arte*, 58(229), 17-33.
- Bruyn, A. (1962-1963). Francisco Frutet ou François I Francken? *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 62-73.

- Campbell, L. (2004). Introducción: La pintura de los Países Bajos en España. En J. J. Pérez Preciado, *Pintura flamenca del siglo XV en el Museo Nacional del Prado*. Museo Nacional del Prado.
- Cano Rivero, I., Hermoso Moreno, I., y Muñoz Rubio, M. V. (2022). *Arte del Renacimiento en Sevilla*. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Akal.
- Cómez Ramos, R. (1995). Arte y Reforma protestante: la Crucifixión de Lucas Cranach del Museo de Sevilla. *Kolaios*, 4, 747-756.
- Cómez Ramos, R. (2013). La Virgen y el Niño de la sopa de leche según Gerard David. *Laboratorio de Arte*, 25, 97-115.
- Díaz Padrón, M. (1981). Nuevas pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas. *Archivo Español de Arte*, 54(215), 364-368.
- Díaz Padrón, M., y Garrido Pérez, M. C. (1979). Una coronación de la Virgen de Pieter Aertsen en el Museo Provincial de Sevilla. *Archivo Español de Arte*, 52(207), 329-338.
- Donación González Abreu. (1928). *Catálogo*. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Echeverría, M. A. (1998). *Flandes y la monarquía hispánica (1477-1713)*. Sílex.
- Estella Marcos, M. (1972). Notas sobre algunas obras de Martín de Vos en España. *Archivo Español de Arte*, 177, 66-70.
- Ferguson, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Emecé.
- Fernández Rojas, M. (2008). *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX*. Diputación de Sevilla.
- Gestoso y Pérez, J. (1912). *Catálogo de pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Imprenta de J. Lacoste.
- Gestoso y Pérez, J. (1912). Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent à Séville depuis le XVIe siècle à la fin du XVIIe. En *Les Arts Anciens de Flandre*. Antwerp.
- Hernández Díaz, J. (1967). *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Dirección General de Bellas Artes.
- Hernández Perera, J. (1960). La obra de Adriaen Isenbrant en España. *Goya*, 34, 213-222.
- Izquierdo, R., y Muñoz, V. (1990). *Museo de Bellas Artes. Catálogo de pinturas*. Junta de Andalucía.
- León, A. (1977). *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Everest.
- Moya Galvañón, J. (1971). *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Nuevas adquisiciones y restauraciones*. Gráficas del Sur.

- Padrón Mérida, A. (1990). Nuevas pinturas de Pieter Aertsen. *Goya*, 216, 347-358.
- Rojas-Marcos González, J. (2012). *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*. Diputación de Sevilla.
- Valdivieso, E. (1991). Pintura. En *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Editorial Gever.
- Valdivieso, E. (2009). *Pintura flamenca del siglo XVI y XVII en Sevilla: la senda de los artistas flamencos*. Museo Nacional del Prado.
- VV. AA. (1991). *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Editorial Gever.
- VV. AA. (2000). *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000)*. Cajasur.

Sobre los autores

Fernando Cruz Isidoro es Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, director del Grupo de Investigación PAIDI HUM-171 Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz, y Académico de Número de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Sus principales líneas de investigación resultan la Historia de la Arquitectura Moderna de Andalucía Occidental, el Mecenazgo artístico nobiliario de la Casa ducal de Medina Sidonia, y el Patrimonio Artístico de Sanlúcar de Barrameda.

Noemi Cinelli es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna (España) y académica vinculada a la Universidad Autónoma de Chile. Dirige el Grupo de Estudio de Artes y Arquitectura de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile. Especialista en las relaciones artísticas entre Italia y América Latina durante los siglos XIX y XX, su trayectoria se ha desarrollado entre Italia, España y Chile, combinando docencia, investigación y gestión académica en un contexto internacional.

Fruto de la labor científica del Grupo de Investigación HUM-171 CIHAPA (Universidad de Sevilla), este volumen reúne investigaciones dedicadas al estudio del arte entre la Edad Moderna y sus proyecciones contemporáneas desde una perspectiva metodológica común. A través de la arquitectura, la escultura, la cultura visual, el patrimonio y los discursos artísticos, los diferentes capítulos analizan las relaciones entre representación, poder e ideología, entendiendo las obras como agentes activos en la construcción de imaginarios sociales, políticos y religiosos. El resultado es una visión renovada del fenómeno artístico, sustentada en el rigor documental y en una lectura crítica de los sistemas que hacen posible el arte.



Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía



UNIVERSIDAD
PAULO
OLAVIDE
SEVILLA



Fondecyt
Fondo Nacional de Desarrollo
Científico y Tecnológico

Nº 1240080