

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

Casa de Venerables Sacerdotes

El texto que se publica a continuación es un trabajo de clase presentado en el curso, creo que de 1921 a 1922, en la Universidad de Madrid, a mi maestro D. Elías Tormo y Monzó.

Es el trabajo que éste nos exigía en su cátedra de Historia del Arte del curso del Doctorado, que entonces sólo podía hacerse en la Universidad de Madrid, para que nos iniciásemos en la investigación histórico-artística. No es, pues, una tesis doctoral sino un simple trabajo de clase.

El tema me lo indicó mi primer maestro universitario, para mí tan querido, D. Francisco Murillo Herrera.

El trabajo procuré llevarlo a cabo con todo el interés, entusiasmo e inexperiencia propios de esos años de juventud, revisando todo su archivo, levantando el plano, que luego fue aprovechado, perfeccionándolo, por D. Pablo Gutiérrez Moreno, en su revista «Arquitectura Española», y haciendo el comentario que entonces pudo ocurrírseme.

Sin tiempo para rehacerlo, sobre todo el comentario, accedo con gusto al deseo de D. José Hernández Díaz de publicarlo en el Boletín de la Academia de Santa Isabel de Hungría, a pesar de todas sus deficiencias, por considerar que, al menos, sus noticias documentales pueden ser de utilidad. Pero como digo, es el texto mismo presentado hace más de medio siglo.

* * *

*La hermandad de Venerables Sacerdotes*¹.

El abandono en que venían a parar los sacerdotes ancianos, que, después de una vida venerable en el ejercicio de su profesión, no habían conseguido un cierto bienestar económico hasta el punto de verse obligados a implorar la caridad pública por las calles, hacía sentir la necesidad de un instituto que acudiese a llenar este vacío que manifiestamente se notaba.

Ya la cofradía de Jesús Nazareno en 1627 se había preocupado de estos desgraciados, recogiendo algunos impedidos en una casa que a este fin había arrendado, pero los escasos medios con que contaba pronto demostró la insuficiencia de todo lo que no fuese una congregación creada expresamente para esto y con un local más apropiado. La necesidad a que llegaron los acogidos movió a varias almas piadosas a formar una corporación con estos fines exclusivamente, mas si la falta de elementos constituyó el fracaso de los hermanos de Jesús Nazareno, otro tanto sucedió ahora y los sacerdotes, después de variar de local repetidas veces, fueron a parar a la ermita de San Blas, alejada de la población, haciendo así más difícil su vida. Tal fue el grado de miseria a que llegaron, que otra hermandad mucho más antigua, fundada en los días del rey D. Pedro, la del hospital de San Bernado, integrada por sacerdotes y que estaba consagrada al cuidado de ancianos, tanto hombres como mujeres, se hizo cargo motu proprio de estos desvalidos.

No transcurrió mucho tiempo sin que se dibujase en el seno de la hermandad un grupo en torno de D. Justino de Neve, ansioso de acudir con especial atención a los nuevos huéspedes, y en efecto formóse una nueva institución bajo la presidencia del entonces arzobispo de Sevilla, D. Ambrosio Ignacio Espínola y Guzmán, que comprendió entre sus fines, además del cuidado de los sacerdotes ancianos y enfermos, el hospedaje de los transeúntes. Las aspiraciones de los nuevos hermanos, consistentes en la consecución de un local, pronto se vieron satisfechas por la liberalidad del duque de Veraguas, el Excmo. Sr. D. Manuel Colón y Portugal, que cedió por escritura de 18 de diciembre de 1675² el solar llamado Corral de Doña Elvira, tan conocido en los anales del teatro, en agradecimien-

1. Esta parte ha de ceñirse a lo dicho por Collantes en los «Establecimientos de Caridad».

2. Archivo 2-II-1.

to de lo cual se le concedió el patronato de la iglesia y esto nos explicará la presencia de su escudo bajo la media naranja. Con este solar y el de algunas casas adquiridas por compra o permuta, formóse el edificio que tratamos de estudiar.

La edificación.

Comiéndase la edificación del hospicio de Venerables Sacerdotes el día de S. Hermenegildo trece de abril de 1676, en el solar cedido por el duque de Veragua, bajo la dirección de Juan Domínguez³, maestro albañil, que recibe seiscientos reales en esta misma fecha según los libros de fábrica⁴. De la filiación artística de este arquitecto, autor tal vez también del proyecto de los Venerables y conocido únicamente por su gestión en esta obra, nos hemos de ocupar al tratar de la iglesia, puesto que ésta tiene que ser la base de que disponemos para decir algo en este sentido.

Al lado de Domínguez, como sobrestante de la obra, figura Juan Jiménez, y así continúan los trabajos con este personal hasta que, estando ya suficientemente avanzada la albañilería, aparece, a principios de 1677, el maestro carpintero Juan García⁵, encargado de todo lo de su ramo, debiéndosele atribuir en consecuencia la armadura de la iglesia y la del mirador, de que nos hemos de ocupar más adelante, y a mediados del 1678 el maestro herrero Pedro Muñoz, que hace todo el herraje de la obra.

En agosto de este año el arzobispo de Sevilla D. Ambrosio Espínola y Guzmán, que poco antes había hecho donación de veintidós mil reales de vellón para la continuación de los Venerables (20 de mayo), realiza una visita en que, al decir lo que fue examinado, nos muestra el estado de las obras en esta fecha⁶; y según esto se había terminado fundamentalmente en cuanto a la albañilería el patio de entrada⁷, el claustro principal, el refectorio y la sala de cabildos, gran parte de las cocinas, la enfermería y la iglesia

5. Maestro de obras de carpintería del Alcázar. Gestoso: *Diccionario*, I, 57.

3. Esta noticia era conocida. L. Martínez: *Bética*, 1914, núm. 6.

4. Doc. I, f. 2.

6. Visita de 15 de agosto de 1678. Arch. 2-V-58.

7. Plano a.

en la parte conastructiva⁸, estando solamente comenzadas las celdas altas y bajas y aún por sacar de cimientos el segundo patio y la sacristía, que según le dijeron los albañiles habían de hacerse detrás de la iglesia.

A fines del 1684 se limpia y blanquea el patio central⁹ y los trabajos se van reduciendo principalmente a la iglesia bajo la dirección del mismo personal y con diversas interrupciones, apareciendo ya en 1686 Leonardo de Figueroa¹⁰ como oficial de albañil. Hasta ahora quien ha dirigido las obras es Juan Domínguez, pero en una fecha que no se puede fijar, si bien antes de los últimos días de septiembre de este año, se para la obra firmándolo así el referido maestro y no se le vuelve a nombrar más para nada, y en cambio Figueroa sigue con el enlucido y otras tareas sin que se diga que le sustituye. Cuál sea la causa de la desaparición de Domínguez no lo dicen los documentos; verdad es que en los años siguientes al 1686 no se atiende más que a colocar las gradas, el zócalo de mármol de la iglesia, y esto corre a cargo de Figueroa, así como en el enlucido sobre que habían de pintar en estos años los Valdés en las bóvedas, que indudablemente han de referirse a sótanos, y en los que también interviene otro maestro albañil, José Tirado; esto, tal vez, haría pensar que no sería ya necesaria su presencia, pero lo cierto es que, al surgir en octubre de este mismo año 1686 algunas dudas sobre la colocación de las dos tribunas, se convocan a tres maestros albañiles que recibieron seis pesos por dar su opinión, y no se cita a Domínguez con este motivo. Debe suponerse, en vista de esto, que la edificación de los Venerables quedó sin maestro mayor¹¹ dedicándose la actividad principal a la terminación de la iglesia reducida a las gradas, al enlucido bajo la dirección de Figueroa y a su decoración pictórica a cargo de los Valdés¹².

Es probable que parezca excesiva la intervención concedida a

8. En *Bética*, 1914, núm. 6. Se dice que Leonardo de Figueroa comenzó la iglesia en 1686.

9. Doc. sin foliación.

10. Conocido por su intervención en el Salvador y S. Telmo. Gestoso: *Sevilla monumental*, T. III, 349 y 508.

11. No por la reunión de estos tres maestros únicamente, sino por la ausencia de Domínguez.

12. Doc. III, todas estas noticias.

Leonardo de Figueroa, simple oficial de albañil, que a lo más se encarga de la colocación de unas gradas o la fabricación de un sótano, pero no es así teniendo en cuenta que poco después de terminar él ¹³ la colocación de la enchapadura de la iglesia, al decidirse, en 1696, D. Jaime Palafox y Cardona, arzobispo de Sevilla, a costear la continuación del edificio de los Venerables, se le nombra maestro mayor, cuando ya dirigía la obra de S. Pablo ¹⁴ con este mismo título, según se hace constar en el libro de obra que nos da esta noticia.

Las obras costeadas por Palafox, según Matute, comenzaron el 4 de mayo de 1696 para terminar el año 1697 con la colocación de la puerta de la calle Consuelo en el mismo lugar en que había estado la del corral de Doña Elvira ¹⁵.

Aquí conviene tener en cuenta lo dicho por los albañiles al arzobispo Espínola en la visita de 1678 ¹⁶; esto es, que se tenía que hacer un patio detrás de la iglesia, lo que indica que estaría dibujado en la planta primitiva de Domínguez o quien sea su autor y que Figueroa no fue más que el ejecutor de lo que restaba por hacer, si bien con algunas variaciones puesto que los albañiles dicen que en el patio se proyectaban cuatro celdas y hoy tenemos seis como puede verse en la planta.

Que se trata en la documentación del patio a que hacemos referencia, no hay duda, tanto por el lugar que ocupa en el edificio, como por los pagos que veremos al hacer su descripción. Las obras comenzaron el siete y no el cuatro de mayo como dice Matute, siendo necesario medir lo que había de realengo y terminándose en marzo del 97, en que se puso sobre la puerta una gran tarja con esta fecha de 1697 (Doc. VI, f.º 148).

Los trabajos se redujeron casi completamente, desde 1698 ¹⁷, a la decoración de altares y demás accesorios de la iglesia para los

13. Doc. V, f. 21.

14. Doc. IV, f. 21.

15. Noticias, p. 161 y ss. Aunque sea pequeña la diferencia, hay que decir que se comenzaron las obras en 7 de mayo (Doc. VI, f. 4) y que costó en vez de los 90.000 rs. que asegura Matute, 85.723 rs. (Doc. VI, anotación final).

16. 2-V-58, citada.

17. Doc. V.

primeros días de septiembre, el catorce, ser bendecido el templo por el arzobispo Palafox, según el testimonio de Matute¹⁸. Por último, el año siguiente se hizo importante arreglo en la torre según se dice en la documentación, pero que indudablemente ha de referirse a la espadaña. Y con esto termina la construcción del edificio.

La casa-hospicio.

El núcleo de los Venerables es un gran patio o claustro central como también se le llama y a su alrededor se desarrollan todas las piezas: de un lado, la iglesia, que ocupa todo un frente; en el opuesto, aparte de las escaleras y una celda, la sala de cabildos y el refectorio, si bien éste se encuentra ya más en el interior de la construcción; de los dos restantes, uno está ocupado totalmente por la enfermería y el otro por celdas. El segundo patio se encuentra rodeado de celdas en uno de sus lados. En esta disposición, aunque muy remotamente y a través de transformaciones de siglos, tal vez pueda verse un cierto recuerdo de distribución monasterial. Un edificio, muy poco anterior a los Venerables y de naturaleza análoga como es el hospital de la Caridad, que parece debería haber servido en algo de modelo, no influyó en él para nada, al menos en cuanto a la planta se refiere; la sala de cabildos está en el segundo piso y, además no recibiendo más que enfermos huelgan celdas y refectorio, puesto que las necesidades a que se deben éstos se satisfacen en la enfermería.

Penetrando por la puerta principal, dejando la iglesia, que también la tiene al exterior, para después, y sin hacer mención de la fachada que carece de importancia, tenemos el patio de entrada en comunicación con la casa del administrador, que no es una agregación posterior sino que se la cita ya en la visita de 1678¹⁹, al contrario de lo que sucede con una habitación que disminuye hoy el tamaño de este patio y que por lo mismo no indicamos en el plano; el ser una adición moderna es manifiesto por cortar la pared divisoria, tanto a las dos arcadas como a las vigas, de una manera impropia y quedar las cuatro columnas que sostiene aquéllas y por las

18. Obra citada, p. 163.

19. Citada.

cuales consta que se pagaron ochocientos reales por las mayores y quinientos por las menores a José de Morales²⁰, completamente descentradas.

Pasados siete escalones²¹, que salvan un desnivel de algo más de un metro, tenemos el patio principal. Es interesante ver cómo aquí se vienen a dar la mano dos distribuciones arquitectónicas que, nacidas del tipo de casa meridional o clásico, habían estado distanciadas durante siglos. Trataremos de explicarnos. Sabido es que la disposición del monasterio medieval nace de la casa romana, transformándose el atrio clásico en el claustro conventual, y el mismo origen parece que tiene la casa sevillana desarrollándose alrededor de un patio. Ya al tratar de la distribución hemos querido ver un recuerdo, a través de transformaciones seculares, de la disposición tradicional que identifica el patio de los Venerables con un claustro, como por otra parte se le llama también en algún documento²², pero es que no solamente es un claustro, podría decirse que repugna la idea de llamarle claustro; las columnas de mármol, su estructura toda, hace pensar en el patio sevillano. Según esto, por la situación respecto de las restantes partes del edificio, es un claustro; por su disposición, un patio como pueda serlo el de Pilatos, las Dueñas, etc.

La disposición actual del patio es la primitiva, según puede verse en uno de los frescos del pórtico pintados por L. Valdés, no habiéndole alcanzado la restauración de fines del último siglo más que al pavimento, hoy de piedra de Tarifa²³, y al alicatado. El rehundimiento de la parte descubierta y central, que es lo que le hace más original e interesante, no se debe a un nuevo capricho, sino que es una consecuencia de la poca presión del agua, puesto que siendo éste uno de los lugares más altos de Sevilla, la de los caños de Carmona no hubiese tenido fuerza suficiente para llegar al nivel de las galerías, y a esto mismo hay que atribuir la colocación de la fuente en el fondo de una serie de escalones dispuestos circularmente²⁴. El antecedente inmediato de esto no lo conozco,

20. Obra del maestro marmolero Francisco Rodríguez. Doc. II, f. 123 v.º

21. Doc. I, f. 21, 63.

22. Visitación cit.

23. Más adecuada por tener servidumbre de paso desde la calle Consuelo a la Plaza de los Venerables.

24. Esta disposición tal vez desde luego no es única, pues la hemos visto, por ejem-

pero tal vez se encuentre en alguna fuente del Alcázar (sin que sea esto más que una suposición y sólo en lo referente a la parte circular). La pila que se encuentra en el centro, según consta en el archivo, fue dibujada por Bernardo Simón²⁵, que recibió en 19 de agosto de 1679 por su trabajo ocho pesos de plata²⁶, quedando la hechura a cargo del maestro marmolero Francisco Rodríguez, que cobró ochocientos reales en junio del 1683, según había concertado, comprendiendo también la colocación²⁷. La azulejería que decora el patio, excepto los alicatados, que son modernos, se deben al maestro azulejero Melchor Moreno²⁸, de gran sencillez a tintas blanca y azul (Doc. II, f. 110).

Limitando la galería y tangentes a la parte central que se ha descrito, corre la columnata de mármol sumamente fino, que, sin necesidad de saber que fueron traídas de Génova podría asegurarse su origen italiano²⁹. El tipo de la columna tampoco es el corriente, esto es, el toscano con la basa propia o la ática que es lo más frecuente en Sevilla, en lo que conozco, sino el dórico especial de Vignola según lo dibuja en las numerosas ediciones de su "Regla de los cinco órdenes de arquitectura"³⁰, esto es, la basa formada por dos toros, más pequeño el superior, y su plinto, y el capitel idéntico al toscano, pero con cuatro flores de otras tantas hojas y otro adorno igualmente dispuesto en el equino³¹.

El segundo piso del patio está formado por una galería cubierta, con pilastras pintadas de rojo y con las uniones horizontales de los ladrillos corridas, según es frecuente en lo andaluz.

Como hemos dicho, las piezas más importantes del edificio están en comunicación con el patio. La enfermería es un gran salón rectangular, y como el de la Caridad, con su arcada central; ahora que

plo, en el claustro de Cellas. Hoy día es un tema muy explotado por los arquitectos modernos sevillanos.

25. Arquitecto, retablista y escultor muy conocido. Ceán: *Dicc.*; Llaguno, t. IV, 80.

26. ¿Se referirá a la pila, que es sumamente sencilla, o también a su disposición? Doc. II, f. 88 v.º

27. Doc. II, f. 123 v.º

28. Trabajó para la catedral. Gestoso: *Dicc.*, I, 89.

29. Doc. I, f. 27.

30. *Regole dei cinque Ordini d'Architettura*. Paris, veuve de F. Cheran, lám. X.

31. El tipo dórico de Vignola, no autorizado por Vitruvio ni Palladio en sus Cuatro libros de Arquitectura.

los dos cañones paralelos han sido sustituidos por un techo, disminuyendo en esbeltez; estas cinco columnas seguramente serán parte de las nueve que se pagan a José Morales en 1677³². De las restantes dependencias, o sea, celdas, sala de cabildos y refectorio, solamente tienen un ligero interés las holambrillas que decoran el pavimento de las dos últimas, de igual tipo que las del patio y probablemente del mismo autor.

Al segundo piso ya nos hemos referido al hablar de construcción, tocándonos decir ahora que las columnas son del país, de estructura sacoroidea y, según el libro de obras, traídas de Mijas, pueblecito próximo a Marbella, a cinco kilómetros de la costa y al pie de la sierra blanca, por las cuales se pagaron cuatrocientos reales al maestro cantero Silvestre Jordán³³, y que las celdas se embotijaron para evitar la humedad.

La planta alta repite exactamente la descrita, siendo habitada en el invierno; y sobre el refectorio del segundo piso descansa un bello mirador cubierto con una sencilla armadura morisca³⁴, obra seguramente del maestro Juan García, que estuvo encargado de toda la carpintería de la obra, y rematado por un arpón de hierro debido a Sebastián Conde³⁵. Sirviendo de unión entre los pisos bajo y alto, además de la escalera secundaria indicada en el plano, tenemos la principal, cubierta por una bóveda cupuliforme sobre planta rectangular sin ser elipse ni óvalo, de yeso policromado imitación de mármoles. Sobre cuatro trompas decoradas con otros tantos niños marcha la cornisa sobre la que descansan ocho nervios dobles, dejando entre sí triángulos con una especie de lunetos albergando jarrones llenos de flores y cestas henchidas de frutos rodeados por tallos y hojas muy carnosos. La guardamalleta se ve bajo la cornisa.

La iglesia: su arquitectura.

Hemos prescindido hasta ahora de la iglesia para tratarla por

32. Doc. I, f. 21, 60.

33. Doc. VI, f. 150 y 150 v.º

34. Con dos tirantas con lazos de ocho y tirantas de ángulo.

35. Doc. I, f. 24 v.º El célebre autor de la cruz de la Cerrajería, hoy en el Museo.

separado a causa de su principal importancia y abundante documentación que sobre ella existe.

A primera vista la iglesia no ofrece nada de particular: una nave tres veces y media más larga que ancha, el crucero ligerísimamente acusado, cubierta con una bóveda de cañón con sus correspondientes arcos fajones, una media naranja sin tambor y a los pies de la nave el coro en alto.

Según los caracteres dichos no hacen más que repetir el tipo de sus coetáneas sevillanas, pero fijándose más detenidamente en algunas de sus partes nótanse algunas anomalías que la distinguen de las de la misma ciudad y alguna, en cuanto me ha sido posible ver en las plantas y fotografías examinadas, no tiene semejante más que en una iglesia de Madrid.

El primer rasgo que la hace ser un tipo raro entre las iglesias de Sevilla es el pórtico con el coro en la parte superior y todo ello bajo el mismo cañón de la nave; yo no recuerdo, lo cual es claro no quiere decir que no se dé un caso semejante en la misma ciudad, pues lo corriente en sus contemporáneas es que el coro descansa sobre el arco de todo el ancho de la iglesia, al menos en el s. XVII que es el que nos interesa.

Esta disposición, sin embargo, no es única, como tendríamos necesariamente que pensar no disponiendo más que de las obras más asequibles que del barroco español se han ocupado, como son las de Schubert y Braun, debiéndose esto indudablemente a que en su afán de no hablar más que de las edificaciones importantes o que se distinguen por su más o menos extraña disposición, olvidan otras de tipo al parecer vulgar en las que se dan disposiciones que no encontramos en las grandes obras, y que por esto mismo debían merecer especial atención, ya que además pueden ser base de caracterización de un período más o menos amplio. Se repite en la iglesia de Mercedarias de D. Juan de Alarcón y probablemente en otras que no conozcamos, pero desde luego se puede calificar como un tipo raro, si no único, en Sevilla.

Esta disposición es precisamente la que recomienda Fr. Lorenzo de S. Nicolás en su "Arte y uso de Arquitectura" en la planta y corte de templo que publica.

El efecto conseguido con esta manera de colocar el pórtico, por así decir, dentro de la nave, ocupando un solo tramo y sin que el coro continúe volado el siguiente³⁶, como sucede con las monjas de D. Juan de Alarcón, no puede realmente calificarse de bello, si bien por otra parte quedaba la iglesia más desahogada que si así se hubiese dispuesto; ya veremos cómo trató de disimularse esto al colocar el cáncel.

Otro detalle posee la iglesia de los Venerables que hasta que no conozca otro ejemplar que lo muestre en idéntica forma sólo le conozco su antecedente en Fray Lorenzo de S. Nicolás, y aun cuando se repita, no dejará de ser un caso extraño que tal vez pueda servir de lazo entre los monumentos en que se dé. Me refiero a la especial manera de estar dispuestos los nervios resaltados en el intradós de la media naranja, que en vez de apoyar en los extremos de las pechinas, como es lo general, cabalgan por el contrario en sus centros³⁷ y en las claves de los arcos que las soportan.

En el cañón de la nave, tabicado a juzgar solamente por el poco espesor de los muros, y que se encuentra afianzado por lengüetas de trecho en trecho, avanzan los lunetos una tercera parte de la curva o, lo que es lo mismo, proyectan una cuarta parte de la luz de la bóveda, según aconsejaban Torrija y Fray Lorenzo de S. Nicolás; aunque estas proporciones se dan en algunas iglesias como S. Andrés de Madrid, entre aquellas cuya planta reproduce Schubert, parece que hubo en esto una libertad bastante grande. La armadura que cubre la bóveda, obra probablemente del maestro Juan García, pues sabemos que estuvo encargado de toda la carpintería³⁸, es sumamente sencilla.

Esta anomalía de que no habla Fray Lorenzo en su libro ni Torrija en su "Breve tratado ... de bóvedas", publicado en 1661, al menos el primero donde razonablemente debía hacerlo el segundo porque no trata de las bóvedas más que en cuanto a su traza

36. Las circunstancias tampoco pedían que fuese tan desarrollada.

37. En la Encarnación de Zamora hay una disposición semejante pero con dos nervios en vez de cuatro, que se apoyan en los centros de las pechinas dejando sitio entre ellos para otras tantas ventanas, que se abren en la misma media naranja. En la cornisa se leía la fecha de 1667.

38. Doc I, f. 50.

y medida³⁹, la vemos en la iglesia del convento de monjas de S. Plácido. De esto hay que decir lo mismo que del pórtico en cuanto al lanzamiento de hipótesis estableciendo relaciones.

Continuando ahora con la descripción de la iglesia, diremos que la media naranja, en lugar de trasdosarse, está metida en una caja cuadrada cubierta a cuatro aguas y con otras tantas buhardillas.

Restan aún que considerar en el interior de la iglesia dos disposiciones a las que no he podido encontrar mas explicación, con todas las salvedades hechas, que interpretarlas como una nota personalísima de su autor. Es la primera la forma de componer el friso de la media naranja, completamente original, siendo la otra el coronar las pilastras con unas ménsulas o cartelas como puede verse en las fotografías y que, aunque sea muy corriente su uso en esta época y aún bastante antes, no recuerdo que se hayan atrevido a darles un lugar tan preferente como el que aquí desempeñan sustituyendo capiteles⁴⁰.

En el exterior, la fachada no ofrece más interés que el estar formada la entrada por tres arcos apoyados en columnas dobles sobre pedestales, y que se encuentra cerrada por una reja, obra del maestro Muñoz⁴¹, para cuya colocación fue necesario taladrar los cimacios. La parte alta se reduce a un segundo cuerpo con una hornacina en que se encuentra una escultura de S. Fernando. La decoración de yeso del guardapolvo recuerda la de la escalera.

De todos modos, debe verse en el autor del proyecto de los Venerables, en lugar de un arquitecto rutinario que se reduce a repetir lo que se da en el medio que le rodea, como la primera impresión nos haría pensar, a un artista valiente que desea a todo trance salir de lo vulgar aunque algunas veces sea en menoscabo de la belleza de la obra.

* * *

Habiendo ya tratado de los arquitectos directores de las obras, tenemos que ocuparnos de los datos referentes a la parte exclusivamente arquitectónica de la iglesia que nos ofrece el archivo.

39. Tampoco lo he visto en Ricci: «L'Architecture baroque en Italia», 1911, y desde luego ni en Schubert y Braun.

40. Esto se repite pero en las pilastras exteriores de los brazos del crucero de la iglesia de S. Pablo de Sevilla, obra de Leonardo de Figueroa, y de forma en todo semejante. Vid. *Bética*, I-1, p. 51.

La colocación de la armadura no debió de ser muy cuidada, porque a los pocos años de terminarse, en 1712, ejercía tal efecto en el frontispicio de la iglesia que el administrador se vio obligado a pedir parecer sobre la mejor manera de evitar su ruina a los maestros de obras Juan de Oviedo y Juan Ruiz, que en tres de octubre firmaron ⁴² su dictamen proponiendo, si no se querían gastar los dos mil trescientos reales que costaría el derribarlo y hacerlo de nuevo, que comprasen unos gatillos de hierro con que desaparecería el peligro existente; al año siguiente, once de dicho mes, dio el suyo Diego Antonio Díaz ⁴³, maestro mayor del arzobispado, sin agregar nada nuevo ⁴⁴.

Toda la parte de cantería del interior de la iglesia, esto es: basas de pilastras, zócalo, pilas, gradas, etc., se deben al maestro de obras de arquitectura de cantería, vecino de Cádiz, Andrés García Narváez, según la escritura de cancelación ⁴⁵ del contrato hecho en 1694, si bien en 1687 se habían ajustado las gradas del presbiterio con Francisco Jordán y Francisco Gómez, maestros canteros (Doc. III, sin foliar).

Retablos y otras obras de la iglesia.

Dejando los frescos de Valdés para tratarlos aparte con las noticias encontradas sobre las obras que en los Venerables existieron de Murillo, veamos la restante decoración de la iglesia.

El altar mayor, inspirado, en concepto del Sr. Gestoso, en el de la Universidad ⁴⁶, es obra del pasado siglo, en que D. Vicente Ruiz dio (en abril de 1889) un proyecto con los huecos en que habían de colocarse los cuadros del antiguo retablo y dos nuevos que representasen a S. Leandro y S. Isidoro, todo lo cual se ofrecía costear ⁴⁷. La traza fue presentada a Fray Zeferino González, que después de hacerle algunas correcciones como el que fuesen mayores los candelabros que lo coronaban y otras menudencias por no adaptarse, según él decía, al estilo de fines del siglo XVI, dio licencia

42. Parecer de Juan de Oviedo, maestro de obras, y Juan Ruiz, maestro de obras. ambos maestros alarifes. Arch. 2-I-5.

43. Conocido por su intervención en el Salvador. Gestoso: *Sevilla*, III, 349.

44. Parecer de D. Antonio Díaz. Arch. 2-I-4.

45. Doc. VII.

46. *Sevilla monumental*, t. III, p. 360.

47. Relación de las obras del retablo mayor. Arch. 2-I-3.

Bajo el S. Fernando tenemos la Cena (3,29 x 4,20)⁵⁸. El inventario lo cita como obra de Lucas Valdés, cosa totalmente imposible si tenemos en cuenta la manera de estar pintada, que a lo más la coloca en las primeras décadas del XVII. En la parte superior, bajo un dosel cuyas cortinas levantan unos ángeles, el Dios Padre con la Paloma en el pecho y la tiara en actitud de coronar a Jesús; a ambos lados dos figuras, una con manto blanco y pelo cano (derecha del espectador) y el opuesto de colores más oscuros, los dos barbados, que según el Sr. Gestoso son Moisés y Elías; al fondo la Virgen, con las manos cruzadas en el pecho, algo esfumada, así como las tres figuras que penetran por la puerta que se ve en el ángulo superior izquierdo; en el derecho parece distinguirse una cubierta gótica. Las figuras de la Virgen y las de la puerta aludida son probablemente lo mejor del cuadro.

La parte inferior del cuadro, o sea, la de los Apóstoles, es la más endeble, dominando en sus actitudes una cierta simetría y un claroscuro demasiado duro que el artista trató de explicar poniendo varias velas sobre la mesa, destacándose sobre las sombras que invaden el cuadro en sus tres cuartos inferiores de una manera artificiosa. Seguramente procederá de la primitiva congregación de San Bernardo. Del autor no hablan ninguno de los que de él han tratado, pues se reducen a decir que es muy bueno y muy antiguo⁵⁹, y solamente se refieren al marco los datos del archivo⁶⁰.

También es digno de atención el sagrario de madera dorada, así como los ocho Apóstoles (0,30) que lo decoran, entre los que se pueden identificar los Evangelistas y S. Andrés, pues los tres restantes no tienen más que un libro. Lo demás se conserva como se describe en el inventario, y se debe a Baraona, que lo entregó en abril del 1698⁶¹.

Agregaciones posteriores que no se encontraban en el primitivo retablo son la Virgen del Socorro, escultura plateresca de las primeras decenas del s. XVI, adquirida recientemente, las de S. Pedro y Sto. Tomás, de principios del XVIII, de escaso valor artístico,

58. La moldura no es seguro sea la antigua hecha por Baraona. Doc. V, f. 33 y 34; VIII, f. 3.

59. He buscado en el Arte de la Pintura de Pacheco, en lo referente a la Cena, si hacía alguna alusión, sin tener resultado positivo.

60. Doc. V, f. 31 y 34.

61. Doc. V, f. 33 v.º

Bajo el S. Fernando tenemos la Cena (3,29 x 4,20)⁵⁸. El inventario lo cita como obra de Lucas Valdés, cosa totalmente imposible si tenemos en cuenta la manera de estar pintada, que a lo más la coloca en las primeras décadas del XVII. En la parte superior, bajo un dosel cuyas cortinas levantan unos ángeles, el Dios Padre con la Paloma en el pecho y la tiara en actitud de coronar a Jesús; a ambos lados dos figuras, una con manto blanco y pelo cano (derecha del espectador) y el opuesto de colores más oscuros, los dos barbados, que según el Sr. Gestoso son Moisés y Elías; al fondo la Virgen, con las manos cruzadas en el pecho, algo esfumada, así como las tres figuras que penetran por la puerta que se ve en el ángulo superior izquierdo; en el derecho parece distinguirse una cubierta gótica. Las figuras de la Virgen y las de la puerta aludida son probablemente lo mejor del cuadro.

La parte inferior del cuadro, o sea, la de los Apóstoles, es la más endeble, dominando en sus actitudes una cierta simetría y un claroscuro demasiado duro que el artista trató de explicar poniendo varias velas sobre la mesa, destacándose sobre las sombras que invaden el cuadro en sus tres cuartos inferiores de una manera artificiosa. Seguramente procederá de la primitiva congregación de San Bernardo. Del autor no hablan ninguno de los que de él han tratado, pues se reducen a decir que es muy bueno y muy antiguo⁵⁹, y solamente se refieren al marco los datos del archivo⁶⁰.

También es digno de atención el sagrario de madera dorada, así como los ocho Apóstoles (0,30) que lo decoran, entre los que se pueden identificar los Evangelistas y S. Andrés, pues los tres restantes no tienen más que un libro. Lo demás se conserva como se describe en el inventario, y se debe a Baraona, que lo entregó en abril del 1698⁶¹.

Agregaciones posteriores que no se encontraban en el primitivo retablo son la Virgen del Socorro, escultura plateresca de las primeras decenas del s. XVI, adquirida recientemente, las de S. Pedro y Sto. Tomás, de principios del XVIII, de escaso valor artístico,

58. La moldura no es seguro sea la antigua hecha por Baraona. Doc. V, f. 33 y 34; VIII, f. 3.

59. He buscado en el Arte de la Pintura de Pacheco, en lo referente a la Cena, por si hacía alguna alusión, sin tener resultado positivo.

60. Doc. V, f. 31 y 34.

61. Doc. V, f. 33 v.º

estofadas de nuevo por Vargas y Díaz ⁶², y los relieves de S. Juan Bautista y Evangelistas (0,74 x 0,60).

Son éstos, indudablemente, de lo mejor que en escultura poseen los Venerables desde los tiempos de su edificación, puesto que ya se les cita en el inventario como adornando la sacristía. El Bautista, sobre un fondo azul verdoso con las consabidas líneas horizontales de oro al descubierto, viste túnica azul y manto rojizo salpicado de flores, que en el Apóstol es más rico. Modernamente han sido barnizados, sin que al parecer hayan tocado su policromía, y por esta misma razón me es imposible hablar de su estofado y clase de madera en que está esculpido, puesto que además está fijo en el retablo. En opinión del Sr. Gestoso ⁶³, son de escuela sevillana del siglo XVI, si bien generalmente se atribuyen a Montañés en el afán de asignar a éste todo lo de su época, a la que sin género alguno de duda pertenecen, sin que pueda precisar su autor, pero sí que no son suyas; para demostrar ésto, no hay más que comparar el Bautista con el del museo de Sevilla y se verá que tanto la manera de hacer los paños, con mucho más relieve y fuerza, como la particular forma de Montañés de esculpir los cabellos muy ensortijados, siendo por el contrario en nuestro relieve mucho más lacios, los distancian lo suficiente para suponer que sea obra de un contemporáneo lo bastante bueno para ser confundido con él.

Ya que no se puede afirmar nada de su autor, digamos que tal vez sean estos relieves las dos láminas grandes con dos medios cuerpos de santos que entregó D. Justino de Neve, según declara en su testamento, a los Venerables para que lo poseyese el Hospital hasta que lo pidiera el arzobispo de Zaragoza, Diego del Castrillo (Doc. IV, f. 316).

Por último tenemos piezas que hoy no están en el altar mayor pero que primitivamente formaron parte de él, encontrándose en este caso las dos mesas de que hablaremos al tratar del coro alto, que servían de credencias ⁶⁴, y cuatro medallones de madera, que hoy están en la sacristía pero que el inventario los describe a los lados del dosel, de forma ovalada los dos mayores (0,92 x 0,68), que representan a Jesús y la Virgen, y los otros con escenas del Viejo Testamento: Sansón y el león, y Abraham y Melquisedec; los

62. Cuenta 189..., 243 ptas. Arch. 2-V-92.

63. *Sevilla monumental*, III, 361.

64. Doc. VIII, f. 5.

primeros con un laurea, los segundos con una corona de espigas y racimos. En cuanto a su técnica, están pintadas al temple con una tinta parduzca que se destaca sobre el fondo, que a su vez descansa sobre una imprimación bermellón muy vivo, pudiendo considerarse obra de Lucas Valdés, puesto que son idénticos y compañeros de los que decoran las pilastras y el medio punto de los pies de la iglesia, ahora que éstos están directamente pintados sobre el muro y el tono de la imprimación es idéntico al del techo de la sacristía.

En los retablos que ocupan el cuerpo de la iglesia hay que considerar, en primer lugar, los del lado de la Epístola, excepto el último, y el de la Concepción. Los cuatro son de una misma fecha y del mismo autor, y los cuatro también han sido algo variados y dorados totalmente por Vargas y Díaz⁶⁵ a fines del siglo pasado. La parte que en ellos se concede a la talla es tan exigua, que más bien parecen obra de un carpintero que de un entallador.

La documentación existente nos dice que a principios de marzo de 1698 comienza a traerse abundante madera de procolbigue, y con arreglo a una memoria presentada por Juan de Oviedo⁶⁶ se encargó a éste de la dirección de los trabajos, primero rodeado de cuatro oficiales y un aprendiz, aumentando después el personal, en que ya se nombra un entallador. Terminada la carpintería dan principio Juan de Neira⁶⁷, que también presentó una memoria⁶⁸, y Antonio González⁶⁹, pintores, al jaspeado, que sólo se conserva hoy en el púlpito.

Cristo de la Expiración (primero del lado del Evangelio). De una gran sencillez como el opuesto, que subraya su monocromía, debida al dorado de Vargas y Díaz⁷⁰, rota solamente por las dos medias figuras de yeso, bramante encolado y cáñamo⁷¹ para los cabellos, está coronado por una celosía de madera dorada, excepto las armas de S. Pedro y S. Fernando⁷², que corresponde con la del

65. Recibos de restauración de altares. Arch. 2-V-92.

66. Doc. V, f. 29.

67. Vivía en los Menores. Gestoso: *Dic.*, III.

68. Doc. V, f. 37 a 41 v.º

69. Doc. V, f. 50 v.º

70. Archivo 2-V-92.

71. Doc. V, f. 46 v.º y 48 v.º

72. En la parte central hay una figura de ángel de madera recortada y pintada; el del Evangelio es S. Gabriel y S. Rafael el opuesto. Por su estilo parecen hermanos de los frescos.

lado de la Epístola a las dos tribunas para cuya colocación hubo necesidad de que dieran su parecer tres maestros albañiles convocados al efecto⁷³ en octubre del 1686, por lo que se les pagaron seis pesos. Aunque no se diga quién sea al autor de las celosías, es probable que se deban a Baraona, puesto que éste, como iremos viendo, es el que hace toda la talla decorativa en madera; la semejanza con las obras de éste es bastante grande, y se colocan al mismo tiempo que el púlpito, la urna de este mismo altar, también de madera dorada con algunas cabezas y angelitos policromados, y las demás piezas documentalmente del mismo artista⁷⁴.

El lienzo (2,45 x 1,72), por último, representa el Calvario, atribuido a V. Leal por el Sr. Gestoso⁷⁵ y del que sólo se dice en el inventario que es una excelentísima pintura. Me ha sido imposible fotografiarlo a causa del reflejo que las ventanas del lado de la Epístola proyectan en la parte superior del cuadro. Sin que forme parte integrante del retablo, es digno de mención el S. Bruno, al parecer de la primera mitad del s. XVII, semejante al de Montañés conservado en el museo.

Frontero al que acabamos de describir tenemos el de la Concepción, análogo al retablo anterior y que albergó, hasta la invasión francesa, el lienzo de Murillo que hoy figura en el Louvre y que, como es sabido, alcanzó el máximum de precio que anteriormente a él consiguiera cuadro alguno. Hoy se encuentra en su lugar una Inmaculada, donación del Sr. Ruiz y García⁷⁶, que se compró en 1891 al Sr. Lucena, que después de haberla restaurado tuvo que venderla por orden de sus propios dueños, que se la habían enviado de un pueblo próximo a Sevilla para indemnizarse de su trabajo⁷⁷.

En el lienzo (2,68 x 1,85) aparece la Virgen, que viste manto azul sobre roja túnica, rodeada de ángeles niños, sobre la entonación caliente del fondo propia de la escuela y las cabezas de querubines que formando círculos concéntricos se dibujan ligeramente alrededor de la suya, como es frecuente en los cuadros de Roelas y su escuela, a lo que indudablemente pertenece⁷⁸ según puede verse a través de la restauración, que ha alcanzado a todo el cuadro,

73. Doc. III; V, f. 29 v.º, 31.

74. Doc. V, f. 36; Inventario, f. 3 v.º

75. *Sevilla monumental*, III, 362.

76. Gestoso: *Sevilla monumental*, 263.

77. Relación citada. Arch. 2-I-20.

78. Gestoso: *Sevilla monumental*, III, 263, «al estilo de Roelas».

sobre todo el ángel del ángulo inferior de la derecha que es casi totalmente nuevo. El marco del cuadro es el primitivo ⁷⁹, y en él se representan los atributos del misterio pintado en el lienzo.

Altar de S. José. Es el segundo del lado de la Epístola, y se encuentra algo variado de la descripción que se nos hace en el inventario. El relieve que en forma cuatrilobulada ⁸⁰ sirve de remate al retablo, representa el pasaje de S. Mateo en que el ángel del Señor se aparece a S. José en sueños cuando dudaba de recibir a María por mujer ⁸¹, y según los asientos del archivo fue llevado a estofar en junio de 1698 a casa de D.^a Luisa Valdés, enviándolo ya terminado a fin del mismo mes D. Lucas ⁸², de lo que puede deducirse que vivían juntos con un taller común. De las esculturas que ocupan la parte central, el S. Antonio, donación de D.^a Dionisia García a fines del pasado siglo, apenas tiene valor artístico ⁸³, teniendo algún mayor interés la de S. José y el S. Felipe de Neri.

S. José con el Niño en los brazos (1,40 con peana), de cedro y barnizado recientemente pero sin tocar al estofado, en que se destaca el morado claro de la túnica bajo el amarillo ocre del manto, siendo de notar lo grueso de la capa de yeso que permite animar los dibujos formados por el oro del fondo con óvalos rehundidos y otros adornos, es clasificado por el Sr. Gestoso ⁸⁴ como del estilo de Duque Cornejo, y aunque así parece ser, dada la ampulosidad con que están hechos los paños y la manera de disponer y ejecutar la cabellera, muy semejante a las de las Concepciones a él atribuidas, hay que tener en cuenta que se la inventaría en 1700, puesto que a él, y no al relieve, tiene que referirse el S. José citado.

S. Felipe de Neri (0,75), procedente del retablo frontero ⁸⁵, en que debía formar serie con el S. Miguel y S. Rafael, que a continuación veremos, pudiendo predicarse de él lo que de éstos se diga respecto a fecha y autor. Es de cedro y viste hábito azul verdoso.

Altar de Sta. Rita. Llamado así hoy por la imagen en pasta de la Santa, de escaso valor, donación de la infanta María Luisa, según el Sr. Gestoso ⁸⁶, pero que primitivamente estuvo dedicado a Santa

79. Arch. 2-I-20. Doc. citado.

80. Doc. V, f. 39 v.º

81. Evangelio de S. Mateo, I-20.

82. Doc. V, f. 43, 33.

85. Doc. VIII, f. 6.

86. Obra cit., III, 263.

84. Obra cit., III, 263.

83. Archivo 2-I-2.

Teresa, costeándolo a este fin D. Pedro Corbett, con el mismo personal de que hemos hablado al comenzar con el retablo del Sto. Cristo de la Expiración. Comenzóse el seis de marzo de 1698 bajo la dirección del maestro Oviedo⁸⁷, colocándose en agosto del mismo año⁸⁸. La imagen de la santa en el nicho central fue pintada por Lucas Valdés o al menos en su taller, aunque se diga estofada en los asientos, pues le falta el oro. Hoy está en la parte superior del retablo⁸⁹, que ha sido restaurado por Vargas y Díaz⁹⁰.

Las otras dos esculturas, de S. Roque y S. Sebastián, son de poco valor, y con este retablo termina la serie de los debidos a Juan de Oviedo, más o menos alterados por restauraciones posteriores.

Altar de la Concepción. Algo más moderno que los anteriores, puesto que en el inventario se le califica de nuevo en una agregación al mismo, aunque sólo muy pocos años posterior por estar escrita con idéntica tinta y letra⁹¹. Estaba formado por la Concepción que antes ocupara el lugar que hoy tiene la Sta. Teresa, el S. Felipe de Neri a que hemos hecho referencia, y los arcángeles S. Miguel y S. Rafael, únicos que conservan su lugar primitivo.

S. Miguel y S. Rafael (0,75 con peana), con más motivos que el S. José puede decirse que se acercan al estilo de Duque Cornejo. El primero, que viste manto rojizo sobre la azulada loriga, pisa al enemigo que aparece envuelto en llamas, ostentando el segundo colores semejantes; es de notar en ambos el grosor tan extraordinario que tiene el yeso, así como la decoración hecha sobre el oro que hemos aludido en el S. José, y por último el ser de cedro, excepto las alas, que deben de ser de pino.

La mejor escultura del retablo es sin disputa el S. Esteban (0,68), atribuido a Montañés⁹², que viste sobre la túnica blanca la roja dalmática tan censurada por su contemporáneo el erudito Pacheco. El estofado de ambas piezas nos demuestra cómo su autor tenía una perfecta idea del papel que la capa de rojo, tan recomendado por el referido teórico⁹³, desempeña en éste reflejando la luz

87. Doc. V, f. 67.

88. Doc. V, f. 5.

89. Anteriormente estuvo aquí un S. José que estaba en la sacristía, que a su vez sustituyó a la Concepción de que hablamos inmediatamente.

90. 2-V-92. Recibos.

91. Doc. VIII, f. 6.

92. Gestoso, III, 362.

93. *Arte de la Pintura*, t. II, pág. 111.

a través de los panes de oro para dar una entonación caliente, empleándolo⁹⁴ en la túnica y prescindiendo de él en la dalmática⁹⁵. El artista consiguió además en aquélla una decoración de carácter vegetal sin más que dejar el descubierto, según le convenía, el rojo o solamente el oro, y en la dalmática, de un gran efecto, pintó el envés de verde, que tan bellamente compone con su complementario. Es de cedro.

Por último, en la parte superior del retablo tenemos una graciosa imagen de la Concepción sobre un mundo demasiado grande para la escultura según la costumbre de nuestros imagineros y circundado, sin más adornos, por el monstruo. La esbeltez de la imagen, apoyada por estos otros caracteres que nos indican algo ajeno a nuestra imaginería, afirma su origen italiano, comprobado por el inventario que la califica como hechura de Nápoles.

Para terminar con los altares resta aún que hablar de los dos situados a los pies de la iglesia. El del lado del Evangelio, dedicado a S. Jerónimo y del que ha sido imposible obtener fotografía por la proximidad del cancel del pórtico, está formado por un retablo dorado con los atributos del santo en la parte superior, casi un simple marco desarrollado, obra probable de Juan de Oviedo. En el lienzo⁹⁶, calificado en el inventario de muy bueno, como lo es realmente, está representado en la cueva de Tebaida ante una mesa o poyo en que se amontonan grandes infolios de un extremado realismo, el santo titular, con una rodilla en tierra, que sorprendido por la voz del ángel que aparece en el ángulo superior derecho, ha dejado caer la pluma con que escribía en el libro que aún sostiene con la mano izquierda, manchando el manto rojo que cubre la parte inferior del cuerpo excepto una de las piernas, y mira asombrado a la celestial aparición.

En opinión del Sr. Gestoso es obra de Herrera el Viejo⁹⁷, debiéndose de notar solamente que es obra sumamente terminada y de técnica muy cuidadosa en todas sus partes pero sobre todo en el rostro, las manos y los destrozados libros en pergamino que se ven en la parte inferior derecha, en que no hay pincelada que no defina algo, y por último el importante papel concedido al claroscuro.

94. Como sucede, por ej., en el S. Bruno de Montañés que está en el Museo.

95. Pues estando pintada de rojo no la necesitaba.

96. 2,18 x 1,65.

97. III, 363.

El altar frontero estuvo dedicado a S. Pedro hasta principios del siglo pasado, en que se llevaron los franceses el lienzo que lo representaba, no dejando más que el marco de madera calada tal como se nos describe en el inventario. Hoy contiene una pintura⁹⁸ de menos valor, completamente restaurada, en que aparece Jesús en el huerto de las Olivas confrontado por un ángel, probablemente, según se puede vislumbrar a través de los repintes, obra de un manierista retrasado. No figura en los documentos existentes.

Veamos ahora la obra de carpintería y talla en madera que aún queda por examinar en la iglesia, antes de pasar al coro y sacristía.

El cancel. La rara disposición del pórtico exigía que el cancel tuviese una cierta importancia dada la visualidad que había de tener, puesto que contra la costumbre corriente de quedar bajo el coro alto, haciendo innecesaria a veces hasta una cubierta propia, aquí desempeña un importante papel que, además, era conveniente exagerar dándole tal vez un excesivo desarrollo para disimular en algún modo la monotonía y amplitud del lienzo, que a pesar de todo choca a la vista con sólo entrar en la iglesia, cosa que no sucede en otros templos en que este plano de luz se encuentra sustituido por un conveniente juego de sombras proyectadas por el referido coro alto. Esto lo afirman las esculturas simuladas que adornan el muro para remediar lo mismo. La obra, que en efecto llena estos fines hasta cierto punto, habrá que atribuirle, al menos por exclusión, puesto que ningún otro estuvo al frente de la carpintería, a la dirección de Juan de Oviedo. Es de planta próxima al medio exágono y está decorado con sencilla labor de filas alternadas de cuadros, y rectángulos con cuadrados, terminando con la cubierta animada con gallones convexos.

La obra de talla más importante que posee la iglesia es ciertamente el púlpito, verdadera obra de arte ejecutada por Baraona⁹⁹, autor también, como hemos visto, del sagrario del altar mayor, la urna del Santo Cristo de la Expiración y probablemente de las tribunas, amén de varios marcos, esto es, de toda o casi toda la obra de talla de los Venerables. Prescindiendo del pedestal de mármol de Morón y la caja de base cuadrada con las esquinas ligeramente ochavadas que es de madera jaspeada por el mismo personal que lo

98. 2,05 x 1,48. Véase «Archivo Esp. de Arte», 1974, 156.

99. Doc. V, f. 34 y ss.

fueron los altares estudiados, todo lo demás se debe al referido artista. La escalera es de caoba, decorada con adornos de origen vegetal en las barandas y parte inferior, y con trazas de carácter geométrico de gusto morisco en los frentes de los peldaños; y por último, coronándolo, el tornavoz o sombrero, de madera de cedro, que como más blanda que la caoba se presta mejor a la exuberante decoración que lo adorna, rematado con los atributos de los patronos de la iglesia, siendo interesante ver cómo en el globo aún se ve una gran mancha en la parte inferior, queriendo tal vez representar el pretendido mundo austral.

El coro está limitado por un barandilla de balaustres de caoba monócromos salomónicos con un disco en la parte central, adornados con gallones tan frecuentes y de que tan bellos ejemplares se dan en el XVIII portugués, torneados por Diego Trujillo en 1698¹⁰⁰, y sobre ella dos piezas de talla que sirven de recuadro a un Cristo de marfil¹⁰¹, la del centro y la de los lados todas de caoba, y probablemente hechas por Baraona.

Lo más importante, sin embargo, son las dos esculturas que en esta parte se encuentran, sin que ninguna de ellas se hiciese para ser aquí colocadas.

Las esculturas de S. Pedro y S. Fernando se hicieron para ser colocadas sobre las consolas¹⁰² en que aún descansan y servían de credencias en ambos lados del altar mayor¹⁰³. San Fernando, sentado en un sillón con el que forma una pieza, como su compañero, cubre su armadura con el manto real de armiño por el envés y castillos alternando con leones sobre cuadros rojos y blancos en el haz, esto es, según la mortaja del rey Santo y en forma idéntica al cuadro del altar mayor, que se debe a la misma mano.

San Pedro, de igual tamaño que el anterior (1,13 con peana), deja ver, bajo el blanco ropaje, la túnica roja. Son obra ambas, en cuanto a escultura se refiere, de Roldán, que las entregó el 24 de junio de 1698 a la fábrica que lo dio a Lucas de Valdés para encarnarlo (no para estofarlo), quien tardó cerca de un año en devolverlo, o sea, en mayo de 1699¹⁰⁴ y no en 1687-88¹⁰⁵, estando en

100. Doc. V, f. 43.

101. Primitivamente hubo una Concepción. Doc. VIII, f. 5 v.º

102. 0,87 alto, 0,86 x 1,25 tapa.

103. Doc. VIII, f. 5 v.º

104. Doc. V, f. 44, 46, 57.

105. L. Martínez: *Bética*, 1914, núm. 6.

Lienzos de Lucas Valdés. Obras de Murillo.

Tócanos ahora tratar de las obras de los Valdés o que a ellos puedan atribuirse, y de las noticias ofrecidas por el archivo de los Venerables sobre las pinturas que en él existieron debidas a Murillo, de todo lo cual habíamos prescindido para tratar aquí por separado.

Entre los lienzos dispersos por el edificio y que puedan atribuirse a L. Valdés tenemos: el retrato del almirante D. Pedro Corbett¹²⁰, una Asunción y la Presentación en el templo.

En el primero (0,75 x 1,28) aparece el retratado tras un óvalo en que apoya la mano izquierda, de bastante endeble factura, destacándose sobre una cortina roja que deja ver al fondo un combate naval, bien alusivo al alto puesto del representado o tal vez del que habría sido protagonista; en el hábito negro que lleva dibújase la cruz de Santiago, algo desviada de su lugar primitivo que aún se distingue claramente, y esta misma insignia se ve en el medalloncillo blanco, que, con la mano, son los únicos puntos que rompen el negro traje. Fuera del óvalo, en la parte inferior del lienzo el morrión con blanco penacho, la esfera armilar y la traza de una fortaleza abalaustrada sobre unos libros en cuyos lomos se lee: *El perfecto Capitán*, seguramente la célebre obra de Dñ Diego de Alana y Viamont, y los *Trabajos de Marte*, y en el centro de blasón tres cuervos (dos, uno), a siniestra un campo de oro.

Pagáronse por esta obra a Lucas Valdés ciento ochenta y siete reales y medio¹²¹, el 13 de abril de 1699, según el documento que copiamos al final. Tiene algunos repintes bastante burdamente hechos en el rostro, tal vez coetáneos de barniz y del nuevo lienzo en que está asentado el antiguo¹²².

Mucho más restaurada está otra pintura (1,96 x 1,56) de la sala de Cabildos, en que la cabeza de la Asunción, que es tema representado, así como la de los ángeles, en mayor o menor grado, se

119. 0,25.

120. Adopto esta ortografía por ser la más aproximada a la que nos dan los documentos y convenir con el apellido inglés, que llevaron personas tan ilustres como Richard Corbert, obispo y poeta autor del *Fairies Fasewell*, más que con el italiano Corvetto.

121. Tal vez a este cuadro pueda referirse una cuenta sin fecha, pero probablemente 1890, del Sr. Cavallini por restaurar unos cuadros (250 ptas.). Arch. 2-V-92.

122. Esta noticia, aunque solamente en lo que se refiere a precio y autor, era conocida. *Sevilla monumental*, III.

encuentran bastante renovadas. Nuestra Señora, que viste túnica blanca y manto azul, como era ley en esta época, aparece sostenida por dos ángeles mancebos, mientras otros niños la coronan. En cuanto al autor, creo que es Lucas Valdés, pues además de que la semejanza en las actitudes y composición es muy grande con los frescos de esta iglesia y los de S. Pablo, ya que de colorido escasamente se puede juzgar, hay un pago¹²³ en 1714 a este artista de cuatrocientos reales por una pintura que se puso sobre el sitial del altar mayor, y entre los papeles referentes al retablo actual hay una especie de memoria¹²⁴ en que se van anotando las partes que se desmontaron cada día del antiguo y se cita un cuadro de la Asunción que estaba en lo último del altar. No me parece arriesgado, pues, identificar el pago a Valdés con esta obra, cuando además no figura aún en el inventario hecho en 1700. Esta pintura, y mucho menos su autor, no creo que haya sido hasta ahora dada a conocer.

Presentación del Niño en el templo¹²⁵. Sobre un fondo de arquitectura renacimiento en que se distinguen columnas de mármol rojo y otras estriadas, Simeón con el Salvador en los brazos mira al Dios Padre que vestido de blanco aparece en un trono de nubes sostenido por ángeles mancebos y otros niños. Llama la atención esta última parte por lo extraordinariamente claro de sus tintas dentro de una gama azulada; a la izquierda, un sacerdote que viste hábito rojo y dos monacillos; en el lado opuesto, María, con ropaje azul oscuro, se arrodilla en el primer escalón, mientras que Santa Ana, que lleva un manto ocre, está junto a Simeón admirando al Niño Dios y un servidor recoge las tórtolas que le ofrece S. José. Al fondo se divisa una puerta¹²⁶.

La única documentación referente a esta obra nos la fecha antes de 1701 si es la citada en el inventario de esta fecha, como es lo más probable, y no apareciendo nota alguna de su encargo es lícito suponer que sea anterior a la construcción de la iglesia o al menos que no haya sido mandada a pintar por cuenta de la fábrica. Aunque no sea más que una suposición, tal vez se pueda atribuir este lienzo a Lucas Valdés, pues dado que está dentro de los seguidores de Juan, sin ser de éste, y que los únicos pintores que trabajaron para

123. Doc. IX.

124. Archivo 2-I-20.

125. 2,08 x 1,38.

126. La imprimación es anaranjada; cuadro que, como puede verse, está muy deteriorado. No tiene huellas de renovación de ninguna especie, al parecer.

los Venerables después de muerto Murillo son los Valdés, quizá no sea esto aventurado.

Ninguna de las cuatro obras que Murillo pintó para el hospicio de Venerables Sacerdotes y que citan los viajeros anteriores a la invasión francesa se conservan en el lugar a que se destinaron, sino que se encuentran dispersas por colecciones extranjeras ¹²⁷.

De la Concepción ¹²⁸ que ocupaba el altar colateral de la Epístola no he encontrado más noticia que al inventariársele en 1701 ¹²⁹ se dice en una nota marginal que no es Concepción sino Asunción, y que puede pensar en que no fuese encargada por la fábrica, puesto que no existe asiento alguno a ella referente.

La Virgen con el Niño repartiendo panes a unos sacerdotes, que se encontraba en el refectorio ¹³⁰, pasó al Museo de Budapest, y está hoy reemplazada por una mala copia. La fecha en que se encargó este lienzo a Murillo no se puede fijar, pero sí que en octubre de 1679 aparece por primera vez en los libros de fábrica, cobrando treinta y dos pesos a cuenta del lienzo que pinta para el refectorio y que al parecer estaba ya terminado en junio del siguiente año, en que se le dan ciento dieciocho pesos, resto de los ciento cincuenta en que se ajustara la obra ¹³¹. Pocos días después recibe Miguel Parrilla ¹³² setecientos reales de vellón por el dorado de los florones de las esquinas del marco, sobrepuestos a la ancha moldura imitando carey, que también ha desaparecido ¹³³.

Este fue el único lienzo de Murillo de los que pertenecieron a los Venerables que fue pintado expresamente para esta congregación, puesto que los dos que nos quedan por ver fueron legados por sus propietarios. Me refiero al S. Pedro, en el que, según Ponz, trató de imitar el claroscuro de Ribera ¹³⁴, que ocupaba el altar y aún el marco del Jesús en el huerto, y al retrato de D. Justino de Neve, como de Murillo, y se subraya su marco de calados que, como hemos dicho, es el hoy conservado.

127. Nos reducimos a documentar en lo posible estas obras.

128. Hoy en el Louvre.

129. Doc. VIII, f. 3 v.º

130. Ponz, t. IX, 123.

131. Doc. II, f. 91 v.º y 92.

132. Doró la estatua de la Fe de la Giralda en 1685, era malagueño. Gestoso: *Sevilla monumental*, I, 107; II, 293. *Dic.*, I, 150.

137. Doc. VII, f. 39 v.º

134. Ponz, t. IX, f. 123.

En efecto, en el testamento del retratado, según copia ¹³⁶ conservada en el archivo de los Venerables, consta que éste lo dejaba a la congregación, encargando a su administrador que lo pusiera en el lugar que tuviese por más conveniente, puesto que su intención era solamente que rogasen a Dios por su alma y no otra alguna. Juntamente con su retrato, que hacía notar como obra de Murillo, hizo donación al mismo instituto de un S. Pedro, cuadro grande, según él mismo, con su moldura, pero sin hablar del artista que lo hiciera; ahora bien, en los Venerables no hay ningún S. Pedro ni pequeño ni grande que pueda convenir más que el citado en el inventario ¹³⁷ como de Murillo, subrayándose el marco de calados que, como hemos dicho, es el hoy conservado y que evidentemente es ajeno al retablo del que forma parte.

He leído los libros de actas de la hermandad correspondientes a los años de la guerra de la Independencia, sin haber encontrado protesta alguna contra la salida de los cuadros como sabemos que sucedió en la Caridad ¹³⁸, y sin que con anterioridad al año 1804 haya nada tampoco referente a la salida del retrato de D. Justino de Neve, en que según la opinión de Curtis ¹³⁹ salió.

Pinturas murales.

De las pinturas murales de los Venerables han hablado todos los que con mayor o menor detención se hayan ocupado de la iglesia, y más en particular los biógrafos de los Valdés, entre la obra de los cuales no es difícil trazar una línea divisoria. Por tanto, como nada nuevo hemos de agregar sobre este particular, nos limitamos a dar las fotografías que han sido posible obtener, a describirlos ligeramente prescindiendo de las inscripciones que hayan sido publicadas, y por último a intentar una interpretación lo más cierta posible de los poco explícitos documentos que habían sido publicados por el Sr. Gestoso, completados con otros referentes a la construcción de la iglesia que tal vez le hacen cambiar algo de sentido.

Las pinturas pueden agruparse de la siguiente forma: lienzos

135. Curtis: *Velázquez and Murillo*, p. 298.

136. Doc. IV.

137. Doc. VIII, f. 38.

138. Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*. Sevilla, 1917.

139. *Velázquez and Murillo*, p. 298.

del presbiterio, frescos de la bóveda de la iglesia con tapices murales, techo de la sacristía y frescos del pórtico de la iglesia.

Lienzos del presbiterio. Habiendo tratado del S. Fernando por formar parte del altar mayor, tenemos en las paredes laterales dispuestos en unos marcos de yeso, al lado del Evangelio, S. Fernando¹⁴⁰ entregando la mezquita hispalense al arzobispo D. Remondo, en que se ven en el lado izquierdo algunas figuras que en parte hacen de transparente, con la escena principal en el centro rodeada de cortesanos, y el de la Epístola, con el mismo Santo orando ante la Virgen de la Antigua, según la leyenda sevillana.

En el primer tramo de la bóveda de la iglesia está representada la Invención de la Cruz, con la imagen del Salvador, que lleva rojo manto, inscrito en el símbolo de la Trinidad, que descansa su vértice inferior en centro del mundo en un rostro que en él aparece, y sobre aquél el libro sagrado.

La decoración de los lunetos de este primer tramo varían algo de la de los restantes, que se mantienen en un mismo tipo, con la diferencia de que en el correspondiente al coro las iniciales de los patronos se ven sustituidas por instrumentos de la Pasión; esto puede también repetirse del arco fajón decorado con espadas, tiaras y cetros que aluden a lo mismo.

En la media naranja, ocupando los espacios libres entre los nervios dobles que apoyan en las claves de los arcos y en los centros de las pechinas, se encuentran representados ocho obispos y arzobispos simulando otros tantos medallones, en relieve, bronceados con las leyendas que copiamos sobre unas tarjetas en la parte inferior y dispuestos en el orden siguiente a partir del de la Epístola que corresponde a la cabecera, continuando en este sentido:

S. LAVREANVS MAR. ARCH.

S. Laureano, arzobispo de Sevilla, con la palma y el báculo en mano izquierda, está representado con el cuchillo al cuello recordando el martirio sufrido en Vatan por orden de Totila.

S. FLAVIANVS CONF. ARCH.

S. Floriano, arzobispo de Antioquía, sobre una cortina que for-

140. 1,64 x 2,36.

ma el fondo, señala un templo tal vez alusivo a la iglesia en cuya defensa había muerto en el concilio de Efeso combatiendo la herejía de Eutiques.

S. CARPOHORVS MAR. ARCH.

S. Carpóforo está representado según los demás medallones y en actitud de señalarlo que tiene sobre la mesa.

S. IVLIANVS CONF. EPISC.

Se destaca sobre una cortina a medio correr y se encuentra en actitud de escribir; en lo demás, repite el tipo corriente.

S. FVLGENTIVS CONF. EPISC.

S. Fulgencio, obispo de Ecija, inspirado por la luz divina se dispone a escribir en un libro que ante sí tiene.

S. CAECILIVS MART. ARCH.

El prelado de Illiberis aparece con la corona y la palma del martirio.

S. ILDEPHONSVS CONF. ARCH.

S. Ildefonso está representado en forma semejante a los anteriores, apareciéndose aquí la Virgen al Santo.

S. PIVS MART. PRIM. ARCH.

El artista ha pintado al santo rodeado de llamas y la corona del martirio al fondo.

Las pechinas, así como los medios puntos en que descansa la media naranja, están decorados con ángeles mancebos y niños que llevan los instrumentos necesarios para la celebración de la misa. Por último, coronando las celosías que rematan los altares del Santo Cristo y la Concepción, se simula un gran dosel verdoso que cobija a cada lado de la celosía un ángel mancebo y otros niños arrojando flores. Tal vez esto no haga más que repetir o al menos

imitar el gran sitial que existía en el altar mayor¹⁴¹. En el muro del Evangelio, junto al púlpito, quedaba un trozo de lienzo demasiado grande para que Lucas Valdés, en su afán de no dejar nada por decorar, lo olvidase y en efecto pintó aquí al joven Tobías acompañado de S. Rafael, subrayando así la mayor importancia del lugar ocupado por el púlpito.

El resto de la nave, o sea, a partir de la media naranja, está compuesto, como puede verse en la planta, de cuatro tramos de bóvedas cada uno con su decoración especial pero obedeciendo a un modelo común.

En el primero están representados dentro de una elipse, a través de la que se ve un celaje de entonación grisácea debido a las restauraciones del pasado siglo, dos ángeles mancebos con el escudo de castillos y leones, y otros, niños, que sostiene la bandera cruzada de rojo. Los espacios que median entre esto y los luneros están ocupados por angelillos con instrumentos militares.

A la elipse del primer tramo sucede en el segundo un círculo en que se dibuja en pronunciado escorzo un templete de columnas rojas con capiteles jónicos, poblado de ángeles niños portadores de los atributos de los patronos de la iglesia.

En el siguiente reaparece la elipse y en ella numerosos ángeles con diferentes instrumentos; en primer término dos tocan el laúd, mientras un tercero ocupa el órgano acompañado por un fagot y un ángel cantor; algo distanciadas están la célebre trompa máxima y la guitarra.

Por último, en la parte de bóveda correspondiente al coro, sobre un fondo del que hay que repetir lo mismo que en todos los frescos de la iglesia en cuanto a la entonación, aparecen ángeles mancebos y niños arrojando flores.

En el medio punto formado a los pies de la iglesia a los lados de la ventana, las mismas figuras de idéntico aspecto tratan de colgar los medallones dorados representativos de Jesús y la Virgen.

En el ático, dos águilas extienden con sus picos un lienzo en el que se lee un texto bíblico sin valor histórico.

Los fingidos tapices que cubren el espacio existente entre los arcos de los altares y el arquitrabe del entablamento, repiten todos ellos el mismo tipo, esto es, una orla de carácter vegetal, la fecha del

141. Doc. VIII, f. 3.

suceso representado en la parte superior y en la inferior el texto explicativo. En el lado de la Epístola, comenzando por la cabecera, tenemos:

456. En una amplia galería, bajo un dosel rojo, se sientan a una mesa que preside S. Martín, su familia que como él viste de negro, de un lado, y, de otro, el emperador con la clámide dando la derecha de su esposa que está obsequiando al santo. En primer término un servidor vierte en una copa algún líquido del jarro que estaba con otras bellas piezas de orfebrería en una gran vasija que se destaca en primera línea, mientras que otro aparece a la derecha; un tercer servidor acude al familiar y al fondo se dibujan dos figuras femeninas.

1685. Carlos II ha cedido su carroza roja con esculturas y decoración dorada, que arrastran cuatro caballos, al sacerdote que lleva el Viático y le acompaña a pie, seguido de dos cortesanos, que como él visten de negro: en primer término, vuelto de espaldas, se arrodilla un alabardero y en la parte superior el Tiempo muestra un disco alusivo al mismo acto representado en el tapiz pero por Rodolfo, indicando cómo los hechos se repiten con el suceder de los tiempos y cómo la monarquía austríaca había acatado siempre el sacerdocio, cuyo enaltecimiento se persigue en esta pintura mural. murales.

379. S. Ambrosio con casulla blanca, que un familiar le sostiene, y mitra se opone a la entrada de Teodosio en el templo por la matanza que había decretado en Tesalónica. El emperador, que se disponía a franquear las gradas en que se encuentran varios religiosos, seguido de los dos pajecillos que le llevan la corona y la clámide, y rodeado de soldados, se somete humildemente a la orden del santo; al fondo, el pueblo, destacándose sobre un bello ejemplar de casa barroca que forma casi totalmente uno de los frentes de la plaza en que la escena se desenvuelve.

314. En el primer tapiz del lado del Evangelio está representado el senado de Nicea en un edificio con una puerta al fondo, columnas, algunas estriadas en espiral, con capiteles jónicos y en el centro Constantino seguido de un servidor que le lleva el manto, ante la mesa presidencial cubierta por un gran tapete verde bordado en oro y dirigiendo la palabra a la dignidad que con los fami-

liares, vestidos éstos de negro, le escuchan sentados desde el otro lado. El resto del local está ocupado por obispos.

451. León el Grande, con la cruz pontifical, seguido de cardenales y pueblo y protegido por S. Pedro y S. Pablo, que envueltos en mantos ocre y rojo aparecen sobre este grupo, obligan al rey de los hunos, vestido a la romana y con una corona bastante ridícula, a retirarse. Distínguese en las tropas que siguen a Atila una bandera de color ocre y un vexilo; al fondo tal vez ha querido representar el artista el castillo de Sant'Angelo y el Tíber. Es de notar cómo el hecho aquí representado tiene la fecha de la batalla de los Campos Cataláunicos cuando sabemos que tuvo lugar en la primavera del año siguiente.

1177. En una plaza veneciana, como nos lo está diciendo la columna con el león de S. Marcos en la parte superior, Federico Barbarroja, habiendo dejado las insignias imperiales a dos servidores que aparecen a la izquierda delante de un grupo de soldados, besa los pies y pide perdón a Alejandro III que, bajo un dosel y entre dos familiares, uno de los cuales con un aspecto bastante extraño muestra su admiración, le bendice; al fondo el pueblo que se agolpa y tiene que ser contenido, y edificaciones varias. Es curioso ver cómo el artista, aun queriendo representar los edificios que constituyen sus últimos términos a fantasía, ha colocado coronando el primero de la derecha la balaustrada de la casa Lonja con sus característicos pináculos ¹⁴².

Finalmente, para terminar con el interior de la nave ¹⁴³, las pilastras están decoradas aparte de unos jarrones de cerámica dispuestos en nichos simulados y otros adornos de carácter epigráfico, por un Apostolado sobre medallones dorados imitando los de Jesús y la Virgen del altar mayor y que hoy están en la sacristía.

En ésta se ve el escorzo de una habitación de planta rectangular iluminada por la luz que penetra por un ventanal cerrado por una reja y cubierta por un techo decorado con hojarasca. Sobre esto que constituye el fondo pintó el artista cuatro ángeles man-

142. A los lados del cancel dos esculturas simuladas, en color gris, que representan la Iglesia (?) y Aarón (?).

143. Las pinturas descritas, al menos en las partes que pude ver más de cerca, como es el entablamento y lunetos del presbiterio, subiendo a la parte superior del retablo, muestran abundantísimos toques que se deshacen al tocarlos. Tal vez se deba a la restauración.

cebos con la cruz como tema principal y, algo aunque muy poco separados del grupo, tres angelillos con la mitra del apóstol, la corona de laurel, etc. Dominan en todas estas figuras las tintas rojizas y ocres.

En cuanto a procedimiento, no he llegado a poder fijar si el del fondo es temple o fresco, pero lo que parece que está bastante clara es la presencia del óleo en los ángeles mancebos, que también están pintados sobre un fondo de imprimación bermellón del mismo que la de los óvalos vistos ¹⁴⁴.

Por último, a ambos lados del pórtico se conservan dos pinturas con marcos simulados, y representando la del Evangelio la llegada de dos sacerdotes enfermos a la nueva casa. La escena figura ser en la esquina del patio correspondiente a la entrada, en que dos sacerdotes, uno de los cuales, en opinión del Sr. López Martínez, es D. Justino de Neve, y un seglar, todos los cuales evidentemente son retratos, reciben a dos acogidos; a la izquierda aparece el portero. En la otra pintura, un caballero vestido de negro, con el mismo aspecto que el almirante Corbet del lienzo del refectorio, acude con algunos religiosos a los sacerdotes que descansan en la fila de camas adosadas a la pared de la enfermería que forma la fachada de la calle.

Según el informe emitido ¹⁴⁵ por los Sres. Boutelou, Cano, Belmonte y Gestoso, y el restaurador del Museo, Sr. Requena, en 1886, de ambas pinturas hechas al óleo solamente la segunda había sufrido en esta fecha repintes antiguos en parte y habían sido pasados con carbón los contornos y dintornos de las figuras, si bien las dos estaban algo menoscabadas, aunque no tanto como para que no pudieran restaurarse según la opinión del administrador ¹⁴⁶ que, en vista de la opinión del Sr. Lucena ¹⁴⁷, restaurador de la catedral, optaba por su destrucción.

Hoy se encuentran restaurados ¹⁴⁸ y de nuevo en tan mal estado que apenas se les puede estudiar. Las leyendas que hay en la parte superior e inferior de los frescos fueron ya publicadas por Ponz ¹⁴⁹.

144. Vid. altar mayor.

145. Acta de reconocimiento 26-IX-1886. Archivo de los Venerables 2-I-7.

146. Carta del Sr. Ruiz, administrador de los Venerables, a la Comisión de 17 agosto 1886. 2-I-8.

147. Informe del Sr. Lucena, 29 julio 1886. Arch. 2-I-7.

148. Seguramente en 1891 por Cavallini y Cañas. Gestoso: *Valdés Leal*, p. 153.

149. *Viaje*, IX, 125.

Estos dos frescos estaban aún por hacer en 1698, en que se trajo la cal necesaria para estas pinturas¹⁵⁰.

La documentación referente a todos los frescos de la iglesia es sumamente confusa y tal vez imposible de interpretar con seguridad de una manera cierta, debido al doble sentido que puede darse a algunos de los términos y a la vaguedad de otros. La cuestión consiste en ver si estos documentos nos pueden dar alguna luz para discernir lo que se debe a Juan y qué a su hijo, y en este sentido lo han tratado el Sr. López Martínez y posteriormente el Sr. Gestoso, llegando a las mismas consecuencias, esto es, que el padre pintó la capilla mayor, la cúpula y la sacristía.

El razonamiento del Sr. Gestoso¹⁵¹ es como sigue. El 14 de julio del 1684 viene Valdés a comenzar y en las semanas sucesivas trabaja Lucas todos los días mientras que su padre sólo aparece uno; el 13 de agosto de 1686 se para la obra de la casa y sacristía y se prosigue enluciendo la iglesia de blanco: según esto, hasta esta fecha pintarían padre e hijo los lienzos, el techo de la sacristía y los cartones para las obras restantes; después se hacen pagos a Juan y el 23 de mayo de 1687 se acaba la bóveda, sin que se diga cuál, y cree en la posibilidad de que se le llamase así a la media naranja, y en caso afirmativo se pregunta si se referirá a pintura o solamente a la albañilería; continúan los pagos, se le compran veinticuatro tablas (sin más aclaración) y por último el 25 de enero de 1688 se le termina de pagar la pintura de la capilla mayor; pero esta fecha de terminación refiriéndose a la capilla mayor exclusivamente arroja un plazo exagerado, y de aquí que crea en que pintase también la sacristía, las pechinas y la cúpula, pensando en que a ésta pueda referirse la bóveda terminada el 23 de junio de 1687.

Tal vez estos documentos, con otras noticias complementarias referentes a la construcción, puedan llevar a las mismas conclusiones pero por un camino algo distinto¹⁵².

El 14 de junio de 1686¹⁵³ se presenta Valdés a comenzar las pinturas, sin que se hable para nada de andamios, pudiendo pensarse en vista de esto que únicamente se pintasen los lienzos y desde

150. Doc. V, f. 51 v.º

151. *Valdés Leal*, p. 150.

152. Lo poco expresivo de los documentos no permiten más que una interpretación problemática, pero desde luego autoriza a considerar errónea la hecha anteriormente en cuanto al procedimiento, aunque no a las conclusiones.

153. Es la fecha que da el Sr. López Martínez: *Valdés Leal* (Tesis).

luego por mano de Lucas, pues Juan apenas viene una vez por semana, seguramente con el fin de que pareciera por lo menos que se hacían con su intervención, que en realidad debió ser bastante escasa, y poder, por así decir, imponer su tarifa. El 6 de julio se termina la obra de la sacristía provisionalmente y se prosigue el enlucido, encargándose Leonardo de Figueroa del de la capilla mayor para que la igualase con la iglesia, o lo que es lo mismo que ésta se encontraba ya enlucida. Después, sin decirse qué día ¹⁵⁴, se invierten ocho peonadas en hacer un andamio para Juan Valdés, siendo el primero que se cita en los documentos, claro que puede haberse hecho otro y que no conste en el libro de obras, pero no es probable; y admitido que lo sea, ¿a qué parte se referirá? Para ser a la sacristía quizá sea demasiado ocho peonadas, además de que las once docenas de listones ¹⁵⁵ para el techo de la sacristía, con otros indicios, nos dice que esta parte no estaba aún en disposición de recibir las pinturas, quedando la duda entre la bóveda del presbiterio y la media naranja, puesto que no hay que pensar en los tapices ni bóveda de los pies de la nave por múltiples razones. Yo me inclino a la media naranja que pintaría Juan en gran parte, ya que a mediados de enero de 1687 se ponen diferentes andamios, los cuales, teniendo en cuenta que esto sucede unos dos meses después de que Leonardo terminase de enlucir el presbiterio, es muy probable que a éste se refiera, comprendiendo también las pechinas, y caso de admitir esto tendrían que entrar también los dos medios puntos, si bien en estas partes quizá haya más del hijo que del padre.

Todo este trabajo es suficiente para el plazo comprendido entre 1686 y el 24 de enero de 1688, en que después de frecuentes pagos a Juan Valdés se le abonan quinientos reales, resto de lo que importa la pintura de la capilla mayor, pues aunque esto sólo indica un pago pero no la terminación de la obra, ésta debió de ocurrir poco antes.

Después de realizado este pago, o sea, el de la capilla mayor, y no antes, aunque la partida conste en el folio anterior, se compran y traen cien tablas para andamios, pagándose también a los que los hacen. Muchas tablas son estas, ciertamente, y los andamios a que se destinan son tan grandes que admitiendo como pintados ya el presbiterio, la media naranja, etc., tendrán que referirse al cuer-

154. Entre 6-VII y 24-IX.

155. Mayo de 1687.

po de la iglesia. Otra partida inmediatamente después que la anterior pero mucho más pequeña, pues sólo se compone de veinticuatro tablas, se trae expresamente para Juan de Valdés. ¿No hace pensar en la sacristía, para la que hasta ahora no hemos encontrado andamio que a ella por su magnitud pueda convenir? La sacristía estaba ya en disposición de recibir las pinturas, pues estamos en el mes de marzo de 1688 aproximadamente y nunca antes del veinte de febrero y en agosto del año anterior se ajusta el terminarlas de manos de albañilería y carpintería. Es más, apurando el testimonio, hasta más pequeñas debían de ser las tablas y la puntualización de Juan conviene con las pinturas por estar hechas con el desenfado que le era propio.

Aquí terminan los datos fundamentales que nos ofrece el archivo, quedando sin pagar la sacristía, la nave a partir de la cúpula, pues el libro de obras que llega hasta 1694 no dice nada más y en él tendrían que constar los pagos efectuados a Juan muerto el 1691; el libro de ingresos del 1683 al 1694 que tal vez, aunque sería difícil, pudiera darnos alguna luz ha perdido los folios comprendidos entre el 44 y el 99, que claramente se ve que han sido cortados, y por último tampoco en los años sucesivos existe entrega alguna a Lucas que pueda con esto relacionarse. ¿Costearía estas pinturas alguno de los protectores de la iglesia, debiéndose a esto el que no se encuentre asiento alguno?

Todas estas suposiciones, dados los documentos en que se fundan, no pueden tener más que el carácter de tales, pero con los datos que copiamos de la edificación puede juzgarse con más base.

En cuanto a la conservación de estas pinturas, hay que decir que se encuentran totalmente restauradas, hasta el punto que hoy tienen una entonación gris aun en las partes que, como los tapices, no se duda que sean de Lucas, cuando es de suponer que fuese mucho más caliente.

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

BIBLIOGRAFIA (*)

— Palomino: *El museo pictórico y escala óptica*, 1724 (edic. 1797), pp. 626 y 627. Atribuye a Murillo una Concepción y el retrato de quien él llama D. Faustino de Neve, y a Lucas Valdés las historias sagradas de toda la iglesia; de Juan dice que le dio una parálisis cuando tenía ajustadas éstas con D. Pedro Corveto.

— Ponz: *Viaje de España*, 1780, t. IX, p. 123. Cita ya el S. Pedro de Murillo indicando que su autor quiso imitar a Ribera, y al cuadro de Budap, ninguno de los cuales habían sido nombrados por Palomino. Considera de Juan de Valdés el S. Fernando y de su hijo los tapices, las pechinas, las bóvedas y las dos pinturas del pórtico, seguramente como ampliación de lo dicho por Palomino; finalmente califica de apreciable el cuadro de la Cena.

— Arana de Valflora: *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, 1789, p. 71. Las únicas fechas que agrega a los anteriores son las de 1676 y 1698 para la construcción del edificio, pues en las atribuciones sigue fielmente a Ponz.

— Conca: *Descrizione odepórica della Spagna*. Parma, 1723, t. III, p. 247. Se refiere solamente a Murillo y Valdés, sin nada nuevo.

— Ceán: *Diccionario*, 1800, t. III, p. 53, 60; t. V, p. 111, 114. Tampoco agrega nada personal a dicho por Ponz, excepto en la corrección de la ortografía de Faustino por Justino, que arrancaba de Palomino.

— Matute y Gaviria: *Noticias relativas a la historia de Sevilla*, 1828. Public. por el Duque de T'Serclaes. Sevilla, 1886, p. 139, 161, 163. Proporciona la noticia de la llegada de los sacerdotes al edificio actual en 1683 y con ligeras inexactitudes las fechas de comienzo y terminación de los obras costeadas por el arzobispo D. Jaime de Palafox, así como la de la bendición del templo por este mismo; copia la lápida de encima de la escalera recordando la donación del Duque de Veragua.

— Félix González de León: *Noticia artística ... de Sevilla*, 1844, t. II, p. 161. Se reduce su aportación a decirnos que D. Enrique de Guzmán, embajador que había sido en Roma, regaló a los Venerables parte de las reliquias que recibiera de Urbano VIII, y cómo sirvió de parroquia a Sta. Cruz desde 1814 hasta 1840. En lo demás sigue a Ponz, incurriendo en errores tales como afirmar que la enfermería es cuadrada, las columnas del pórtico rojas, que la Concepción de Murillo estaba sobre la puerta de la sacristía y que había seis pinturas de Valdés sobre los altares. Atribuye, no sé con qué fundamento, las del pórtico a Juan de Valdés.

— Amador de los Ríos: *Sevilla pintoresca*, 1844, p. 319. Dedicó solamente algunos renglones a los Venerables, consistiendo su innovación en asignar el S. Fernando a Lucas

(*) Prescindo de las que exclusivamente se ocupan de Murillo y Valdés. Comienzo sin embargo con Palomino por ser el punto de partida de la bibliografía posterior.

de Valdés que, aunque tal vez no sea absolutamente cierto, indica por lo menos que veía algo ajeno a Juan; hace notar, y esto según los apuntes de D. Juan Colom y Colom, que el edificio ocupa el antiguo solar del Corral de Doña Elvira.

— Alvarez Miranda: *Glorias de Sevilla*, 1849, p. 91. Es una copia casi literal de Amador, si bien suprime el nombre de Lucas, dejándonos en el equívoco del padre o del hijo, no arriesgándose a contradecirle siguiendo el parecer de Pons, Ceán, etc.

— Collantes: *Establecimientos de Caridad*, 1884-89, t. II, p. 273. Su principal importancia son los datos reunidos sobre la historia de la hermandad y adquisición del solar. Por estar estos puntos estudiados en esta obra, hemos prescindido de ellos.

— Boletín del Arzobispado, 1891, núm. 210, p. 7. Anuncia la terminación del actual retablo.

— Gestoso: *Sevilla monumental y artística*, 1892, t. III, p. 358-366. Es lo más completo que sobre los Venerables se ha hecho; la descripción, salvo ligerísimos errores, es exacta y copia las lápidas existentes. El único dato de base documental por él conseguido es el pago a L. Valdés por el retrato de Corbet, si bien omite año, signature y texto.

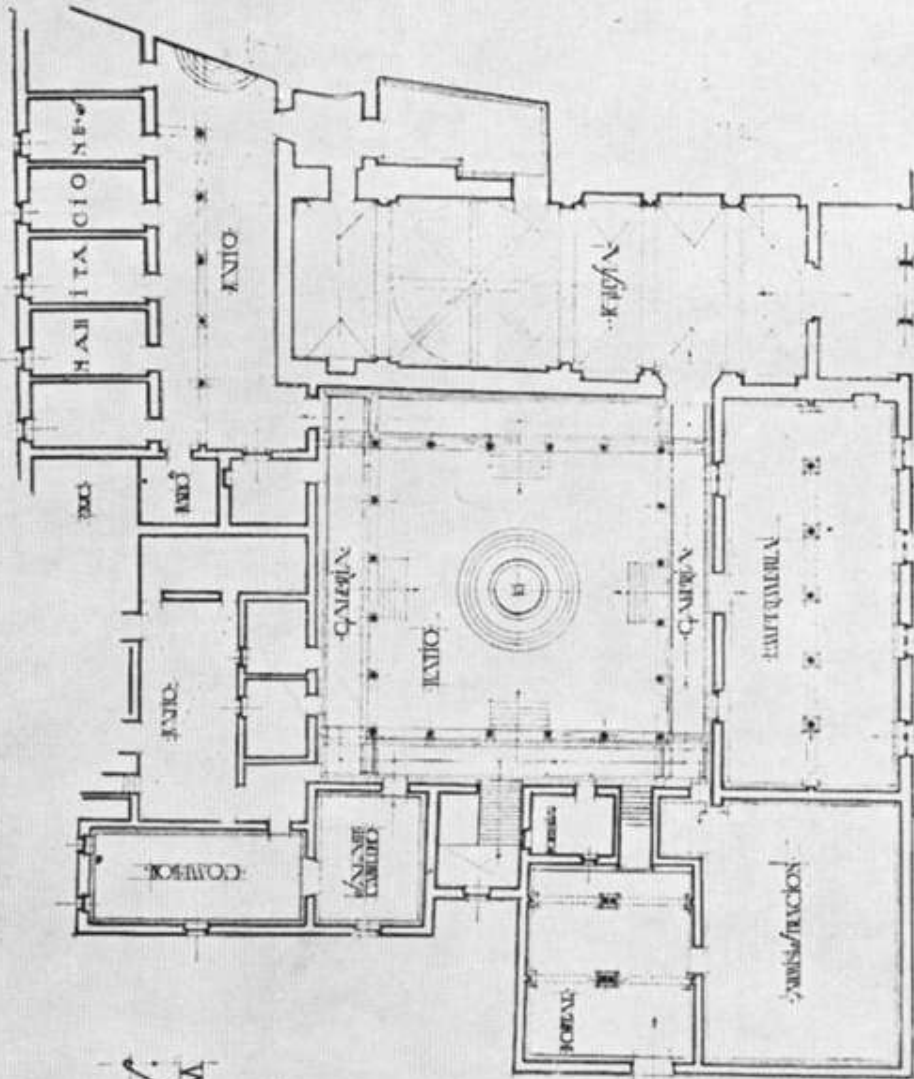
— Yanguas: *El arte barroco en Sevilla*, «Bética», 1913, núm. 2, p. 51-52. Redúcese a comentar una guardapolvo de la fachada de la iglesia, que reproduce.

— López Martínez: *La pintura sevillana en el siglo XVIII*, «Bética», 1914, núm. 6. Da en las llamadas del artículo algunas noticias sobre la construcción y publica las fotografías del retrato de Corbet, el tapiz de S. Ambrosio, el de Federico Barbarroja y dos vistas parciales de la iglesia.

ARQUITECTURA BARROCA SEVILLANA
Siglo XVII

BAROQUE ARCHITECTURE OF SEVILLE
17th century

IOVARRABILES
SEVILLA Y CALA O. O. S. R. M.



Hospital de Venerables Sacerdotes, Sevilla
Planta

Hospital of Venerable Priests, Seville
Ground Plan

Lámina I: Plano de la Casa de Venerables Sacerdotes, Sevilla.



Lámina II: Fachada de la Iglesia.



Lámina III: Patio principal.

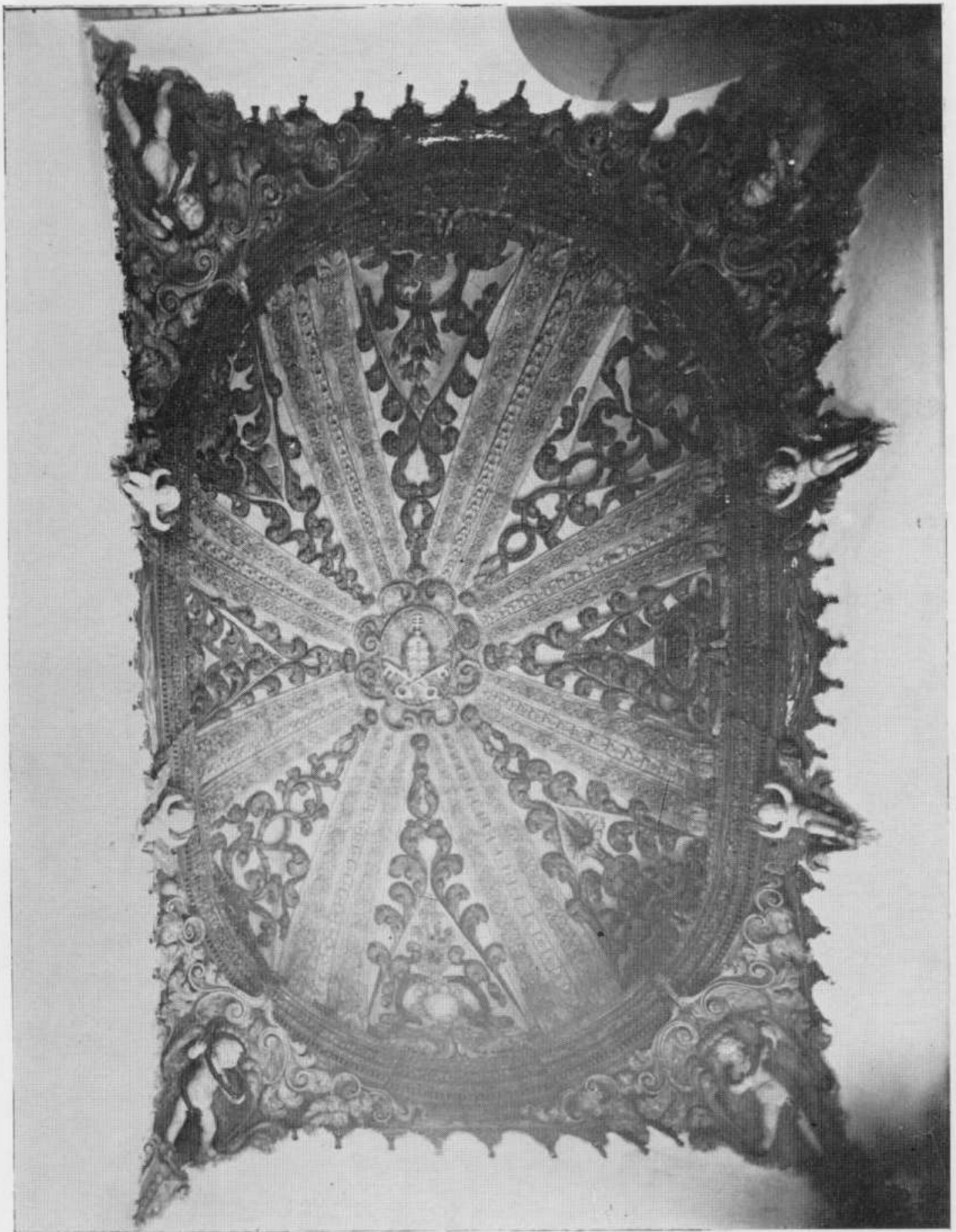


Lámina IV: Bóveda de la escalera principal.



Lámina V: Interior de la Iglesia.

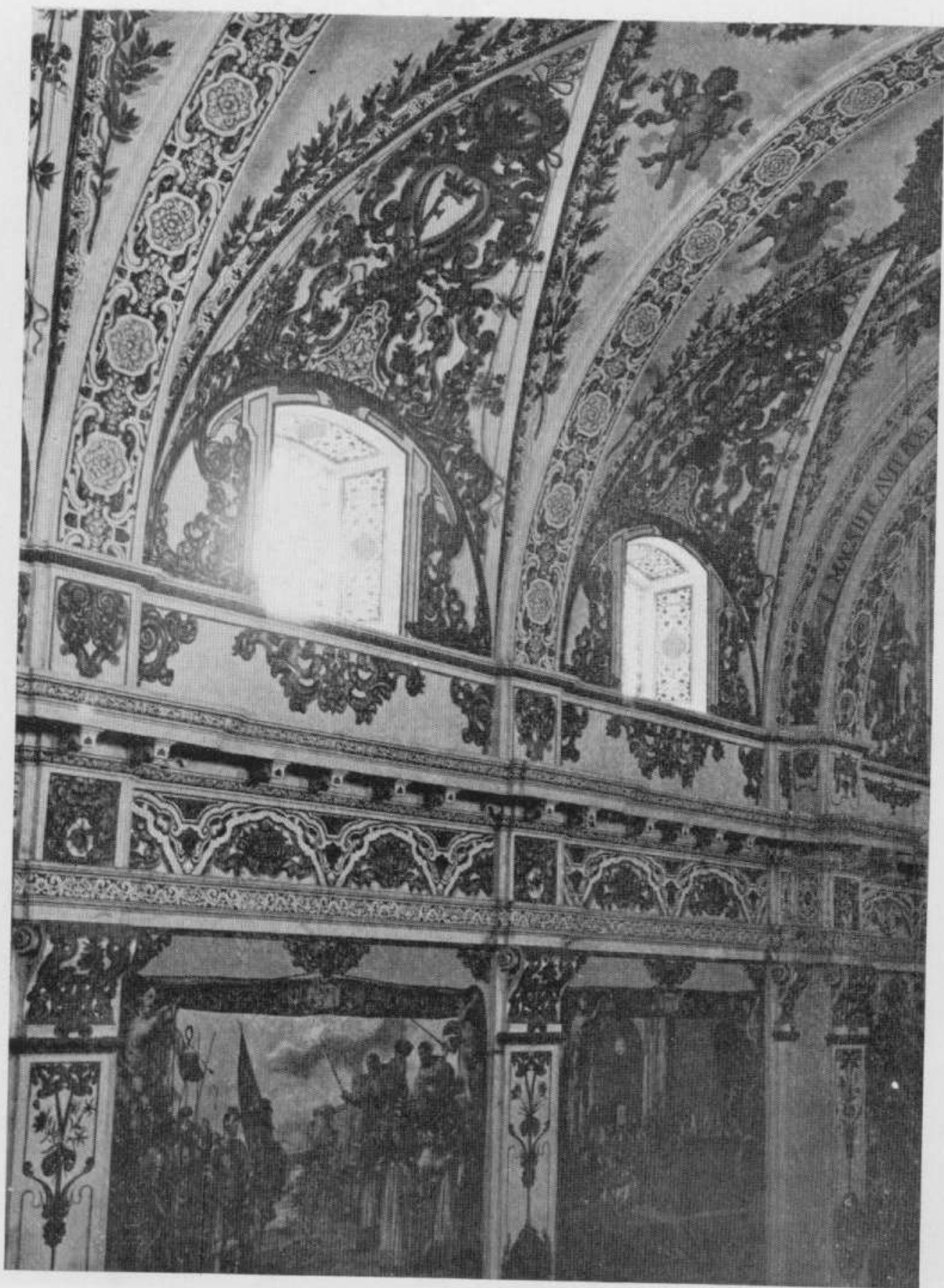


Lámina VI: Pormenor del interior de la Iglesia.



Lámina VII: Martínez Montañés. San Esteban (Iglesia).



Lámina VIII: Bóveda de la Sacristía.



Lámina IX: Murillo, «La Virgen con el Niño y los sacerdotes». Museo de Budapest

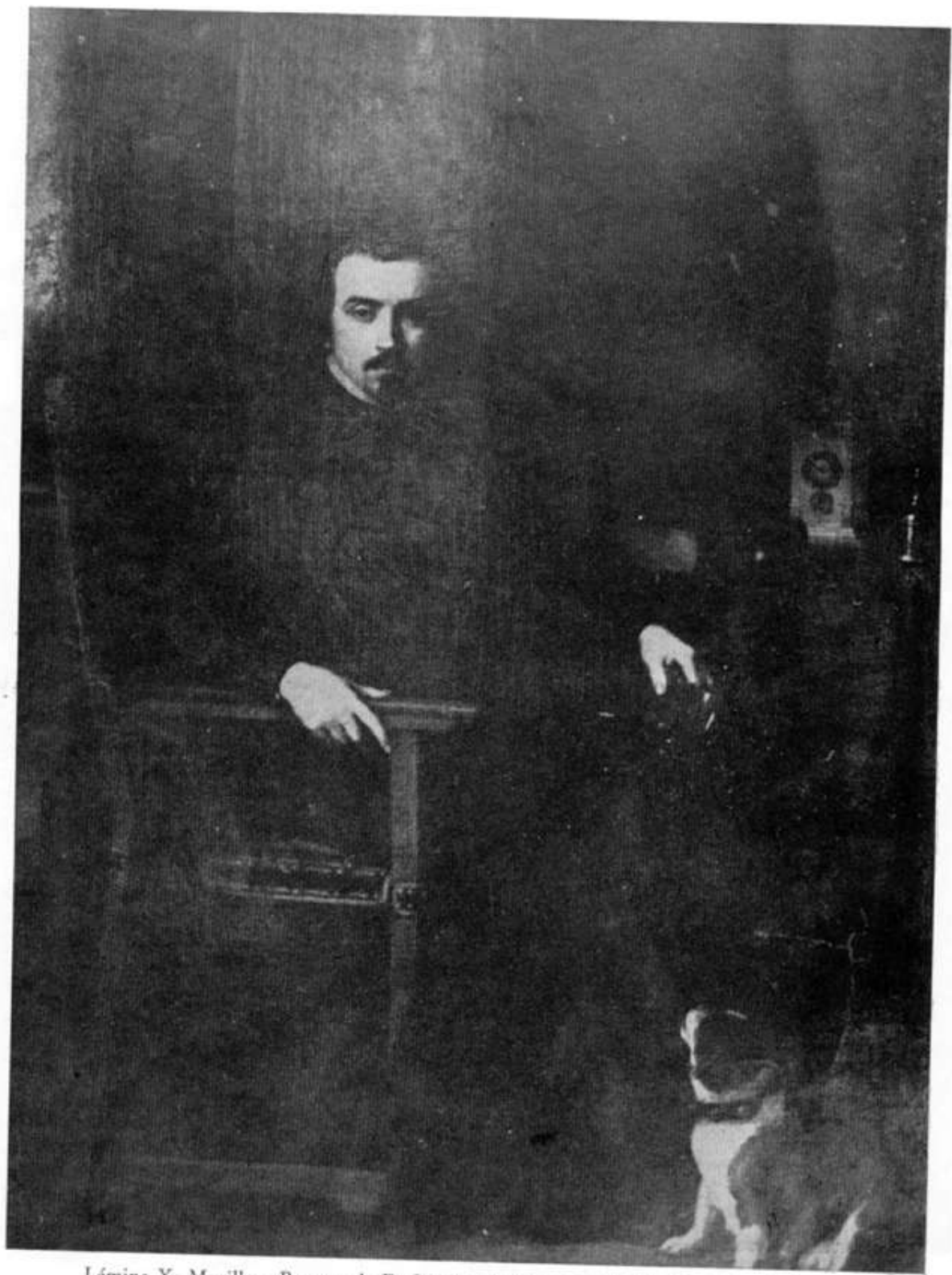


Lámina X: Murillo, «Retrato de D. Justino de Neve». Colección Lord Landsdowne.