



CATÁLOGO DE
LA COLECCIÓN
DE BIENES
MUEBLES
FUNDACIÓN CASA
MEDINA SIDONIA

ESTUDIO INVENTARIO

Óscar Sánchez, Rosario Rey y Teresa Sánchez
Proyecto de investigación *Fuentes para el estudio de la historia de las obras públicas*
(Agencia de Obra Pública de la Junta de Andalucía)

CATÁLOGO

Edita:

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Fomento y Vivienda
Secretaría General Técnica
Servicio de Publicaciones

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÁDIZ
Área de Desarrollo Económico y Servicios
a la Ciudadanía
Servicio de Publicaciones

Colabora:

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura

Autores:

Carmen Íñiguez Berbeira (C.I.B.)
Gabriel Ferreras Romero (G.F.R.)
Margarita García Calvo (M.G.C.)
Juan Manzano Calvo (J.M.C.)
Valle Pérez Cano (V.P.C.)
Antonio Romero Dorado (A.R.D.)
Liliane María Dahlmann (L.M.D.)
Ángel González Gautier (A.G.G.)
Javier Plata Montero (J.P.M.)
María Teresa Ruiz Barrera (M.T.R.B.)
Eva Villanueva Romero (E.V.R.)
Alberto Granado Román (A.G.R.)
María Campoy Naranjo (M.C.N.)

Fotografías:

(Agradecemos a Pilar Acosta Ibáñez, del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, su dedicación en la localización y gestión de las fotografías.)

Fundación Casa Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda (José Manuel Santos Madrid y Beatriz Carmona Lozano)
Jesús Gallardo Macchia
Celia Fajardo Tarín
Scala Archive, Florencia
Museo Nacional del Prado, Madrid
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
Museo Lázaro Galdiano, Madrid
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla
Biblioteca Nacional de España, Madrid
Patrimonio Nacional, Madrid
Universidad de Sevilla
Universidad de Salamanca
Catedral de Almería
Diputación de Valladolid
Fundación Casa de Alba, Madrid
Fundación Focus, Sevilla
Fundación Rodríguez-Acosta, Granada
Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona
Hermandad del Santo Entierro, Sevilla (Fernando López)
Hermandad de las Siete Palabras, Sevilla (Fernando Salazar)
Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias, Córdoba
British Museum, Londres
The National Gallery, Londres
National Portrait Gallery, Londres
Courtauld Institute of Art, Londres
National Gallery of Art, Washington
The Museum of Modern Art, Nueva York
Meadows Museum, Dallas
The Art Institute of Chicago
Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles
Museo Nazionale del Bargello, Florencia
Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena
Rijksmuseum, Ámsterdam
Kunsthistorisches Museum, Viena
Kupferstich-Kabinett, Dresde
Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

Corrección y coordinación:

Rafael Ariza Galán

Diseño y maquetación:

Miguel Ángel Tarapiella Cejas

Impresión:

Coria Gráfica, S.L.

© Junta de Andalucía 2018
Consejería de Fomento y Vivienda
Servicio de Publicaciones
Número de Registro: JAFV/SGT-02-2018
ISBN: 978-84-8095-597-3
Depósito Legal: SE 2133-2018

© Diputación de Cádiz 2018
Área de Desarrollo Económico y Servicios
a la Ciudadanía
Servicio de Publicaciones
ISBN: 978-84-1312-000-3

Andalucía conserva y disfruta de un tesoro patrimonial excepcional. El talento, la inquietud y el conocimiento hacen de esta una tierra para la cultura. Nos referimos a la cultura entendida en su concepto más amplio, como manifestación estética y expresión de saber, como testimonio de una época y como voluntad de entender y hacerse entender. Un arte que trasciende porque retrata el alma humana con todas sus contradicciones, penetrando en lo que somos y lo que son los demás.

En definitiva, nuestro patrimonio cultural refleja a Andalucía como una sociedad humanista, abierta al mundo y a las diferencias. Una tierra universal, creativa y fértil. Una herencia que los andaluces de hoy podemos contemplar y tenemos la obligación de conservar y divulgar.

Esta vinculación estrecha de la sociedad andaluza con la cultura se manifiesta de forma portentosa en el mecenazgo que durante siglos desarrolló la casa ducal de Media Sidonia. Su ingente archivo, junto a los bienes muebles e inmuebles, retratan la historia de España, y en especial de Andalucía, desde las más amplias perspectivas: cultural, económica, política, social...

Conscientes del importante valor de este acervo, y con una clara voluntad de favorecer su conservación, conocimiento y divulgación, la Junta de Andalucía ha venido cooperando con la Fundación Casa Medina Sidonia para la puesta en valor de uno de los patrimonios archivísticos más importantes de Eu-

ropa. Dentro de esta línea de colaboración, se inició en 2006 un trabajo de investigación auspiciado por la Consejería de Fomento y Vivienda para conocer al detalle el inventario y estado de conservación de la documentación referida al marco de nuestras competencias.

Este trabajo nos ha permitido abordar el estudio integral de documentos y planos elaborados entre los siglos XVI y XX y directamente relacionados con la arquitectura civil, el transporte y las infraestructuras en Andalucía. Documentos que se conservan en Sanlúcar de Barrameda y que nos permiten conocer mejor los actos y conocimientos de hombres y mujeres de la época. El resultado de esta investigación forma parte de una publicación dedicada a los fondos de mapas, planos, dibujos y estampas del archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia editada por la Consejería de Fomento y Vivienda y la Diputación de Cádiz.

Para completar este cometido, estimamos igualmente necesario desarrollar un inventario detallado que nos permita conocer el patrimonio de bienes muebles del palacio ducal, sede del archivo, y sobre el que existe una protección pública derivada de su declaración como Bien de Interés Cultural.

Presentamos con esta edición uno de los resultados más brillantes de esta minuciosa labor de investigación desarrollada en los últimos años desde el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) por encargo y en colaboración con la Conse-

jería de Fomento y Vivienda, a través de la Agencia de Obra Pública de la Junta de Andalucía. Se trata del Catálogo de la colección de bienes muebles de la Fundación Casa Medina Sidonia, que editamos de forma conjunta la Consejería de Fomento y Vivienda y la Diputación de Cádiz. Nos encontramos ante una cuidada publicación en la que por primera vez se inventarían, catalogan y describen las cien obras más relevantes de las conservadas por la Fundación Casa Medina Sidonia.

En estas páginas encontrará un trabajo exquisito desarrollado por un equipo multidisciplinar coordinado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Queremos manifestar nuestro profundo agradecimiento a todos aquellos que han colaborado para poner en valor esta sobresaliente colección. Gracias a su dedicación, queda constatada la calidad del conjunto de piezas que se conserva en Sanlúcar de Barrameda, destacando de forma especial las procedentes de la antigua iglesia de la Merced. Nombres ilustres de la pintura española como Luis de Morales o Juan de Roelas conviven con notables esculturas de la escuela italiana, la cerámica del taller de Hernando de Valladares o la magnífica serie de tapices.

Deseamos que estas líneas reflejen nuestro reconocimiento a la labor de Luisa Isabel Álvarez de Toledo Maura, XXI duquesa de Medina Sidonia, una mujer comprometida, entregada a la cultura y a la inteligencia. Su perseverancia por recuperar y divulgar este legado continúa hoy viva en la Fundación Casa Medina Sidonia. Esta institución es digna heredera del compromiso de la duque-

sa por transformar el patrimonio histórico de la casa ducal en un bien para el disfrute del conjunto de la sociedad andaluza. Queremos, pues, extender nuestro agradecimiento a la Fundación Casa Medina Sidonia, presidida por Liliane María Dahlmann, como la gran valedora de que este tesoro permanezca de manera íntegra en su lugar natural, tanto hoy como en un futuro.

Felipe López García, consejero de Fomento y Vivienda
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez, consejero de Cultura
Irene García Macías, presidenta de la Diputación de Cádiz

El libro que tienen en sus manos es el resultado de la labor de numerosas personas dedicadas a proteger y difundir el patrimonio artístico y documental de la Fundación Casa Medina Sidonia, tal y como nos encomendó doña Luisa Isabel Álvarez de Toledo y Maura, XXI duquesa de Medina Sidonia.

Mantener en óptimas condiciones y proteger la gran cantidad de bienes muebles, así como la singular arquitectura del palacio que los contiene, ha sido una constante desde que en el año 1956 doña Luisa Isabel decidiese recuperar un patrimonio que, en aquel momento, estaba medio en ruinas. Pero lejos de optar por soluciones fáciles, como la venta y, en consecuencia, facilitar su destrucción, decidió convertir el palacio de los Guzmán en el centro que debía albergar los restos de la memoria familiar, para un mayor conocimiento del pasado de una sociedad que ayudó a trazar la historia de este país.

Este conjunto se fue construyendo con gran esfuerzo, organizándose en varias etapas a lo largo de cinco décadas, hasta lograr adquirir este sello propio que lo caracteriza y hace que podamos hablar de Bien de Interés Cultural en todas sus acepciones. Muchas fueron las atenciones dedicadas a su conservación, las solicitudes a las administraciones públicas para que ayudasen a asegurar su pervivencia, y muchos fueron los años de desvelos de una persona que supo desde el primer momento que no sería tarea fácil dar proyección a este patrimonio cultural.

Dar a conocer en este trabajo el rico patrimonio artístico que custodia la Fundación Casa Medina Sidonia es un eslabón más que habrá de incrementar el conocimiento integral de este conjunto, y que constituye la aportación crítica y metodológica de las piezas que se han seleccionado para dar cuerpo a este catálogo que, sin lugar a dudas, pretende ser el referente vertebrador de la historia de cada una de las obras aquí analizadas.

Desde el foro que me brindan estas páginas, quisiera dar las gracias a doña Concha Gutiérrez, a don Luis García Garrido y a don Felipe López García, quienes desde sus cargos como consejeros de Obras Públicas de la Junta de Andalucía supieron valorar la obra que doña Luisa Isabel Álvarez de Toledo y Maura incorporó al patrimonio artístico y cultural de Andalucía. Gracias a su gestión se pudo confeccionar el inventario general de los bienes que conforman la fundación y, por ende, darle la proyección que se merece.

Profundo es mi agradecimiento al consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, don Miguel Ángel Vázquez Bermúdez, y al exdirector del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, don Román Fernández-Baca Casares, así como a todo el equipo humano que ha dirigido durante estos años, encargados del estudio y análisis crítico de las obras y de la confección del inventario de los bienes de la fundación, quienes han aportado sus referencias teóricas y estéticas a la metodología empleada en relación a las obras estudiadas.

No menor es mi gratitud hacia doña Irene García Macías, actual presidenta de la Diputación de Cádiz, quien desde el primer momento nos ha prestado su apoyo, no solo institucional, sino también humano, para que se pudiese llevar a cabo este proyecto.

En este libro encontrarán una guía de las obras de arte más notables que conserva nuestra institución, de su historia y de los artistas que las hicieron posibles, poniendo de relieve la argumentación que toda obra de arte esconde, más allá de lo meramente visible, conformando una realidad estética que transforma lo aparente y la sitúa en el ámbito de las emociones. En este lenguaje de la creación, sus miradas, estoy segura, sabrán encontrar la belleza de lo aparente y la devoción que una persona depositó en la conservación de cada una de las piezas que hoy, con este catálogo, salen del antiguo palacio de los Guzmán para ir al encuentro del espectador y amante de lo bello.

*Liliane María Dahlmann,
presidenta de la Fundación Casa Medina Sidonia*

ÍNDICE

11 PIEZAS SELECCIONADAS

- 11 - Pintura
- 149 - Roelas
- 211 - Escultura
- 281 - Mobiliario
- 351 - Cerámica
- 381 - Textil
- 397 - Relojes
- 407 - Metalistería
- 417 - Grabados

433 BIBLIOGRAFÍA

PIN TU RA

PIEZAS SELECCIONADAS

LA I CONDESA DE CARLISLE

SEGUIDOR DE VAN DYCK. CÍRCULO DE PETER LELY

Hacia 1640
Óleo sobre lienzo
Con marco: 114 x 90 cm (h x a)
Sin marco: 97 x 76 cm (h x a)
Hall

«Desde que las joyas son llevadas por usted / no pueden sino oscurecer lo que deben adornar.»
William Cartwright, *Panegírico a la más noble Lucy, condesa de Carlisle*, edición póstuma, 1651

Lucy Percy (1599-1660) fue la segunda hija del IX conde de Northumberland. Contrajo matrimonio con James Hay, I conde de Carlisle, de quien tomó el apellido, convirtiéndose en Lucy Hay, I condesa de Carlisle. Sus encantos la convirtieron rápidamente en una figura relevante en la corte de Carlos I de Inglaterra y en la vida pública del país. Prueba de ello son los numerosos versos que los poetas coetáneos, como Thomas Crew o William Cartwright, dedicaron a la condesa, alabando a través de ellos su belleza.

La influyente joven pronto demostró su interés por la política y por los líderes parlamentarios, a quienes informaba durante sus encuentros de los planes secretos del rey y del Consejo.

Es evidente que la condesa de Carlisle no dudó en traicionar a una u otra parte según su propia conveniencia, crispando así la situación política del país. Fue amante de Thomas Wentworth, I conde de Strafford, convirtiéndose tras la muerte de este en la amante de su máximo oponente en el Parlamento, John Pym. Pero su mayor hazaña fue avisar muy oportunamente a Robert Devereux, III conde de Essex, de los planes del rey, que pretendía detener a cinco miembros del Parlamento, entre los cuales se encontraba él. Gracias a esta información, Devereux pudo escapar.

En 1647 Lucy Hay se hizo partidaria de la causa presbiteriana moderada, cuyas asambleas celebraba en su casa; y durante la segunda guerra civil fue una gran activista en la causa del rey, llegando incluso a empeñar un collar de perlas, por valor de 1.500 libras, con objeto de conseguir dinero para las tropas de lord Holland. Durante el bloqueo del Támesis estableció contacto con el príncipe Carlos, convirtiéndose en ese momento en la intermediaria entre la reina y sus grupos de apoyo.

A consecuencia de ello, el 21 de marzo de 1649, año en el que Carlos I fue ejecutado, se ordenó la detención de la condesa, que fue encerrada en la Torre de Londres. Desde allí continuó manteniendo correspondencia en clave con el sucesor del rey, Carlos II, a través de su hermano, lord Percy.

Según los partidarios del rey, fue sometida a torturas para obtener información. Fue puesta en libertad bajo fianza el 25 de septiembre de 1650, pero ya nunca volvió a recuperar su influencia.

Alejandro Dumas muy probablemente se inspiró en Lucy Hay, condesa de Carlisle, para construir el personaje de Milady de Winter en su novela *Los tres mosqueteros*.



Fig. 1: *La condesa de Carlisle*, grabado, Pieter de Bailliu el Joven. National Portrait Gallery, Londres.

El retrato muestra a la dama en el esplendor de su juventud, representada de medio cuerpo, mediante un leve perfil. El vestido negro, de amplio escote a los hombros y amplias mangas vueltas en blanco, destaca sobre su delicada y nacarada piel. Delicado es igualmente el rostro, de facciones suaves y menudas, en el que destacan unos profundos ojos negros.

El peinado, muy al gusto de la época, enmarca el óvalo facial a través de una media melena rizada que cae simétricamente hacia la nuca. Llamen la atención los sutiles apliques de perlas en el cuello del vestido, así como el collar, los pendientes o la pulsera, cuya simplicidad realzan la elegancia natural de la joven. Como elemento simbólico, la condesa porta en su mano derecha un ramillete de azucenas, en un ligero gesto que parece escapar de la orla de laurel que enmarca el retrato.

Lucy Hay fue objeto de numerosas composiciones. Varias de esas pinturas fueron grabadas y distribuidas por toda Europa. La Galería Nacional de Retratos, sita en Londres, conserva más de una decena de estos grabados, en los que se puede ver a la condesa en diversas actitudes. Entre ellos destacan los realizados por Pieter de Bailliu el Joven a comienzos del siglo XVIII (Fig. 1), o Pierre Lombard (Fig. 2) a mediados del siglo XVII, ambos sobre composiciones de Van Dyck.

El retrato conservado en Sanlúcar de Barrameda parece haberse inspirado en el realizado por Van Dyck en 1637, grabado a comienzos del siglo XVIII por Pieter Stevens van Gunst, aunque también se aprecian similitudes con el citado grabado de Pieter de Bailliu el Joven.

Pese a su origen flamenco, sir Anthony van Dyck (1599-1641) fue sin duda el pintor más importante en la Inglaterra del siglo XVII. Su actividad como pintor de cámara del rey Carlos I tuvo un gran impacto en la vida cultural británica y, más especialmente, en el devenir de su pintura. Formado en Amberes junto a Peter Paul Rubens, visitó Londres por primera vez en 1620-1621, para después regresar en 1632. Su mayor logro fue reinventar el retrato, género

en el que mantuvo su preeminencia hasta su prematura muerte, y al que aportó un innovador enfoque. Durante el periodo previo a la guerra civil británica, momento de gran agitación, Van Dyck retrató a muchos de los principales personajes de la vida social y política del país. Sus composiciones influyeron sobremanera en las posteriores generaciones de pintores británicos. Pintores como sir Peter Lely, Thomas Gainsborough, sir Joshua Reynolds, Richard Parkes Bonington y John Singer Sargent siguieron la estela del maestro. Entre ellos, Peter Lely, cuyo nombre real era Pieter van der Faes (1618-1680), es quizás quien más se acerca al estilo de Van Dyck, tal vez por su formación, también flamenca. No en vano, Lely sustituyó a Van Dyck como el retratista de moda tras su llegada a Inglaterra en 1641, año marcado por la muerte del maestro flamenco. Aprovechó la oportunidad para hacerse con la clientela de su predecesor, estudiando sus pinturas con sumo cuidado.

A su estilo incorporó el sentido de la escala vandyckiano, el manejo brillante del color, así como el repertorio de diseños y accesorios que adornaban a los personajes representados por Van Dyck.

Atendiendo a las características de los retratos femeninos realizados por Lely, citamos como ejemplo uno subastado en Christie's en 2008. Se observan ciertos paralelismos con el retrato conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia, lo cual hace pensar en una posible autoría de Peter Lely o de su círculo.

C.I.B.



Fig. 2: *La condesa de Carlisle*, grabado, Pierre Lombard. National Portrait Gallery, Londres.



MARÍA ANA DE NEOBURGO

ANÓNIMO. ATRIBUIDO A CLAUDIO COELLO

Finales del siglo XVII (hacia 1690)

Óleo sobre lienzo

Con marco: 115 x 93 cm (h x a)

Sin marco: 106 x 86 cm (h x a)

Hall

«No conocen que es la reina / mundo, demonio y mujer / y, en fin, por decirlo todo, /
que lo demás no lo sé, / es ser la reina de carne, / es ser el rey de papel.»
Versos populares dedicados a María Ana de Neoburgo y Carlos II

María Ana del Palatinado-Neoburgo (Düsseldorf, actual Alemania, 1667 - Guadalajara, España, 1740) fue elegida como segunda esposa del rey Carlos II, tras el fallecimiento de María Luisa de Orleans, en 1689. Su origen noble y, sobre todo, su pertenencia a una muy fértil y bien relacionada familia alemana, fueron determinantes en su elección, ya que urgía el nacimiento de un heredero al trono. Sin embargo, el reinado de María Ana no fue fácil. Su carácter, autoritario y altivo, la alejó del pueblo, que nunca llegó a aceptarla. Además, a los problemas económicos en los que se veía sumido el país, se sumó el hecho de que la reina no consiguió tener descendencia. Ante esto, trató de influir en la elección del sucesor al trono apoyando con este fin a su sobrino, el archiduque Carlos de Austria. Tras la muerte de Carlos II en 1700, la situación de la reina viuda resultó insostenible. A causa de ello, y en un intento de alejarla del centro de poder, fue trasladada en febrero de 1701 a Toledo, antes de que el nuevo monarca, Felipe V, entrara en la corte. Cinco años más tarde, en 1706, fue exiliada a Bayona, una pequeña ciudad del sur de Francia, por su manifiesto apoyo a la causa austriaca. Tras treinta y dos años de exilio, ya en las postrimerías de su vida, pudo regresar a la corte merced a la intercesión de su sobrina, Isabel de Farnesio, que en 1714 había contraído matrimonio en segundas nupcias con Felipe V. Así, el 17 de septiembre de 1738 María Ana emprendía rumbo al palacio

del Infantado en Guadalajara, aquejada de una gangrena senil que, en 1740, terminaría con su vida. Fue enterrada en el monasterio de El Escorial.

El lienzo conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia presenta a la reina a través de un retrato de tres cuartos y en un elegante perfil. La figura de María Ana destaca sobre un fondo oscuro en el que se intuye un rico cortinaje rojo que, levemente abierto, deja ver la basa de una columna y algo de vegetación. Su nacarado rostro queda enmarcado por el largo cabello, que cae sobre los hombros a modo de amplias guedejas onduladas. En el vestido destacan los tonos azulados y los encajes que, tanto en el escote como en las bocamangas, muestran la extraordinaria riqueza de los tejidos. Complementan su atuendo unos sutiles pendientes y un collar de perlas, el sencillo adorno floral en el peinado, el echarpe dorado que porta caído sobre sus brazos y el abanico que sostiene con su mano derecha. Todo muy a la moda de la corte de Carlos II en sus últimos años.

Sin lugar a dudas se trata de un retrato de corte muy del gusto barroco. El dinamismo, presente en el movimiento de los paños, en el gesto de la propia dama y en la composición en ligero escorzo, contrasta con la parquedad cromática del conjunto. A través del empleo de la luz para modelar



Fig. 1: *Mariana de Austria*, Diego Velázquez, 1652. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 2: *Mariana de Austria*, Juan Carreño de Miranda, 1669. Museo Nacional del Prado.

las formas, el autor consigue enfatizar la importancia del personaje retratado, que no pierde protagonismo alguno pese al preciosismo y la minuciosidad con que han sido tratados los detalles.

El lienzo fue catalogado durante años como retrato de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, atribuido al pintor Juan Carreño de Miranda. No obstante, la comparación de este con otros retratos de la soberana, como los de Velázquez y Carreño de Miranda (Figs. 1 y 2), pone en tela de juicio dicha atribución. Sin duda, se trata de un retrato de época posterior, tal como se aprecia en el vestido o el peinado, más cercano al estilo del pintor madrileño Claudio Coello.

Hijo de un bronceista portugués y gran dibujante, Claudio Coello (1642-1693) fue nombrado en 1686 pintor de cámara en la corte del rey Carlos II. Allí hubo de compartir protagonismo con otros pintores (como Juan Tiziano, Jan van Kessel el Joven o Sebastián Muñoz) que gozaron sobre todo del favor de la reina María Luisa de Orleans, su primera esposa, y de María Ana de Neoburgo. Es en este periodo cuando Coello realiza el retrato de la reina viuda Mariana de Austria (Bowes Museum, Barnard Castle, Reino Unido), cuya composición tomó de su predecesor Carreño de Miranda; el retrato de Carlos II, antaño en Fráncfort, hoy desaparecido; y al menos dos retratos conocidos de María Ana de Neoburgo, ambos en colecciones particulares. El primero de ellos fue atribuido por el profesor Pérez Sánchez en 1990.¹ El segundo retrato, fechado entre 1690-1691, y atribuido por Gutiérrez Pastor en 2003,² presenta claras similitudes con el conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia.

Las similitudes en cuanto a la composición son evidentes, observándose tan solo diferencias en detalles como la ausencia del joyel del pecho, los pendientes o el vestido, que pese a presentar el mismo tipo de escote recto y corpiño ajustado, en este caso es de tonos amarillos, con bordados florales y bocamangas amplias en tejido rosado en lugar de encaje.

No obstante, pese a que el lienzo de Madrid presenta una factura mucho más clara, como evidencia el tratamiento de las calidades, algo más descuidadas en el caso del de Sanlúcar, es posible aventurar una atribución del lienzo analizado a Claudio Coello. Para ello es necesario tener en cuenta que el pintor siempre se debatió entre el estilo colorista de pincelada suelta, propio de la escuela barroca madrileña, y el estilo de dibujo prieto y preciso, de composición monumental, de la escuela clasicista italiana, hecho que explicaría las posibles diferencias entre ambos lienzos.

Esta posible atribución aumenta el cupo de retratos de María Ana de Neoburgo que el pintor realizó durante su etapa como pintor de cámara, constituyendo el cénit de la que fue la época dorada de la pintura española.

C.I.B.

¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1990, pp. 129-156.

² GUTIÉRREZ PASTOR, 2003, pp. 125-145.





VIRGEN DEL SOMBRERO O VIRGEN GITANA

ATRIBUIDA A ANTONIO DE HOLANDA

Hacia 1530
Óleo sobre lienzo
Con marco: 59 x 53 cm (h x a)
Sin marco: 50 x 43 cm (h x a)
Hall

«El bernó, así se denominaba en romanó el tocado o sombrero antiguo que lucían las gitanas cuando llegaron a Europa y que siguieron llevando hasta bien entrado el siglo XVII. [...] Luis de Morales, el Divino, pintó en Badajoz un buen puñado de vírgenes gitanas.» Nicolás Jiménez

A pesar de su pequeño formato, esta pintura es una de las obras más interesantes de la Fundación Casa Medina Sidonia. Recientemente identificada como un retrato a lo divino de Isabel de Portugal con Felipe de Austria en brazos, desde el punto de vista iconográfico se trata de una representación de la Virgen María con el Niño Jesús. La actitud cariñosa existente entre madre e hijo hace de esta obra un ejemplo de la iconografía mariana denominada *Virgen de la ternura*, también conocida como *Mater amabilis*, *Eleúsa* o *Glicofilusa*.

María sostiene a Jesús en sus manos, mostrándolo al espectador, mientras que el Niño se agarra a su madre pasándole un brazo por detrás del cuello. En efecto, los rostros ladeados de ambos personajes, cuyos cabellos se rozan levemente, así como la mano del Niño, que casi se agarra al cuello del vestido de su madre, producen en la escena un efecto de gran intimidad.

El tipo de sombrero que lleva la Virgen y el manto anudado al hombro fueron frecuentes en el arte de los Países Bajos del siglo XVI como parte del atuendo de mujeres peregrinas o representadas en escenas al aire libre, especialmente en la plasmación de mujeres gitanas. En toda Europa se creía que los gitanos procedían de Egipto, por lo que este som-

brero de ala ancha y cintas enrolladas, muy vistoso y apropiado para resguardarse del sol durante los viajes, acabó consolidándose como parte de la imagen prototípica de la Virgen María durante la huida a Egipto. Por ello, esta pintura puede considerarse una *Virgen del reposo o del descanso* en dicha huida, en la que la Virgen aparece vestida a la manera de las mujeres gitanas o egipcianas.

Técnicamente hablando se trata de un óleo sobre lienzo de 50 x 43 cm. Desde el punto de vista compositivo es un tondo inscrito en un rectángulo, que contiene la imagen de busto de una mujer joven, elegantemente vestida y tocada, que sostiene en brazos a un niño de corta edad. El rectángulo y el círculo forman un marco fingido, compuesto por una moldura circular convexa, rodeada por cuatro querubines que tienen las alas desplegadas, en actitud protectora de la escena. Todo este marco está realizado, según la técnica de la grisalla, en tonos grises claros y oscuros. Asimismo, la pintura tiene un marco verdadero de madera, realizado a *cassetta*, con la entrecalle decorada con roleos vegetales estofados.

El sombrero de la Virgen es una versión muy refinada de esta prenda de origen popular, pues el ala está completamente forrada por una tela roja que parece de seda, sobre la

cual se ha enrollado una cinta ancha de color verde oscuro, entretejida y orlada con hilos de oro siguiendo la técnica del brocado. Está atado a la cabeza mediante dos cintas estrechas de tela roja, cuyos extremos flotan a la altura del cuello en contraste con el fondo de la escena, profundamente negro, que parece aludir a un momento nocturno durante la huida a Egipto. La completa oscuridad del fondo, además, sirve al pintor para centrar la atención en las figuras representadas, permitiéndole una violenta iluminación que cae sobre ambos personajes y que resulta verdaderamente atrayente. El efecto de esa luz, que procede de la izquierda, se aprecia con claridad en las cintas verdes del sombrero, que se muestran más iluminadas en ese lado, gracias al uso de veladuras. La suntuosidad del sombrero está en consonancia con el resto de los detalles de la indumentaria y con las joyas que lucen ambos personajes.

El vestido de la Virgen tiene un cuerpo liso de color rojo, con escote a la caja ribeteado en oro y por el que asoma la lechuguilla de la camisa interior. Las mangas blancas de la camisa galana son de seda brocada en oro, ocre y rojo. Están abullonadas con una cinta de pasamanería colocada en mitad del brazo, decorada con una banda que simula cabujones engarzados. Asimismo, bajo las mangas afloran los puños de lechuguilla de la camisa interior. Completando el conjunto, la Virgen lleva un manto de color azul verdoso, anudado en el hombro derecho y ribeteado en oro con dos líneas paralelas lisas. Por su parte, el vestido del Niño, de color rosa palo tornasolado en amarillo, es una especie de capa o clámide. Esta prenda deja el hombro izquierdo al descubierto, mientras que el derecho, que queda oculto, debe de tener un nudo similar al del manto de la madre.

La Virgen luce en el cabello un aderezo formado por tres sartas de perlas unidas en un joyel de perfil cuadrilobulado, del que cuelga una perla en forma de lágrima engastada en una pieza de oro, que queda sobre la frente. Por su parte, el pendiente que está a la vista es un sencillo arete de oro del que pende una perla también en forma de lágrima ensartada en una pieza de oro articulada. Asimismo, el Niño lleva un collar de perlas del que cuelga una sencilla

cruz latina de oro, atada al collar con un hilo de color rojo y que actúa como presagio de la Pasión. El mismo sentido premonitorio suele darse a que el Niño muestre la planta de uno de sus pies, como en este caso, recordando al espectador que será perforado durante la crucifixión.

Esta obra de la Fundación Casa Medina Sidonia está directamente relacionada con las llamadas vírgenes *del sombrero* o vírgenes *gitanas*. Se trata de un modelo pictórico que tuvo un enorme éxito en España entre la clientela artística del Siglo de Oro. De hecho, se convirtieron en una suerte de icono, ampliamente popularizado por Luis de Morales y su círculo, así como por otros artistas. La nómina de pinturas de Morales similares es francamente amplia,¹ siendo la más parecida a nuestro ejemplar la conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston. Sin embargo, existen otros ejemplos más parecidos a la pintura de Sanlúcar, que son el atribuido al maestro de la Magdalena de Lille² (identificado con Pedro Mata),³ y el conservado en las Descalzas Reales de Madrid (Fig. 1), que atribuimos aquí, por primera vez, a este mismo artista.⁴ Aparentemente, el tema llegó a ser tan popular que hubo incluso artistas italianos que reprodujeron, para clientes españoles, este modelo iconográfico, como es el caso del pintor Jacopo Zucchi.

Con respecto a estas vírgenes gitanas, la historiografía reciente ha formulado la hipótesis de que todas ellas siguen el modelo pictórico de una obra original perdida. Se trata

¹ Existen numerosas versiones de la *Virgen del sombrero*, como las del Museo de Bellas Artes de Boston, Fondo Cultural Villar Mir, monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, colección particular de Madrid atribuida a Pedro Mata, colección particular subastada en Sotheby's Londres en 2010, colección particular de Madrid subastada en Christie's Londres en 2005, colección Adanero de Madrid, colección Balanzó de Barcelona, colección Valderuey de Madrid, colección particular de Madrid procedente de la Gómez-Moreno, convento de clarisas de Alba de Tormes, colección particular subastada en la Sala Retiro de Madrid en 2012, colección Arango de Madrid, Museo de Arte Ashmolean de Oxford, Museo del Prado y colección Abelló. La versión del Prado tiene un gran parecido con la tabla de Sanlúcar, pues presenta los mismos colores en el vestido, la camisa y el manto.

² MATEO GÓMEZ, 2003.

³ MATEO GÓMEZ, 2007, p. 23.

⁴ Se trata de la obra identificada con el número de inventario 00610696. Fue Rocío Garrido Neva quien me informó de que en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, del Patrimonio Nacional de España, había un cuadro muy parecido al de Sanlúcar.



Fig. 1: *Virgen con el Niño o Virgen con sombrero*. Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, Madrid.

del retrato de la emperatriz Isabel de Portugal con su hijo y heredero, el príncipe Felipe de Austria, en brazos, representados a la manera de la Virgen María con el Niño Jesús; esto es, como un retrato a lo divino. La pintura fue realizada en Toledo por el pintor luso-flamenco Antonio de Holanda, hacia 1529, y sabemos de ella gracias a una carta que su hijo, el también pintor y tratadista Francisco de Holanda, escribió a Felipe II en 1572. Recientemente se ha propuesto que la pintura de la Fundación Casa Medina Sidonia es la obra conocida más cercana al original perdido que inspiró todas las vírgenes del sombrero.⁵ En efecto, si observamos la pintura, en el rostro de la Virgen encontramos el semblante de la emperatriz Isabel, y en la cara del Niño, el rostro infantil de Felipe II.

Todos los aspectos señalados hacen que esta pintura sea de excepcional interés no solo dentro de la colección Medina Sidonia, sino también fuera de ella, pues se trata de una nueva efigie de la emperatriz, anterior a la imagen icónica creada por Tiziano, y el único retrato infantil que se conoce de Felipe II. Se trata, por tanto, no solo de un retrato a lo divino de carácter privado, sino de la imagen de la continuidad dinástica de los Habsburgo en España.

En resumen, estamos ante la obra más cercana al original perdido que sirvió a Luis de Morales para la creación de sus famosas vírgenes gitanas, y ante la confirmación de que el modelo que más influyó en la concepción de las cabezas de las vírgenes y niños de Morales fue el de la emperatriz Isabel y el príncipe Felipe. De hecho, así podemos observarlo en otra de las obras clave de la Fundación Casa Medina Sidonia. Nos referimos a *La Virgen enseñando a escribir al Niño*, del divino Morales.⁶

A.R.D.

⁵ Hay que advertir que hasta la fecha solo contamos con datos meramente visuales sobre la obra, pues carecemos de un estudio técnico. No es imposible que en la península Ibérica se pintara al óleo sobre lienzo en 1529, pero lo temprano de la fecha nos obliga a ser especialmente cautos al respecto y, por el momento, no dar la pintura de Sanlúcar como el original perdido de Holanda, a pesar de que podría serlo.

⁶ ROMERO DORADO, 2018.





LOS QUITASOLES

BALDOMERO ROMERO RESSENDI

Hacia 1960
Óleo sobre tabla
Con marco: 45 x 33 cm (h x a)
Sin marco: 41 x 30 cm (h x a)
Despacho del Duque. Planta primera

«Romero Ressendi, con los ojos sensibilizados en los dedos, capta el trance de su pasión, pero los argumentos de sus sueños se proyectan siempre desde la intrínseca pintura, porque antes que toda otra cosa (genio, bohemio, místico, loco) es pintor.»

A.M. Campoy, 1978¹

L'*enfant terrible* de la pintura andaluza nació en Sevilla, en el seno de una familia acomodada, el 20 de enero de 1922. Su padre, un reconocido médico de Sanlúcar de Barrameda, siempre quiso que Baldomero continuara con la tradición familiar y cursara estudios de Medicina, pero la inquietud por la pintura llevaría su camino por otros derroteros. De la Escuela de Artes y Oficios de la capital hispalense pasó en 1941 a la recién fundada Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, donde tuvo la oportunidad de conocer en profundidad la técnica de maestros que marcaron su estilo, como Valdés Leal, Rembrandt o Goya; este último, sin duda, el pintor que más le influyó, tanto en estilo como en temática.

Tras varias exposiciones y viajes a Madrid, se convierte en un cotizado y aclamado pintor que, no obstante, recibió siempre fuertes ataques de la crítica ante lo incomprensible y ecléctico de su pintura en el contexto de la España de posguerra, siendo incluso excomulgado por la Iglesia.

Su regreso a Madrid en los años sesenta propició el reencuentro de Ressendi con los grandes maestros de la pintura expuestos en el Museo del Prado. En estos momentos tuvo además acceso a una importante colección de *Caprichos* de Goya que poseía uno de sus clientes.

La vida bohemia y siempre desenfrenada del pintor hizo mella en su salud y, tras meses de complicaciones cardíacas, murió en abril de 1977, dejando tras de sí una extensísima producción artística de temática muy diversa: bodegones, retratos, temas religiosos, costumbristas, circenses...

Su hija, Paloma Vosselle, definía así al pintor: «Si ser excéntrico es no querer pintar marinas ni paisajes, sacar en los retratos los defectos y verdades, tener un libro de anatomía en su mesilla [...], coleccionar piedras, limpiar todos los días cincuenta jaulas de pájaros, entrar en su estudio a las siete de la mañana, tomarse veinte cafés y salir a las doce de la noche, no ser adulador, montar a caballo, ir a Casa Carreras a comprar pinturas un lunes y volver dos días después, pues sí... debía serlo».²

Los quitasoles muestra la faceta más expresionista y cercana a Goya de Ressendi. La escena representada se desarrolla sobre un fondo muy desdibujado, creado a base de amplias pinceladas en tonos pardos. Sobre este, únicamente se distinguen

¹ Antonio Manuel Campoy. Nacido en 1924. Coleccionista y crítico de arte en el diario ABC. Autor de numerosas publicaciones y experto en los movimientos artísticos de mediados del siglo XX.

² Diario ABC. Entrevista realizada por Alfredo Valenzuela. Publicada el 27 de mayo de 2007.

los quitasoles blancos que dan título a la obra. En el centro de la composición, un grupo de niños rodea a una pareja de arlequines enmascarados.

La ausencia de dibujo marca el carácter de esta obra, en la que los volúmenes se crean a base de empastes de color, aplicados mediante pinceladas de trazo grueso y seco. El azul, el blanco y el amarillo son las únicas tonalidades empleadas por Ressendi estableciendo, a través de ellas, un acusado juego de luces y sombras, a la par vibrante y sórdido.

El pintor sevillano se aleja en esta tabla del academicismo y del inagotable barroquismo sevillano a través de la interiorización y reinterpretación de la obra de Valdés Leal y Goya. Del primero toma la composición, la superposición de las figuras y los contrastes lumínicos. Del segundo, la pincelada, la fuerza del color, la yuxtaposición de trazos gruesos, los contornos desdibujados de las figuras y la temática. A lo largo de su vida, Ressendi realizó numerosas «goyerías» (como él mismo las llamaba). Muchas de ellas con personajes inquietantes, enmascarados, casi sin rostro.



Fig. 1: *El quitasol*, Francisco de Goya, 1777. Museo Nacional del Prado.



Fig. 2: *El entierro de la sardina*, Francisco de Goya, hacia 1812-1819. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En esta, parece homenajear al genio aragonés, otorgándole el papel protagonista a un elemento aparentemente secundario, tal como ocurriera en *El quitasol* (Fig. 1), obra realizada por Francisco de Goya en 1777 y conservada en la actualidad en el Museo del Prado.

No obstante, atendiendo al tema, conviene observar otra de las obras de Goya: *El entierro de la sardina*, tabla de pequeño formato pintada entre 1812 y 1819, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (Fig. 2).

Teniendo en cuenta la subjetividad de estas observaciones, en esta obra también es posible rastrear influencias de la pintura de Gutiérrez Solana (1886-1845): en lo oscurantista de su paleta, en el tinte lúgubre de sus representaciones, en su densa factura y en el trazo grueso con que conforma sus figuras, igualmente desconcertantes.

Más arriesgados son los paralelismos entre la pintura de Ressendi y la del pintor belga James Ensor (1860-1949), que cultivó un estilo expresionista, casi surrealista, cuya temática giraba en torno a personajes cubiertos con grotescas máscaras de carnaval. Ensor, como el pintor sevillano, fue rechazado por gran parte de la crítica a pesar del enorme éxito obtenido con obras como esta, realizada en 1889, hoy parte de la colección del MOMA (Fig. 3).

En cualquier caso, Ressendi fue capaz de crear un estilo único en una España negra marcada por la ausencia de libertad, anclada en la religiosidad y el costumbrismo. Por ello, su obra no puede ser contemplada sin dejarse atrapar por ese mundo irreal, melancólico, misterioso e inquietante que solo el genio incomprendido es capaz de construir.

C.I.B.



Fig. 3: *Carnaval*, James Ensor, 1889. The Museum of Modern Art, MOMA, Nueva York.



SAN PEDRO ARMENGOL. BEATA MARIANA DE JESÚS

ESCUELA ANDALUZA. ATRIBUIDO AL CÍRCULO DE FRANCISCO PACHECO

Primer tercio del siglo XVII (hacia 1625-1630)

Óleo sobre lienzo

Con marco: 97,5 x 192 cm (h x a)

Sin marco: 89 x 183 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«Yo, que engolfado en malicias, / al puerto de tanto amor / conseguí vuestro favor, / suspenso y sin padecer, /
aunque indigno vengo a ser, / bandolero y redentor.»

Tirso de Molina,¹ *El bandolero* (1635)

El completo programa iconográfico de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda incluía la representación de toda una serie de santos y beatos pertenecientes a la Orden de la Merced. Tal es el caso de los lienzos dedicados a san Pedro Armengol y a la beata Mariana de Jesús. La documentación conservada en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia atestigua que ambas pinturas se encontraban en la sacristía de dicho templo.

La vida de san Pedro Armengol, el santo bandolero, ha estado siempre marcada por la leyenda. Su proceso de canonización se inició en 1626 y concluyó en 1667, por lo que en la representación analizada aún debía de ser beato. La hagiografía sitúa el nacimiento del santo en 1258, en el seno de una familia emparentada con los condes de Urgel, en la zona de Tarragona. Aficionado a la caza, durante su juventud llevó una vida libertina no exenta de escándalos. Convertido en bandolero, fue mandado apresar por su propio padre en un intento por recuperar la honra del hijo perdido. Ya cautivo, expuso su defensa ante el rey Jaime II, a quien pidió morir ante el mundo e ingresar en la Orden de la Merced.

Como mercedario, Armengol protagonizó numerosos rescates de cautivos, entre ellos el que marcaría su iconografía convertido en milagro, acaecido en Bujía (Argelia). Tras gastar todo el dinero en el rescate de ciento treinta y siete cristianos, el santo recibió la noticia del cautiverio de dieciocho más. Ante esto, haciendo uso del cuarto voto de la orden, se entregó en pago del rescate, a la espera de que sus compañeros llevaran a Bujía el dinero exigido para este fin. El maestro general, Raimundo Albert, empeñó los bienes de la orden para conseguir el dinero, pero no logró encontrar ningún barco que llegara a la ciudad argelina en el plazo fijado.

Cumplido el plazo, san Pedro Armengol fue ejecutado en la horca, no sin antes sufrir dolorosas vejaciones. Tres días después, fray Guillermo Florentino, encargado de llevar el pago del rescate, llegó a Bujía. Impactado por lo sucedido, pidió el cuerpo de su compañero, que le fue concedido a cambio de dinero.

¹ Fragmento de uno de los soliloquios de *El bandolero*, comedia escrita por Tirso de Molina en 1635 en la que narra la vida de san Pedro Armengol.



En el momento en el que se dispuso a descolgar el cuerpo del santo, se produjo el milagro. San Pedro no estaba muerto y levitaba mientras susurraba haber resucitado por gracia de la Virgen, que lo había tenido en su gloria durante tres días. A su regreso a Barcelona, fue tan venerado que hubo de ser canonizado en vida. Murió a los noventa años de edad en el monasterio mercedario de Mont Blanc, que él mismo había fundado tras su vuelta.

Su representación iconográfica más extendida dista de la que aparece en el lienzo de la Fundación Casa Medina Sidonia. Suele aparecer en la escena de su martirio, sostenido por ángeles a los pies y consolado por la Virgen. Rodea su cuello la soga con la que fue ahorcado. Existen otras representaciones en las que san Pedro Armengol mira fijamente un crucifijo, en actitud contemplativa, aludiendo a la reflexión sobre la muerte.

El lienzo analizado es una variante de este tipo iconográfico. El santo, ataviado con el hábito mercedario, contempla en

éxtasis la visión de Cristo en el momento de la Resurrección, saliendo del sepulcro, rodeado de los símbolos de la Pasión, símbolos del martirio padecido antes de su muerte (Fig. 1). Como Cristo, san Pedro Armengol fue martirizado por querer liberar a los hombres y, tras su ejecución, pasó tres días en tránsito hacia la muerte, hasta alcanzar finalmente la resurrección.

María Ana Navarro de Guevara nació en Madrid en 1565, dos años después de la finalización del concilio de Trento. Hija de una familia de hidalgos, su infancia estuvo marcada por la muerte de su madre. A los trece años hizo votos de virginidad perpetua en la madrileña iglesia de San Miguel. Tras esto pasó a formar parte del grupo de doncellas que acompañó a la reina Margarita, esposa de Felipe III, durante el traslado de la corte a Valladolid. Su padre pactó un matrimonio al que Mariana se negó. A causa de ello, permaneció encerrada en el desván de su casa durante más de dos años, tiempo en el cual se sometió a duras penitencias, portando incluso una corona de espinas como cilicio.



Fig. 1: *San Pedro Armengol*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

A los treinta y tres años enfermó gravemente. Estaba a punto de morir, tras recibir el viático, cuando Cristo apareció para ofrecerle su cruz. Años después, la Virgen de la Merced le mostró, a través de una visión, su vocación mercedaria, por lo que en 1613 ingresó en la orden y tomó el nombre de Mariana de Jesús. En otra de sus visiones, Cristo le entregó una cruz y una corona de espinas que, junto al rosario, de cuyo rezo era devota, conforman sus tres atributos más característicos. Fue la impulsora de la reforma descalza en la rama femenina de la Merced, y su proximidad a la reina facilitó la construcción de varios conventos en su ciudad natal. Tras sufrir una parálisis facial, fruto de su enfermedad y penitencia, murió el 17 de abril de 1624, fecha de su onomástica. Su proceso de beatificación se inició en vida de la beata, contando para ello con su autobiografía, así como con las notas escritas por su confesor.

El pintor Vicente Carducho realizó varias mascarillas mortuorias, conservadas junto a los restos incorruptos de la beata en el convento de Don Juan de Alarcón (Madrid). Estas mascarillas fueron utilizadas como modelo para las numerosas esculturas y pinturas que representan a Mariana de Jesús y, gracias a ellas, se conoce su verdadero rostro.

El lienzo de la Fundación Casa Medina Sidonia muestra a la religiosa mercedaria con las manos extendidas hacia el cielo, en actitud contemplativa. Viste hábito de novicia de la orden, con toca blanca sobre la que porta su cilicio, la corona de espinas. Su representación como novicia y no como profesa responde a su espíritu contemplativo y alude a las visiones místicas tenidas en años anteriores a su profesión.

La aparición de la Virgen con el Niño, acogiendo con el rosario a los mercedarios, alude tanto a la virginidad de Mariana como a la devoción que esta sentía por la oración. En la catedral de Almería se conserva una pintura dedicada a la beata identificada erróneamente como santa Gertrudis. Fue realizada por el propio Vicente Carducho en 1625 (Fig. 2) y guarda bastantes semejanzas con el lienzo analizado, por lo que pudo servir como fuente de inspiración al mismo.

Estilísticamente, ambas obras presentan un cierto naturalismo en el retrato; sobre todo en el caso de la pintura dedicada a la beata Mariana de Jesús, cuya efigie fue extraída de las mencionadas máscaras mortuorias. Pero, no obstante, la rigidez de los volúmenes, así como lo artificioso de la composición, el empleo de la luz y el color, denotan la adscripción de estas pinturas a conceptos eminentemente manieristas, cercanos a la escuela de Francisco Pacheco. Teniendo en cuenta que las imágenes de estos dos santos comenzaron a representarse y difundirse en torno a 1625 y 1630, su cronología ha de fijarse a partir de esta fecha.

C.I.B.



Fig. 2: *Beata Mariana de Jesús*, Vicente Carducho, 1625. Catedral de Almería.



Don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, 9.º Duque de Medina Sidonia, 1.º Conde de Niebla, Capitán General de el Mar Océano, Costas y Ejércitos de Andalucía, en el año de 1638, auxiliándole encargado la Magestad del Rey D. Felipe IV la quietud de las yndias y de las poblaciones populares, que acaecían en el Reyno del Algarbe en Portugal, y encargándole el Gobierno de la Provincia, pasó de la Ciudad de Sanlúcar a la Villa de Ayamonte donde juntó hasta 80 hombres y con su gran zelo recogió hasta 150 firmas de los principales, pacificó la Piedad, castigó las Cavezas de las disensiones, perdonó a las demás culpadas, despidió Ministros y reformó el Gobierno, todo en tan breve tiempo que a 9 de Marzo del mismo año bolvió a su Casa, auxiliendo hecho así su Costas y tan glorioso servicio a la Magestad Católica.

GASPAR PÉREZ DE GUZMÁN Y SANDOVAL, IX DUQUE DE MEDINA SIDONIA

ANTONIO BORREGO. COPIA SOBRE ORIGINAL ANÓNIMO

1711

Óleo sobre lienzo

Con marco: 324 x 306 cm (h x a)

Sin marco: 285 x 235 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«D. Gaspar Alonso Perez de Guzman el Bueno 9º Duque de Medina Sidonia 15.º Conde de Niebla Capitan General de el Mar Oceano Costas y Exercitos de Andalucia, en el año de 1638. aviendole encargado la Mag^d. del Rey D. Phelipe IV la quietud de las ynobediencias y tumultos populares, que acaecían en el Reyno del Algarbe en Portugal y encargadole el Gobierno de la Provincia pasó de la Ciudad de Sanlucar a la V.^a de Aiamonte donde juntó hasta 80. hombres y con su gran zelo recogió hasta 150. firmas de los principales, pacificó la Plebe, castigo las Cavezas de las disenciones, perdonó a los demás culpados, despidió Ministros y reformó el Gobierno, todo en tan breve Tiempo que á 9 de Marzo del mismo año bolvió a su Casa, aviendo hecho a su Costa un tan glorioso servicio á la Magestad Chatolica.» Inscripción en el margen inferior del lienzo

Gaspar Alonso Pérez de Guzmán y Sandoval (1602-1664), XIV señor de Sanlúcar, XIII conde de Niebla, IX duque de Medina Sidonia y VII marqués de Cazaza, nació en Valladolid, donde fue bautizado bajo el auspicio de su padrino, el rey Felipe III. Su infancia transcurrió entre El Puerto de Santa María y Sanlúcar de Barrameda, y en 1622 contrajo matrimonio en Sevilla con su tía, Ana María de Guzmán. De sus cuatro hijos, solo el menor, Gaspar Juan, sobrevivió a su padre, heredando el título de duque de Medina Sidonia.

En 1637, en el ejercicio de sus funciones como capitán general del Mar Océano y Costas de Andalucía,¹ dirigió las operaciones militares llevadas a cabo para controlar la rebelión de Évora y el Algarve, entonces bajo dominio español. Para ello recibió la ayuda de su primo, Francisco Antonio de Guzmán y Zúñiga, VI marqués de Ayamonte. En el contexto de crisis económica, política y militar que asolaba al Imperio español, gobernado por Felipe IV, estos sucesos fueron el germen de la llamada «Conspiración

independentista de Andalucía», hecho que intentaba emular las rebeliones secesionistas de otros territorios como Cataluña, la propia Portugal, Nápoles o Sicilia, en contra de la Corona española. Según algunos historiadores, dicha conspiración fue instigada por Francisco Antonio de Guzmán y estuvo encabezada por el propio duque, que contaba con el apoyo de su cuñado Juan IV, rey de Portugal (que años antes había contraído matrimonio con Luisa de Guzmán, hermana del duque), así como de Holanda y Francia. Tras estos acontecimientos, en 1641, el conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, ordenó la presencia en la corte de los dos nobles. Ante las graves acusaciones, el duque de Medina Sidonia pidió perdón al rey y acusó de traición al marqués de Ayamonte, que fue decapitado en 1648. Como castigo, Gaspar Pérez de Guzmán tuvo que renunciar a la villa de Sanlúcar, exiliándose en Castilla hasta su muerte, en 1664.

¹ La capitanía general era una forma de administración que ejercía el dominio sobre zonas de importancia militar o estratégica, como las amenazadas por las potencias extranjeras y la piratería.

La conspiración independentista de Andalucía ha sido siempre un episodio histórico cargado de controversia. Atendiendo a la documentación conservada en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia, y en especial a la correspondencia mantenida entre el IX duque y los secretarios del rey entre 1640 y 1641,² Gaspar Pérez de Guzmán en ningún momento tuvo intención de sublevarse, siendo víctima de una conjura tal vez auspiciada por el marqués de Ayamonte.

Tal como reza la cartela situada en el margen inferior del lienzo, en este se representa el momento en el que Gaspar Pérez de Guzmán recibe las llaves de la ciudad como símbolo del fin de la sublevación del Algarve. Está representado a caballo, ataviado con indumentaria militar y portando la bengala propia de capitán general. A su derecha, otro personaje a caballo porta el estandarte con el escudo de la casa de Medina Sidonia. En el ángulo inferior izquierdo aparecen cuatro nobles de la Orden de Cristo³ dispuestos a entregar al duque la simbólica llave, que portan sobre una bandeja (Fig. 1).

Tras las figuras principales, el autor narra el momento en el que las milicias se organizan para la batalla. Así, en segundo plano, se vislumbran las tropas españolas dispuestas al combate en la orilla del río Guadiana. A la izquierda, el desaparecido castillo de Ayamonte es coronado por las banderas españolas de Felipe IV, mientras que, al otro lado del río, se observa el castillo de Castro Marim, ya en territorio portugués, que fue tomado como sede por la Orden de Cristo a fin de proteger el Algarve. Surcando la desembocadura del Guadiana aparecen un galeón y dos pequeñas embarcaciones de vela.

El autor de este lienzo es Antonio Borrego, por cuya factura recibió 469 reales de vellón en el año 1711. Según se extrae del documento original en el que figura el pago, conservado en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia,⁴ se trata de una copia encargada a Borrego de un lienzo ubicado en el palacio de Doñana:

«Item se dieron por saber 469 r.v. que costo en el año de 711 un retrato del duque mi señor Don Gaspar quando fue a la pasificazion del Algarbe el año de 638 – copiado por Antº Borrego pintor de otro muy viejo que estaba en las casas palazio de Dª Ana y por estar otro retrato enser en el de Sanlucar se carga otra cantidad del Duque mi Señor presente... 469 r.v.»

A tenor de la fecha de pago, debió de ser encargado por el XI duque, Juan Claros Pérez de Guzmán y Fernández de Córdoba, hijo de Gaspar Pérez de Guzmán y Juana Fernández de Córdoba, y hermano de padre, por tanto, del X duque, Gaspar Pérez de Guzmán y Guzmán, de quien heredó el ducado al morir este sin descendencia.

No se conocen datos al respecto del mencionado pintor, aunque sí de un tal Antonio Borrego del Rosal (1731-1787), nacido en Sanlúcar de Barrameda, autor del *Milagro de los panes y los peces* de la iglesia de los Remedios, así como de otro lienzo dedicado a la gloria y el purgatorio ubicado en la capilla de las Ánimas de la iglesia de Nuestra Señora de la O, ambas en la localidad gaditana. Atendiendo a la cronología, no pudo ser el artífice del lienzo analizado, aunque podría tratarse del hijo del autor.

M.G.C.

² Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Leg. 2420.

³ Orden militar portuguesa heredera de la Orden del Temple.

⁴ Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Leg. 802, pliego 27, pág. 105 r.



Fig. 1: *Gaspar Pérez de Guzmán y Sandoval*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



GUILLERMO RAIMUNDO DE MONCADA PROPORCIONA TROPAS AL REY MARTÍN DE ARAGÓN PARA SU EXPEDICIÓN A SICILIA

ANÓNIMO

Primera mitad del siglo XVIII
Óleo sobre lienzo
Con marco: 324 x 306 cm (h x a)
Sin marco: 285 x 235 cm (h x a)
Salón de Embajadores

«...vino D. Guillén con una Galeota y llegó tan escondidamente al Castillo donde estaba la Reyna, que hallándola durmiendo la sacó, y la llevó al Castillo de Augusta, que era suyo, y de allí a Alicata con que se aseguró la sucesión de aquel Reyno de la Casa de Aragón.»¹

Guillermo Raimundo de Moncada († 1398), conde de Augusta y antepasado ilustre de Luis Guillén de Moncada, VII duque de Montalto, estuvo relacionado con la historia de Sicilia, ayudando a la reina María, hija de Federico III de Sicilia y de Constanza de Aragón, a recuperar el trono que le había sido arrebatado por las familias de barones. Posteriormente, la reina María de Sicilia contraería matrimonio con Martín de Aragón, hijo del infante Martín y nieto del rey Pedro IV de Aragón.

En la pintura vemos a Guillermo Raimundo de Moncada, con bastón de general, señalando al rey Martín sus naves en el mar (Fig. 1). Esta ayuda le sería recompensada por el rey de Aragón con la administración del reino de Sicilia y el nombramiento de barón de San Vicente y Cervellón.

La obra conservada en la Fundación Casa Medina Sidonia es una copia de la primera mitad del siglo XVIII de un cartón para tapiz del mismo nombre (Fig. 2). El cartón original, en paradero desconocido, fue pintado en 1700 por el flamenco Lambert de Hondt (1650-1708) a partir del modelo de Willen

van Herp (1614-1677). Este cartón y otros cinco más, pintados por De Hondt a partir de los diseños en cobre realizados en 1663 por Van Herp (1614-1677) y Jan van Kessel (1626-1679), pintor de las cenefas, servirían de modelos para la tapicería de la *Historia de la casa de los Moncada*.²

Esta tapicería sobre la historia de Guillermo Raimundo de Moncada y Sicilia, compuesta de seis paños, fue un proyecto de Luis Guillén de Moncada (1614-1672), continuado por su hijo Fernando de Aragón (1644-1713).³ La tejeduría, realizada entre los años 1700-1703, fue encargada a uno de los mejores talleres de Bruselas, el de Albert Auwercx. En los cinco tapices restantes están tejidos los siguientes episodios

¹ Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Leg. 4507: «Algunas memorias de Moncada, Esclafana y Peralta, Russos, Aragón y Cardona...».

² DELMARCEL, G.; GARCÍA CALVO, M. y BROSENS, K.: «Spanish family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection», en *Tapestry in the Baroque. New Aspects of production and Patronage*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2010, pp. 284-315.

³ GARCÍA CALVO, M.: «Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), 8º duque de Montalto, y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la Historia de la Casa de los Moncada», *Archivo Español de Arte*, t. 84, nº 335, 2011, pp. 283-294.



Fig.1: Guillermo Raimundo de Moncada proporciona tropas al rey Martín de Aragón para su expedición a Sicilia. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

relacionados con Guillermo de Moncada: *La reina, liberada en Catania, es transportada en una galera, Moncada, a punto de embarcarse para España, solicita una misión de la afligida reina, Moncada habla con el rey de Aragón, El rey Martín confía a Moncada la administración del reino y Moncada es nombrado barón de San Vicente y de Cervellón.*

En cada uno de los seis paños aparecen en la parte superior las armas de los Moncada, y en la inferior, las de Luis Guillén. Los seis tapices adornaron durante años los salones del palacio de Sanlúcar de Barrameda. Actualmente se conservan en la Cámara de Comercio e Industria de París.

M.G.C.



Fig. 2: Guillermo Raimundo de Moncada proporciona tropas al rey Martín de Aragón para su expedición a Sicilia, tapiz de Albert Auwercx, hacia 1700-1703. Cámara de Comercio e Industria de París.



VIRGEN DE GUADALUPE

ANÓNIMO

Segundo tercio del siglo XVIII
Óleo sobre lienzo
Con marco: 110 x 100 cm (h x a)
Sin marco: 95 x 85 cm (h x a)
Comedor principal

«En Cádiz, en Sevilla y en todas partes de católicos, que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida, tan venerada y aplaudida esta santa imagen, que apenas hay casa en que no la tenga.»
Francisco de Florencia, S.I., *La estrella del norte de México*, 1688

Probablemente este lienzo de la Virgen de Guadalupe procede de México. No se sabe cuándo fue adquirido por la Fundación Casa Medina Sidonia, pero se conserva en el comedor principal desde hace tiempo.

La iconografía de este óleo sobre lienzo se basa en la aparición de la Virgen de Guadalupe el día 12 de diciembre de 1531 al indígena Juan Diego Cuauhtlatoac. Este personaje es uno de los muchos indios que, desde la llegada de los misioneros franciscanos españoles, asistía a las enseñanzas doctrinales en Tlatelolco, situada en las proximidades de la capital de México. Su vida se ajustaba a los principios evangélicos, tanto él como su mujer habían recibido el sacramento del bautismo, aunque no se sabe a ciencia cierta la fecha, y hacía unos dos años que había enviudado.

En los cuatro ángulos del cuadro se representa la narración del milagro de la Virgen, que se denomina popularmente las «apariciones». En los cuadros de la Virgen guadalupana se suelen pintar escenas de las apariciones marianas a san Juan Diego en Tepeyac. El retrato original de la Virgen es el que se conserva en la tilma o manta que vestía Juan Diego, donde quedó reflejada la imagen de la Virgen y que en la actualidad se venera con gran devoción en la basílica de Guadalupe en Ciudad de México (Fig. 1).

La obra, pintada al óleo sobre lienzo, sigue las características morfológicas y estilísticas de todas las representaciones de la Virgen de Guadalupe mexicana, que fue copiada del original del santuario de Tepeyac por varios pintores locales en el año 1746.

La Virgen se representa de pie y de cuerpo entero, está situada de frente en el centro de la composición y aparece con una actitud estática y serena. Viste túnica talar en color rosado-jacinto muy claro, y los pliegues toman un color algo más oscuro, carmín-violáceo; la túnica está esgrafiada de elementos vegetales, y el dibujo dorado resalta sobre lo rosado. Tiene un broche al cuello en forma de óvalo de oro y, dentro de él, un círculo oscuro, en cuyo centro se aprecia una cruz.

Las mangas del vestido son redondeadas y sueltas, descubriendo por los filos de las bocamangas un género de felpa o piel parda, al igual que en el escote. Muestra además una túnica o camisa interior blanca, que sobresale también por las muñecas o principio de las manos.

El manto que la cubre es azul oscuro, con filo perimetral dorado ribeteado de negro y todo tachonado de estrellas, también doradas, siendo el reverso del forro de color celeste con formas angulares.

La cabeza está inclinada hacia su lado izquierdo, y su mirada hacia abajo, en actitud recogida y ensimismada, creando una gran dulzura. Está coronada por una sencilla corona dorada con fino canasto y ráfagas terminadas en puntas; el cabello es muy oscuro, con raya en el centro. Su rostro es ovalado y dulce; las cejas, muy delgadas; y la piel, de color trigueño. Su movimiento es humilde y amoroso. Las manos están unidas y levantadas a la altura del pecho. En la cintura sobresale un cíngulo azul oscuro que forma un lazo cuyos extremos caen por debajo de las manos de la Virgen.

Bajo la túnica se descubre solamente la punta del pie derecho con un calzado pardo. La Virgen se apoya sobre la media luna y, debajo de esta, aparece un ángel tenante que le sirve de peana. Algunos mariólogos ven en este ángel tenante al arcángel san Miguel, su escolta beligerante.

La Virgen, además, está toda rodeada por una ráfaga dorada a modo de resplandor, haciendo alusión a la visión apocalíptica de san Juan: «una mujer rodeada de sol».

A ambos lados de María aparecen unas guirnaldas de flores con cintas azules que se enlazan con las «apariciones». Predominan las rosas, especies de claveles y otras flores azules. Las «apariciones» se representan en los ángulos del cuadro, en unas cartelas barrocas con rocallas enmarcadas por delgados filos dorados y ribeteadas en negro. Estas escenas recogen las tres apariciones marianas, y el descubrimiento de la pintura con la efigie de la Virgen en la tilma de Juan Diego en el palacio episcopal, delante del obispo Zumárraga, que aparece de rodillas ante el hecho milagroso.

En la parte inferior, en formato más apaisado, aparece también a modo de cartela una vista de Tepeyac y sus alrededores, un paisaje con los edificios, monumentos y accidentes del terreno, como una explicación gráfica de los lugares santificados por las apariciones de la Virgen. A través de esta vista panorámica, con los distintos santuarios que se levantaron en honor de la Virgen de Guadalupe en México, y según su fecha de construcción, podemos saber que los edificios representados en este lienzo se corresponden con el segundo tercio del siglo XVIII.

Morfológicamente, el fondo del cuadro es claro, y de un tono neutro virando hacia azul claro en los extremos del lienzo. La luz es frontal a la Virgen, creándose sombras en algunas zonas de la túnica y pliegues del manto, además del dorado del resplandor o ráfagas de la Virgen, dando a la obra una gran luminosidad. El color es muy rico, con gran variedad de tonalidades cromáticas. Y el dibujo es preciso y minucioso, como se puede apreciar en las «apariciones», que se podrían calificar de trabajo de miniatura.

La pintura tiene un formato original, pues es muy cuadrado en comparación con otras reproducciones de la Virgen guadalupana, que suelen tener el formato rectangular de la obra original.

G.F.R.



Fig. 1: *Nuestra Señora de Guadalupe*. Basílica de Santa María de Guadalupe, Ciudad de México.



LAS HIJAS DE MAGAROLA

ADOLF ULRİK WERTMÜLLER

1793

Óleo sobre lienzo

Con marco: 80 x 68 cm (h x a)

Sin marco: 68 x 56,5 cm (h x a)

Salón del Loro

«Terminada la tabla que representa los retratos de dos jóvenes damas hijas de Magarola.»
Adolf Ulrik Wertmüller, Cádiz, 22 de diciembre de 1793

El ser humano, desde su origen, ha buscado una fórmula que le permita preservarse en el tiempo y no caer en el olvido. El retrato como género pictórico responde a esta necesidad.

Memoria e identidad son dos conceptos unidos al retrato y cumplen una doble misión: el primero sirve para retener y recordar el pasado, y el segundo es la forma que tiene el individuo de tomar conciencia de ser uno mismo y distinto de los demás.

Esta dualidad se hace presente otra vez al dar a conocer la identidad de las niñas retratadas y el título del cuadro, *Las hijas de Magarola*, y su autor, el pintor sueco Adolf Ulrik Wertmüller (Suecia, 1751 - Estados Unidos, 1811).

La biografía de este pintor, aunque poco conocida, sorprende por la diversidad de países que recorrió, así como por la amplia producción pictórica que realizó a lo largo de su vida. Corresponde a una generación de artistas que estuvieron patrocinados por el rey Carlos III de Suecia, soberano responsable de revitalizar las bellas artes en su país.

Realiza su formación inicial en Suecia, donde ingresa con veinte años en la Academia de Pintura de Estocolmo. Al poco tiempo se marcha a París, donde completa su formación con el pintor francés Joseph-Marie Vien, trasladándose con él a Roma para terminar de perfeccionarse.

Es en este contexto donde se sitúa este autor, aunque menos conocido que su compatriota Alexander Roslin.

En 1781 fue admitido como académico en París, donde consiguió la fama al convertirse en el retratista de la reina María Antonieta. La revolución francesa supondrá un contratiempo en su carrera y, por ello, decide trasladarse a Madrid (1791), aceptando la oferta del embajador holandés en España para pintar a los reyes, algo que nunca sucederá.

En 1792 viaja a Cádiz y allí permanece hasta 1794. Cuando Wertmüller llega a España ya era un artista reconocido, con experiencia en retratar a los personajes más destacados de la alta sociedad y con los contactos apropiados para asegurarse una clientela de provecho.

De su estancia en Cádiz ilustra su nómina de clientes, entre los que destacan los duques de Alba, el cónsul de Suecia Hans Jacob Gahn y esposa, los duques del Infantado o la marquesa de Santa Cruz, por citar solo algunos.

En 1794 se marcha a Estados Unidos, convirtiéndose en un artista de afamada reputación. Retrata incluso al presidente George Washington. Allí permanecerá hasta su muerte, en 1811.



Figs. 1 y 2: *Las hijas de Magarola*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalles.

Para conocer la obra de este pintor ha sido fundamental el acceso a un manuscrito conservado en la Biblioteca Real de Estocolmo y publicado por M. Benisovich en la *Gazette des Beaux-Arts* en 1956: *Note de tous mes ouvrages... pour les années 1780-1801*. Esta obra recoge todos los encargos realizados por el pintor en sus diferentes estancias en Francia, Suecia, España y Estados Unidos, así como el dinero que se le pagaba. Este documento, inédito en castellano, está ordenado

por años y por el nombre de las ciudades, y permite establecer el listado de sus clientes y la fecha en que realiza las obras.

La trayectoria de este pintor «viajero» quedó recogida además en un diario sobre su estancia en ciudades españolas como Madrid y Sevilla. Estas anotaciones nos sirven para conocer sus opiniones sobre el arte español y su admiración por maestros como Murillo, Zurbarán o Velázquez.

Wertmüller siempre firmaba igual sus cuadros, colocando además el año y la ciudad donde lo había pintado, lo que facilita la catalogación de su obra.

Sobre el retrato objeto de este estudio, aparecen en su *Note...* las siguientes anotaciones:

«A Cadiz 1793

Note de mes ouvrages finis:

22 Decembr - Fini le tableau representants les portraits de deux jeunes demoiselles filles Magarola. L'une de 9 et l'autre de 6 ans dans le meme tableau se donan la main et se tenant autour le corp pou aller prometer le fond est une Campagne; ce tableau a 2 pieds 1 $\frac{3}{4}$ sur 1 pied 9 $\frac{1}{2}$ en oval»

«A Cadiz 1794

Note de mes ouvrages payes:

3 Feu- reç por le tableau des enfants de veuve Magarola la somme de 10 doblons de a ocho 800 l»

Las hijas de Magarola es un ejemplo de su especial compromiso con el academicismo. Correcto y gran conocedor del género, sabedor de que ningún detalle es anecdótico, toda la obra es un ejercicio de virtuosismo no exento de cierta dosis de naturalismo. Notable es su interés en el cuidado efecto que ha puesto en los atuendos, así como su maestría técnica para reproducir las calidades textiles.

Las jóvenes llevan unos vestidos compuestos de cuerpo y falda. El vestido de la niña mayor (Fig. 1) presenta un cuerpo de seda ajustado en tono berenjena, mangas cortas y muy estrechas ceñidas hasta el codo, del mismo tejido que el cuerpo (por el brillo podría tratarse de raso), y en la bocamanga, una gasa plisada con ribetes en el exterior.

El escote recto es un fino encaje de tonos beis dispuesto en forma de tabla con suaves ondas rematadas con virgullillas. El fondo claro del encaje va adornado con una decoración de motivos florales de hojas menudas. Cubriendo los hombros lleva un *fichu* de muselina, complemento vaporoso independiente que en esta época va cruzado sobre

el pecho. La falda se adivina amplia y fruncida a la cintura, donde se intuye que la tela base sería de igual tono que el cuerpo, con gasas superpuestas.

La más pequeña (Fig. 2) va vestida con un traje de escote redondo, del que parte un volante largo de gasa con decoración de bodoque y rematado por un borde perimetral de raso. El cuerpo entallado es de un color rosa salmón a modo de fajín anudado detrás en un lazo. La manga ajustada hasta el antebrazo está cubierta por el mismo tejido de gasa que el volante, teniendo como detalle ornamental una banda de encaje con decoración de vainica.

El conjunto es un hermoso retrato de dos niñas donde se hacen patentes las dotes de Wertmüller para captar la complicidad, el afecto filial espontáneo pero contenido de las dos hermanas. Las hijas de Magarola se perpetúan de esta manera en el tiempo y en el espacio.

V.P.C.



VICENTE LOPEZ

PEDRO DE GUZMÁN, XIV DUQUE DE MEDINA SIDONIA

ANÓNIMO. ESCUELA ESPAÑOLA

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo

Con marco: 100,5 x 84,5 cm (h x a)

Sin marco: 85,5 x 69 cm (h x a)

Salón del Loro. Planta alta

«Virtuti et merito.» Lema de la Orden de Carlos III

Don Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Pacheco (1724-1777) fue el XXI conde de Niebla, XIV duque de Medina Sidonia y XV marqués de Aguilar de Campoo. Hijo de Domingo Pérez de Guzmán y Silva, XIII duque de Medina Sidonia, y de Josefa Pacheco y Moscoso (1703-1763), casó con Mariana de Silva y Toledo († 1778) en 1743, con quien no tuvo descendencia, pasando sus títulos y bienes a su sobrino José Álvarez de Toledo y Gonzaga, XI marqués de Villafranca, quien también murió sin descendencia. El ducado de Medina Sidonia pasó así al hermano de este último, Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga.

Como es propio de un caballero de su condición, se le representa portando los collares de la Orden del Toisón de Oro y la Orden de Carlos III.

La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III fue establecida por el rey de España Carlos III, mediante real cédula de 19 de septiembre de 1771, con la finalidad de condecorar a aquellas personas que hubieran destacado especialmente por sus buenas acciones en beneficio de España y la Corona. En su emblema aparece la imagen de la Inmaculada Concepción, patrona de la orden, y los colores alusivos a esta: el azul y el blanco.

Por su parte, la Orden del Toisón de Oro fue fundada por el duque de Borgoña y conde de Flandes, Felipe III de Borgoña, en 1429, coincidiendo con la fecha de la celebración de su matrimonio con la princesa portuguesa Isabel de Avís, hija del rey Juan I de Portugal. Tenía como objeto la conmemoración de la gran batalla que el israelita Gedeón ganó a los madianitas para la defensa de la Iglesia de Dios. Su emblema es un collar formado por eslabones entrelazados de pedernales, o piedras centelleantes inflamadas de fuego, con esmalte azul y rayos de esmalte rojo. El conjunto está rematado por un cordero y el toisón de oro esmaltado. La aparición del carnero alude al vellocino que Gedeón ofreció a Dios en sacrificio como acción de gracias por la victoria conseguida contra los madianitas. Los eslabones y las piedras de fuego corresponden a las divisas que el duque llevaba en sus armas: un eslabón con su pedernal y un epígrafe que rezaba: «Hiere antes de que se vea la llama».

Se trata de un retrato de medio cuerpo en el que el XIV duque aparece ataviado con traje de corte dieciochesco, compuesto por casaca y chaleco, muy a la moda francesa. Completa su atuendo una peluca igualmente afrancesada. Del cuello del duque penden los collares de la Orden del Toisón de Oro, así como la banda de la Orden de Carlos III.



Fig. 1: *General Francisco Castaños, I duque de Bailén*, Vicente López, hacia 1848. Colección Duques de Bailén, Toledo.

La figura se dispone sobre un fondo neutro de color negro, resaltando el modelado de las encarnaduras, así como los efectos decorativistas de la indumentaria del duque.

Mantiene una pose artificial, propia de los retratos cortesanos, como puede observarse en la posición de su mano izquierda, careciendo el resultado de cualquier atisbo de penetración psicológica.



Fig. 2: *Fernando VII con uniforme de capitán general*, Vicente López, 1814. Museo Nacional del Prado.

Se han empleado colores brillantes a través de una paleta lisa y esmaltada que pule la piel del rostro y manos, mientras que en los tejidos y adornos dorados es algo más suelta y menos preciosista, siempre sin abandonar el cuidado de los detalles.

El lienzo está cubierto por una capa superficial de barniz que otorga al conjunto un efecto esmaltado. La plasticidad en el modelado de la figura, la corrección formal y la pose artificial elegida para elaborar el retrato son rasgos propios



Fig. 3: *Barón de Fabvier*, Vicente López, 1812. Meadows Museum, Dallas.

de la pintura neoclásica de corte academicista. La paleta elegida, de colores brillantes, la libertad de la pincelada en los pliegues y adornos dorados, así como el gusto por el decorativismo, denotan la autoría de escuela española, que aún mantiene ciertos resabios barrocos.

En el marco puede leerse una cartela alusiva a la autoría del lienzo, que sería obra de Vicente López Portaña (1772-1850). No obstante, tras comparar estilísticamente esta con otras

obras documentadas de Vicente López (Figs. 1, 2 y 3), es posible concluir que no se trata de una obra de dicho autor, sino de una obra anterior a este y más cercana al estilo de pintores en la línea de Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella o Antonio Rafael Mengs.

C.I.B.



X 2. CONSTAD. IS Passos

VÍA CRUCIS

ANÓNIMO

Siglo XVIII

Óleo sobre tabla

Con marco: 24 x 31 cm (h x a)

Sin marco: 17 x 23 cm (h x a)

Habitación del Duque

«Dulces clavos, dulce árbol donde la vida empieza, con un peso tan dulce en su corteza.»

Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis, himno litúrgico (569), *Carmina miscellanea*, 11, 2, san Venancio Fortunato

El vía crucis es un acto de piedad, un camino señalado con diversas estaciones, a través de cruces, imágenes o altares, en cada una de las cuales se medita y reza en memoria de los pasos que Jesucristo dio camino del Calvario.

Su origen se remonta a las peregrinaciones surgidas en Jerusalén desde época del emperador Constantino (siglo IV), con objeto de recorrer ciertos lugares de la Vía Dolorosa, convenientemente reconocidos desde los primeros años del cristianismo. Desde el siglo XII los peregrinos comenzaron a marcar la ruta que seguían recordando la Pasión.

En el siglo XIV los franciscanos recibieron la custodia de los Santos Lugares de Tierra Santa, razón por la cual se los considera los primeros en establecer el vía crucis. No obstante, la creciente dificultad de los peregrinos para acudir a Tierra Santa, bien por la distancia geográfica, la situación política o los conflictos religiosos, generó la necesidad de representar los lugares de la Pasión en puntos más accesibles y cercanos a los fieles. En 1584, Christianus Adrichomius, en su *Jerusalem sicut Christi tempore floruit*, estableció un vía crucis de doce estaciones del que probablemente deriva el vía crucis tal como se conoce actualmente.

Comprendiendo la dificultad de peregrinar a Tierra Santa, el papa Inocencio XI concedió a la Orden Franciscana en 1686 el derecho a erigir estaciones en sus templos, derecho que más adelante se extendió a todas las órdenes y congregaciones.

Finalmente, en 1731 Clemente XII fijó en catorce el número de estaciones del vía crucis. A estas corresponden las catorce tablas conservadas en la Fundación Casa Medina Sidonia. En ellas se indica, además, el número de pasos que deben darse entre una y otra estación de penitencia.

El vía crucis tradicional encontró en el siglo XVIII un convencido propagador en san Leonardo de Puerto Mauricio, franciscano que llegó a erigir más de quinientos setenta vía crucis. En el año 1750, a petición del papa Benedicto XIV, lo erigió en el Coliseo romano.

En la práctica de este ejercicio piadoso, las estaciones tienen un núcleo central, expresado en un pasaje del Evangelio o tomado de la tradición cristiana, que propone la meditación y contemplación de uno de los momentos importantes de la Pasión de Jesús. Puede seguirle la exposición del acontecimiento propuesto o la predicación sobre el mismo, así como la meditación silenciosa. Ese núcleo central suele ir precedido y seguido de diversas preces y oraciones, según las costumbres y tradiciones de

las diferentes regiones o comunidades eclesiales. En la práctica comunitaria del vía crucis, al principio y al final, y mientras se va de una estación a otra, suelen introducirse cantos adecuados. Estas catorce pequeñas tablas proceden de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda. Ilustran el camino del Calvario a través de un lenguaje estilístico muy popular, ba-

sado en la representación de los temas a través de formas sencillas, cuyo mensaje es entendido de manera directa. En la composición de cada una de ellas puede observarse la influencia de las numerosas estampas dedicadas a la Pasión de Cristo, entre las que cabe citar la *Pequeña y Gran Pasión*, realizadas por Alberto Durero entre 1509 y 1511.



Primera estación: Jesús es condenado a muerte y azotado por los soldados romanos.

La representación de estos temas, extraídos de las Sagradas Escrituras, proliferó durante el periodo contrarreformista del siglo XVI. El constante flujo comercial entre España y los Países Bajos favoreció la circulación de numerosas estampas y grabados dedicados al ciclo pasionario, así como de obras de pequeño y mediano formato que, desde los puer-

tos de Cádiz y Sevilla, influyeron sobremanera en la pintura religiosa andaluza, estableciendo tipos iconográficos que aún mantienen su vigencia.

C.I.B.



Segunda estación: Jesús carga la cruz.



Tercera estación: Jesús cae por primera vez.



Cuarta estación: Jesús se encuentra con su madre, María.



Quinta estación: Simón el Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz.



Sexta estación: Verónica limpia el rostro de Jesús.



Séptima estación: Jesús cae por segunda vez.



Octava estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén.



Novena estación: Jesús cae por tercera vez.



Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras.



Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz.



Duodécima estación: Jesús muere en la cruz en medio de dos ladrones.



Decimotercera estación: Jesús, descendido de la cruz, en brazos de su madre.



Decimocuarta estación: Jesús es sepultado.



VICTORIA DE FRANCIA

ANÓNIMO. COPIA DEL ORIGINAL DE JEAN-MARC NATTIER

Segunda mitad del siglo XIX
Pastel sobre papel
Con marco: 101 x 85 cm (h x a)
Sin marco: 80 x 63 cm (h x a)
Habitación Cama de volantes. Planta primera

«Sus ojos oscuros tienen una inquietante dulzura; la larga franja de cejas sombrea sus mejillas; la boca es sensual; el mentón estrecho; la frente ancha; el cabello negro (como su padre) es armonizado con el tinte mate y dorado; el vestido bordado en oro, el echarpe de seda amarilla y los encajes blancos parecen prever un cuerpo voluptuoso.» Pierre de Nolhac

El historiador del arte y poeta francés Pierre de Nolhac¹ (1859-1936) escribió estos versos al contemplar el original de este retrato, conservado en Versalles. Efectivamente, Nolhac supo captar toda la belleza de Victoria de Francia (1733-1799), quinta hija del rey Luis XV y de la reina María Leszczyńska.

Luisa Teresa Victoria de Borbón fue educada a partir de 1738 por las religiosas de la abadía de Fontevraud. Al comenzar la Revolución francesa, no vivían más que ella y su hermana María Adelaida, de los diez hijos de Luis XV. Ambas se vieron obligadas a huir de Francia, recorriendo Turín, Roma, Nápoles, Corfú y Trieste. Victoria pudo sobrevivir a la revolución, sin embargo, una dura enfermedad acabó con su vida.

En este retrato de tres cuartos, realizado en pastel sobre papel, Victoria es representada sobre un fondo neutro de tonos grisáceos en el que únicamente destaca un gran jarrón de flores que parece rematar la balaustrada de un jardín. El cabello, recogido en su nuca y adornado mediante un rico pasador, permite contemplar su sereno y delicado rostro, que aparece sutilmente maquillado en contraste con la blanca tez de su cuello y escote. La belleza natural de Victoria hace innecesarias las joyas, aunque los ricos bordados y encajes de su vestido blanco son una joya en sí mismos. Tanto el peinado

como la indumentaria son propios del estilo rococó promovido por Luis XV. Como único adorno, porta un echarpe dorado que, a modo de banda, cruza desde su hombro izquierdo hasta rodear su cintura. La dama lo sostiene en su mano izquierda mientras apoya el brazo sobre una cornisa, en un gesto de súbita elegancia.

Como ya se ha apuntado anteriormente, el retrato conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia es una copia del original, realizado en 1747 por el francés Jean-Marc Nattier (1685-1766), pintor de corte de Luis XV. Actualmente se conserva en el Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (Fig. 1). Se trata de una copia de buena calidad, realizada ya en el siglo XIX, en la que se aprecian toda la artificiosidad y detallismo de la pintura rococó de escuela francesa. En este momento, la pintura al pastel se convierte en uno de los medios de expresión preferidos, aplicándose el color mediante finas pinceladas prácticamente inapreciables. La gama cromática empleada es muy viva, predominando los tonos claros, que dotan de luminosidad a la escena. Este esfuerzo por plasmar una luz casi sobrenatural lleva al pintor a evitar las sombras y desdibujar los contornos, que se aprecian muy difuminados.

¹ DE NOLHAC, 1925, pp. 197-98, 261-62 y 276.

El retrato fue un género muy cultivado en la Francia de Luis XV, siendo Nattier su máximo exponente. A través de él quedaban representados la elegancia y el refinamiento propios del ambiente cortesano. Es una pintura que apela a los sentidos; por ello, se presta especial atención a la indumentaria, reflejo de la moda y el gusto del momento, en cuya representación se ahonda en los detalles para transmitir las calidades de tejidos y ornamentos, así como todas sus cualidades táctiles. Las obras de Nattier fueron grabadas por Leroy, Tardieu, Audran, Dupin y muchos otros autores destacados, por lo que las estampas de sus obras fueron difundidas por toda Europa.

En el retrato de Victoria de Francia pueden apreciarse todas las características de la pintura galante anteriormente señaladas, convirtiéndose en el mejor ejemplo de pintura francesa conservado en la Fundación. Existen otras copias de este retrato, realizadas con mayor o menor fortuna.

C.I.B.



Fig. 1: *Victoria de Francia*, Jean-Marc Nattier, 1747. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon.



SAN JUAN EVANGELISTA. SAN JERÓNIMO

ESCUELA ANDALUZA. ATRIBUIDO A FRANCISCO PACHECO

Primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre lienzo
Con marco 187 x 87 cm (h x a)
Sin marco: 146 x 59 cm (h x a)
Salón de Columnas

«Estás durmiendo, y hace tiempo que lees mucho y escribes poco [...] que el fruto de la lectura sea que escribas.»
San Dámaso a san Jerónimo, Epístola 35, 1

Al igual que otras obras de carácter religioso recogidas en el presente catálogo, los lienzos de *San Juan Evangelista* y *San Jerónimo* proceden de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda. Ambos se conservan en un marco de medio punto compuesto por restos de arquitectura lignaria, por lo que debieron de pertenecer a uno de los retablos de dicho templo, probablemente dedicado a la figura de la Virgen.

San Juan Evangelista fue uno de los doce apóstoles y, junto a su hermano Santiago el Mayor y san Pedro, uno de los tres discípulos destacados que acompañaron a Cristo en el monte Tabor, durante su Transfiguración, y en el monte de los Olivos. No en vano le fue encomendada la tarea de proteger a la Virgen. Se lo considera autor del cuarto Evangelio, el más elevado según san Agustín, por lo que se lo identifica con el águila. Predicó el Evangelio en Judea y Asia Menor. Según la tradición, durante su estancia en Roma, el emperador Domiciano ordenó que san Juan fuera sumergido en una tina de aceite hirviendo. Al resistir el martirio, fue acusado de brujería y desterrado a la isla de Patmos, lugar donde redactó el *Apocalipsis*. Tras la muerte del emperador, pudo regresar a Éfeso, donde bebió una copa de vino envenenada que le había sido ofrecida por el sumo sacerdote del templo de Diana, pero esta tampoco causó daño alguno al apóstol.

La historia del arte representa el tema de san Juan Evangelista en la isla de Patmos tal como se observa en el lienzo de la Fundación Casa Medina Sidonia. Aparece sentado, sosteniendo sobre sus rodillas un libro, y sobre su mano diestra, una pluma. Acompañado por el águila, dirige su mirada al cielo en espera de la inspiración divina, que llega en forma de haces de luz desde el ángulo superior derecho de la composición. Su fisonomía es la propia de un hombre joven, ya que era el menor de los discípulos de Jesús, ataviado con túnica verde, propia de aquellos que realizaron buenos actos en su juventud, y manto rojo. Se trata de una representación anacrónica, ya que en el momento de redactar el *Apocalipsis* san Juan debía de ser ya un anciano. Al fondo, un sencillo paisaje de suaves acantilados y un sereno mar que conforman la pequeña isla griega.

San Jerónimo nació entre los años 331 y 337 en Estridón, Dalmacia. Fue enviado muy joven a Roma, ciudad donde consagró su vida al estudio del latín, del griego y de las Sagradas Escrituras. Hacia el año 375, movido por la necesidad de redimir sus pecados, se retira como eremita al desierto de Calcis. Los obispos Paulino de Antioquía y Epifanio de Salamina pidieron al santo que los acompañara como consejero e intérprete durante el concilio de Roma del año 382. Su actuación fue determinante y tras ello fue nombrado

secretario encargado de las relaciones entre las iglesias de Oriente y Occidente. Desde este momento, el papa san Dámaso comenzó a pedirle trabajos de traducción y exégesis que culminarían con el encargo de revisión y traducción de los textos bíblicos al latín. En el año 384 presenta en Damasco su primer texto de la *Vulgata*, nombre que recibió su traducción de la Biblia, derivado de la necesidad de ser redactada de manera sencilla para el pueblo. Esta se convirtió en la versión oficial de los textos sagrados para la Iglesia católica durante más de quince siglos. El prestigio y la dignidad alcanzados por san Jerónimo como secretario del papa y hombre religioso harán que la iconografía lo represente tal como aparece en el lienzo de la Fundación Casa Medina Sidonia, como cardenal y padre de la Iglesia. No obstante, al cabo de tres años y muerto el papa san Dámaso, decide retirarse definitivamente a Tierra Santa, huyendo de las críticas recibidas por parte de sus contrarios, así como de las envidias y celos suscitados por su privilegiada posición. A esto hay que sumar la relación que san Jerónimo estableció con las mujeres de la alta sociedad romana, de quienes fue director espiritual y a las que condujo a la vida ascética. Entre ellas cabe citar a santa Paula, cuya relación con san Jerónimo es conocida a través de su epistolario. En Belén, el santo alcanza la paz que no pudo encontrar en Roma y se dedica de lleno a su labor intelectual como traductor y exégeta.

Es posible identificar en el lienzo varios de los atributos más significativos de la figura de san Jerónimo. En el ángulo inferior izquierdo aparecen las Sagradas Escrituras. A través de ellas se ensalza la labor llevada a cabo por el santo, así como su forma de vida, dedicada por entero a estos textos. Esta idea queda además reforzada por su actitud, ya que ha sido captado en el momento mismo de escribir una de sus exégesis, de ahí que mire al cielo buscando la inspiración divina. La indumentaria y el capelo cardenalicio lo identifican como dignidad superior. No hay que olvidar que el término «cardenal» designaba en origen a aquellos que ejercían en Roma funciones importantes, como fue el caso de san Jerónimo durante su estancia junto al papa san Dámaso. Asimismo, la cruz patriarcal indica que se trata de

uno de los padres de la Iglesia occidental. Pero sin duda, el león es su atributo más reconocible y el que más se identifica con el santo. Este hecho resulta curioso, ya que en realidad se trata de un error iniciado por Santiago de la Vorágine al confundir a san Jerónimo con san Gerásimo en su compendio de vidas de santos, conocido como *La leyenda dorada*. El mencionado san Gerásimo, monje procedente de Asia Menor que vivió hacia el siglo V, estando a la orilla del río Jordán, fue sorprendido por un león herido. Tras sacarle la espina que lastimaba una de sus patas y curarlo, decidió quedarse con el animal para que este cuidara el asno que los monjes poseían en el monasterio. Esta historia procede a su vez del *Pratum spirituale*, de Juan Mosco (ca. 550-634).

En ambas obras, el movimiento mesurado de la composición, la mezcla de unción religiosa y tratamiento realista del rostro, así como la técnica pictórica empleada, de clara vocación colorista e influencia veneciana, recuerdan a obras realizadas por Francisco Pacheco. En este sentido, resultan de especial interés las similitudes encontradas entre esta pareja de lienzos y las pinturas de Pacheco conservadas en el Museo del Prado, especialmente las dedicadas a *San Juan Evangelista* (Fig. 1) y *San Juan Bautista* (Fig. 2), realizadas hacia 1608 para la iglesia del Santo Ángel de Sevilla.

Se conservan además dos dibujos realizados por Pacheco en 1632, dedicados a *San Juan Evangelista* (British Museum, Londres) y *San Marcos* (Courtauld Institute of Art, Londres), en los que, sin duda, el sanluqueño ejemplifica el tipo iconográfico que debía representarse para cada uno de los evangelistas.

No cabe duda que el lienzo de san Juan de la Fundación Casa Medina Sidonia sigue el esquema marcado por el dibujo de 1632. La disposición de la figura, el gesto de pies y manos, los pliegues de los paños, así como el águila que acompaña al santo, son rasgos casi idénticos que atestiguan el paralelismo entre ambas obras. Por su parte, en el lienzo del Museo del Prado, dedicado al Bautista, se observan grandes similitudes entre el rostro de este y el rostro del



Fig. 1: *San Juan Evangelista*, Francisco Pacheco, hacia 1608. Museo Nacional del Prado.



Fig. 2: *San Juan Bautista*, Francisco Pacheco, hacia 1608. Museo Nacional del Prado.

san Juan objeto de estudio. El óvalo facial alargado, los grandes ojos almendrados, la nariz recta y los labios pequeños pero carnosos, son una constante en la obra de Pacheco, que dota a sus personajes de unos peculiares e indiscutibles rasgos.

En el caso de san Jerónimo, solo es posible tomar como elemento comparativo el león, presente tanto en la iconografía del mencionado santo como en la iconografía de san Marcos.

En el presente catálogo se recogen otras obras atribuidas a Francisco Pacheco o a su círculo, por lo que cabe pensar que debió de trabajar en el convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda junto a Juan de Roelas, tal como lo hizo en el convento de la Merced de Sevilla a comienzos del siglo XVII. Ambos recibieron por parte de fray Juan Bernal el encargo de doce pinturas para el claustro grande. Estas, terminadas en 1611, debían narrar la historia de san Ramón Nonato y san Pedro Nolasco. No obstante, las pinturas de la Fundación Casa Medina Sidonia muestran un estilo más evolucionado y maduro en el que, pese a mantener el peso de las fórmulas manieristas, se introducen ya ciertos detalles cercanos al naturalismo, tal como se aprecia en los retratos de ambos santos o en la leve pérdida de rigidez formal.

C.I.B.



LA VIRGEN ENSEÑANDO A ESCRIBIR AL NIÑO

ATRIBUIDA A LUIS DE MORALES, EL DIVINO

Hacia 1550-1560

Óleo sobre tabla

Con marco: 73 x 61 cm (h x a)

Sin marco: 56,5 x 42,5 cm (h x a)

Salón de Columnas

«Fue cognominado el Divino, así porque todo lo que pintó fueron cosas sagradas, como porque hizo cabezas de Cristo con tan gran primor, y sutileza en los cabellos, que al más curioso en el arte ocasiona a querer soplarlos para que se muevan, porque parece que tienen la misma sutileza que los naturales.» Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado*

Se desconoce el origen y procedencia de la obra *La Virgen enseñando a escribir al Niño* de la Fundación Casa Medina Sidonia, que en la actualidad se conserva en el salón de Columnas de esta noble residencia. Sin embargo, respecto a su autoría, toda la crítica historiográfica especializada la atribuye con seguridad al pintor Luis de Morales (1510-1586), llamado «el Divino». Sabemos que Luis de Morales tuvo una larga trayectoria pictórica y que fue muy activo y reconocido en su época, ya que realizó más de una veintena de retablos de gran formato y debió de tener un gran taller, pues se le reconocen más de un centenar de tablas de devoción. Aunque esta amplia producción sea bastante compleja de estudiar por las numerosas réplicas, versiones, derivaciones y copias de las auténticas que pintó el maestro, cada vez se van conociendo más obras de su autoría.

De esta imagen se conocen cuatro versiones más de Morales. La que más se parece a la de la Fundación Casa Medina Sidonia es la que se conserva en la colección Harris de Londres. Tatlock la refiere en 1922 en la Spanish Art Gallery, y más tarde los profesores Angulo y Gaya Nuño la citan localizada ya en la colección Harris. Esta tabla tiene unas dimensiones muy aproximadas, 54,7 x 40 cm (h x a), y la inscripción que aparece en el cuaderno del Niño es el mismo pasaje del evangelista san Mateo.

Otra versión, descubierta por Angulo Íñiguez en 1936, es la del Museo Nacional de San Carlos, de Ciudad de México, que estuvo en la exposición *El Divino Morales* del Museo del Prado de 2015. Según Angulo, es obra de Morales sin ninguna duda. Presenta como variante respecto a la estudiada aquí que el Niño no escribe una frase, sino lo que parecen letras sueltas del alfabeto, y el color y los efectos de luz son más intensos. Algunos autores, como Isabel Mateo o María Cruz de Carlos Varona, opinan que se trata de letras inconexas: «m», «z», «i», «o», «l». Alfonso Pérez Sánchez las interpretó como caracteres hebreos. Sin embargo, Fernando Marías apuntó que el Niño escribe: «M, 2, 10», lo que interpreta como una cita del evangelista san Marcos (2: 10): «Pues para que sepáis que el Hijo del Hombre tiene potestad para perdonar los pecados», en alusión a que Cristo es causa y modelo de salvación y guía para el pecador. Por último, Carmelo Solís vio en esta escritura una letra y tres números: «M, 2, 10, 11», que se referirían a la cita de san Mateo, 2: 10-11 y, por tanto, a la Epifanía de Cristo o adoración de los tres Reyes Magos.

También se conoce otra versión en una colección privada de Madrid, publicada por Isabel Mateo en 1997, que responde por igual en composición, delicadeza de dibujo y melancolía en la expresión de la Virgen, pero enriquecida por detalles en la ornamentación con dorados. También en esta versión el Niño escribe letras sueltas.



Fig. 1: *La Virgen enseñando a escribir al Niño*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Finalmente existe una cuarta versión, con el Niño escribiendo sostenido por su madre entre los santos Juanes, muy distinta de formato y composición a la aquí estudiada, también de Morales, que en la actualidad se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de Rocamador de Valencia de Alcántara, Cáceres.

Iconográficamente se representa a la Virgen sosteniendo al Niño y ayudándole a escribir un pasaje del Evangelio de san Mateo (2: 28-29): «Discite a me [quia] mitis [sum] et humilis co[rde]» (Aprended de mí que soy manso y humilde de corazón) (Fig. 1).

Respecto al origen de estas escenas de la Virgen con el Niño escribiendo, no muy frecuentes en el arte contemporáneo a Luis de Morales, quizás haya que buscarlo en el mundo nórdico del siglo XV, entre las escenas de las llamadas vírgenes del tintorero. Es la hipótesis de Parkhurst acerca de la tabla de la colección Harris de Londres, igual que esta de la Fundación Casa Medina Sidonia. Desde este origen nórdico podría haber tenido una difusión tardía.

Desde el punto de vista teológico, el pintor alude a la doble naturaleza de Cristo, como Dios y como hombre. Lejos de afectar a su condición divina, la representación de Cristo

niño realizando acciones cotidianas enfatiza su humanidad y afirma la realidad de la Encarnación, tema que parece haber preocupado al artista o a sus clientes.

La tabla, de mediano formato, representa a la Virgen María de medio cuerpo sobre fondo neutro; viste manto azul y túnica rosada, dejándose ver el filo de la camisa, que forma pequeños pliegues en la parte del cuello. El Niño aparece escribiendo en un cuaderno que sostiene la mano derecha de su madre, que lo observa con rostro de rasgos finos y baja mirada melancólica, pero llena de expresividad y dulzura. La obra es de gran sencillez y técnica cuidada y precisa, de cierta influencia flamenca en el dibujo, pero con tratamientos en las luces y sombras que nos recuerdan el sfumato leonardesco. Luis de Morales emplea nuevas tendencias artísticas que influyen no solo en los modelos y composiciones, sino también en el color, modelado y tratamiento de la luz. Es un artista singular dentro de la pintura renacentista, su visión de lo religioso no encaja con el sentido espiritual y recatado que desprende su obra. Según Rodríguez G. de Ceballos, las obras de Morales «son hechas para ese cristiano y tradicional [...] moralmente sano frente al de la Corte».

G.F.R.





SAN RAIMUNDO DE PEÑAFORT

ANÓNIMO

Siglo XVIII

Óleo sobre mármol

Con marco: 39 x 33 cm (h x a)

Sin marco: 33 x 27 cm (h x a)

Salón de Columnas

«Los reyes de la tierra pueden impedirnos la huida, pero el Rey del cielo nos dará los medios para ello.» San Raimundo de Peñafort

San Raimundo nació en torno al año 1175 en Peñafort, una pequeña localidad catalana situada en la comarca del Alto Penedés, de cuyo castillo era señor su padre. Tras ejercer como escriba en la catedral de Barcelona, marchó a la Universidad de Bolonia con el fin de ampliar sus conocimientos. Licenciado en Cánones, trabajó en dicha universidad entre 1217 y 1222. A su regreso a Barcelona renunció a los cargos de canónigo y pavorde para ingresar en la Orden Dominica, meses después del fallecimiento de su fundador, santo Domingo de Guzmán. Según la tradición, Dios había concedido a san Raimundo la «eficacia de la palabra», y por ello le fueron encomendadas tareas intelectuales. La más relevante de estas tareas fue la recopilación de las respuestas que los antiguos sabios habían dado a las preguntas difíciles de los fieles, a las que llamó «casos de conciencia». De esta manera, su *Summa de casibus poenitentiae* se convirtió en un referente a la hora de dar respuesta ante confesiones complejas. En 1230 el papa Gregorio IX ordenó llamar a san Raimundo a Roma con objeto de nombrarlo su confesor. Al servicio del papa, redactó su obra más importante, las llamadas *Decretales*, que, promulgadas por el pontífice en 1234, se convirtieron en la base del derecho canónico. Esta es la causa por la cual san Raimundo de Peñafort es considerado patrón de los juristas y los abogados. Como reconocimiento a su labor, Gregorio IX le concedió la *Regla agustiniana*, a partir

de la cual fue posible normalizar la Orden de la Merced. La Orden Mercedaria, dedicada a la redención de cautivos, había sido fundada por san Pedro Nolasco bajo el auspicio del rey Jaime I y contó desde sus inicios con el apoyo de san Raimundo (confesor también de dicho rey, de ahí su vinculación). Murió en 1275, tras haber sido uno de los más importantes religiosos dominicos.

Uno de los episodios más conocidos de su vida, y sin duda el más representado, es el momento en el que el santo huye navegando sobre su capa. Esta escena es narrada en la pintura conservada en la Fundación Casa Medina Sidonia con suma sencillez.

Durante un viaje en el que san Raimundo acompañó al rey Jaime I a Mallorca, el monarca incumplió su promesa de resistir la tentación carnal. Ante este hecho, el dominico pidió licencia para regresar a Barcelona. Al recibir la negativa del rey, que incluso efectuó amenaza de muerte, san Raimundo se encomendó a Dios diciendo: «Los reyes de la tierra pueden impedirnos la huida, pero el Rey del cielo nos dará los medios para ello». Acto seguido se dirigió a la orilla del mar, extendió su capa sobre las olas, ató uno de los extremos a un palo para que esta actuara como vela y, haciendo la señal de la cruz, montó sin temor sobre su improvisada barca. Tras navegar durante seis horas, llegó

sano y salvo a las playas de Barcelona, donde recogió su capa sobre sus hombros y se dirigió decidido a su destino, sin reparar en la multitud que aclamaba el milagro.

La escena comienza a representarse a partir de la pintura realizada por Guillem Mesquida i Munar (1675-1747), cuya composición sigue el autor anónimo de la pintura analizada. San Raimundo aparece arrodillado sobre su capa, gracias a la cual navega sobre el mar (Fig. 1). Mantiene su mano derecha sobre el pecho, mientras que con la otra sostiene la «vela». Su mirada se eleva al cielo, desde donde Cristo, con la bola del mundo en sus manos, lo observa y bendice. Al fondo se vislumbran la costa y una fortaleza. Cabe mencionar que el rasgo más singular de esta pintura es el soporte en el que ha sido realizada: un trozo de mármol. Este, además, ha sido empleado como fondo de la composición, jugando para ello con las características vetas o estrías de la piedra jaspeada, que en este caso conforman las olas del mar. Por lo demás, muestra las características propias de la pintura española del siglo XVIII, aún heredera de los principios barrocos, aunque interpretada desde un punto de vista popular, como denotan la sencillez técnica presente en los pliegues del hábito de san Raimundo, la homogeneidad de la capa o los esbozados rostros.

C.I.B.



Fig. 1: *San Raimundo de Peñafort*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



SAN JERÓNIMO PENITENTE

ANÓNIMO

Siglo XIV

Temple y pan de oro sobre tabla

Con marco: 37 x 31 cm (h x a)

Sin marco: 21 x 17 cm (h x a)

Salón de Columnas

«Hasta el rincón del desierto en que vivo, allí donde Siria limita con la región de los sarracenos, me ha sido traída una carta [...]»
San Jerónimo, Epístola 5,1 a Florentino, año 376

En torno al año 374, con 27 años de edad, san Jerónimo deja atrás Roma y peregrina a Oriente, llevando consigo su biblioteca. Tras pasar por Antioquía, donde perfeccionó el griego, se trasladó al desierto de Calcis, en Siria. Durante este periodo anacoreta de su vida, que apenas duró tres años, aprendió la lengua hebrea y escribió el primero de sus libros conservados: *Vida de san Pablo ermitaño*.

Las representaciones iconográficas de este periodo de la vida del santo suelen mostrarlo, de manera anacrónica, como un anciano. Tal como aparece en la tabla conservada en la Fundación Casa Medina Sidonia, contempla arrodillado y en actitud meditativa a Cristo en la cruz. Tan solo lo acompaña el fiel león, fruto de un error de interpretación a causa del cual se confunde a san Jerónimo con san Gerásimo. Su cuerpo está cubierto únicamente por una túnica blanca abierta en triángulo a la altura del pecho. Esta es la zona en la que san Jerónimo se golpea con la piedra que porta en una de sus manos, entonando el *mea culpa* por las tentaciones no vencidas en su vida pasada, así como por aquellas que sufre en el desierto. A sus pies, en el margen inferior, aparece el capelo cardenalicio, y al fondo, un paisaje rocoso sobre el que se divisan un par de cipreses y un monasterio. Sin duda, la tabla ilustra el motivo por el cual san Jerónimo abandona Roma: debe liberarse de las tentaciones y prepararse para la vida monacal que está dispuesto a llevar a su regreso.

Esta imagen de san Jerónimo en el desierto (Fig. 1), golpeando su pecho o a punto de hacerlo, es propia del sur de Europa. No obstante, es su indumentaria la que aporta las claves para determinar su procedencia, ya que este tipo de túnica de catecúmeno abierta en el pecho es propia de las representaciones de san Jerónimo realizadas en Italia, donde eran utilizadas como ejemplo de la importancia del bautismo como paso fundamental de acercamiento a Cristo, tema muy relacionado con las epístolas en las que el santo habla del agua purificadora. Así mismo, otro elemento iconográfico permite datar la obra en el siglo XIV, ya que hasta ese momento los elementos propios de la indumentaria de cardenal, como el capelo cardenalicio, no se introducen en las representaciones del santo.

La pintura gótica italiana se forja a lo largo del siglo XIII (*Duecento*) y se desarrolla durante el siglo XIV (*Trecento*), a través de la fusión de la estética bizantina con el estilo clásico o paleocristiano de las pinturas conservadas por toda Italia, la denominada *maniera greca*. Las dos escuelas más importantes de este periodo son las de Florencia y Siena. La escuela florentina se decantó por alejarse de la *maniera greca*. Poco a poco las figuras van perdiendo rigidez y son dotadas de cierto realismo, como se observa en la anatomía, algo más correcta, o en los rostros, que comienzan a expresar emociones. A ello se suma el interés por crear ilusiones espaciales, interés que dará lugar a la perspectiva.



Fig. 1: *San Jerónimo penitente*. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 2: *Huida a Egipto*, Duccio di Buoninsegna, hacia 1308. Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena.

La escuela sienesa continuó desarrollando la *maniera greca* y la estética bizantina, como se aprecia en la tabla dedicada a san Jerónimo, objeto del presente análisis. La despreocupación por los problemas derivados de la técnica o el descuido de las proporciones queda de manifiesto en la estilización y amaneramiento de la figura del santo, representado de forma ingenua. Sin embargo, el empleo de fondos ornamentales dorados y la subjetiva gama de colores dotan a la obra de una expresividad lírica que se conforma como el rasgo principal de la pintura del *Trecento* en Siena.

La influencia de este tipo de pintura llegó a España a través de las escuelas catalana y aragonesa, durante los siglos XIV y XV, vía Avignon. No obstante, las características iconográficas de la obra marcan su origen en Italia a comienzos del siglo XIV, siendo su estilo cercano al de pintores como Duccio di Buoninsegna (Fig. 2) o Pietro Cavallini. En siglos posteriores, pintores como Hans Memling (1430-1494), de la escuela flamenca, o Piero della Francesca (1416-1492), de la escuela italiana, realizaron composiciones muy similares dedicadas al santo.

C.I.B.



SAN PEDRO ARREPENTIDO

ANÓNIMO

1711

Óleo sobre lienzo

Con marco: 176 x 122 cm (h x a)

Sin marco: 167 x 111 cm (h x a)

Sacristía. Planta primera.

«...fue alto de cuerpo, blanco, descolorido, los ojos negros y teñidos en sangre, las cejas no muy pobladas, la nariz algo remachada, y no muy viejo, aunque de más edad que San Pablo, y de menos que San Andrés su hermano. Ha de tener la túnica azul, ceñida y el manto anaranjado o de color ocre.»

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*

Simón Bar Jona nació en Betsaida (Juan, 1: 42-44), un pequeño pueblo junto al lago Genesaret, de cuya ubicación no existe certeza. Era hijo de Jonás (Juan) y hermano de Andrés, quien, como él, se convertiría en apóstol. Simón se estableció en Cafarnaún, donde ejercía como pescador en su propio barco (Lucas, 5: 3). Como muchos judíos de la época, Simón y Andrés se sintieron muy atraídos por la plática de Juan el Bautista y, a través de este, conocieron a Jesús. En su primer encuentro, Jesús, sin apartar la mirada del pescador, dijo: «Tú eres Simón, el hijo de Juan; tú te llamarás Kephas»¹ (Juan, 1: 40-42). Desde ese momento, Pedro (Kephas) se convierte en discípulo de Jesús, acompañándolo desde el comienzo de su ministerio en Galilea. Fue uno de los tres discípulos íntimos que, según los evangelios, se convirtieron en testigos de la transfiguración de Jesús (Marcos, 9: 1). Según el relato bíblico, fue el primero en reconocerle como el Mesías esperado (Marcos, 8: 29), recibiendo por ello el apelativo de Pedro (piedra) en alusión a que sobre él edificaría su Iglesia: «Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y el poder de la muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo» (Mateo, 16: 13-20).

La escena representada, que aparece en los cuatro evangelios de manera casi idéntica,² narra el momento en el que Pedro, tras el momento de la oración en el huerto de Getsemaní y el prendimiento por parte de los soldados romanos, niega ser discípulo de Jesús tres veces. Este hecho fue presagiado por el Mesías durante la Última Cena: «En verdad te digo que antes que cante el gallo me negarás tres veces» (Mateo, 26: 34). Tras ello, Pedro lloró amargamente, fruto del arrepentimiento.

Quizás, de todos los episodios de la vida o la leyenda del apóstol, este pasaje evangélico es especialmente significativo durante la Contrarreforma de mediados del siglo XVI, siendo interpretado como un importantísimo testimonio del valor sacramental del arrepentimiento y de la penitencia para la salvación del pecado. Esto se contraponía a la doctrina protestante, que le negaba todo el valor, confiando solo en la fe, e incluso afirmando, siguiendo preceptos calvinistas, que cada ser humano estaba predestinado a la salvación o a la condenación, sin que sus obras tuviesen significación ninguna.

¹ Del griego πέτρος, Petrus en latín, que quiere decir «piedra».

² Mateo (26: 69-75), Marcos (14: 66-72), Lucas (22: 56-61) y Juan (18: 16-27).

Las representaciones de san Pedro van evolucionando desde la Edad Media, momento en el que san Pedro aparece arrodillado junto a Cristo atado a la columna, hacia imágenes más sencillas, tendentes a concentrar la emoción en el rostro del apóstol, que suele aparecer en primer término. La cabeza suele estar alzada, mostrando las lágrimas, en gesto de súplica al Altísimo, aunque en algunas ocasiones se muestra abrumado por el dolor, cabizbajo, avergonzado y humillado.

Atendiendo a los elementos iconográficos, es posible observar en el lienzo cada uno de los símbolos que identifican a san Pedro: el gallo, recordando la triple negación; el libro, en alusión a las epístolas que escribe y a su papel como instructor de fieles; y las llaves en el suelo, una de oro y otra de plata, que Pacheco atribuye a una explicación de Molanus³ y que él mismo transcribe en su libro *Arte de la pintura*. En este escrito, Pacheco sienta las bases de la representación de san Pedro⁴ a partir de las indicaciones del padre Rivadeneira. Su túnica es azul, color identificado con la melancolía, y su manto amarillo, color del pontificado, ya que san Pedro es considerado el primer papa de la Iglesia católica. La inclusión del personaje dentro de una cueva incide en el carácter penitente de la imagen.

Estilísticamente, responde a planteamientos barrocos imbuidos del espíritu contrarreformista. No obstante, de su análisis se desprende que su ejecución tuvo lugar ya en el siglo XVIII. Compositivamente, se organiza en torno a una diagonal, establecida por la silueta del santo, que divide la escena en dos planos espaciales y lumínicos. En primer término, san Pedro, que une sus manos y torna su mirada al cielo en señal de arrepentimiento. A sus pies aparecen el libro y las llaves, mientras el gallo ocupa el ángulo superior derecho. La luz incide directamente sobre la figura principal desde el ángulo inferior derecho bañando rostro y manos, acentuando así el sentimiento pietista. En segundo término, se observa la salida de la gruta o cueva en la que san Pedro se resguarda, dejando entrever un brumoso paisaje de cielo plumizo, muy acorde con el momento representado. La influencia del naturalismo es una constante en la obra. El juego de claroscuros determina no solo la composición, sino que genera una gama cromática basada en tonos azules y

pardos que, en contacto con la luz, alcanzan un espectro inimaginable, dotando al conjunto de una atmósfera repleta de espiritualidad a través del empleo de la veladura.

El lienzo conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia recuerda en su composición a un grabado de Domenico Conti, sobre original de Aníbal Carracci, fechado a finales del siglo XVI. El Greco también se ocupó de esta escena, conservándose el ejemplar más antiguo en el Bowes Museum de Barnard Castle⁵ (Reino Unido). Probablemente, esta fuente gráfica fue la más utilizada por los artistas del siglo XVII en sus representaciones de san Pedro en lágrimas o arrepentido.

Este lienzo puede ser una versión libre de un arrepentimiento conservado en la Fundación Focus (Fig. 1), obra tardía de Murillo procedente del hospital de los Venerables de Sevilla, fechada en torno a 1675-78. La composición es muy similar, exceptuando leves alteraciones en la posición de piernas y brazos. Es muy probable que se trate de una obra de algún seguidor del pintor sevillano y no una copia de un original, ya que es poco factible que Murillo realizara dos versiones con una composición tan parecida. En una colección particular de Sevilla se conserva un lienzo que muestra la misma representación pero con mayor calidad.

C.I.B.

³ «...Y quizás no se ha observado hasta ahora por que le pintan una de oro y otra de plata, como se ve en muchas iglesias de Italia y Roma; por la llave de oro se entiende la potestad de la absolución; por la de plata la de la excomunión porque esta es inferior y aquella superior.»

⁴ *Arte de la pintura*, Francisco Pacheco: «...fue alto de cuerpo, blanco, descolorido, los ojos negros y teñidos en sangre, las cejas no muy pobladas, la nariz algo remachada, y no muy viejo, aunque de más edad que San Pablo, y de menos que San Andrés su hermano. Ha de tener la túnica azul, ceñida y el manto anaranjado o de color ocre».

⁵ PÉREZ SÁNCHEZ y SÁNCHEZ-LASSA, 2000.



Fig. 1: *San Pedro arrepentido*, Bartolomé Esteban Murillo, hacia 1675-1678. Fundación Focus, Sevilla.



SAN PEDRO. SAN PABLO

ESCUELA ANDALUZA. ATRIBUIDO AL TALLER DE HERRERA EL VIEJO

Primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre lienzo
Con marco: 180 x 68 cm (h x a)
Sin marco: 112 x 51 cm (h x a)
Habitación del Coro

«Hay diversidad de carismas, pero el Espíritu es el mismo.» San Pablo, *I Corintios*, 12: 4

La labor de mecenazgo ejercida por los duques de Medina Sidonia a lo largo de los siglos en Sanlúcar de Barrameda propició el enriquecimiento de la localidad en todos los niveles. La construcción de nuevas iglesias y conventos durante el siglo XVII, así como la necesidad de adornar el interior de los templos, conllevó la llegada a la ciudad de numerosos artistas dedicados a la pintura, la escultura, la arquitectura lignaria, la cerámica o la platería, que convertirían a Sanlúcar en un significativo foco del arte barroco andaluz.

Ejemplo de ello son los lienzos dedicados a *San Pedro* y *San Pablo*. Ambos proceden de uno de los retablos ubicados en las capillas laterales de la sanluqueña iglesia de la Merced, tal como atestigua el marco en el que se han conservado. Varios de estos retablos fueron trasladados a la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera, entre ellos el hoy dedicado a san José. Su morfología es idéntica a la del retablo de San Ramón Nonato (Fig. 1), que aparece en una de las fotografías realizadas por Antonio Palau en 1960 en el interior del citado templo mercedario.

Sin duda se trata del mismo retablo, el cual, tras su traslado, hubo de ser dedicado a otra advocación, ya que la escultura de *San Ramón Nonato* permanece en la Fundación Casa Medina Sidonia.

Comparando esta imagen, conservada en la fototeca de la Universidad de Sevilla, y la del retablo de la cartuja, se observa además que el marco que alberga las pinturas de las calles laterales es exactamente igual al marco de las pinturas analizadas, por lo que no cabe duda de que debieron pertenecer a dicho retablo.

Cabe mencionar la existencia de otro retablo dedicado a san Pedro Nolasco cuya estructura se conserva en la fundación. La imagen original del santo mercedario también se conserva en la fundación, sin embargo, su lugar en el retablo ha sido ocupado por la imagen de la Virgen de la Merced, ubicada hoy en la hornacina central. Este retablo había sido identificado por el profesor Alfredo Morales como el retablo del sagrario.¹ No obstante, la documentación localizada en el archivo ha arrojado nueva información al respecto.

En el inventario de 1887 (copia comentada del inventario realizado en 1856 con motivo de la muerte de Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo, XVII duque de Medina Sidonia), se menciona la desaparición de los dos cuadros que ocupaban los intercolumnios del retablo de la capilla de

¹ MORALES MARTÍNEZ, 1981.

San Pedro Nolasco.² En su lugar, los Páez de la Cadena, propietarios de la capilla, colocaron las dos pinturas de *San Cayetano* y *San Francisco de Paula* que hoy se contemplan.

Por su parte, la primera de las pinturas ubicadas en el retablo de San Ramón Nonato muestra a san Pedro según su iconografía tradicional (Fig. 2), como un hombre de mediana edad, barbado y de cabellos blancos. Permanece de pie, con expresión severa, mirando al espectador de manera desafiante. Entre sus manos porta un libro y un par de llaves, dos de sus símbolos más característicos. El libro hace alusión a su papel como instructor de fieles, como vicario de Cristo. Las llaves, una de oro y otra de plata, aluden al papel de Pedro como pilar de la Iglesia y guardián del Reino de los Cielos, tal como relata Mateo en su Evangelio: «Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán sobre ella. A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos», (Mt, 16: 18-19). El hecho de que las llaves sean una de oro y otra de plata es explicado por Pacheco en su *Arte de la pintura*, a través de la transcripción de un texto de Molanus:³ «[...] y quizás no se ha observado hasta ahora por qué le pintan una de oro y otra de plata, como se ve en muchas iglesias de Italia y Roma; por la llave de oro se entiende la potestad de la absolución; por la de plata, la de la excomunión, porque esta

² Inventario de 23 de junio de 1887 (copia comentada del inventario de 1856). «Todas se hallan en su lugar respectivo: en la Capilla de San Pedro Nolasco enteramente antiguo de la familia Páez de la Cadena, faltaban dos cuadros que ocupan los intercolumnios, como los que se echan de menos en los huecos de la Sacristía y otro que se hallaba en el panteón que presentaba el descendimiento del Salvador. Debían ser de gran mérito y nombradía, según he oído hablar a personas contemporáneas a la exclaustación y que fueron sustraídas en el escamoteo revolucionario; en lugar de las dos que faltaban en la Capilla de San Pedro Nolasco, la Sra. Doña Páez de la Cadena ha colocado otros nuevos que representan el uno a San Cayetano y el otro a San Francisco de Paula». Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Legajo nº 1.008.

³ Jan van der Meulen de Lovaina (Jean Molanus, 1533-1585) fue un teólogo alemán que defendió a través de sus escritos, concretamente a través de su tratado *De picturis et imaginibus sacris* (Lovaina, 1570), el poder de edificación moral de las imágenes. Para ello introdujo ciertas normas en la iconografía cristiana, en un momento en el que los reformadores agitaban los espíritus católicos en defensa de la iconoclastia.



Fig. 1: Retablo de San Ramón Nonato.
Iglesia de la Merced, Sanlúcar de Barrameda.

es inferior y aquella superior». Pacheco indica también que el santo debe vestir túnica celeste y manto ocre, tal como le había indicado el padre Pedro de Rivadeneira, de la Compañía de Jesús. En cuanto a su significado, algunas fuentes aluden al dorado o al amarillo como color del pontificado o de la salvación, y al azul, como símbolo de la melancolía.

En el segundo de los lienzos la composición es similar. San Pablo aparece también de pie, como un hombre maduro que inclina su cabeza hacia abajo. Su sencilla indumentaria se compone de una túnica de color verde y un manto rojo. En la mano derecha sostiene una espada, mientras que con la izquierda sujeta un libro (Fig. 3). Pablo, originalmente llamado Saulo, fue uno de los seguidores más activos de Jesucristo. Nació en Tarso (actual Turquía), y como ciudadano romano estuvo muy influenciado por la cultura helenística. El conocimiento tanto del griego como del arameo le permitió predicar el Evangelio con ejemplos y comparaciones comunes a ambas culturas, por lo que su mensaje fue recibido en territorio griego con claridad. Esta característica marcó el éxito de sus



Fig. 2: *San Pedro*. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 3: *San Pablo*. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 4: *San Bartolomé*, Francisco de Herrera el Viejo, hacia 1620-1630. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

viajes, permitiéndole la fundación de comunidades cristianas. Es considerado por muchos cristianos como el discípulo más importante de Jesús, a pesar de que nunca llegó a conocerlo, y es, tras él, la persona más importante para el cristianismo.

En su representación siempre lo acompañan sus dos atributos más característicos: la espada, símbolo de su martirio, y el libro, en alusión a sus numerosas epístolas. Dirige su mirada al suelo por su carácter visionario y místico, propio de quien ha recibido las enseñanzas de Dios.

Ambas obras presentan los rasgos propios de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, aún entre el manierismo tardío y el naturalismo, entre el influjo de la pintura flamenca y las modas italianas. Esto se aprecia en el empleo de la luz, que establece fuertes contrastes; en los amplios volúmenes, que enaltecen la indumentaria de los santos; y en el abigarrado sentido cromático, a partir de tonalidades vibrantes que destacan sobremanera sobre el fondo oscuro. A todo ello hay que sumar el tratamiento naturalista de los rostros, que parecen haber sido inspirados por personajes populares.



Fig. 5: *San Simón*, Francisco de Herrera el Viejo, hacia 1620-1630.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Todos estos rasgos estilísticos hacen pensar en la pintura de Francisco Herrera el Viejo, quien bien pudo influir en el autor de estas obras. Herrera fue, junto a Juan de Roelas, uno de los máximos exponentes de la transición entre manierismo y barroco. Su estilo estaba marcado por la soltura, el vigor, el dinamismo y la calidez de procedencia veneciana, por lo que fue considerado un pintor de planteamientos muy atrevidos dentro del panorama pictórico de la Sevilla de la época.

Sirvan como ejemplo de su obra, y de la influencia de esta en las dos pinturas conservadas en la Fundación Casa Medina Sidonia, dos lienzos dedicados a *San Bartolomé* (Fig. 4) y *San Simón* (Fig. 5), realizados por Herrera el Viejo entre 1620 y 1630 para el convento de Santa Clara de Priego, hoy en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

C.I.B.



SAN PEDRO ORANDO ANTE CRISTO FLAGELADO. JESÚS PORTANDO LA CRUZ, AYUDADO POR SIMÓN DE CIRENE

ESCUELA ANDALUZA. ATRIBUIDO AL CÍRCULO DE FRANCISCO PACHECO

Primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre lienzo
Con marco: 38 x 55 cm (h x a)
Sin marco: 34 x 51 cm (h x a)
Hall

«¿Quién os puso así, Señor, tan desabrido y tan seco? Vos me diréis que el amor, mas yo digo que Pacheco.»
Acisclo Antonio Palomino de Castro, *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724)

Al igual que en las pinturas dedicadas a *San Pedro* y *San Pablo*, analizadas con anterioridad en el presente catálogo, estos dos pequeños lienzos pertenecen a uno de los retablos situados en las capillas laterales de la iglesia de la Merced, probablemente el dedicado a san Ramón Nonato. De la observación de la fotografía tomada en 1960, se desprende que en cada uno de los extremos laterales del banco de este retablo aparece un hueco similar al marco de estos lienzos, dedicados respectivamente a san Pedro en lágrimas que, arrepentido, ora ante la visión de Jesús atado a la columna en la que fue flagelado; y a Jesús portando la cruz camino del Calvario, ayudado por Simón de Cirene. No obstante, al no haber localizado documentación al respecto, no es posible constatar que esta, y no otra, fuera la ubicación original de las dos obras.

La pintura de *San Pedro orando ante Cristo flagelado* muestra al santo en actitud de arrepentimiento, tras haber negado a su maestro tres veces, con las manos entrelazadas y la mirada fija en el rostro de Jesús. La figura de Cristo, a su derecha, muestra ya todos los signos de la flagelación

a la que fue sometido por parte de los soldados romanos. Permanece atado a la columna, esbozada ligeramente en el margen de la composición, a través de una gruesa soga que rodea su cuello hasta llegar a las manos, que descansan una encima de la otra. La escena de la flagelación de Cristo es narrada en los evangelios de manera sucinta, diciendo únicamente que Jesús fue azotado y castigado. Sin embargo, las representaciones iconográficas que interpretan este tema son abundantes. La imagen de san Pedro arrepentido, acompañado o no por la imagen de Cristo, se convirtió en una de las representaciones preferidas por la Iglesia en la España de la Contrarreforma, que vio en ella la manera idónea de divulgar y reforzar el sacramento de la penitencia, así como la idea de arrepentimiento en la que se apoyaba su doctrina.

El segundo de los lienzos está dedicado a *Jesús portando la cruz, ayudado por Simón de Cirene*. Como es frecuente en este tipo de representaciones, Jesús aparece cargando la pesada cruz, vestido con una túnica y con la corona de espinas ceñida en la frente.



Los evangelios narran el tránsito desde el lugar de la condena hasta el Gólgota (Mt, 27: 32; Mc, 15: 20; Lc, 23: 26 y Jn, 18: 13), pero no ofrecen detalles acerca de este momento, por lo que muchos de los elementos iconográficos son tomados de los evangelios apócrifos y de las representaciones del *teatro de los misterios*.¹ Asimismo, según Mateo, Marcos y Lucas, Simón de Cirene fue requerido por los soldados romanos para ayudar a Jesús, quien, tras padecer la flagelación, no hallaba fuerzas para llevar la cruz hasta la cima del Gólgota: «Y obligaron a uno que pasaba, Simón de Cirene, a que llevara la cruz de Jesús» (Mc, 15: 21). Los soldados romanos permitieron la ayuda del cirineo ante el temor de que el condenado, agotado, no lograra llevar la cruz hasta el Gólgota y no pudieran ejecutar la sentencia de muerte. El tema iconográfico del camino al Calvario fue especialmente difundido por los franciscanos. A través de él se recupera la idea del sacrificio de Isaac, que cargó con la leña para su sacrificio.

En cuanto a la factura de estas dos pinturas, es posible afirmar que fueron realizadas por un mismo artífice. El interés por el dibujo, la pincelada seca y la artificiosidad de las figuras, remiten aún a fórmulas manieristas. Sin embargo, existen en ambos lienzos fuertes e intencionados contrastes lumínicos, así como ciertos tintes naturalistas, cercanos ya a los nuevos preceptos barrocos. Se trata pues de dos obras adscritas a un manierismo tardío propio de la escuela andaluza, que recuerdan sobremanera al singular estilo de Francisco Pacheco. Este pintor, nacido en Sanlúcar de Barrameda en 1564, se formó en Sevilla bajo las directrices manieristas llegadas desde Italia y Flandes que imperaron en la ciudad hispalense durante el último tercio del siglo XVI. Su tío, canónigo y personalidad destacada, le proporcionó además una cuidada formación humanística

merced a la cual consiguió sobresalir en el ambiente intelectual de la Sevilla de la época. Pese a su abundante producción, Pacheco ha sido valorado por la Historia del Arte por su labor teórica —de sobra conocido es su *Arte de la pintura*—, así como por su labor docente. No en vano, en su prolífico taller se formaron destacados pintores como Alonso Cano y Velázquez. Por todo ello, y teniendo en cuenta la constante vinculación de Pacheco con su ciudad natal, cabe adscribir la autoría de las dos pinturas conservadas en la Fundación Casa Medina Sidonia al círculo o taller del afamado pintor y tratadista sanluqueño.

C.I.B.

¹ Durante la Edad Media comenzaron a representarse piezas dramáticas basadas en las Sagradas Escrituras que recibieron el nombre de *misterios*. En ellas participaban miembros de cofradías o congregaciones religiosas que daban vida a los diversos personajes. Las representaciones tenían lugar en las catedrales, aunque poco a poco fueron trasladándose a espacios públicos como pórticos o plazas. Aunque en un principio estuvieron autorizadas por el clero, comenzaron a desaparecer en el siglo XV, hasta ser finalmente prohibidas en 1515.



ZENÓN DE SOMODEVILLA Y BENGOCHEA, I MARQUÉS DE LA ENSENADA

ANÓNIMO

Segundo tercio del siglo XVIII
Óleo sobre lienzo
Con marco: 123 x 80 cm (h x a)
Sin marco: 81 x 61 cm (h x a)
Ala de paso I

«Los príncipes son todos buenos mientras no se les toca en sus antojos.» Marqués de la Ensenada

Pese a no existir constancia documental que certifique la identidad del personaje representado, a lo largo de la historia este retrato ha sido considerado imagen de Zenón de Somodevilla y Bengoechea, I marqués de la Ensenada (1702-1781).

Este estadista y político ilustrado español ostentó, entre otros cargos, la Secretaría de Hacienda, Guerra y Marina. Así mismo, fue secretario de Estado, notario de los Reinos de España y caballero del Toisón de Oro y de la Orden de Malta. Como hombre de confianza, llegó a ser consejero de tres reyes: Felipe V, Fernando VI y Carlos III, influyendo notablemente en el devenir político del país.

Nada se conoce desde su nacimiento en La Rioja hasta su presencia en Cádiz. Se cree que allí desempeñó el oficio de escribiente para una compañía consignataria de buques. Tras iniciarse como marino y bajo la protección de José Patiño, secretario de Estado, fue escalando puestos en la administración naval. En 1736 fue nombrado marqués de la Ensenada por Felipe V, merced a su participación en diversas campañas en el Reino de Nápoles, junto al futuro Carlos III.

Sus gestiones como estadista y ministro del Reino devolvieron a la monarquía española el esplendor perdido tras los periodos de guerra. Entre las reformas promulgadas por Ensenada,

destacaron la imposición de un nuevo modelo de Hacienda basado en un único impuesto del catastro, el conocido Catastro de Ensenada; mejoras de las comunicaciones, tanto en el ámbito terrestre como fluvial y marítimo; el impulso del comercio con las colonias de América; así como la creación de instituciones culturales de renombre, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, enmarcada en plena Ilustración. Por todo ello, en 1750 recibió las ya mencionadas distinciones del Toisón de Oro y la Gran Cruz de Malta. No obstante, aunque su labor como hombre de Estado es innegable, la figura del marqués de la Ensenada estuvo siempre marcada por la controversia. Partidario de la política de amistad con Francia, salió del Gobierno en 1754 y murió desterrado en 1781.

El retrato muestra al ilustrado estadista a través de una elegante pose de medio cuerpo (Fig. 1). Destaca su altiva expresión, matizada por una leve sonrisa, y, sobre todo, su rica indumentaria. El marqués viste el traje a la francesa propio de mediados del siglo XVIII. Este se compone de tres piezas principales: la casaca, la chupa y el calzón. Bajo estas tres prendas se colocaban la camisa y la camisola, esta última sin cuello y con una abertura sobre el pecho decorada por una chorrera o guirindola. La chupa era una chaqueta larga, abierta por delante y cerrada de arriba abajo con botones, aunque estos se desabrochan a la altura del pecho para dejar ver la guirindola.

La casaca era la pieza exterior y, por tanto, la más vistosa. Se trata de una chaqueta un poco más larga que la chupa, con cuello a la caja, que llega hasta las rodillas. Se adorna mediante botones por un lado y grandes ojales por otro. La manga es ancha y llega por debajo del codo, completándose con amplias vueltas abotonadas. Tanto la casaca como la chupa llevan bolsillos de tapa a la altura de las caderas, aunque en este caso solo se aprecia el correspondiente a la chupa. Este tipo de trajes solía confeccionarse con telas ricas de seda de vivos colores (en este caso, azul en la casaca y amarillo anaranjado en la chupa), adornadas con bordados y galones bien de oro o bien de plata, tal y como se observa en el retrato del marqués. Como complemento del vestido, los hombres a la moda llevaron grandes pelucas de pelo natural o crin de caballo, con bucles que caían sobre los hombros, de manera similar a la peluca que porta el retratado.

En cuanto a su estilo, presenta claras influencias de la pintura rococó, gestada en Francia y llegada a España a partir de 1735 gracias a los pintores italianos que acudieron a la corte durante los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III. La artificiosidad de la pose, la preferencia por colores vivos, así como una delicada búsqueda constante de la luz, eludiendo en todo momento las sombras, son ejemplos de dicha influencia, reinterpretada bajo la óptica de la escuela española. En el Museo del Prado se conserva otro retrato de Zenón de Somodevilla, datado hacia 1750 y realizado por el pintor italiano Jacopo Amigoni, en el que también se aprecia el influjo rococó (Fig. 2).

El marco que envuelve este retrato data de la misma época, y en él es posible observar el elemento decorativo más significativo de este periodo de la Historia del Arte, la rocalla.

C.I.B.



Fig. 1: *El marqués de la Ensenada*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



Fig. 2: *El marqués de la Ensenada*, Jacopo Amigoni, hacia 1750. Museo Nacional del Prado.



MARÍA ANTONIA GONZAGA, MARQUESA DE VILLAFRANCA

ANÓNIMO. ESCUELA ESPAÑOLA

Finales del siglo XVIII
Pastel sobre papel
Con marco: 57 x 46 cm (h x a)
Sin marco: 46 x 34,5 cm (h x a)
Ala de paso I. Planta alta

«Es sin duda la nobleza el carácter más estimado entre los mortales, y quanto más brilla en vasallos, se aumenta el resplandor del Soberano...» Proyecto de una Real Orden de Damas de la reina María Luisa¹

La llegada al trono de la dinastía Borbón supuso un cambio en la manera de entender no solo la monarquía, sino también las artes. Felipe V trae consigo toda una serie de artistas extranjeros imbuidos de los conceptos europeos. Esto no significó el abandono de la tradición anterior, aunque sí la influencia en el arte español de la pintura francesa e italiana. A ello hay que sumar la creación de las academias de Bellas Artes, centros de formación artística encargados de marcar las nuevas directrices basadas en la razón, el orden y el buen gusto propios de la centuria enciclopedista. Es también el momento en el que el retrato se hace accesible a los nuevos y emergentes estamentos sociales, confundándose la alta burguesía con la nobleza.

La obra objeto de estudio, realizada en pastel, representa a una de esas damas nobles. María Antonia Dorotea Gonzaga y Caracciolo (1735-1801), hija de Francesco Gonzaga, I duque de Solferino, y Giulia Caracciolo, fue la segunda esposa de Antonio Álvarez de Toledo y Osorio, X marqués de Villafranca del Bierzo, con quien contrajo matrimonio en 1754. De sus cinco hijos, tres de ellos varones, dos se convirtieron en duques de Medina Sidonia: José Álvarez de Toledo y Gonzaga (XV duque) y Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga (XVI duque). En 1773 quedó viuda, pasando a ad-

ministrar los bienes de la casa. «Candor, suavidad y cristiana resignación» eran las palabras que definían a la marquesa de Villafranca según las crónicas de la época.²

La retratada hace gala de su cabello rizado, a modo de aureola, con un adorno floral en el que destaca una rosa sobre lazo azul. Su rostro, descrito por un óvalo, presenta facciones muy definidas y delicadas, ojos castaños grandes y levemente almendrados, nariz recta de perfil clásico y labios muy finos que casi pasan desapercibidos. El vestido azul, de amplio escote, está adornado con encaje volado de gran sutileza. Su atuendo responde a la moda española de mediados del siglo XVIII, momento en el que esta se vio marcada por las influencias de Francia e Inglaterra. Estas tendencias, canalizadas a través de París, fueron reinterpretadas por el gusto nacional. En el retrato observamos un modelo creado por María Antonieta en el que destacan los adornos de encaje sobre seda azul. La flor que adorna el cabello es un elemento propio de Inglaterra, de carácter campestre y bucólico.

¹ Proyecto de una Real Orden de Damas de la reina María Luisa. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Condecoraciones, c^a 11. FLORESTA, marqués de la: *La Real Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Segovia, 1998, p. 355.

² *Gaceta de Madrid*, 1801, pp. 359-360.

La representación sigue el modelo ilustrado de retrato de corte en cuanto a composición, dibujo y color, lo que le confiere una cierta frialdad que solo es rota por la expresión dulce de la marquesa consorte, captada a partir de su penetrante mirada y su esbozada sonrisa.

Existen similitudes con la pintura de Goya en cuanto al tipo de retrato, el peinado o el vestido, como se puede observar en el retrato de la reina María Luisa de Parma (Fig. 1), pero estas similitudes son razonables teniendo en cuenta la estética de la época. Ciertamente es también que el estilo y el rostro de la retratada se torna familiar y evoca a personajes representados por el genio aragonés.

Goya realizó varios retratos de diferentes miembros de la familia relacionados entre sí de manera más o menos directa. Es el caso de María Antonia Gonzaga, ya marquesa viuda de Villafranca (Fig. 2); su hijo José Álvarez de Toledo (Fig. 5), XI marqués de Villafranca y XV duque de Medina Sidonia al heredar el ducado de su tío, el XIV duque, muerto sin descendencia; y su esposa, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, XIII duquesa de Alba (Fig. 3). Al morir sin descendencia, el ducado de Medina Sidonia pasó a su hermano, Francisco de Borja Álvarez de Toledo, casado con María Tomasa de Palafox (Fig. 4), también retratada por Goya pintando a su marido.

En la Fundación Casa Medina Sidonia se conserva también un retrato realizado a pastel que podría representar al marido de Antonia Gonzaga, Antonio Álvarez de Toledo y Pérez de Guzmán, X marqués de Villafranca. La calidad técnica de este retrato es mucho menor que el de su esposa, y por sus características data de época posterior.

C.I.B.



Fig. 1: *La reina María Luisa de Parma*, Francisco de Goya, 1790. Museo Nacional del Prado.



Fig. 2: *María Antonia Gonzaga, marquesa viuda de Villafranca*, Francisco de Goya, hacia 1795. Museo Nacional del Prado.



Fig. 3: *La duquesa de Alba de blanco*, Francisco de Goya, 1795. Fundación Casa de Alba.



Fig. 4: *La marquesa de Villafranca pintando a su marido*, Francisco de Goya, 1804. Museo Nacional del Prado.



Fig. 5: *José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca y duque de Alba*, Francisco de Goya, 1795. Museo Nacional del Prado.



SEBASTIÁN I, REY DE PORTUGAL

ANÓNIMO

Segunda mitad del siglo XVI
Óleo sobre tabla
Con marco: 50 x 40,5 cm (h x a)
Sin marco: 41 x 39 cm (h x a)
Ala de paso I. Planta alta

«Cuando tuvieran por cierto / perdida toda esperanza / Portugal tendrá bonanza / con la venida del Encubierto.»

António Gonçalves Annes Bandarra, *Profecías*¹

La sociedad peninsular durante la primera mitad del siglo XVI estuvo fuertemente marcada por las guerras en el continente, las luchas de religión y la acción de las monarquías extranjeras. En Portugal, los reveses de la India, el abandono de las plazas lusitanas en el norte de África por parte de Juan III y las alianzas matrimoniales con España contribuyeron a forjar un ambiente de pesimismo que inundó sobremanera el espíritu portugués. En este caldo de cultivo germinaron abundantes profecías mesiánicas como las del zapatero de Troncoso, António Gonçalves Annes Bandarra (1500-1556), que promulgaba la llegada de un personaje desconocido, «el Encubierto», destinado a salvar Portugal y llevarlo a la gloria.

El temor del pueblo portugués llegó a su culmen en 1554. El rey Juan III moría sin dejar sucesión. Su mujer, Catalina de Habsburgo, hermana de Carlos I de España, había seguido la política de unir a sus hijas con los hijos del emperador, lo cual había mantenido siempre latente la idea de una posible anexión a la Corona de España. Dadas las circunstancias, todas las esperanzas recayeron en el príncipe que debía de nacer, nieto de Juan III e hijo póstumo del infante Juan Manuel y de la archiduquesa Juana de Austria. El hecho de que el nuevo rey naciera el día de San Sebastián fue considerado como un don del cielo. El santo era venerado en Portugal

como protector frente a la peste, el hambre y la guerra. Así, en señal de gratitud, el nuevo rey recibió el nombre de Sebastián, gesto considerado como un buen augurio para la nación, que quiso ver en él la llegada de su particular mesías, del «Encubierto» anunciado ya por los profetas.

Sebastián I de Avis, el Deseado (Lisboa, 1554 - Alcazarquivir, 1578), llegó por tanto al trono de Portugal tras la muerte de su padre, el príncipe Juan de Portugal, dos semanas antes de su nacimiento. Ante la corta edad del rey, su abuela paterna, Catalina de Habsburgo, asumió la regencia hasta 1562, pasando después a su tío, el cardenal Enrique de Portugal, hasta que en 1568 fue declarado mayor de edad. Débil y enfermizo a causa de la consanguinidad, recibió desde niño una educación jesuítica marcada por la defensa de la fe cristiana y el espíritu de la

¹ António Gonçalves de Bandarra (1500-1556) nació en Troncoso (Portugal). Tras ejercer la profesión de zapatero se dedicó a difundir profecías mesiánicas. A causa de ello fue acusado por la Inquisición y sus escritos fueron incluidos en el catálogo de libros prohibidos. Juan de Castro recopiló estos escritos, publicando en 1603, en París, su *Paráfrasis y concordancia de algunas profecías sobre Bandarra*, que fue muy bien acogido por los nacionalistas portugueses, ávidos de liberarse del yugo español, interpretando los textos como anuncios del retorno del rey Sebastián. En 1802 se reeditan en Nantes y en 1809 se imprimen de nuevo en Barcelona y Londres. En 1815 aparece una nueva edición titulada *Trovas inéditas de Bandarra*. Estas profecías de corte mesiánico sebastianista influyeron notablemente en el pensamiento portugués y en autores como Fernando Pessoa.

cruzada. Su fanatismo religioso convirtió la conquista del norte de África en la única obsesión del rey Sebastián, y así, poco después de alcanzar la mayoría de edad, comenzó a planear la cruzada contra Fez. En 1578, tras conseguir el apoyo económico y militar de su tío, el monarca español Felipe II, y aprovechando la deposición en el trono de Marruecos de Muhammad al-Mutawakkil, partió desde Lisboa rumbo a Arcila, no sin antes detenerse en Sanlúcar de Barrameda, donde fue agasajado con todos los honores por el duque de Medina Sidonia. El 4 de agosto, a orillas del *wad* Makhazin (río de la podredumbre), tuvo lugar la batalla de Alcazarquivir, plaza cercana a Fez. La batalla tuvo un fatal desenlace, ya que en ella perdieron la vida el rey de Portugal, el derrocado sultán al-Mutawakkil y el sultán Abd al-Malik, por lo que es conocida como la batalla de los Tres Reyes. Junto al rey de Portugal murió también buena parte de la nobleza portuguesa, y los supervivientes cayeron prisioneros, exigiéndose por ellos grandes rescates que mermaron considerablemente el tesoro de Portugal.

Lo sucedido posteriormente aún hoy se debate entre la historia, el mito y la leyenda. Algunos cronistas cuentan que el cadáver del rey fue recuperado en el campo de batalla, recibiendo posterior sepultura en Alcazarquivir. Ese mismo año los restos del rey Sebastián fueron desenterrados y entregados a las autoridades portuguesas en Ceuta. Finalmente, desde 1580, Sebastián I de Portugal descansa en el monasterio de los Jerónimos de Belén (Lisboa). Sin embargo, otras crónicas narran cómo el cuerpo nunca llegó a aparecer, alentando el rumor de que el rey permanecía escondido en lugar seguro. Hasta cuatro impostores suplantaron la identidad del rey, siendo el más célebre de ellos Gabriel de Espinosa, más conocido como «El pastelero de Madrigal», el cual inspiró la novela homónima, escrita por Manuel Fernández y González en 1862, así como el drama histórico de José Zorrilla *Traidor, infanado y mártir*, de 1849. El último de los impostores, el calabrés Marco Tulio, de supuesto gran parecido con el rey Sebastián, llegó incluso a escribir a la duquesa de Medina Sidonia, prima del monarca luso, para solicitarle protección. El duque tomó cartas en el asunto y, así, Marco Tulio y sus colaboradores fueron procesados, siendo algunos de ellos ahorcados públicamente en Sanlúcar de Barrameda.²

Todos estos sucesos dieron lugar al *sebastianismo*, un movimiento místico secular que recorrió Portugal a partir de este momento y que en el futuro se convertiría en la encarnación de la búsqueda de un patriotismo luso, perdido en el pasado, que sería incluso defendido por intelectuales como el escritor Fernando Pessoa.³

El retrato conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia, catalogado durante años como retrato de don Juan de Austria, presenta el busto del rey Sebastián sobre fondo neutro, evitando así cualquier tipo de distracción por parte del espectador y centrando toda la atención en el rostro y la expresión del personaje. Destacan la pose, ligeramente oblicua, y el alargamiento de los rasgos faciales. Su tez clara y sus cabellos claros, algo anaranjados, dan paso a unos profundos ojos almendrados, una nariz alargada de perfil recto, así como una boca, a la vez diminuta y carnosa, enmarcada por un afilado mentón. Su expresión denota autoridad, seguridad y decisión, sin caer por ello en la altivez. Es posible interpretar un sutil esbozo de sonrisa que empatiza con todo aquel que contempla el retrato. Por otra parte, la indumentaria, compuesta por gola y coraza, contribuye a reforzar la imagen del rey Sebastián como gran militar al servicio de la Corona de Portugal. No en vano, la coraza de bronce aparece decorada por multitud de detalles de carácter bélico, entre los que se identifican yelmos, escudos, espadas y ballestas.

En cuanto al estilo, sigue la tendencia artística del retrato manierista de mediados del siglo XVI, manteniendo el pequeño formato para que la obra pudiera transportarse con facilidad. La precisión de la técnica empleada se hace notable en la elegancia plástica del rostro, así como en la minuciosidad y riqueza de los detalles decorativos de la indumentaria. La escenografía ha sido eliminada, aislando al personaje de todo aditamento superfluo y ahondando únicamente en la exteriorización de la psique. Antonio Moro, así como sus seguidores

² Luisa Isabel Álvarez de Toledo, XXI duquesa de Medina Sidonia, trató este asunto en su artículo «El fantasma de Don Sebastián».

³ Fernando Pessoa (1888-1935), en su libro *Mensagem* (1934), admite una postura sebastianista en busca de un patriotismo perdido. El libro fue compuesto tomando como motivo el pasado heroico de Portugal.



Fig. 1: *Don Sebastián, rey de Portugal*, Alonso Sánchez Coello, hacia 1574-1578. Museo Nacional del Prado.

Sánchez Coello (Fig. 1) y Juan Pantoja de la Cruz, marcaron las pautas de la producción de este tipo de retratos, ejerciendo gran influencia en los numerosos artistas que proliferaron a lo largo de la centuria. No en vano, durante los siglos XVI y XVII, los retratos de corte fueron convertidos o considerados objetos de coleccionismo por parte de los cortesanos, por lo que circularon por toda Europa. Todo ello, unido a la ausencia de documentación, dificulta la atribución de esta pintura, cuya autoría continúa siendo desconocida.

No obstante, cabe señalar la maestría con la que su autor supo captar al joven rey, representando a través de él los anhelos de salvación y grandeza del pueblo portugués, ideales que nadie mejor que Sebastián I el Deseado supo interpretar.

Un curioso grabado de comienzos del siglo XIX, conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal, representa a un Sebastián joven junto a la idealización de un Sebastián ya anciano, sobre un grabado de Debrie de 1737.

C.I.B.



EL EXCELENTISSIMO
S. DON ALONSO PEÑERO
C. MAN. B. VENO F. NDA
OF. DESTE S. TVATIO.

ALONSO PÉREZ DE GUZMÁN EL BUENO Y ZÚÑIGA, VII DUQUE DE MEDINA SIDONIA

FRANCISCO JUANETE

1612

Óleo sobre lienzo

Con marco: 73 x 57,5 cm (h x a)

Sin marco: 67 x 47,5 cm (h x a)

Salón del Loro

«[...] Bramó el becerro y púsolos en sarta, / tronó la tierra, escurecióse el cielo, / amenazando una total ruina, / y al cabo, en Cádiz, con medida harta, / ido ya el conde, sin ningún recelo, / triunfando entró el gran duque de Medina.»

Soneto a la entrada del duque de Medina Sidonia en Cádiz, atribuido a Miguel de Cervantes

Hijo de Juan Claros Pérez de Guzmán y de Leonor de Zúñiga, Alonso Pérez de Guzmán el Bueno (1550-1615) se convirtió en X conde de Niebla, tras la muerte de su padre en 1556, y en VII duque de Medina Sidonia en 1558, título que heredó de su abuelo. En 1572 contrajo matrimonio, previa dispensa papal, con Ana de Silva y Mendoza, hija de la princesa de Éboli, que contaba en aquel momento con apenas diez años. Poseedor de una de las mayores fortunas de Europa y de los favores del rey, fue distinguido en 1581 como caballero de la Orden del Toisón de Oro y capitán general de la Lombardía.¹ Siete años más tarde, Felipe II le nombró capitán general del Mar Océano. Don Alonso quedó así al frente de la conocida como «Armada Invencible», cuyo objetivo era transportar soldados, munición y avituallamiento como apoyo a las tropas de Flandes en su intento por invadir Inglaterra. El desastre y las sucesivas derrotas no influyeron en su posición privilegiada ante Felipe II ni ante su sucesor, Felipe III.

Según algunas crónicas, don Alonso siempre declaró no ser hombre de mar ni de guerra. Sin embargo, demostró un gran interés por las artes. En este sentido, ejerció una gran labor de mecenazgo, sobre todo en Sanlúcar de Barrameda, sede de la casa ducal, que se convirtió a lo largo del tiempo, merced a los duques de Medina Sidonia, en una auténtica ciudad-convento barroca.

Entre los numerosos artistas que llegaron a Sanlúcar a comienzos del siglo XVII se encontraba Francisco Ginete, pintor de posible origen flamenco o bretón, que se convirtió desde 1604 en pintor de cámara del conde de Niebla, don Manuel Alonso, hijo primogénito del VII duque y heredero del ducado de Medina Sidonia.

En la documentación conservada es posible ver su apellido castellanizado de diversas maneras, como Joanete, Juanet, Janete, o más frecuentemente, como Juanete.² Entre sus obras documentadas se conserva una de las más importantes, el lienzo dedicado a *La genealogía de los Guzmanes* que pintó para el retablo homónimo del santuario de Nuestra Señora de la Caridad de la citada localidad gaditana.

Siguiendo las investigaciones realizadas por el profesor Fernando Cruz Isidoro, el 4 de enero de 1612 Francisco Juanete concertó un contrato por valor de 4.000 reales. Esta es la cantidad en la que fueron tasados, según el pintor Diego de Esquivel y Francisco Núñez del Prado, *La genealogía de Cristo*, la de los

¹ VV.AA., 1842-1896, vol. XXVIII, p. 369.

² Francisco Juanete ha sido objeto de un completo estudio llevado a cabo por el profesor Fernando Cruz Isidoro. Véase: CRUZ ISIDORO, 1999 y 2003.



Fig. 1: *Don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Guzmanes, con la que hacía pareja, nueve grandes cuadros para el retablo mayor, dos retratos del duque y un paisaje urbano, pinturas todas ellas destinadas al mencionado santuario.

El retrato, de medio cuerpo, muestra al VII duque de forma rígida y severa, con una expresión ruda, marcada por el ceño fruncido y la intensidad de la mirada, completada asimismo por la nariz aguileña, un poblado bigote y una barba blanca bífida que alarga el óvalo facial (Fig. 1).

Aparece ataviado de forma austera, según la moda de la época, con jubón y tudesco, ambos negros, sobre los que únicamente destaca el collar de la Orden del Toisón de Oro. En su mano derecha porta un trozo de papel con una inscripción ilegible. Al fondo aparece un cortinaje rojo, y a su derecha, una ventana da paso a un paisaje de la costa sanluqueña en el que se distingue vagamente el perfil del santuario de Nuestra Señora de la Caridad. Sobre este paisaje se sitúa una orla ovalada, formada por laureles, en la que reza la inscripción: «EL EXCELENTISS^o S^r DUQUE DE MEDINACIDONIA D. ALONSO PERES DE GUZMAN EL BUENO FUNDADOR DESTE S.TUARIO» (Fig. 2). Este es, por tanto, uno de los dos retratos del duque mencionados en el contrato suscrito por Francisco Juanete en enero de 1612.

El estilo de Juanete se mantiene aún en la estela manierista marcada por el pintor y tratadista de origen sanluqueño Francisco Pacheco. La excesiva rigidez del personaje, o detalles como el cortinaje y el paisaje en segundo plano, dejan claro que el autor no ha querido hacerse eco de los nuevos postulados barrocos, más dinámicos y naturalistas. Por otra parte, se observan rasgos propios del autor presentes en sus obras conservadas. El evidente dominio del dibujo que recorta la figura, la tersura de la pincelada, dura como la expresión del propio duque, y el gusto por una paleta apagada, en la que solo destacan los tonos azulados de la ribera del Guadalquivir, son ejemplos del quehacer de este desconocido pintor que se mantuvo al servicio de la casa de Medina Sidonia durante más de tres décadas.

Según las últimas investigaciones llevadas a cabo por Margarita García Calvo en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia, esta pintura correspondería a un cartón de tapiz actualmente conservado en Madrid.

C.I.B.



Fig. 2: Don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



SANSÓN Y DALILA

ANÓNIMO. ESCUELA ESPAÑOLA

Principios del siglo XVIII
Óleo sobre lienzo
Con marco: 145 x 206 cm (h x a)
Sin marco: 129 x 190 cm (h x a)
Cafetería. Planta baja

«Nunca pasó una navaja sobre mi cabeza, porque soy nazareno de Dios desde el vientre de mi madre. Si soy rapado, entonces mi fuerza se apartará de mí, me debilitaré y seré como un hombre cualquiera.»

Libro de los Jueces, 16: 17

La historia de Sansón tiene lugar en una época en la que los israelitas eran oprimidos por los filisteos. Un ángel se apareció a Manoa, de la tribu de Dan, en la ciudad de Zora, y a su mujer, estéril, para anunciarles la llegada de un hijo que liberaría Israel de los filisteos, advirtiéndoles de que este no debía cortarse el pelo. Siendo aún joven, Sansón deja su pueblo para recorrer las ciudades filisteas.

La escena protagonizada por Sansón y Dalila es narrada en el *Libro de los Jueces*. En él se cuenta que Sansón se enamoró de una mujer del Valle de Sorec (oeste de Jerusalén), llamada Dalila. Los jefes filisteos decidieron persuadir a Dalila, ofreciéndole 1.100 monedas de plata cada uno de ellos, para que averiguara en qué consistía su fuerza y así poder vencerle. Tras varios intentos fallidos, Sansón le reveló su secreto. Entonces, Dalila hizo que Sansón se durmiera sobre sus rodillas y rasuró su cabellera. Al despertar, los filisteos se abalanzaron sobre él, pero «Jehovah ya se había apartado de él» y no pudo hacer nada para defenderse. Los filisteos le sacaron los ojos a Sansón para ofrecerlos como sacrificio a su dios. Sansón pidió a Jehovah fuerza para llevar a cabo su venganza. De esta manera, y al grito de «Muera yo con los filisteos», empujó las columnas del templo en el que se encontraban todos los jefes, junto a miles de curiosos, hasta derribarlo.

El lienzo representa el momento en que Dalila rasura la cabellera de Sansón, que permanece dormido, mientras un grupo de soldados filisteos observa la escena. A la izquierda aparece la fuente con el dragón, su dios, al que posteriormente ofrecerían los ojos de Sansón; y una arquitectura, en alusión a la construcción que Sansón derribó como venganza, acabando así con su vida.

La composición de esta pintura se organiza en torno a una diagonal establecida por el grupo de soldados, en segundo plano, y el grupo formado por Sansón y Dalila. La luz, que emana desde el margen derecho, otorga al conjunto tímidos juegos de luces y sombras. La paleta de colores combina aspectos nacarados, identificables en los rostros y en el cielo, con colores más vivos. Es obra de un maestro de segunda fila y responde a características propias de la pintura barroca española de las primeras décadas del siglo XVIII.

J.M.C.



PAREJA DE FLOREROS

ANÓNIMO. ATRIBUIDO A GABRIEL DE LA CORTE

Último tercio del siglo XVII

Óleo sobre lienzo

Con marco: 66 x 48 cm (h x a)

Sin marco: 57 x 39 cm (h x a)

Ala de paso I. Planta primera

«Madre de las flores, ven, que has de ser festejada con juegos y regocijos.» Ovidio

El bodegón floral, que puede ser considerado como un subgénero del bodegón, tiene como precedente las minuciosas representaciones de flores conservadas en códices, manuscritos miniados y libros de horas. Sin embargo, este tipo de representación alcanzará su máximo desarrollo durante los siglos XVI y XVII, teniendo como foco principal los Países Bajos.

Las importaciones de tulipanes desde Turquía a los Países Bajos durante el siglo XVI favorecieron el desarrollo de un importante comercio de flores, así como el interés por la horticultura. Un interés que se convertiría casi en una obsesión y que causaría la primera crisis económica del capitalismo, acaecida tras la quiebra de este mercado, en 1637.¹

En este momento, las flores, junto a otros temas vinculados a la naturaleza, comenzaron a considerarse al mismo tiempo como objeto estético y símbolo religioso, por lo que la demanda de bodegones florales creció considerablemente. La popularidad del tema fue tal, que en 1740 la pintura de flores fue codificada en el tratado *Groot Schilderboek* por Gerard de Lairese,² quien estableció reglas acerca del color, el tipo de pincelada a emplear, la preparación y arreglo de los ramos, la armonía, etc.

En España, la influencia ejercida por pintores procedentes de los Países Bajos propició la inclusión de elementos florales en escenas religiosas, a modo de guirnaldas o cartelas,

que pronto alcanzaron identidad propia. Felipe de Guevara, en sus *Comentarios de la pintura* (hacia 1560), denomina a este tipo de representaciones como «pintura de yerbas», relacionándola con los tratados botánicos o medicinales. No obstante, la producción española pronto desarrolló una personalidad propia, que destacó en un primer momento por su sencillez, intensidad y originalidad, alcanzando durante la segunda mitad del siglo XVII una particular sofisticación y virtuosismo. El número de especialistas era mucho menor que en los Países Bajos, por ello, ante la creciente demanda, se vieron obligados a trabajar ininterrumpidamente, delegando en muchas ocasiones en otros miembros del taller, donde se copiaban las obras una o varias veces.

Entre estos pintores, destacaron Juan de Arellano, máximo exponente del bodegón floral español, Bartolomé Pérez, discípulo del anterior, y Gabriel de la Corte, sobrino de Juan de la Corte, pintor flamenco asentado en Madrid.³

La pareja de floreros conservados en la Fundación Casa Medina Sidonia es un buen ejemplo del tipo de bodegones florales realizados en España. En ambos, sobre sobrios pedestales cubiertos por paño de color neutro, descansa un jarrón de metal decorado profusamente a base de roleos, pencas y cabezas de querubín.

¹ AMAT, 2008.

² TAYLOR, 1995, p. 77.

³ MARTÍNEZ RIPOLL, 1981, p. 313.



Dentro de cada jarrón, se dispone desordenadamente un amplio ramillete de flores, entre las cuales se pueden identificar rosas, claveles, tulipanes, anémonas, narcisos de manoj y capuchinos.

Ante la influencia de la pintura flamenca, elegante y minuciosa, se impone la espontaneidad y la pincelada suelta de la pintura española de flores realizada por la escuela madrileña. En ambos lienzos, destaca el carácter graso y opulento de la técnica pictórica, de gran contundencia y exuberancia, que el autor alterna con finísimas veladuras, así como el armonioso cromatismo y el contrastado juego de claroscuros como recurso lumínico, por lo que es posible afirmar que estas pinturas fueron realizadas, con toda seguridad, en las postrimerías del siglo XVII.

La influencia italiana se hace presente a través de la libre adaptación de los jarrones, inspirados en los «vasos antiguos» grabados por Querubino Alberti en 1582, sobre modelos de Polidoro de Caravaggio (Fig. 1).

Atendiendo a las características técnicas y estilísticas, es posible observar ciertas similitudes con las composiciones florales realizadas por Gabriel de la Corte (1648?-1694), pintor de ascendencia flamenca asentado en Madrid, cuya producción pictórica se centró en la realización de este tipo de bodegones. Se le supone hijo de Francisco de la Corte, un desconocido pintor de perspectivas activo en Antequera, cuyo hermano fue el también pintor Juan de la Corte (1567-1660), autor de batallas y asuntos mitológicos, discípulo de Velázquez. El historiador Ceán Bermúdez llegó a apuntar que este último pudo ser realmente el padre de Gabriel.

Según Antonio Palomino, en su *Parnaso español pintoresco y laureado* (1724), no gozó de éxito, limitándose a pintar flores en composiciones de otros artistas, como Antonio de Castrejón o Matías de Torres, y realizando trabajos a bajo precio. Sin embargo, su obra es de una excelente calidad, caracterizándose por componer sus grupos florales de forma muy compleja a partir de un cuidado y minucioso dibujo, empleando tonos claros sobre fondos oscuros y dando muestras de una importante destreza en el manejo del pincel.



Fig. 1: Vaso de Polidoro de Caravaggio.



Fig. 2: *Florero*, Gabriel de la Corte. Museo Nacional del Prado.

Observando detenidamente los lienzos del pintor conservados tanto en el Museo del Prado (Fig. 2), como en la galería José de la Mano, en Madrid, se aprecia el mismo empleo de la composición, del color, de los contrastes lumínicos y, sobre todo, el mismo tipo de pincelada, que se torna idéntica en el jarrón de metal de las cuatro pinturas. Todo ello hace pensar en una posible autoría de Gabriel de la Corte.

En el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia se conserva la memoria de las pinturas, tapices y alfombras que, entre 1721 y 1762, fueron adquiridas por los diferentes duques.

Uno de los proveedores o marchantes más citados en la memoria es Joseph Gambazo. Este recibió 28 pesos por «cuatro pinturas de Floreros de Gabriel de la Corte, de vara en cuadro, marco negro y tarjetas doradas» en agosto de 1736. Cabe, pues, pensar que se trata de los dos floreros analizados, siendo desconocido el paradero de las dos pinturas restantes.

C.I.B.





RESURRECCIÓN

ANÓNIMO. ESCUELA SEVILLANA

Finales del siglo XVI
Óleo sobre lienzo
Con marco: 105 x 89 cm (h x a)
Sin marco: 98 x 82 cm (h x a)
Habitación de la cama grande

«A este Jesús —dice Pedro— Dios lo resucitó, de lo cual todos nosotros somos testigos.» *Libro de los Hechos, 2: 32*

En el Nuevo Testamento, la Resurrección de Cristo se presenta como un hecho probado, relatado casi de forma exacta por los cuatro evangelistas (Mt, 28: 1-15; Mc, 16: 1 y ss.; Lc, 24: 1-11; Jn, 20: 1 y ss.). Jesús resucitó tres días después de su muerte. Sin embargo, la narración evangélica se limita al momento posterior, cuando algunos de los allegados a Jesús acuden al sepulcro y lo encuentran vacío, por lo que los artistas han tenido que enfrentarse a la representación de un momento trascendental no narrado en las Sagradas Escrituras. La primera descripción detallada aparece en los escritos de Efrén el Sirio, que narra cómo Cristo salió del sepulcro para ascender directamente a los cielos. El hecho de que Jesús resucitara tres días después de su crucifixión se basa en la creencia popular de que cuerpo y alma se separan definitivamente tres días después de la muerte. Su prefiguración bíblica se encuentra en las historias de Jonás, que pasó el mismo tiempo en el vientre de la ballena, del cual salió; y de Sansón, que derribó las puertas de Gaza con sus hombros. Ambos pasajes fueron utilizados por el arte prefigurativo para representar, de manera simbólica, la Resurrección de Cristo, identificándola con su victoria ante Satanás.

Según Louis Réau, el momento de la Resurrección comienza a representarse, sin recurrir a simbolismos, a partir del

siglo XI, como respuesta a una necesidad creada por la fe popular. Desde entonces, la escena ha mantenido unos elementos comunes que se repiten a fin de evitar confusiones con otros episodios de la vida de Cristo: el lábaro con la cruz, indicativo de su triunfo sobre la muerte, y los soldados, testigos del suceso, caracterizados con mayor o menor rigor como legionarios romanos.

El número de soldados varía según la representación, pero mantienen las mismas actitudes: algunos de ellos aparecen dormitando, y otros, sorprendidos o asustados. El modo en que Jesús abandona el sepulcro también varió en las representaciones, imponiéndose definitivamente la fórmula que lo muestra apoyado encima del mismo sepulcro, evitando así posibles confusiones con la Ascensión.

Los pintores activos a finales del siglo XVI y durante todo el XVII siguieron como modelo para esta representación un grabado de Cornelis Cort, sobre composición de Giulio Clovio, muy difundido a través de las estampas. Cabe citar la *Resurrección* realizada por Ambrosio de Valois, en el convento de Carmelitas Descalzas de Jaén, o la de Juan Pantoja de la Cruz, realizada en 1605 para el hospital de la Resurrección de Valladolid (Fig. 1).

En este tipo de obras, a veces llevadas a cabo por artistas alejados de los centros pictóricos importantes, se realizan interpretaciones de la estampa con carácter comercial o devocional. Es el caso de la *Resurrección* conservada en la Fundación Casa Medina Sidonia.

Cristo, inmerso en un rompimiento de gloria, emerge sobre su sepulcro ante la atónita mirada de los soldados romanos, que deciden huir. La actitud del Resucitado es itinerante: la pierna derecha se adelanta, mientras que la izquierda toma el impulso necesario para dar un paso, marcando un fuerte *contraposto*.

En su figura, de canon alargado y bello, se observa además un minucioso modelado, fruto de un profundo estudio anatómico. Porta el lábaro con la cruz, convertidos en símbolo de la resurrección y del triunfo sobre la muerte. Sus heridas se han curado, aunque los estigmas permanecen. El cuerpo está cubierto parcialmente por un amplio manto rojo, que ondea sobre sus hombros y brazos, así como por el paño de pureza. Ambos ofrecen un complicado juego de pliegues de gran artificiosidad. A sus pies se intuye el sepulcro.

Un grupo de soldados, vestidos a la usanza romana, completa la escena. En segundo plano, uno duerme, mientras otro observa con perplejidad lo ocurrido. En primer plano, y estableciendo un fuerte escorzo, destacan otros dos soldados. El situado a la izquierda parece correr hacia delante. Sobre la cabeza lleva cimera de plumas negras y azules. Viste sobre-veste color jacinto, camisa blanca y amplio manto verde. Calza coturnos azules y en su brazo derecho porta una lanza. Dirige su mirada hacia Cristo con gesto de sorpresa y preocupación.

El soldado de la derecha adopta una posición más defensiva que de huida, cubriéndose con su escudo y sujetando una lanza. Su indumentaria es más rica y menos parca en detalles, por lo que debe tratarse de un estamento superior. Sobre la cabeza lleva cimera. Se arma con coraza color azul, decorada en el cuello con una aplicación dorada, y una especie de faldellín rojo. De las mangas sobresale una camisa blanca y, bajo la coraza, una cota de malla que a su vez deja ver un faldellín blanco.



Fig. 1: *Resurrección*, Juan Pantoja de la Cruz, 1605.
Diputación Provincial de Valladolid.

El dinamismo y la tensión de este conjunto pictórico son rasgos propios de un manierismo temprano, cercano ya a los preceptos de la pintura barroca andaluza. Esta se vio muy influida durante todo el siglo XVI por la llegada de artistas flamencos, como Pedro de Campaña (Peter de Kempener) o Hernando de Esturmio; y de formación italiana, como Luis de Vargas. La composición, bien construida, se establece mediante la pirámide formada por las tres figuras principales: el Resucitado y los dos soldados en primer plano.



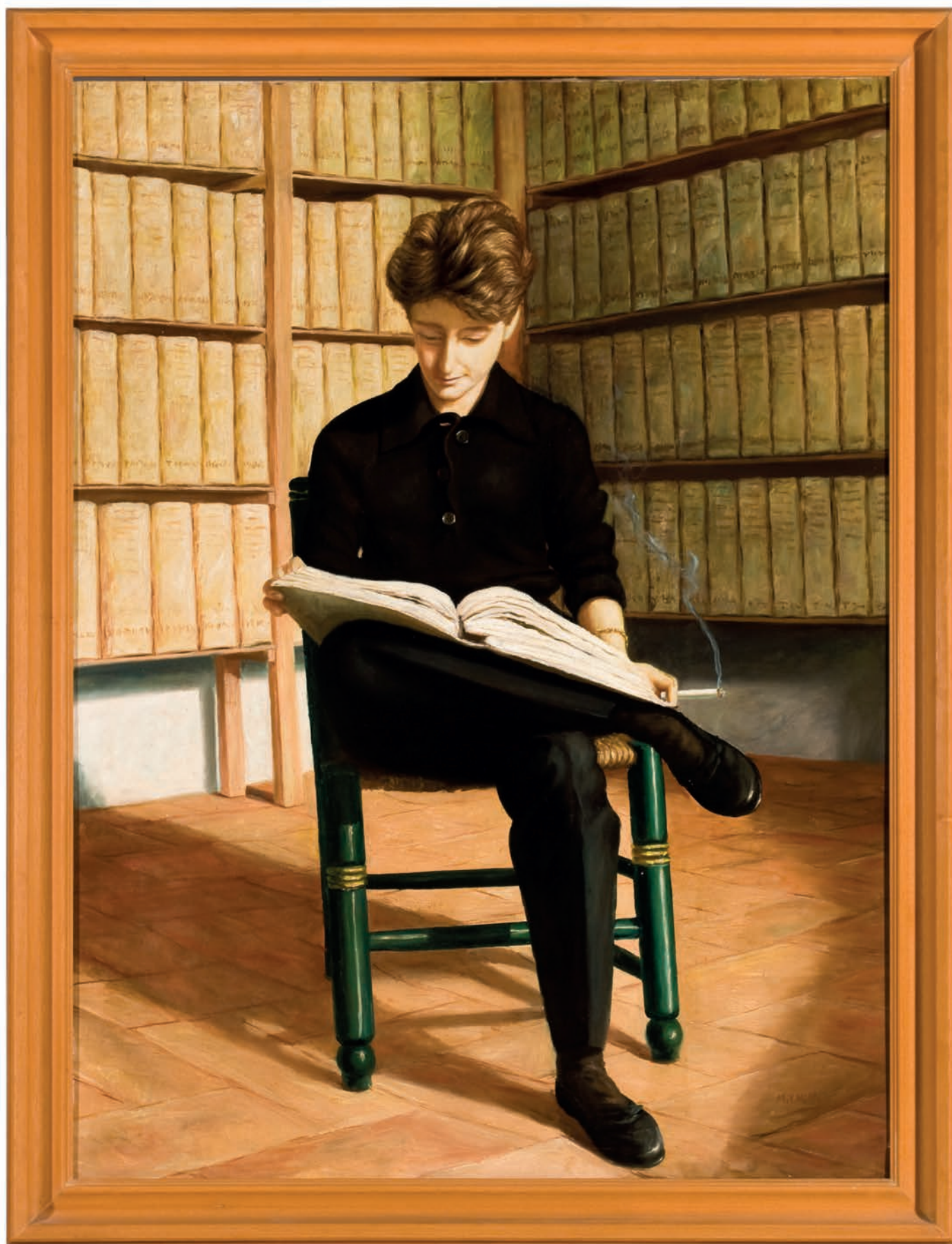
Fig. 2: *Resurrección*, Hendrick van den Broeck, hacia 1572-1575. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

En ella se evidencia el tan frecuente empleo de grabados y estampas, como la de Cornelis Cort anteriormente señalada, que sirvió como fuente de inspiración a innumerables pinturas, tanto en España como en Flandes o Italia. En este sentido cabe señalar, a modo de ejemplo, la similitud compositiva entre la conservada en la Fundación Casa Medina Sidonia y la *Resurrección* de la capilla Sixtina, obra de Hendrick van den Broeck (1519-1597), ambas basadas en el mismo grabado (Fig. 2).

La cantidad de óleos y tablas sin firmar datados en este periodo, unido al considerable número de pintores activos

a finales del siglo XVI, dificulta la atribución de esta pintura. No obstante, sí es posible ver en ella características afines a pintores como Hernando de Esturmio, en cuanto al canon alargado de las figuras y la jerarquización de los personajes; así como el intimista empleo de tonos áureos y los ecos rafaelescos de Luis de Vargas o de su seguidor, Pedro Villégas Marmolejo. Este último se convirtió entre 1560 y 1580 en uno de los pintores más importantes y con más encargos de la ciudad de Sevilla, contando en su taller con numerosos discípulos y colaboradores.

C.I.B.



LUISA ISABEL ÁLVAREZ DE TOLEDO Y MAURA, XXI DUQUESA DE MEDINA SIDONIA

MANUEL VENTURA MILLÁN

Hacia 1980

Óleo sobre lienzo

Con marco: 133 x 103 cm (h x a)

Sin marco: 119 x 89 cm (h x a)

Hueco de la escalera hacia el archivo. Entreplanta

«Lo que quería ser.» Luisa Isabel Álvarez de Toledo

Tras la muerte de Franco, Luisa Isabel se instala en el palacio ducal de Medina Sidonia, en Sanlúcar de Barrameda, donde establece su residencia. Es entonces cuando, por fin, consigue retomar su gran vocación: la investigación histórica, a través del estudio y la catalogación de los millones de documentos conservados en su archivo, sin duda, el archivo privado más importante de Europa en cuanto a número y contenido.

La «Duquesa Roja», la «Duquesita», XXI duquesa de Medina Sidonia, XVII marquesa de Villafranca del Bierzo, XVIII marquesa de los Vélez, XXV condesa de Niebla, tres veces grande de España, creadora y presidenta de la Fundación Casa Medina Sidonia, es autora de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales como *Reporter* y *Sábado Gráfico*; novelas como *La huelga*, *La base*, *La cacería*, *My prison* y *Palomares*; e investigaciones como *Historia de una conjura* o *No fuimos nosotros (derrotero de Poniente)*.

En este retrato, Luisa Isabel aparece sentada sobre una silla de corte popular, con estructura de madera pintada de verde y asiento de anea. Cruza su pierna derecha encima de la izquierda y, sobre ellas, apoya uno de los legajos del archivo. Una de sus manos sostiene cuidadosamente una de las hojas, mientras que la otra sujeta el sempiterno cigarrillo. Viste de negro: camisa, remangada para facilitar el trabajo, pantalón, calcetines de media y manolequinas. Como único adorno lleva un

reloj de oro en su muñeca izquierda. Observa con curiosidad y atención el legajo mientras esboza una media sonrisa. Su pelo, corto y revuelto, se erige como emblema de su liberación. Al fondo, las estanterías que contienen los innumerables legajos y documentos que componen el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia, su archivo, parecen protegerla y cobijarla de todo y de todos.

Manuel Ventura Millán (1923-1984), importante pintor sanluqueño, autor de numerosos bodegones —género en el que sobresalió notablemente—, muestra a una duquesa relajada inmersa en su hábitat natural.

La expresión de su rostro infunde satisfacción. La satisfacción que solo llega cuando uno está donde quiere estar, cuando uno hace lo que quiere hacer, cuando uno toma consciencia de la importancia de su trabajo, de su empeño, y decide no abandonar ni desistir en la tarea. Es el rostro de una mujer incansable, luchadora hasta el final, que jamás fue vencida ni doblegada.

Al pasar bajo sus tres retratos, situados en el hueco de la escalera que sube hasta el archivo, Luisa Isabel contaba orgullosa: «Esto es lo que querían que fuera, esto en lo que me convirtieron... y esto lo que quería ser».

L.M.D. y C.I.B.



LUISA ISABEL ÁLVAREZ DE TOLEDO Y MAURA, XXI DUQUESA DE MEDINA SIDONIA

RAFAEL REVELLES

1956

Óleo sobre lienzo

Con marco: 148 x 113 cm (h x a)

Sin marco: 134 x 99 cm (h x a)

Hueco de la escalera hacia el archivo. Entreplanta

«Lo que querían que fuera...» Luisa Isabel Álvarez de Toledo

Luisa Isabel María del Carmen Cristina Rosalía Joaquina Álvarez de Toledo y Maura nació en Estoril (Portugal), el 18 de agosto de 1936, en el seno de una familia de importante linaje. No en vano, era hija del XX duque de Medina Sidonia, Joaquín Álvarez de Toledo, y de Carmen Maura Herrera, ambos exiliados en Portugal a causa de la Guerra Civil. Al término del conflicto, Luisa Isabel se traslada junto a su familia a Sanlúcar de Barrameda.

Tras la muerte de su madre, acaecida en 1945, su abuelo, Gabriel Maura Gamazo, hijo del estadista Antonio Maura, se ocupó de su educación. Se instala en Madrid, en el palacete que sus abuelos poseían en la calle Miguel Ángel. Tras un breve periodo en el colegio de las Irlandesas, fue internada en el Sagrado Corazón. El ambiente severo de la institución afectó negativamente a la joven, por lo que, siguiendo los consejos del doctor Marañón, fue internada en Ciudad Ducal, colegio de señoritas situado a las afueras de Madrid, de ambiente más liberal. Junto a su formación académica, recibió las enseñanzas de su abuelo, historiador y miembro de la Academia de la Historia, quien además instruyó a Isabel en cuanto a ciencia, política y economía. Es el momento en el que escribe sus primeros

ensayos relacionados con la historia y el de mayor evolución, tanto personal como ideológica, de la futura duquesa de Medina Sidonia.

Con dieciocho años, fue presentada en sociedad en Estoril, junto a la infanta Pilar de Borbón. El 11 de diciembre de 1955, muere sin testamento su padre. Es entonces cuando recibe el título de duquesa de Medina Sidonia, uno de los más antiguos y relevantes de España. Poco después, el 16 de julio, contrae matrimonio.

Este retrato refleja a una jovencísima Luisa Isabel, que posa pacientemente. Tras ella, un fondo arquitectónico en el que destacan dos columnas, un denso cortinaje rojizo y la balaustrada de una terraza, que da paso a un horizonte repleto de árboles que parecen recortados entre la luz y el azul del cielo. Está sentada, con los brazos cruzados apoyados sobre el regazo, y gira levemente la cabeza. Su rostro muestra una contenida serenidad, al borde de convertirse en un semblante ciertamente serio. El cabello, anaranjado, cae a la altura de sus hombros, y sobre su blanca tez resalta aún más el blanco de su vestido. Este, de amplio escote, se ajusta al busto, mientras la falda se abre, mostrando un gran

volumen conseguido a base de pequeños volantes de tul sobre una base de seda.

Los brazos quedan cubiertos parcialmente por un hermoso chal y presenta joyas como aderezo: un magnífico collar de perlas de gran tamaño, un brazalete de oro y gemas preciosas, un anillo en su mano izquierda y una alianza en la derecha (Fig. 1).

Rafael Revelles, autor del lienzo, nació en Alcalá la Real (Jaén), en 1920, y desarrolló su actividad pictórica entre Granada, donde reside a partir de 1932, y Madrid, donde pasó parte de su juventud. Titulado como profesor de dibujo y pintura por la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla en 1946, fue director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada entre 1961 y 1971 y académico de número de la Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de la misma ciudad.

Su estilo es realista, destacando sobre todo su empleo de la luz, que incide con fuerza sobre la figura de la duquesa. No obstante, si algo destaca en este retrato, es la capacidad del pintor para penetrar en el personaje, un personaje absolutamente oprimido y encorsetado en su vestido blanco, retenido por cadenas de brillantes y perlas, cuya mirada desprende hastío, tristeza y, por qué no, rabia.

L.M.D. y C.I.B.



Fig. 1: *Luisa Isabel Álvarez de Toledo, XXI duquesa de Medina Sidonia*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

PARA TI, ISABEL,
PRINCESA, CON CARINO

VÁZQUEZ
DE SOLA



LUISA ISABEL ÁLVAREZ DE TOLEDO Y MAURA, XXI DUQUESA DE MEDINA SIDONIA

ANDRÉS VÁZQUEZ DE SOLA

Hacia 1975
Óleo sobre lienzo
Con marco: 135 x 85,5 cm (h x a)
Sin marco: 131 x 81 cm (h x a)
Hueco de la escalera hacia el archivo. Entreplanta

«En lo que me convirtieron...» Luisa Isabel Álvarez de Toledo

En 1967 Luisa Isabel encabezó una protesta en la que reivindicaba el derecho de los labradores a recibir una indemnización por la contaminación radiactiva de sus tierras, consecuencia del incidente de Palomares (Almería) que tuvo lugar en enero de 1966. A raíz de este hecho, fue procesada y encarcelada el 28 de marzo de 1969, primero en la cárcel de Ventas y después en Alcalá de Henares. La pena fue reducida merced a la conducta de la duquesa, que se hizo cargo de la escuela de la cárcel con el objetivo de alfabetizar a las presas. El 28 de noviembre de 1969 fue liberada. La publicación en 1968 de su novela *La huelga* la envolvió en un nuevo proceso, esta vez instruido por un juzgado militar, tras lo cual se exilió a Hasparren (Francia) la mañana del 5 de abril de 1970.

Seis años después, en 1976, Luisa Isabel regresa a España. En ese momento es detenida en su casa de Mortera (Cantabria), acusada de violencia hacia la autoridad, por lo que fue condenada a seis meses de prisión que pudo cumplir en libertad condicional.

Este periodo de su vida ha sido representado por el autor a modo de caricatura. Andrés Vázquez de Sola (San Roque, Cádiz, 1927) es un reconocido humorista gráfico y activo an-

tifranquista que también sufrió la prisión y el exilio en Francia. Allí tuvo la oportunidad de trabajar para periódicos como *Le Monde* o la prestigiosa revista *Le Canard Enchaîné*, llegando a ser homenajeado por su trabajo en la sede de la UNESCO de París. Creó la revista *Satirix* y, a su vuelta a España, publicó sus dibujos en *Diario 16*, *El Mundo*, *El Independiente*, *Interviú* y *Mundo Obrero*.

El retrato es un regalo del autor a la duquesa, a quien dedica la obra: «Para ti, Isabel, princesa, con cariño».

Muestra a la duquesa vestida de presa y encadenada a una bola de hierro coronada. La abstracción encierra un doble mensaje: de un lado, la etapa de encarcelamientos padecida por Luisa Isabel; de otro, el peso que su condición noble suponía para ella, una condición de la que no podía liberarse.

L.M.D. y C.I.B.

RO E LAS

Juan de Roelas y las pinturas de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda

PINTURAS PARA EL RETABLO DE LA IGLESIA DE LA MERCED DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA

1619

¹ *Escritura de Fundación y Patronato del Convento de Mercedarios descalzos de San Lucar, otorgada por los Señores Duques don Manuel Alonso y Doña Juana de Sandoval, su mujer, y aceptada por los padres fray Fernando de Santa María y fray Juan del Espíritusanto Comendador Y Conbentual del Convento de Huelva en virtud de las licencias y poderes de su General y Provincial.* Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Legajo 1.008.

² El origen y proceso constructivo de la iglesia de la Merced fue ampliamente estudiado por el profesor MORALES MARTÍNEZ, 1981. Se incluye aquí únicamente una breve reseña histórica del templo, remitiendo a la publicación citada para más información.

³ VV.AA., 2008.

⁴ VALDIVIESO, 2008b.

⁵ *Libro de cuentas (1616-1625) de los gastos hechos en la fábrica de la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Merced de Recoletos Descalzos de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda que se ejecutó por orden y caudales de los señores Duques D. Manuel Alonso y D^a Juana de Sandoval su mujer.* Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Legajo 1.008. Esta documentación fue extraída por el profesor E. Valdivieso y publicada en VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1978a.

⁶ MAYER, 1911, p. 119.

⁷ ROMERO DE TORRES, 1934, p. 510.

El conjunto artístico más importante conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia es sin duda el compuesto por las obras procedentes de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de Recoletos Descalzos de Sanlúcar de Barrameda. Se trata de más de un centenar de piezas correspondientes a diversas tipologías: pintura, escultura, arquitectura lignaria, cerámica, textiles y platería, incluyendo todo tipo de enseres litúrgicos. Entre los autores de las mismas destacan artistas de primera fila como Juan de Roelas, Juan de Oviedo y de la Bandera, Caballero d'Arpino o Hernando de Valladares. Este conjunto de obras fue trasladado al palacio ducal de Medina Sidonia a partir de 1955, momento en el que la iglesia de la Merced es cerrada al culto, a excepción del retablo mayor, que fue trasladado a la cartuja de Nuestra Señora de la Defensa de Jerez de la Frontera. De este momento existe un buen número de fotografías, realizadas en 1960 por Antonio Palau (Fig. 1), hoy conservadas en la fototeca de la Universidad de Sevilla. En ellas es posible observar algunas obras que aún permanecen *in situ*.

La construcción del templo mercedario fue promovida por don Manuel Alonso de Guzmán, VIII duque de Medina Sidonia, y su mujer, doña Juana Gómez de Sandoval y Rojas y de la Cerda, en el año 1615. Ambos quedaron constituidos como patronos perpetuos, tal y como se desprende de la escritura de fundación.¹

El lugar elegido para su emplazamiento fue el ocupado hasta entonces por la pequeña ermita dedicada a la Virgen de

Belén, situada en lo alto de una pequeña colina.² Las trazas del edificio pertenecen a Alonso de Vandelvira, autor de otros grandes encargos de los duques, como las trazas de la iglesia de la Caridad o el remate del campanario de la iglesia de la O, ambas en Sanlúcar. No obstante, la decoración interior del templo, los alzados, retablos y rejas son obra de Juan de Oviedo. La decoración escultórica estuvo a cargo de un grupo de entalladores dirigido por Salvador Rodríguez, y las labores de carpintería fueron realizadas por Luis Díaz, Alonso Hernández y Juan Jiménez.

Pero sin duda lo más interesante del conjunto es su programa iconográfico, constituido por más de una veintena de pinturas realizadas por Juan de Roelas entre 1619 y 1624 para el retablo mayor, retablos laterales, muros de la iglesia y otras dependencias conventuales.

Se conocen muy pocos datos de la vida de este artista. Las últimas investigaciones han aportado importantes referencias acerca de su origen.³ Durante décadas se afirmó que el pintor procedía de una importante familia sevillana, pero, por el contrario, hoy es posible aseverar que la nacionalidad de Juan de Roelas era flamenca. Atendiendo a las fuentes documentales conservadas, nació en torno a 1570. Trabajó en Valladolid, donde vivía junto a su padre, entre 1598 y 1602, al servicio del conde-duque de Olivares, aunque debió de llegar a la ciudad vallisoletana en el decenio anterior. En 1603, probablemente recién ordenado sacerdote, se traslada como capellán a la iglesia de la localidad sevillana de Olivares. Un año más tarde, en 1604, pasa a la iglesia del Salvador,

en Sevilla, ciudad en la que permanecerá como capellán y ejerciendo también como pintor hasta 1616. En ese momento Roelas decide trasladarse a Madrid con el objetivo de ser nombrado pintor del rey, algo que nunca llegó a conseguir.

No existe documentación referente a la formación de Roelas como pintor. No obstante, el profesor Enrique Valdivieso⁴ ha señalado que esta pudo iniciarse en Flandes y ser completada en Italia, como evidencia el estilo del pintor, claramente influenciado por la pintura veneciana, especialmente por Tintoretto, Veronés y Bassano. El título de licenciado que ostentó, y por el que fue conocido por la historiografía artística de los siglos XIX y XX, indica que realizó estudios superiores más elevados que los de bachiller, lo cual posibilitó su acceso a la condición eclesiástica de presbítero.

La llegada de Roelas a Sevilla en 1604 supuso un soplo de aire fresco en una ciudad cuya pintura había caído en la desidia y la repetición de un manierismo en decadencia, frío y arcaico en sus planteamientos. Ante esto, el flamenco introdujo la soltura en el dibujo, la calidez en el color y el sentimiento en el retrato, obteniendo como resultado una pintura ligera que supo aunar a la perfección lo humano y lo divino. En este momento los ideales religiosos de la Contrarreforma, defendidos en buena medida por los jesuitas, gozaban de su máximo apogeo en la capital hispalense. La pintura debía seguir estos preceptos, basándose en una iconografía comprensible para los creyentes, en la que la religión se representara atendiendo a sus ritos y sus

prácticas, con una profunda misión catequética. La fundación de nuevos templos y la renovación de los anteriores según las directrices del concilio de Trento propiciaron una intensa actividad pictórica que dio lugar a la gestación de la más importante escuela del barroco español fuera de la corte.

El papel protagonista de Juan de Roelas en todo este periodo de renovación no pasó desapercibido en los círculos artísticos de primeros de siglo, en especial para el pintor y tratadista Francisco Pacheco, siempre contrario a la pintura de Roelas. En su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Pacheco no duda en criticar al pintor de origen flamenco, tachándolo de indecoroso e inadecuado en sus iconografías.

En 1619 el duque de Medina Sidonia contrata en Madrid con Juan de Roelas la realización de las pinturas para el retablo mayor de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, retablo que había encargado previamente al tracista Juan de Oviedo. El pintor se trasladó a la localidad gaditana, donde realizó las pinturas en los primeros seis meses de 1619. Por ello recibió dos pagos: el primero de ellos, de quinientos ducados, el 12 de julio de 1619 en Sanlúcar; el segundo, de otros quinientos ducados, el 29 de octubre de ese mismo año, en Madrid.⁵

Las pinturas fueron estudiadas en su emplazamiento original por autores como Mayer⁶ y Romero de Torres,⁷ aunque con algunos errores en cuanto a iconografía. El profesor Diego Angulo Íñiguez realizó una fotografía del retablo en la iglesia de la



Fig. 1: Iglesia de la Merced, Sanlúcar de Barrameda.

Merced, antes de que esta fuera cerrada al culto, como ya se ha señalado anteriormente, en 1955. La imagen se conserva en la Universidad de Sevilla y en ella es posible observar, además, muchos de los enseres litúrgicos que hoy se encuentran en la Fundación. (Fig. 2)

En cualquier caso, las aportaciones más importantes acerca de este conjunto han sido las realizadas por el profesor Valdívieso en los últimos treinta años. La más reciente, publicada con motivo de la exposición monográfica dedicada a Juan de Roelas, celebrada en Sevilla en el año 2008, incluye la reconstrucción del retablo mayor con las pinturas en su emplazamiento original.

G.F.R. y C.I.B.

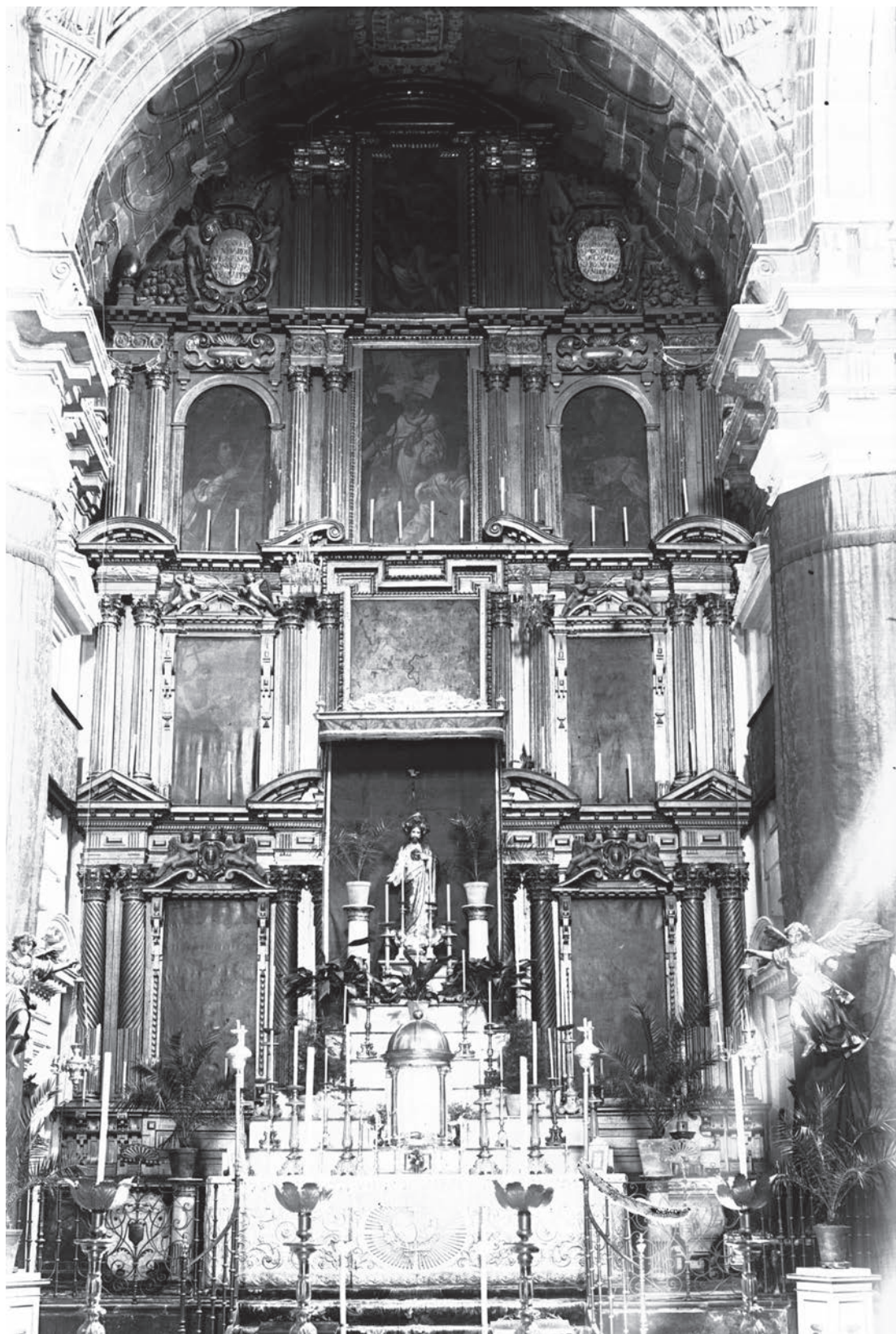
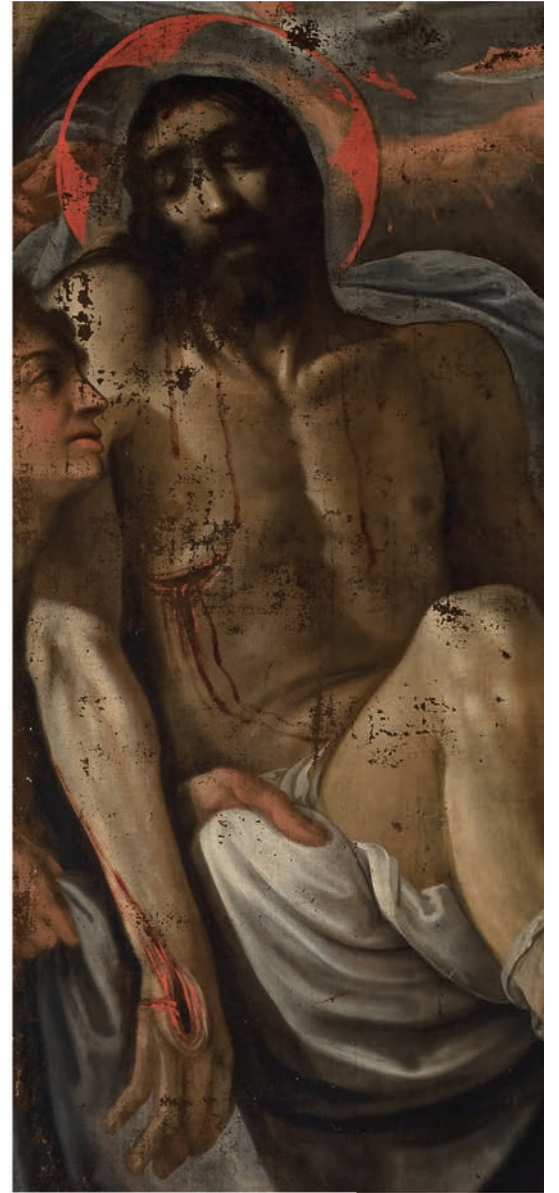


Fig. 2: Retablo de la iglesia de la Merced, Sanlúcar de Barrameda.



ADORACIÓN DE LOS PASTORES. LA EPIFANÍA

1619

Óleo sobre lienzo

Con marco: 263 x 147 cm (h x a)

Sin marco: 234 x 119 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«Vayamos a Belén, y veamos lo que ha sucedido y que el Señor nos ha anunciado.»

San Lucas, 2: 15

El programa iconográfico del retablo mayor de la iglesia de la Merced se iniciaba con dos representaciones dedicadas a la infancia de Jesús, que ocupaban originariamente cada una de las calles laterales del primer cuerpo, flanqueando el manifestador. Se trata de la *Adoración de los pastores* y *La Epifanía*, temas muy frecuentes en los altares del siglo XVII, a través de los cuales se expresaba la aceptación y acogida de Cristo desde el momento mismo de su nacimiento.

El relato de la *Adoración de los pastores* únicamente es narrado en el Evangelio de san Lucas (2: 8 y ss.). En el arte el tema comienza a representarse a finales del siglo XV. Un ángel anuncia a los pastores la llegada del Mesías en un pesebre de Belén y todos acuden a adorar al Niño, reuniéndose en torno a él en actitud reverencial.

La composición del lienzo se resuelve en tres registros diferenciados en altura. En el inferior, Jesús aparece recogido en un pesebre ante la mirada y cuidado de la Virgen, que con sumo cuidado se dispone a cubrir el cuerpo del Niño con un paño blanco. San José, por su parte, observa la escena con rostro complaciente. Junto a él, el buey y la mula aportan calor al recién nacido. Completan este primer registro dos curiosos animales: un perro, que asoma curioso por el margen izquierdo, y un gato, en el ángulo inferior derecho. En el siguiente registro, un nutrido grupo de pastores contemplan al Niño. Entre ellos destaca el situado a la izquierda, que sostiene un caramillo. Por último, en la zona superior, se suceden dos escenas. A la derecha, se abre un arco de medio punto a

través del cual es posible observar al ángel que en plena noche anuncia a los pastores el nacimiento de Jesús. A la izquierda, un rompimiento de gloria en el que Dios Padre, acompañado de una corte de querubines, irrumpe en la escena para bendecir el grandioso acontecimiento (Fig. 2).

El pasaje de *La Epifanía*, adoración de los Reyes o adoración de los Magos (entendiendo estos como sabios), es narrado en el Evangelio de san Mateo (2: 1 y ss.). Los Magos habían llegado de Oriente guiados por una estrella, en busca del rey de los judíos. El relato es breve y no señala ni el número ni el nombre de estos magos. Los evangelios apócrifos aportaron los datos recogidos por la tradición artística. El escritor cristiano Tertuliano (h. 160-230) fue el primero en otorgarles la categoría de reyes y sus nombres parecen tener su origen en un pontifical romano del siglo IX. El simbolismo de los regalos que ofrecen a Jesús ha sido tradicionalmente el siguiente: oro, como homenaje a la realeza de Cristo; incienso, en honor a su divinidad; y mirra, elemento utilizado para embalsamar, como presagio de su muerte. A finales de la Edad Media cada uno de los Magos se identificó con cada una de las partes del mundo conocido: Europa, personificada en Melchor, de tez y barba blanca; África, a través de Baltasar, de piel oscura; y Asia, mediante Gaspar, de rasgos hindúes y cabello castaño.

En esta ocasión Roelas compone la escena mediante una diagonal trazada por el grupo principal, compuesto por Melchor, quien, despojado de su corona y su cetro, besa los pies del Niño mientras este, sentado sobre el regazo de su madre, posa





Fig. 1: *Adoración de los pastores*, Juan de Roelas, 1604-1605. Iglesia de la Anunciación, Sevilla.

grácilmente su mano sobre la cabeza del rey (Fig. 3). La Virgen observa la escena, al igual que José, con rostro humilde, sereno y amable. Junto a Melchor aparece el cofre con su ofrenda. En un segundo plano, pero completando el grupo principal, Baltasar y Gaspar esperan el momento de ofrecer sus presentes, que aún guardan en los ricos cofres que portan en sus manos. Tras ellos aparece parte del séquito real y, sobre la arquitectura que alberga la escena, algunos de los pastores que también han acudido a celebrar el nacimiento. Al fondo, tras la mencionada arquitectura, se vislumbran cientos de personas, varias de ellas a caballo, que peregrinan para adorar al Niño. Preside el conjunto la estrella que desde el cielo ha guiado a los Magos hasta Belén.

En estas dos obras Roelas despliega todos los recursos que convirtieron al pintor en la figura más relevante de la primera mitad del siglo XVII y que significaron la renovación de la pintura imperante, que se mantenía anclada en el tardomanierismo promulgado desde Sevilla.

Para desarrollar ambos temas, Roelas toma elementos de una de las pinturas realizadas durante su primera etapa sevillana: la *Adoración de los pastores* del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación de la capital hispalense (Fig. 1), casa profesa de los jesuitas, realizada entre 1604 y 1605 para la Compañía de Jesús.

En la obra homónima, conservada en la Fundación Casa Medina Sidonia, es posible observar la similitud entre la disposición y actitud de la Virgen y el Niño recostado en el pesebre.





Fig. 2: *Adoración de los pastores*.
Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Asimismo, algunos de los rostros de los pastores se repiten, destacando el situado a la izquierda, que porta el caramillo, mientras que en la obra sevillana lleva sobre sus hombros un cordero. Se ha señalado que esta figura se inspira en el grabado realizado por Sadeler, sobre composición de Goltzius, titulado *Cosa ridicolosa*.

La zona superior varía en las dos composiciones, sin embargo, coinciden en el caso de *La Epifanía*, donde Roelas repite parte de la estructura arquitectónica del fondo, incluyendo la figura del pastor que trata de sortearla pasando por encima.

En la iglesia del convento de Santa Isabel de Sevilla se conserva una *Epifanía*, obra muy similar de Juan del Castillo, realizada en torno a 1625. Estas similitudes vuelven a evidenciar el uso de estampas por parte de los pintores de la época a la hora de inspirarse en la representación de los temas.

Uno de los rasgos que más destaca en estas adoraciones es el empleo de un colorido vibrante lleno de matices en los tonos rojos, pardos y dorados predominantes. Esto, unido al personalísimo empleo de la luz, siempre procedente de la figura del Niño, dota al conjunto de una atmósfera

cargada de magia y espiritualidad. Roelas supo combinar a la perfección este sentido divino de su pintura con las expresiones más populares. De esta manera introduce en ambos lienzos toda una galería de retratos de corte naturalista que abarcan desde la sencillez y humildad más absolutas de los pastores, que sonríen y celebran con alegría la llegada de Jesús, hasta la solemnidad y distinción de los Reyes y su séquito. Sin olvidar la amabilidad y recogimiento de los rostros de la Sagrada Familia. Se trata de un naturalismo de clara raigambre flamenca que lleva al autor a profundizar en todos los elementos: paños, enseres y ornamentos se cuidan así hasta el mínimo detalle.

Esta manera de aunar el respeto derivado de la representación de temas religiosos con la frescura y el dinamismo de los tipos populares extraídos de la cotidianeidad escandalizó a los sectores más conservadores de la sociedad. Cabe citar como ejemplo las críticas vertidas por el pintor y tratadista Francisco Pacheco, en referencia a la desnudez del Niño Jesús del mencionado lienzo de la *Adoración de los pastores* de la iglesia de la Anunciación, que tachó de indecorosa.

Las críticas no debieron pasar desapercibidas a Roelas, pues quince años después no dudó a la hora de cubrir al Niño en su versión del tema para la iglesia sanluqueña. Trascendencia y realidad mediante las cuales Roelas lleva a buen término los postulados de la Contrarreforma, basados en la claridad de las representaciones iconográficas al servicio de la doctrina y el dogma cristiano.



Fig. 3: *La Epifanía*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

PREDICACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA EN EL DESIERTO

1619

Óleo sobre lienzo

Con marco: 254 x 136 cm (h x a)

Sin marco: 228 x 112 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«Y a ti, niño, te llamarán profeta del Altísimo, porque irás delante del Señor a preparar sus caminos, anunciando a su pueblo la salvación, mediante el perdón de sus pecados.»

Benedictus, cántico de Zacarías (San Lucas, 1: 76-77)

San Juan Bautista, precursor y mensajero de Cristo, era hijo de Zacarías, sacerdote del templo de Jerusalén, y de Isabel, pariente de la Virgen. Por su labor de predicador ha sido considerado profeta tanto por el cristianismo como por el islam. No en balde san Juan dedicó toda su vida a difundir la palabra de Dios, bautizando en el río Jordán a todo aquel que acudía en actitud de penitencia. Según san Lucas (3: 1-3), comenzó a predicar «el año decimoquinto del emperador Tiberio», por lo que la fecha aproximada del inicio de su actividad está en torno al año 28 de la era cristiana. Según los evangelios, bautizó a Jesús (Lucas, 3: 21-22; Marcos, 1: 9-11), reconociéndolo como Mesías (Juan, 1: 25-34; Mateo, 3: 13-17). Este hecho supuso el comienzo de la vida pública de Jesús. Poco después, y antes de la muerte de Jesús, fue encarcelado por Herodes Antipas (hijo de Herodes el Grande), y más tarde decapitado en la fortaleza de Maqueronte (Marcos, 6: 16-29; Mateo, 14: 3-12). El arte lo representa bien como niño compañero de Jesús, como parte de la Sagrada Familia, o en apariencia adulta, como predicador.

Roelas muestra a san Juan predicando a la multitud, según narra el relato del evangelista (Lucas, 3: 1-17), sobre una roca improvisada como púlpito. Es un hombre joven de aspecto descuidado con cabello largo y barba oscura. Viste un sayo de piel de camello, en alusión a su vida en el desierto, y un manto rojo, propio de los que han padecido martirio. Porta una cruz de caña y a sus pies aparece el cordero, símbolo del Cordero Místico. Ambos elementos están extraídos del

cuarto Evangelio: «Juan fijó la vista en Jesús que pasaba y dijo: ese es el cordero de Dios» (Juan, 1: 36). Dirige su mirada al fiel y eleva su índice hacia el cielo para expresar su misión anunciadora.

En el retablo mayor de la iglesia de la Merced, la *Predicación de san Juan Bautista en el desierto* ocupa la calle lateral izquierda del segundo cuerpo. Su composición se establece a partir de la diagonal marcada por la figura del santo. Esta diagonal, que recorre el lienzo desde el ángulo inferior derecho, divide en dos la escena. En primer término, se muestra a san Juan anunciando la llegada del Mesías a la multitud que, congregada en segundo término, se extiende hasta el horizonte a través de un profundo paisaje. Destacan las figuras situadas en el margen derecho, ejemplo de la maestría de Roelas a la hora de captar las expresiones y los tipos populares, perfectamente retratados en su pintura. La primera de estas figuras viste túnica amarilla y cubre su cabeza mediante una especie de gorro frigio de color rojizo, lo cual podría aludir a su origen oriental. Se apoya sobre su cayado y mira fijamente al Bautista, a quien escucha atentamente. En el ángulo inferior derecho, en absoluta penumbra, otra figura masculina observa con detenimiento a san Juan. Tras él, cuatro figuras femeninas bien definidas dan paso a la multitud abocetada del fondo.

La intensidad de los colores empleados por Roelas, así como el uso de la luz, que ilumina de forma directa e irreal las figuras del primer término, denotan la influencia de la pintura veneciana que, como ya ha sido comentado con anterioridad, Roelas pudo conocer *in situ*.



LA VIRGEN DE LA MERCED OFRECIENDO EL HÁBITO DE LA ORDEN AL VIII DUQUE DE MEDINA SIDONIA

1619

Óleo sobre lienzo

Sin marco: 226 x 165 cm (h x a)

Con marco: 308 x 204 cm (h x a)

Salón del Loro

«¿Quién eres tú, que a mí, un indigno siervo, pides que realice obra tan difícil, de tan gran caridad, que es grata a Dios y meritoria para mí?»

Revelación a san Pedro Nolasco la noche del 1 al 2 de agosto de 1218, cuando la Virgen le encomendó la creación de la Orden de la Merced

La Virgen de la Merced ofreciendo el hábito de la orden al VIII duque de Medina Sidonia ocupaba en origen la zona o calle central del segundo cuerpo del retablo mayor, que realizó el tracista Juan de Oviedo y de la Bandera, junto a los lienzos *Predicación de san Juan Bautista en el desierto* y *Las tentaciones de san Antonio Abad*.

Sobre 1955 el cuadro es depositado en el palacio de la Fundación Casa Medina Sidonia por orden de su propietaria, Luisa Isabel Álvarez de Toledo y Maura, y en la actualidad se encuentra en el denominado salón del Loro.

La composición del lienzo es la clásica en diagonal de época barroca, con dos registros en altura de izquierda a derecha. Su iconografía representa el momento en que la Virgen de la Merced, en el lado izquierdo, vestida de blanco y con corona, dentro de un rompimiento de gloria de tonalidades doradas, le impone al VIII duque de Medina Sidonia el escapulario del hábito blanco de la Orden Mercedaria. La Virgen está rodeada de otras santas y vírgenes con coronas de flores y palmas en sus manos, mientras varios ángeles niños portan canastas con rosas y otras flores de distintos colores y tamaños que arrojan desde el cielo a la tierra. En la parte terrenal, en el lado inferior derecho, se representa al duque, de rodillas sobre un rico reclinatorio, revestido con un tejido adamascado azul y dorado, y cojín con grandes borlones de hilos metálicos en las esquinas, sobre el cual se coloca una corona ducal. Don Manuel Alonso, en actitud orante con las manos unidas y mirando a la Virgen, viste calzas y manto

con piel de armiño y porta espada y el collar de la Orden del Toisón de Oro. Su indumentaria y otros objetos representados en el lienzo corresponden a la moda o usanza de la época de Felipe III.

El retratado es don Manuel Alonso Pérez de Guzmán y Silva, VIII duque de Medina Sidonia, capitán general de la Mar Océana y Costas de Andalucía, XIII señor de Sanlúcar, IX conde de Niebla y VI marqués de Cazaza de África. Además, fue quien dirigió desde Jerez las operaciones militares con las que se consiguió rechazar el ataque de la flota holandesa a la ciudad de Cádiz dirigido por sir Edward Cecil (Fig. 1).

El estilo del conjunto de las pinturas que componían el retablo es muy uniforme y naturalista, aunque este lienzo se puede considerar el más detallista y delicado, siendo el mejor proporcionado, quizás por ser el que presidía el retablo y representa al patrón de la iglesia. La obra tiene, especialmente en el retratado o donante, un dibujo más cuidado, preciso y delicado (Fig. 2). Presenta una luz y un colorido nítido y refinado, aunque en la actualidad el lienzo tenga problemas de barnices oxidados y un mal reentelado que ha alterado el cromatismo del cuadro. Con esta obra Roelas supo plasmar una escena amable, devocional y emotiva, siendo una de las mejores pinturas realizadas por el pintor.







Fig. 1: *Defensa de Cádiz contra los ingleses*,
Francisco de Zurbarán, 1634-1635.
Museo Nacional del Prado.

Fig. 2: *La Virgen de la Merced ofreciendo el hábito
de la orden al VIII duque de Medina Sidonia*.
Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO ABAD

1619

Óleo sobre lienzo

Con marco: 254 x 136 cm (h x a)

Sin marco: 228 x 112 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«Si quieres ser perfecto, ve y vende todo lo que tienes, y hallarás un tesoro en el cielo.»

San Mateo, 19: 21

San Antonio Abad, o san Antón, nació cerca de Heracleópolis Magna, Alto Egipto, en el año 251. Las fuentes para su estudio se basan principalmente en los relatos de san Atanasio y san Jerónimo, popularizados en la *Leyenda dorada*, compilación de vidas de santos realizada en el siglo XIII por el dominico genovés Santiago de la Vorágine. Según estos relatos, a la muerte de sus padres san Antonio distribuyó sus bienes entre los pobres y se retiró al desierto como asceta. Su carisma y su fama de hombre santo y austero atrajeron a numerosos discípulos, que fueron organizados como ermitaños por san Antonio, por lo que es considerado fundador de la tradición monacal cristiana. Sin embargo, prefirió la soledad, retirándose por ello al monte Colzim, junto al mar Rojo, donde murió en el año 356.

Generalmente san Antonio es representado, tal y como se observa en el lienzo analizado, como un anciano de barba blanca, ataviado con túnica blanca, escapulario y manto con capucha de color pardo. Porta un bastón con mango en forma de tau (T). La tau, conocida también como cruz egipcia, aparece de nuevo en el hombro del santo, estampada en color azul sobre el sayal. Símbolo de inmortalidad en el antiguo Egipto, esta cruz fue adoptada por los cristianos de Alejandría como emblema.

Durante el siglo XI una epidemia de erisipela asoló Europa. Muchos enfermos dijeron haberse curado invocando el nombre del santo. A partir de entonces esta enfermedad se conoció como «fuego de san Antonio». Desde ese momento, junto al santo se representa un cerdo de cuyo cuello u oreja cuelga una campanilla. Este animal

fue criado por los monjes antoninos en la Edad Media, pues su manteca era considerada un buen remedio contra la erisipela. La campanilla era comúnmente empleada para ahuyentar a los malos espíritus.

El lienzo conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia ocupaba la calle lateral derecha del segundo cuerpo del retablo. Hace pareja con la *Predicación de san Juan Bautista en el desierto*, situada en la calle lateral izquierda. La inserción de ambos personajes en el retablo expresaba los valores de predicación, sacrificio y penitencia de la Orden Mercedaria.

Durante años esta pintura fue identificada erróneamente como san Ignacio Ermitaño, siguiendo las descripciones de Mayer en 1911⁸ y Romero de Torres en 1934.⁹ El error quedó subsanado por el profesor Valdivieso en 1977,¹⁰ quien identificó el tema como san Antonio Abad en el momento de su penitencia.

En efecto, san Antonio aparece arrodillado sobre una piedra, con las manos unidas en actitud de orar (Fig. 2). Dirige fijamente su mirada hacia la cruz que, rudimentariamente fabricada con madera, se alza frente a él. Entre sus brazos apoya el báculo y a sus pies reposa el cerdo, de cuyo lóbulo pende la ya mencionada campanilla. La escena transcurre en un árido paisaje donde destaca el árbol, que cubre parcialmente al santo y bajo el cual se refugia. No obstante, entre la vegetación se camufla toda una serie de seres monstruosos, surgidos del imaginario de Juan de Roelas, mediante los cuales el autor ha querido representar, sin duda, las numerosas tentaciones padecidas por san Antonio en el desierto.

⁸ MAYER, 1911.

⁹ ROMERO DE TORRES, 1934.

¹⁰ VALDIVIESO, 1978a.





Fig. 1: *Las tentaciones de san Antonio Abad*, El Bosco, hacia 1510-1515. Museo Nacional del Prado.

Estas criaturas aparecen en los márgenes de la composición. Sobre el cerdo, una de ellas, de encendidos ojos, parece arrojar fuego, mientras, a su derecha, otra de las criaturas molesta al santo con una especie de rastrillo. En la zona inferior, entre las briznas, emergen otros dos seres o pequeños diablillos de apariencia similar a la humana. En el ángulo inferior derecho se observa una especie de reptil cuya boca se prolonga de forma alargada, y más arriba, en el margen del lienzo, otras dos figuras de finas y alargadas trompas. Por último, sobre el hombro izquierdo del santo, se vislumbra la silueta de un ave monstruosa que despliega al vuelo sus alas. Este tema ha sido representado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del arte por maestros como El Bosco (Fig. 1), Cezanne, Diego Rivera o Dalí, entre otros, cada uno de ellos desde su personalísima óptica.

Tanto para las pinturas del segundo cuerpo del retablo como para las que ocupan el tercer cuerpo y el ático, Roelas emplea composiciones muy cerradas en las que la figura representada ocupa casi la totalidad del lienzo, a partir de un punto de vista muy bajo, jugando así con la perspectiva. De esta manera hace que las figuras sean completamente visibles por el fiel desde su posición en el templo.

La oración es el único camino para vencer el mal, expiar los pecados y llegar a Dios. Para transmitir este mensaje, Juan de Roelas concentra toda su atención en el rostro del santo, cuya mirada fija de manera casi obstinada en el crucifijo, en un intento desesperado por librarse de las tentaciones que le acechan. El retrato es de suma calidad y fuerte naturalismo.

En él se destacan cada uno de los rasgos de san Antonio, unos rasgos marcados por el sufrimiento derivado de la vida eremítica en el desierto, que envejece y encurte la piel, tal y como se aprecia, además de en el rostro, en las manos del santo. Al contrario que en otros lienzos del mismo retablo, el color se torna apagado y los efectos lumínicos se reducen a las sombras y los pliegues de los paños, tal vez en un intento por parte del autor de afianzar el sentimiento de austeridad y la sobriedad de la vida ascética.



Fig. 2: *Las tentaciones de san Antonio Abad*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

MARTIRIO DE SAN RAMÓN NONATO

1619

Óleo sobre lienzo

Sin marco: 278 x 162 cm (h x a)

Con marco: 298 x 182 cm (h x a)

Sacristía

«Protegedme a mí y al hijo de mis entrañas ahora y durante el parto que se aproxima.»

Oración a san Ramón Nonato, patrón de las parturientas

Este lienzo se disponía en la calle central del tercer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de la Merced realizado por Juan de Oviedo, el *Martirio de san Ramón Nonato*, un importante santo misionero de la Orden de Nuestra Señora de la Merced y Redención de Cautivos. El lienzo se realizaría en los seis meses primeros del año 1619 por Juan de Roelas, y en la actualidad se encuentra en la planta noble del palacio ducal de Medina Sidonia, en Sanlúcar de Barrameda, en la zona denominada sacristía.

La escena narra el momento en que el santo es martirizado, después de ser apresado por unos piratas berberiscos que lo retuvieron como rehén en Argel. Le atravesaron los labios con un hierro al rojo, y luego pasaron un candado por los orificios para impedirle que predicase el Evangelio. En el lienzo se representa el instante en que el santo es atado con cuerdas por un grupo de sarracenos, con el candado en la boca junto con otro fraile mercedario. El santo está de pie, vestido con el hábito blanco mercedario y el escudo de la orden en el pecho (que simboliza, bajo la corona real, la cruz blanca de la catedral de Barcelona en campo de gules en la parte superior, y las barras de Aragón en campo de oro en la inferior). También presenta el capelo cardenalicio a la espalda, cuyos cordones con borlón lo anuda por delante del hábito del santo.

En primer plano aparece la figura de otro religioso mercedario, también con el hábito y el escudo de la orden, que se encuentra abatido por un verdugo que lo tira al suelo y mira al espectador. Al fondo, un paisaje con un celaje entre nubes y sol con rayos

áureos, símbolo de la divinidad, donde se puede apreciar el perfil de las lanzas y picas que portan los soldados sarracenos.

Por su morfología y estilo de pintar, se puede apreciar en la obra una gran monumentalidad de las figuras que es característica en Roelas en la última fase de su vida.

El dibujo es muy preciso y natural, del mismo modo que el colorido es muy real y apurado con un cromatismo refinado y nítido, dado que se trataba de una obra importante que presidía el altar mayor.

La atención del lienzo se concentra en el cuerpo del santo martirizado, con semblante apacible y sereno y cuya figura es densa y vigorosa, pero a su vez aparatosa y movida con formas blandas a través de una pincelada suelta y precisa. Utiliza materia con empastes gruesos con objeto de lograr tonos cálidos que hagan vibrar fuertemente el espíritu de la composición, creando una idea más humanizada y popular de la pintura, por lo que puede ser considerado un pintor entre el naturalismo y el misticismo barroco.



MARTIRIO DE SAN LORENZO

1619

Óleo sobre lienzo

Con marco: 255 x 127 cm (h x a)

Sin marco: 238 x 110 cm (h x a)

Salón del Coro o Aula

«Assum est, inquit, versa et manduca.»

San Ambrosio, *De officiis*, capítulo 43

Laurentius (del latín, laureado), o san Lorenzo, nació en Hispania (Huesca o Valencia), según la tradición, hacia el año 225. Fue uno de los siete diáconos de Roma. Su misión fue la de administrar los bienes de la Iglesia y el cuidado de los pobres. Fue víctima de las persecuciones promovidas por el emperador Valeriano tras prohibir el culto cristiano y emitir el edicto mediante el cual ordenaba matar a todos los obispos, sacerdotes y diáconos («Episcopi et presbyteri et diacones incontinenti animadvertantur», Cipriano, Epist. LXXX, 1). Esta orden imperial, por la que incluso se dio muerte al papa Sixto II, se ejecutó de inmediato en Roma. Siguiendo este mismo edicto, san Lorenzo fue martirizado en 258.

Según su hagiografía, Lorenzo fue quemado vivo en una parrilla cerca del Campo de Verano, en Roma. Se dice que en medio del martirio exclamó: «Assum est..., versa et manduca» (Asado es, vuelve y come).

Fue enterrado en la vía Tiburtina, en las catacumbas de Ciriaca, por Hipólito de Roma y el presbítero Justino. Se dice que Constantino I el Grande mandó construir un pequeño oratorio en honor del mártir, que se convirtió en punto de parada en los itinerarios de peregrinación a las tumbas de los mártires romanos en el siglo VII.

En alusión a su martirio se le representa junto a la parrilla, atributo parlante del santo.

El lienzo, resuelto en vertical y terminado en medio punto, corresponde a la calle lateral izquierda del tercer cuerpo del retablo. Representa a san Lorenzo en el

momento de su martirio, ataviado aún con la indumentaria de diácono, alba blanca y dalmática roja. La figura del santo ocupa prácticamente la totalidad de la composición. Aparece arrodillado, abrazado a la parrilla y con la mirada dirigida hacia el cielo, aceptando su suplicio. A la derecha, y tras él, un personaje apoya su mano en el hombro del santo. A la izquierda, se vislumbra el rostro de otro personaje, al igual que en el fondo, donde, además de un pequeño resquicio de cielo, pueden observarse varias figuras abocetadas.

La calidez de la paleta empleada, en la que predominan los tonos pardos, ocre y dorados, unida a los efectos lumínicos a base de fuertes contrastes, crea una atmósfera mística que acentúa el simbolismo de la imagen representada.



MARTIRIO DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

1619

Óleo sobre lienzo

Con marco: 255 x 127 cm (h x a)

Sin marco: 238 x 110 cm (h x a)

Salón del Coro

«Catalina no fue solo una filósofa. Su alma es una historia de amor.»

Emilia Pardo Bazán

Catalina nació hacia el año 290 en el seno de una noble familia de Alejandría. El primer relato de su vida data del siglo IX y parece estar basado en la figura de Hipatia, filósofa pagana y sabia alejandrina. Según la *Leyenda dorada* fue una mujer de gran erudición y sabiduría, al nivel de los más grandes poetas y filósofos de la época. Siendo ya reina se convirtió al cristianismo, y una noche, ante la visión de Cristo, decidió consagrarle su vida y convertirse en su «prometida».

Cuenta la leyenda que Catalina aprovechó la celebración de una gran fiesta pagana presidida por el emperador Maximiano para intentar convertirlo al cristianismo. Enfurecido por su actitud, la puso a prueba sometiéndola a un debate filosófico contra cincuenta sabios. Catalina logró la conversión de todos ellos, lo cual provocó la ira del emperador, que ordenó ejecutar a los sabios, pero antes propuso a Catalina que se casara con uno de ellos, a lo que ella se negó rotundamente. El emperador ordenó entonces que la torturaran, ideando una máquina compuesta por varias ruedas dentadas. En el momento en que las ruedas tocaron el cuerpo de Catalina, un ángel envió un haz de rayos desde el cielo y las ruedas quedaron fulminadas milagrosamente. Obstinado, Maximiano ordenó su ejecución y fue decapitada.

Otras fuentes señalan que fue el hijo de Maximiano, Majencio, quien a fin de conquistar a Catalina trató de minar su fe empleando para ello a cincuenta filósofos. La oratoria y convicción de Catalina convencieron a los filósofos, que fueron enviados a la hoguera antes de que pudieran ser bautizados. Los instrumentos empleados

para la tortura y muerte de la santa coinciden en las dos versiones.

La verosimilitud histórica de la leyenda de santa Catalina fue puesta en duda por la Iglesia católica a partir de 1961. No obstante, teniendo en cuenta que su devoción y culto es uno de los más extendidos por toda Europa, permanece inscrita en el martirologio romano.

En el lienzo analizado, la santa aparece junto a la rueda dentada, con las manos atadas y la cabeza inclinada hacia el suelo, en actitud de resignación, esperando ser decapitada.

Desde el punto de vista compositivo, el lienzo hace pareja con el dedicado al martirio de san Lorenzo. Corresponde, pues, a la calle lateral derecha del tercer cuerpo. La figura de la santa ocupa casi la totalidad de la composición, en primer plano, junto a la rueda dentada y rota. Es representada como una doncella de cabellos claros, recogidos sobre la nuca, y ricamente vestida como dama noble, con indumentaria propiamente barroca. Se arrodilla, con las manos atadas, e inclina la cabeza hacia el suelo, en actitud de serena resignación. A sus pies se observa una corona en alusión a su ascendencia real.

En segundo plano y casi en penumbra, aparece su verdugo, representado en el instante de alzar el sable con el que segará la vida a santa Catalina. A su derecha se vislumbra la figura del emperador Maximiano, que porta el cetro propio de su condición. Una serie de haces de luz irrumpen en la escena desde la zona superior, dotando al conjunto de un mayor sentimiento de espiritualidad.



SANTÍSIMA TRINIDAD

1619

Óleo sobre lienzo

Con marco: 287 x 166 cm (h x a)

Sin marco: 250 x 117 cm (h x a)

Salón del Coro o Aula

«Creedme que yo soy en el Padre, y el Padre en mí; de otra manera, creedme por las mismas obras.»

San Juan, 14: 11

La doctrina de que en Dios hay una sola naturaleza y tres personas distintas, Padre, Hijo y Espíritu Santo, está basada en el Evangelio de san Mateo (28: 19) y fue expuesta por san Agustín en *De Trinitate*. La Trinidad característica, aparecida por primera vez en las obras francesas y del norte de Italia a lo largo del siglo XII y que pasaría a ser la forma más habitual del Renacimiento en adelante, representa a Dios Padre con rasgos de hombre anciano, con barba larga, aspecto patriarcal y halo triangular. Está colocado detrás y por encima de Cristo, que yace sobre sus rodillas. La paloma del Espíritu Santo está justo encima de la cabeza de Cristo.

El lienzo analizado responde a un tipo de representación menos común, procedente de la pintura de los Países Bajos, donde surge en pleno siglo XV. En ella, el Padre está en un trono y sostiene el cuerpo de Cristo sin vida, de forma similar a la Piedad. Roelas pudo conocer este tipo de representación de la Santísima Trinidad gracias al grabado realizado por Durero en 1511 (Fig. 1).

Dos ángeles, de los cuales el pintor solo ha representado sus rostros y manos, depositan el cuerpo de Cristo en el regazo de Dios Padre. Sobre ellos aparece la paloma del Espíritu Santo. El pintor flamenco ha eliminado todas las figuras secundarias de la escena representadas en el grabado, centrándose en la escena principal. Como ya realizara en los cuadros de san Lorenzo y santa Catalina del mismo retablo, dedica casi la totalidad del lienzo a la figura protagonista, en este caso Jesús.

Teniendo en cuenta que el lienzo estaba destinado a ocupar el punto más alto del retablo, el ático, Roelas concibe su obra mediante un punto de vista muy bajo, jugando con la perspectiva y la composición. Esta viene marcada por la diagonal que dibuja el cuerpo de Cristo desde el ángulo inferior derecho hasta el ángulo superior izquierdo, así como por el fuerte escorzo que establece la disposición de la pierna derecha, en primerísimo término. El sentimiento de ascensión hacia la divinidad se transmite de forma clara y evidente mediante una segunda diagonal, que comunica el rostro sereno de Cristo con la paloma del Espíritu Santo y la figura de Dios Padre, que emerge sobre un fondo dorado. Este último es representado como un anciano de barba y cabellos blancos, que abre sus brazos para acoger a su hijo en el Reino de los Cielos, mientras sujeta un paño celeste con el que se dispone a cubrir su cuerpo.

El tratamiento de la escena emana solemnidad, resaltando el naturalismo del rostro del Padre Eterno y el cuerpo de Cristo. Destaca el tratamiento de las llagas provocadas por la crucifixión, visibles tanto en el pie como en la mano de Jesús. Tal vez fruto del emplazamiento de la obra es el empleo de una pincelada mucho más suelta, a base de grandes trazos, lo cual da muestra de la maestría del pintor de origen flamenco.



Fig. 1. *La Trinidad*, Alberto Durero, 1511.
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

PINTURAS DE LOS RETABLOS LATERALES Y DECORACIÓN DE LA IGLESIA Y CONVENTO DE LA MERCED DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA

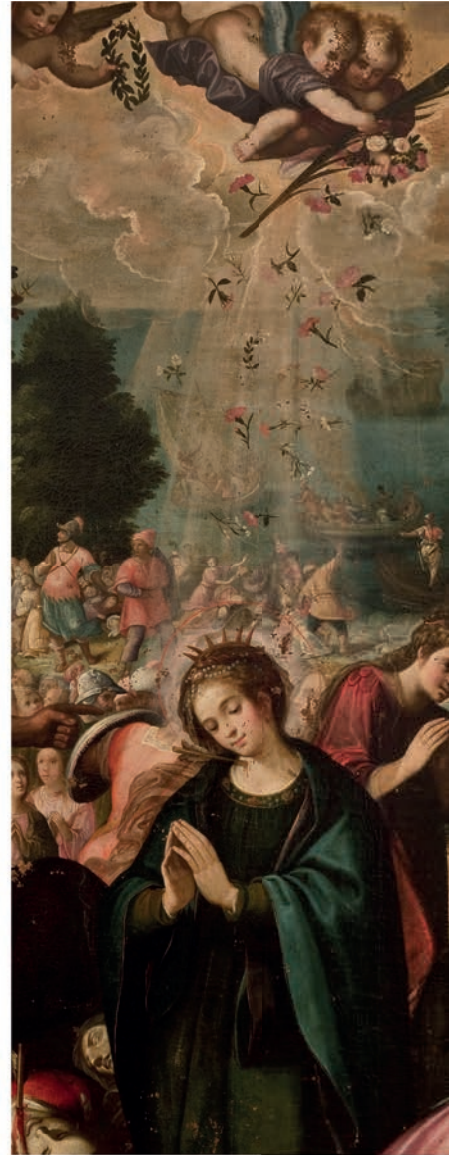
1624

Tras concluir el primer encargo del duque de Medina Sidonia, Juan de Roelas retoma su trabajo en Madrid como pintor y capellán. En 1621 decide abandonar la corte madrileña y regresar a la colegiata de Olivares (Sevilla), donde permaneció hasta su muerte, que debió acontecer en torno a 1625. Poco antes realiza el único conjunto de obras documentado de este último periodo de su vida: diecisiete lienzos destinados a completar la decoración de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda. Por este encargo Roelas recibió diversos pagos, fechados de octubre a diciembre de 1624, por un valor total de tres mil reales.¹¹

El conjunto estaba formado por el *Martirio de santa Úrsula y las once mil vírgenes* y una *Inmaculada Concepción*, siguiendo el modelo de Giuseppe Cesari o Caballero de Arpino, probablemente copiado por Juan de Roelas para uno de los retablos colaterales; *Cristo flagelado y el alma cristiana*, destinado a una de las capillas laterales situadas en la nave; *La venida del Espíritu Santo o Pentecostés*, para otra de estas capillas; y varios pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen para los muros de la nave y del crucero, entre los que destacan *Cristo en el desierto* y la *Inmaculada Concepción*. La sacristía del templo albergaba, por su parte, una espléndida representación de *Cristo en la cruz*, última de las obras realizadas por el pintor para la Merced sanluqueña.

G.F.R. y C.I.B.

¹¹ «Digo yo el licenciado Juan de Roelas presbítero que recibí del Sr. D. Ioan de Leivana del Consejo de su excelencia del Sr Duque de Medina Sidonia dos mil seiscientos reales que con cuatrocientos que tenía recibidos y de que he dado carta de pago son por todo tres mil reales, los cuales se me dieron por las pinturas que he hecho por mandado de su excelencia en el convento de N S de la Merced y por verdad lo firmé de mi nombre en veintitrés de diciembre de 1624. Juan de Roela», en *Libro de Cuentas de los gastos hechos en la Fábrica de la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Merced de Recoletos Descalzos de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda que se ejecutó por orden y caudales de los señores Duques D. Manuel Alonso y D^a Juana de Sandoval su mujer*. Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Legajo 1.008.



CRISTO FLAGELADO Y EL ALMA CRISTIANA

1624

Óleo sobre lienzo

Con marco: 258 x 230 cm (h x a)

Sin marco: 214 x 170 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«Contempla, oh alma mía, el rey sagrado / qual baza por la ropa mansamente / después que crudamente fue açotado, / y el dolor que en vestilla pasa y siente; / aquel cuerpo contempla lastimado / de la perversa y más que inicua gente, / siente su pena y tenla en la memoria / porque sientas en gozo de la gloria.»

«Los cinco misterios dolorosos»,
Lope de Vega

El archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia alberga varios inventarios referentes a los bienes de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda. Uno de estos inventarios, realizado en 1856, señala los altares existentes en el templo, entre ellos el dedicado a Jesús caído, situado en una de las capillas laterales de la nave. Se trata sin duda del altar que albergaba el lienzo llamado *Cristo flagelado y el alma cristiana*, cuya compleja iconografía pudo dar lugar a interpretaciones más sencillas que derivaran en la simplificación de su denominación. El lienzo estaría ubicado originariamente en el retablo conservado en la jerezana cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, en el lugar que hoy ocupa un lienzo dedicado a *San Pedro*. La decoración polícroma de este retablo también ha sido relacionada con el pincel de Roelas.¹²

El frontal de altar cerámico en el que se representan las Cinco Llagas de Cristo, obra del taller de Hernando de Valladares (S. XVII), conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia, corresponde también a este retablo, contemplándose actualmente en la mencionada cartuja de Jerez una copia del mismo.

Roelas representa a Cristo instantes después de ser flagelado por los sayones romanos, tendido en el suelo y cubierto únicamente por el paño de pureza (Fig. 1). Casi a tientas busca sus vestiduras, esparcidas por el suelo junto a los instrumentos empleados en su tortura. Sus manos aún están atadas a la columna y su cuerpo evidencia, a través de las heridas, el martirio al que ha sido sometido. Dirige su mirada hacia un niño que, con las manos recogidas sobre el pecho, en actitud de devoción y recogimien-

to, lo observa atentamente desde el margen derecho. El diálogo espiritual entre ambos es representado a través del haz de luz que, desde el corazón del niño, alegoría del alma cristiana, parte hacia el oído de Jesús. El niño es reconfortado por un ángel, que lo abraza mientras contempla al Redentor. En la zona superior reza la inscripción: «Ave Rex noster, tu solus nostros es miseratus errores» (Dios te salve, Rey nuestro, solo tú te has compadecido de nuestros errores).

El lienzo es, en realidad, una segunda versión de otra pintura, realizada por él mismo en 1616 por encargo de Felipe III, para el real monasterio de la Encarnación de Madrid. Esta primera versión, hoy situada en la portería regular del monasterio, iba acompañada de la inscripción: «Alma, duélete de mí, que tú me pusiste así».¹³

El tema iconográfico representado por Roelas tiene su origen en el siglo XIV, momento en el que santa Brígida y el Pseudo-Buena-ventura comienzan a relatar sus revelaciones acerca de Cristo momentos después de la flagelación, hechos no recogidos en los evangelios canónicos. Posteriormente, durante los siglos XVI y XVII numerosos místicos y ascetas se hicieron eco de estos relatos, entre ellos el padre Ribadeneira, quien consideraba que los ángeles habían asistido mudos al tormento de la flagelación.¹⁴

Pintores como Juan Fernández de Navarrete y Francisco Pacheco, con anterioridad a Juan de Roelas, así como Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano y Murillo, llevaron a cabo composiciones del mismo tema. No obstante, la realizada por Velázquez (Fig. 2) es la que sin duda guarda mayor relación con el lienzo analizado.

¹² VV.AA., 2002, pp. 18-19.

¹³ TORMO, 1917.

¹⁴ DE RIBADENEIRA, 1863, vol. I, pp. 74-75; DE CABRERA, 1906, pp. 428-429.

AVE REX NOSTER: V. SOLVS NO
STRVS ES MISERATVS ERORS

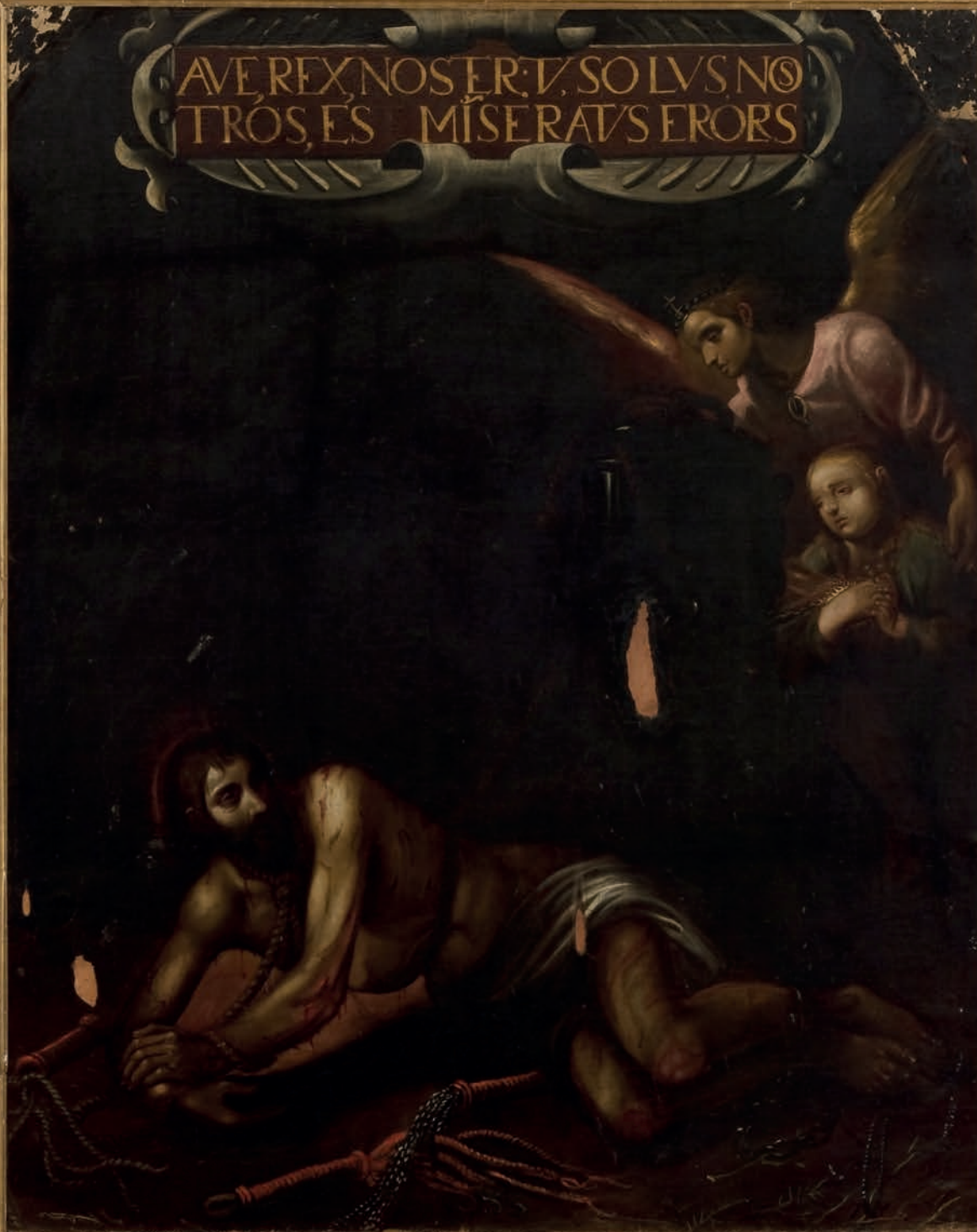




Fig. 1: *Cristo flagelado y el alma cristiana*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



Fig. 2: *Cristo flagelado y el alma cristiana*, Diego Velázquez, hacia 1628-29. National Gallery, Londres.

RETABLO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

1624

Retablo: Juan de Oviedo y de la Bandera (diseño y trazas) y Martín Cristian (maestro carpintero)

Pintura: atribuida a Juan de Roelas siguiendo el modelo de Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino

Madera tallada y policromada

Óleo sobre lienzo

Con marco: 482 x 285 cm (h x a)

Sin marco: 240 x 167cm (h x a)

Dormitorio de la cama de volantes

«Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te.»

(Eres toda hermosa, amada mía, y no tienes ningún defecto.)

Cantar de los cantares, 4: 7

En septiembre de 1624 se fijaron las condiciones para la realización de los dos retablos colaterales de la nave del crucero de la iglesia de la Merced. Estos, que debían seguir las trazas marcadas por Juan de Oviedo y de la Bandera, fueron ultimados bajo las directrices del maestro entallador Martín Cristian.¹⁵ Ambos retablos siguen el mismo esquema compositivo: un solo cuerpo sobre banco, culminado por un frontón curvo rematado mediante dos pedestales con esferas. El situado originariamente en el lado del evangelio está dedicado al *Martirio de santa Úrsula y las once mil vírgenes*, a través de la pintura realizada por Juan de Roelas en 1624; mientras que el situado en el lado de la epístola estaba dedicado a la *Inmaculada Concepción* (Fig. 2). La imagen central de este retablo ha sido siempre atribuida a Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino, pero en la actualidad se cree que fue realizada por Juan de Roelas del original que se conservaba en Sevilla, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ambos lienzos tuvieron que ser ajustados a nuevos bastidores acordes al tamaño del hueco central de cada uno de los retablos.¹⁶

En esta representación de la Inmaculada, que llegó a la casa ducal en torno a 1960, procedente de la iglesia de la Merced, la composición se resuelve en torno a un óvalo, con un reparto simétrico de volúmenes y manchas de color. La Virgen presenta una elegante pose, en ligero *contrapposto*, cabellos sueltos y manos unidas en señal de recogimiento; viste manto azul y túnica color jacinto, en alusión a su pureza. En un elegante y etéreo gesto, se posa sobre el creciente lunar mientras es sostenida por una corte de querubines (Fig. 1).

Dos ángeles mancebos sujetan el manto de la Virgen, mientras otros dos mantienen sobre su cabeza una corona. Sobre ellos hay una filacteria en la que se lee: «Semper intacta / animo et corpore» (Siempre intacta / de cuerpo y alma). Al fondo se vislumbra un paisaje en el que se distribuyen los símbolos mariológicos que acompañan a este tipo de representaciones.

La escena se basa en la descripción que Molanus (1533-1585) hizo del tema en 1568. El contrarreformista teólogo alemán señaló en sus escritos que la imagen de la Virgen debía estar rodeada por los símbolos alusivos a su pureza, tomados del *Cantar de los cantares*, así como del *Apocalipsis*, y acompañada por alguna inscripción basada en sus versos.

No obstante, el número de atributos no es constante en todas las representaciones, variando de una a otra. En este sentido, se identifican en el lienzo, dispersos en el paisaje, la nave que desde el horizonte se acerca hasta la orilla (*Salmos*, 106: 30), la torre de David (*Cantar*, 4: 4) y la puerta del cielo (*Génesis*, 28: 17); la palmera (*Eclesiastés*, 24: 18) y el ciprés (*Eclesiastés*, 24: 17); el pozo de aguas vivas (*Cantar*, 4: 15), la vara de Jesé (*Isaías*, 11: 1), la fuente sellada y el huerto cerrado (*Cantar*, 4: 12), del que descuella el manzano o el árbol de la vida (*Génesis*, 2: 9); el espejo sin mancha (*Sabiduría*, 7: 26), el dragón de siete cabezas ante la mujer apocalíptica (*Apocalipsis*, 12: 3-4), el lirio de los valles (*Cantar*, 2: 1), el rosal de Jericó (*Eclesiastés*, 24: 18), la zarza que arde sin consumirse (*Éxodo*, 3: 2). En una isla, el olivo (*Eclesiastés*, 24: 19); al otro lado del valle, la casa de Dios (*Génesis*, 28: 17) y la torre

¹⁵ MORALES, 1981.

¹⁶ VALDIVIESO, 1978a. «[...] y ha de acomodar dos lienzos, el de la Concepción de Nuestra Señora y el otro de Santa Úrsula y a este de Santa Úrsula le ha de ensanjustar un poco tomando de la pierna del sayón para que quede en buena proporción.» Archivo Fundación Casa Medina Sidonia. Legajo 1.008.





Fig. 1: Retablo de la Inmaculada Concepción. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

de marfil (*Cantar*, 7: 4). Por último, entre las nubes, apenas se llega a ver el ocaso del sol en el horizonte, a la altura de la luna (*Cantar*, 6: 9), y la estrella de la mañana en el lado opuesto (*Apocalipsis*, 2: 28).¹⁷

Las primeras imágenes de este tipo comenzaron a aparecer a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. En su difusión pudo influir el grabado que Martin de Vos realizó entre 1585 y 1600, composición utilizada posteriormente por los hermanos Wierix.

Sobre el lienzo de la Virgen, inserto en el tímpano del ático del retablo, aparece la representación de la *Santísima Trinidad* en actitud de bendecir a la Inmaculada.

Esta imagen es reflejo de la tradición medieval de glorificar a la Virgen a través de la bendición de Dios. La aparición de la Santísima Trinidad en este cometido tuvo lugar a partir de 1400. Con ella se refuerza la idea de que la pureza de su concepción es espiritual y tiene un origen divino.¹⁸

No existe constancia documental de que esta Inmaculada sea obra del Caballero de Arpino. Por el contrario, sí se conoce el envío desde Roma de un lienzo de similares características a un colegio jesuita de la ciudad de Sevilla.

Este lienzo, realizado por el citado pintor hacia 1600 y citado por Pacheco en su cé-

¹⁷ CARRASCO TERRIZA, 2005.

¹⁸ STRATTON, 1998.

lebre tratado, se encuentra hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Fig. 3). Por ello, pese a que la calidad de esta pintura es incuestionable, no es posible por el momento certificar su atribución al maestro italiano.

Existen además varias representaciones casi idénticas de esta Inmaculada, cuya diferencia fundamental radica en la inscripción de la filacteria. Sirvan como ejemplo la localizada en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (Fig. 4), la de Santa María de Andújar o la conservada en la iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán de la localidad onubense de Lepe.

En cualquier caso, original o copia, esta pintura da muestra del mejor manierismo tardío realizado en las postrimerías del Quinientos. No en vano, es todo un alegato de la maestría de Giuseppe Cesari, mentor de Caravaggio y artista de mayor éxito en la Italia de su época. Su elegante y complejo formalismo, unido a su brillante uso del color, le valió el favor del papa Clemente VIII, que no dudó en nombrarlo Caballero de Cristo, razón por la cual pasó a ocupar un lugar en la historia como Caballero de Arpino.

Esta Inmaculada, a medio camino entre la *Ipsa* del Génesis que pisa al dragón, la *Tota Pulchra* y la mujer apocalíptica, configuró un modelo de representación que influyó sobremanera en la pintura sevillana y andaluza de principios del XVII; de ahí las numerosas copias realizadas, hoy repartidas por toda Andalucía.



Fig. 2: *Inmaculada Concepción*. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 3: *Inmaculada Concepción*, Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 4: *Inmaculada Concepción*, Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

RETABLO DEL MARTIRIO DE SANTA ÚRSULA Y LAS ONCE MIL VÍRGENES

1624

Retablo: Juan de Oviedo y de la Bandera (diseño y trazas) y Martín Cristian (maestro carpintero)

Pintura: Juan de Roelas
Dormitorio del Duque

«Pues, por ser yo de aquellas / yo querría, / dexar estas fantasías / del mundo vanagloriosa, / y ponerme religiosa / en una santa mongía. / Quando veo la heregía, / desta vida, / la malicia sin medida / la poca fe de la gente / querría más, ciertamente / o ser muerta o no nacida.»

Historia de santa Orosia, Bartolomé Palau, siglo XVI

Una de las pinturas más importantes de este segundo encargo a Roelas para completar la decoración de los altares laterales y muros del crucero de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda es el lienzo del *Martirio de santa Úrsula y las once mil vírgenes*, que en la actualidad se encuentra en el denominado dormitorio del Duque, en la planta noble de la Fundación Casa Medina Sidonia.

La traza del retablo o estructura arquitectónica en madera dorada y policromada fue realizada también por Juan de Oviedo, y parece que no hubo un acuerdo de dimensiones entre el lienzo y el hueco del retablo que lo alberga, pues se puede contemplar cómo la escena del martirio se encuentra recortada por los cuatro lados o remetida la tela en el bastidor que soporta el lienzo.

Es una obra de gran calidad, que se concibió para ser vista de cerca; en concreto, en el altar lateral del lado de la epístola.

La iconografía del cuadro representa el martirio de la santa, asaeteada junto a sus compañeras de martirio (Fig. 1). Apenas existen testimonios de la vida de la santa, y mucho menos de su séquito de doncellas, pues se trata de una leyenda sin gran fundamento histórico de la que se relataron distintas versiones a partir de la Edad Media. Entre ellas, la referida por Santiago de la Vorágine en la *Leyenda dorada* es la de mayor extensión, minuciosidad y difusión, pero debido a sus fantasías y contradicciones su autenticidad ha sido muy cuestionada. La leyenda de santa Úrsula y las once mil vírgenes asesinadas por los hunos ante los muros de la ciudad de Colonia es la historia del reino de Britania de Godofredo de Monmouth.

En el año 1106 se encontraron unos huesos en un antiguo cementerio de Colonia con una inscripción que nombraba a una «virgo Ursula», muerta a los dieciocho años de edad, dándole cierta apariencia de verdad a los relatos legendarios que más tarde fueron embellecidos por el beato Hermann José de Steinfeld y la abadesa visionaria Isabel de Schöna.

La versión más popular o difundida nos narra que Úrsula era hija del rey de Britania. Fue pedida en matrimonio por los embajadores de un rey pagano, y para casarse ella puso como condición que su prometido se hiciera bautizar y la acompañara en una peregrinación a Roma. Úrsula embarcó con su séquito de diez doncellas nobles acompañadas a su vez por mil vírgenes. Ascendió el curso del río Rin hasta Basilea, en una nave que llevaba como timonel a un ángel e iba en cabeza de la flota de once naves. Luego atravesaron los Alpes y llegaron a Roma, donde la princesa y su novio fueron recibidos por el papa Ciriaco.

El papa llevó su benevolencia hacia santa Úrsula hasta el punto de acompañarlos en el viaje de regreso, que terminaría en tragedia ante las murallas de la ciudad de Colonia, donde toda la expedición pereció en la matanza asaeteada por los hunos.

La exagerada cifra de once mil vírgenes, de la que en la Edad Media no se asombraba nadie, fue reducida por los escépticos modernos a once, e incluso a «una santa Úrsula». A once, si se admite que la inscripción «XI. M. V.» de la tumba encontrada en Colonia debe leerse «once mártires vírgenes» y no «once mil vírgenes».





Fig. 1: *Martirio de santa Úrsula y las once mil vírgenes*. Fundación Casa Medina Sidonia.

Por su morfología, el lienzo presenta una composición con un rompimiento de gloria en la zona superior, donde aparece un conjunto de ángeles que portan la corona de laurel, la palma del martirio y unas ramas de azucenas o lirios blancos, símbolos de pureza. Además, desde el cielo esparcen flores a las mártires.

En el primer plano aparece santa Úrsula de rodillas, con las manos unidas en actitud de recogimiento y vestida con túnica oscura, manto verde y velo, coronada por su condición de hija del rey de Britania y con los cabellos adornados con cintas y perlas. En el cuello presenta una flecha, con la que fue martirizada, y está rodeada por sus verdugos (Fig. 2).

A ambos lados de la santa, en la zona inferior del cuadro, aparecen asaeteadas varias compañeras mártires vestidas con vivos colores (rojos y rosas).

La escena transcurre con mucho movimiento entre los verdugos y las martirizadas, a través de figuras representadas en distintas escalas. Al fondo aparece un paisaje marítimo, con barcas y una especie de galeón entre una gran arboleda y un acantilado rocoso a la derecha que nos recuerda la historia de la santa y sus compañeras cuando desembarcaron en la ciudad de Colonia.

El lienzo presenta un minucioso y cuidado dibujo; y un color muy luminoso y armónico, destacando la combinación de los colores entre cálidos y fríos.



Fig. 2: *Martirio de santa Úrsula y las once mil vírgenes*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

LA VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO

1624

Óleo sobre lienzo

Con marco: 256 x 215 cm (h x a)

Sin marco: 233 x 189 cm (h x a)

Escalera de los pobres. Entreplanta

«... y comenzaron a hablar en diferentes lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse.»

Hechos de los Apóstoles, 2: 4

Al igual que ocurriera con *Cristo flagelado y el alma cristiana*, el lienzo dedicado a *La venida del Espíritu Santo* fue realizado por Juan de Roelas en 1624 para la capilla del Espíritu Santo de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda. El retablo original que albergaba esta pintura se encuentra actualmente en la cartuja de Nuestra Señora de la Defensa de Jerez de la Frontera, adonde fue trasladado junto a otros retablos de la sanluqueña iglesia mercedaria.

El inventario de bienes pertenecientes a la iglesia de la Merced, realizado en 1856 y conservado en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia, menciona entre los altares uno dedicado al Espíritu Santo que debía albergar, sin duda, este Pentecostés. Su hueco es ocupado hoy por un *Juicio Final*.

Tanto la pintura del *Padre Eterno* del ático como el frontal cerámico que hoy completan el retablo son copias de los originales realizados por Juan de Roelas y el taller de Hernando de Valladares. Ambos se conservan actualmente en la Fundación Casa Medina Sidonia. El Instituto Amatller-Archivo Mas cuenta entre sus fondos con una imagen fotográfica del frontal en su emplazamiento original.

El lienzo sigue el relato bíblico narrado en los *Hechos de los Apóstoles* (2: 1-41). Al llegar Pentecostés, estando todos los apóstoles reunidos, se produjo un fuerte estruendo en el cielo. Acto seguido, unas misteriosas lenguas de fuego, símbolos del Espíritu Santo, se posaron sobre ellos y todos comenzaron a hablar lenguas extrañas como fruto de la inspiración divina. Los numerosos judíos llegados a Jerusa-

lén, procedentes de diversos lugares, quedaron perplejos al escuchar al grupo de galileos hablar en distintas lenguas. Joel había profetizado ya este hecho, presente en el Antiguo Testamento (*Joel*, 2: 28-32), a partir del cual los apóstoles comenzaron a predicar la palabra de Dios.

Para su composición, Roelas sigue el esquema del lienzo de idéntico tema realizado por el propio pintor en 1615 para la capilla del hospital del Espíritu Santo de Sevilla, conservado en el Museo de Bellas Artes de la ciudad hispalense (Fig. 2).

No obstante, la diferencia de calidad entre ambos es notable. En esta segunda versión, Roelas simplifica la concepción espacial del cuadro, descuida el dibujo y no profundiza en la expresividad de los personajes como en otras de sus obras. Como ya hiciera en 1615, divide la composición en dos planos horizontales. El plano terrenal, situado en la franja inferior, está dominado por la imagen de la Virgen, presente en este tipo de representaciones a partir del siglo XVI. En torno a ella se disponen los apóstoles, situados simétricamente en varios registros. La escena adopta así mayor profundidad compositiva, a la par que focaliza la atención en la figura de la Virgen. Sobre cada uno de los personajes aparecen pequeñas lenguas de fuego. Al fondo, y de manera casi imperceptible, Roelas inserta una multitud de desdibujados personajes que reaccionan desconcertados ante el hecho.

El plano celestial se abre en la franja superior del lienzo mediante un rompimiento de gloria en el que emerge la paloma, símbolo del Espíritu Santo. El mal estado



de conservación de la obra no permite apreciar los efectos lumínicos con los que Roelas juega en la transición entre ambos planos, o la brillantez de los colores empleados por el pintor en la indumentaria de los personajes, lo cual merma en demasía el significado de la obra.

El Museo Nacional de Escultura de Valladolid (ciudad en la que Roelas trabajó desde 1598 hasta 1602) conserva otra versión del mismo tema, en la que sí es posible apreciar la maestría del pintor de origen flamenco a la hora de emplear la luz y el color (Fig. 1).

Fig. 1: *La venida del Espíritu Santo o Pentecostés*, Juan de Roelas, hacia 1598-1603. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
Fig. 2: *La venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles*, Juan de Roelas, 1615. Museo de Bellas Artes de Sevilla.





INMACULADA CONCEPCIÓN

1624

Óleo sobre lienzo

Con marco: 242 x 135,5 cm (h x a)

Sin marco: 228 x 112 cm (h x a)

Dormitorio de la cama de volantes

«...que la Santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de culpa original desde el primer instante de su concepción.»

Bula *Ineffabilis Deus*, Pío IX

La *Inmaculada Concepción* que en la actualidad se encuentra en la planta noble del palacio ducal de Medina Sidonia, en concreto en el dormitorio denominado «de la cama de volantes», enfrente de la Inmaculada atribuida al Caballero de Arpino, es una de las realizadas por Juan de Roelas hacia el final de sus años, sobre 1624, para la decoración de los muros del crucero de la iglesia mercedaria de Sanlúcar de Barrameda. Formaba pareja con la representación de *Cristo en el desierto*, rodeado de fieras, ya que ambas pinturas presentan el mismo formato e idénticas características estilísticas y morfológicas, siendo mejor en calidad pictórica esta Inmaculada.

Desde principios del siglo XVII se empieza a representar el tema de la Inmaculada con mucha frecuencia, debido a la petición de la proclamación del dogma de la Inmaculada en medio de grandes controversias, en las que tomarán parte franciscanos y dominicos, dos de las órdenes religiosas más importantes de España.

En este sentido, los franciscanos fueron ortodoxos defensores de la condición inmaculada de la Virgen María, mientras que los dominicos la negaban, dividiéndose también las opiniones populares en dos bandos entre los cuales terminó triunfando la tesis franciscana. Hay que señalar la magna procesión que se realizó en Sevilla el año 1615 en homenaje a la Inmaculada, formándose un gran cortejo en el que procesionó todo el clero y el pueblo sevillano cantando coplas en su honor compuestas por el poeta Miguel Cid. En medio de este fervor popular, las principales autoridades civiles y eclesiásticas se dirigieron al rey Felipe III para que interviniese ante el papa a favor de la proclamación del dogma, causa que, pese a ser bien vista en Roma, no

fue inmediatamente proclamada. Aunque se consiguió en el año 1622 que el papa aprobase un decreto en el que se validaba la tesis de que la Virgen María había sido concebida sin pecado original.

Es probable que los mercedarios también estuvieran en favor de la proclamación del dogma, y que no solamente encargaran a Roelas en 1624 una copia de la Inmaculada del Caballero de Arpino, sino que quisieran fortalecer esta devoción con esta Inmaculada monumental y expresiva, que nada tiene que ver con las inexpresivas y estáticas de Pacheco.

Aquí se muestra un nuevo concepto expresivo en lo físico y en lo espiritual: hay verticalidad y grandeza en la figura de la Virgen, que nos viene a recordar a la *Inmaculada Concepción* de 1616 de este mismo autor que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (Fig. 1).

La Inmaculada se representa de manera monumental, con formas rotundas y de enérgica expresión, elevando el cuerpo sobre la luna en cuarto menguante. Viste túnica jacinto y manto azul oscuro; presenta larga melena rubia caída en mechones sobre sus hombros; un rostro de facciones bellas, amplias y correctas; y su cabeza está rodeada por un nimbo de doce estrellas y resplandores. Tanto su mirada hacia abajo como sus manos abiertas, dejando ver las palmas al espectador, están dando a entender en esta imagen de la Virgen una actitud de amparar y proteger a los fieles (Fig. 2).

Alrededor de todo el cuerpo de la Virgen María aparece una luz dorada a modo de rompimiento de gloria.





Fig. 1: *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Juan de Roelas, 1616. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



Fig. 2: *Inmaculada Concepción*.
Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

CRISTO EN EL DESIERTO

1624

Óleo sobre lienzo

Con marco: 264 x 134 cm (h x a)

Sin marco: 250 x 120 cm (h x a)

Sacristía

«En seguida el Espíritu lo impulsó a ir al desierto, y allí fue tentado por Satanás durante cuarenta días. Estaba entre las fieras, y los ángeles le servían.»

San Marcos, 1: 12-13

Tal y como ya indicó el profesor Enrique Valdivieso,¹⁹ la pintura dedicada a *Cristo en el desierto* fue realizada por Juan de Roelas como parte del programa iconográfico de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, ubicándose, al igual que la *Inmaculada Concepción* con la que hace pareja, en los muros del crucero.

El lienzo analizado ilustra el pasaje recogido por san Marcos (1: 9-13). Jesús, tras su bautismo, marchó al desierto impulsado por el Espíritu Santo. Allí hubo de vencer las tentaciones y sufrir padecimientos, entre ellos el hambre provocada por el ayuno. Este ayuno de cuarenta días ha sido relacionado de manera directa con la Cuaresma. Tras su estancia en el desierto, Jesús estuvo preparado para emprender su ministerio público.

Roelas muestra una imagen de Cristo de proporciones robustas, cuya rotundidad queda acentuada por la composición, muy ajustada al marco. Su indumentaria, compuesta por una sencilla túnica parda, es la propia de un eremita y alude al momento representado: la estancia de Jesús en el desierto. Una espesa cortina vegetal ocupa la totalidad del fondo.

Como símbolo de su lucha y victoria contra las tentaciones impuestas por Satanás, es acompañado por un león y un tigre que, mansamente, se sitúan a ambos lados del Redentor. La ingenuidad con la que el pintor ha esbozado los rostros de las fieras contrasta con la claridad expresiva del rostro de Cristo. Este eleva su mirada al cielo mientras señala con sus potentes manos la mansedumbre de ambos animales en un claro gesto de triunfo sobre el mal.

Como sucede en otras tantas pinturas procedentes de esta iglesia, su delicado estado de conservación impide apreciar su riqueza cromática y lumínica, ejemplo del naturalismo que Roelas comenzó a emplear en sus obras a través de los incipientes efectos de claroscuro. Esto, unido a la composición, dominada por la monumental figura de Cristo, continúa hablando de un cierto manierismo y de una pintura en transición hacia los preceptos barrocos del siglo XVII.

Los lienzos dedicados a *Cristo en el desierto* y a la *Inmaculada Concepción*, de idéntica composición y formato, formaban parte, a su vez, de una serie de pinturas que narraban distintos pasajes de la vida de Cristo y la Virgen. Dicha serie se completa con ocho lienzos de menor formato, dispuestos en origen en los muros laterales de la nave central del templo mercedario. Los temas representados son *El nacimiento de la Virgen*, *La educación de la Virgen*, *La presentación de la Virgen en el templo*, *La huida a Egipto*, *La Anunciación* (Fig. 1), *La Visitación* (Fig. 2), la *Sagrada Familia* (Fig. 3) y *El taller de Nazaret* (Fig. 4).

Su factura, de inferior calidad, denota que fueron realizados, en su mayor parte, por miembros del taller de Roelas. Lo más significativo de estas pinturas es el interés mostrado por el pintor por representar temas relacionados con la infancia, adelantándose en medio siglo, como ya apuntara el profesor Valdivieso,²⁰ al gran Murillo.

¹⁹ VALDIVIESO, 1978a.

²⁰ VALDIVIESO, 1978a.





Fig. 1: *La Anunciación*. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 2: *La Visitación*. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 3: *Sagrada Familia*. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 4: *El taller de Nazaret*. Fundación Casa Medina Sidonia.

CRUCIFICADO

1624

Óleo sobre lienzo

Sin marco: 287 x 165 cm (h x a)

Con marco: 312 x 180 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«Tú me mueves, Señor, muéveme el verte / clavado en una cruz y escarnecido, / muéveme ver tu cuerpo tan herido, / muéveme tus afrentas y tu muerte.»

Soneto «A Cristo crucificado»,
anónimo del siglo XVII

El Cristo crucificado y expirando que en la actualidad preside el salón de Embajadores, o de baile, procede en su origen de la sacristía de la iglesia de la Merced Descalza de Sanlúcar de Barrameda.

Este impresionante *Crucificado* destaca por la figura del Cristo que Roelas realizara hacia 1624, además de por su interesante iluminación, que parte del lado derecho entre la oscuridad o tinieblas que invaden el lienzo representando los instantes antes de la muerte de Jesús en el monte Calvario.

Cristo aún vivo vuelve su cabeza a la izquierda y hacia arriba, con una expresión de marcado patetismo y sufrimiento físico y espiritual, para dirigirse a Dios Padre.

Es probable que fuera la última obra que Roelas realizara para la comunidad de mercedarios de Sanlúcar, que en su conjunto muestra la excepcional labor de un clérigo pintor al servicio de la espiritualidad de su época, esfuerzo que sitúa a este artista entre los más destacados del panorama pictórico del primer cuarto del siglo XVII.

Se representa a Cristo crucificado con cuatro clavos, como defiende Pacheco en 1612. Esta iconografía recomendada por el teórico pintor sería aprobada concretamente cinco años más tarde de haber pintado Roelas este *Crucificado*, por fray Vicente Durango, nuevo prior del convento de San Pablo el Real de Sevilla, para donde pintaría Francisco de Zurbarán en 1627 su *Cristo en la cruz*, hoy conservado en el Art Institute de Chicago (Fig. 2).

De manera general, la interpretación con los cuatro clavos preconizada por Fran-

cisco Pacheco obliga a representar las piernas del Señor bien paralelas, lo que convenía mucho mejor a la dignidad del Dios hecho hombre.

Roelas pintó un cuerpo desnudo, de perfecta anatomía, algo sangriento e inquieto antes de morir en la cruz.

La sencilla composición se dramatiza sutilmente por la violencia de la iluminación del lateral derecho del Cristo, que subraya los volúmenes a nivel escultórico. Su cabeza, de gran fuerza expresiva, mira hacia al cielo; el paño de pureza, con cuerdas en el lado derecho, se abulta en pliegues quebrados de un deslumbrante blanco matizado de grises, lo que evita la monótona simetría de los cristos en la cruz de Francisco Pacheco (Fig. 3).

Este espléndido ejercicio de formas y de colores, curiosamente estudiado para despertar el sentimiento de compasión de los fieles, lo consigue Roelas en su posiblemente último crucificado. La composición es sencilla, enérgica y de espectacular realismo, que corresponde, sin duda alguna, a las nuevas aspiraciones de los clérigos y frailes para renovar la ornamentación de sus templos y conventos según el espíritu postridentino. Es una de las obras más potentes de toda la producción de Roelas.

Se cierra la serie pintada para la Merced Descalza de Sanlúcar con este impresionante *Crucificado* que fue realizado para la sacristía y que presenta claramente el estilo último del pintor. La figura de Cristo destaca intensamente iluminada sobre un fondo tenebrista; y el artista desarrolla en





su cuerpo un profundo estudio anatómico, captando sus músculos tensos en brazos y piernas y señalando en el tórax las costillas claramente resaltadas (Fig. 1).

Este *Crucificado* es la síntesis entre realismo y espiritualidad que siempre empleó Roelas en su producción y que lo coloca en un lugar privilegiado dentro del panorama de la pintura española del primer cuarto del siglo XVII.

Fig. 1: *Crucificado*.
Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



Fig. 2: *Cristo en la cruz*, Francisco de Zurbarán, 1627. Art Institute, Chicago.



Fig. 3: *Crucificado*, Francisco Pacheco, 1614. Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.

ES
CUL
TU
RA

PIEZAS SELECCIONADAS



ESCUDO DE LA CASA DUCAL DE MEDINA SIDONIA

ANÓNIMO. ESCUELA ESPAÑOLA

Siglo XVIII

Madera tallada ensamblada, pintada y dorada

236 x 136 cm (h x a)

Escalera principal

«Y para que vean cuán lejos estoy de rendir la plaza y faltar a mi deber, allá va mi cuchillo si acaso les falta arma para completar su atrocidad.» Alonso Pérez de Guzmán el Bueno

La casa de los Guzmán, cuyos titulares fueron sucesivamente señores de Sanlúcar de Barrameda, condes de Niebla y duques de Medina Sidonia, fue el linaje de más alta nobleza de Andalucía desde la Baja Edad Media, por las dimensiones de sus señoríos y por su peso político en la región y en el conjunto de Castilla, con relación a otros linajes andaluces contemporáneos en su origen o algo más tardíos. El de los Guzmán arranca en Alonso Pérez de Guzmán, hijo de Pedro Núñez de Guzmán, adelantado mayor de Castilla; nació hacia 1256 y su vida pública se sitúa entre 1276 y 1309.

Para poder exponer correctamente la heráldica de este escudo hay que tener en cuenta la biografía de Alonso Pérez de Guzmán, mercenario en sus inicios en el Marruecos meriní del siglo XIII, donde, exiliado tras la subida al trono de Sancho IV, hace fortuna. A partir de 1288 adquiere diversas tierras y villas en las zonas del Aljarafe sevillano y el bajo Guadalquivir. Finalmente vuelve a Castilla, llamado por el mismo rey, y se encarga de la tenencia y defensa de Tarifa después de la toma en la que se fragua la leyenda.

El hijo mayor de Alonso Pérez de Guzmán, Pedro Alonso, es capturado por su enemigo, Juan de Castilla, el hijo traidor de Alfonso X el Sabio. Juan de Castilla, vista la imposibilidad de ocupar la fortaleza, decide recurrir a medidas desesperadas.

Así pues, amenaza al defensor con matar a su primogénito si no rinde la plaza, ejecutándolo finalmente. Las crónicas de antaño narraban las palabras de Guzmán el Bueno de esta manera:

«No engendré yo hijo –prorrumpió– para que fuese contra mi tierra; antes engendré hijo a mi patria para que fuese contra todos los enemigos de ella. Si don Juan le diese muerte, a mí dará gloria, a mi hijo verdadera vida, y a él eterna infamia en el mundo y condenación eterna después de muerto. Y para que vean cuán lejos estoy de rendir la plaza y faltar a mi deber, allá va mi cuchillo si acaso les falta arma para completar su atrocidad.»¹

Tras esta gesta, Sancho IV le promete el señorío de Sanlúcar, y años después su hijo Fernando IV le concede el título.²

En 1445 el rey Juan II de Castilla otorga a Juan Alonso Pérez de Guzmán, tercer conde de Niebla, el ducado de Medina Sidonia como premio a sus servicios a la Corona. Y finalmente, en el año 1520, Juan Alonso Pérez de Guzmán y Zúñiga, VI duque de Medina Sidonia, recibe la Grandeza de España de

¹ DE DIOS MORA, 1857.

² GALÁN PARRA, 1998.

primera clase o inmemorial, debido a la enorme importancia histórica del ducado.

El escudo que se encuentra en la escalera principal de la Fundación Casa Medina Sidonia procede del palacio de Huelva, según se desprende de una carta personal de doña Rosario Caro y Caro, esposa del XIX duque de Medina Sidonia, fechada el 20 de enero de 1850.³ Este representa la versión ampliada del mismo y se compone de varias partes.

En el escusón, en campo de azur, dos calderas jaqueladas de oro y gules puestas en palo, con sus asas gringoladas. Bordura componada de ocho piezas de Castilla y ocho de León, alternadas. Alrededor del campo se representa el toisón de oro, símbolo de la orden de caballería fundada por Felipe III de Borgoña (Fig. 1).

Encima de la cimera aparece una torre de plata sumada de un caballero armado con una daga desnuda en su mano derecha, que representa a Guzmán el Bueno en actitud de lanzar un puñal desde el castillo de Tarifa. Tras la cimera está la divisa de la casa, con una especie de filacteria con la leyenda «Praefere patriam liberis parentem decet» (Preferible la patria libre a que muera un pariente). En el timbre y sobre un yelmo se representa la corona ducal.⁴

En los laterales se disponen las columnas de Hércules, con la inscripción «Non plus ultra». Bajo ellas se encuentra el mar y unos atunes en referencia a las almadrabas. Al pie del escudo y fuera de él, un dragón de azur, que vuelve a recordar un episodio legendario de Alonso Pérez de Guzmán. Encontrándose al servicio del sultán Ben Youssef, apareció una terrible sierpe o dragón alado que tenía aterrorizados a los habitantes del país, entre los que causaba grandes estragos devorando frecuentemente a hombres y ganado. Decidido a terminar con

la fiera, y tras encomendarse al apóstol Santiago, Pérez de Guzmán marchó a su encuentro, consiguiendo darle muerte de una certera lanzada cuando el dragón, abriendo sus poderosas fauces, se disponía a abalanzarse contra él. La corte de Fez celebró como se merecía la hazaña del héroe castellano, que fue honrado y distinguido mientras vivió el sultán.

Finalmente, sustentando todo el conjunto se encuentra el pabellón, presentado como una tela con el anverso de azur y el reverso de gules, con flecaje de oro. Este simboliza la Grandeza de España que le fue concedida a la casa ducal de Medina Sidonia en 1520.

El 11 de marzo de 1913, el Consejo de Ministros de Alfonso XIII aprueba esta versión del escudo del ducado de Medina Sidonia como escudo oficial de la ciudad autónoma de Melilla, ya que la conquista de esta plaza fue llevada a cabo por Juan Alonso Pérez de Guzmán, III duque de Medina Sidonia, en el año 1497.⁵

Estilísticamente se trata de un escudo de armas del siglo XVIII. El amplio desarrollo de los lambrequines y el timbre, de formas exageradas y rotundas, la aparición de la divisa, el trazado naturalista de las figuras y la posición frontal del yelmo son características propias de la heráldica española de este siglo, donde lo que prima no es informar, sino impresionar a través de las representaciones.

J.M.C.

³ Legajo 6044. Correspondencia particular 1831, 1843, 1849, 1850, 1851 y 1857. «...en el rellano de la escalera se han colgado unas armas inmensas de la casa talladas en madera y pintadas de colores, estaban en Huelva y Pepe las ha mandado traer y el mismo la has restaurado.»

⁴ SÁNCHEZ DE LA ROCHA, 1998.

⁵ CASTRILLO MÁRQUEZ, 2000.



Fig. 1: Escudo de la casa ducal de Medina Sidonia. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



ÁNGELES LAMPADARIOS

ANÓNIMO. ESCUELA SEVILLANA

Mediados del siglo XVIII
Madera tallada y policromada
119 x 105 cm (h x a)
Hueco de la escalera principal

«...Y el oro que en la frente relucía / la purpúrea mexilla aún no vestía...» Fernando de Herrera, *Los amores de Lausino y Corona*

Las jerarquías angélicas en el culto y representaciones artísticas adquieren cada vez mayor protagonismo a lo largo de los siglos XVII y XVIII, perdiendo su exclusivo carácter ornamental vinculado a los retablos para adquirir personalidad propia y ser representadas de forma exenta.

En lo que respecta a la retablística, los ángeles poseen un claro valor decorativo. Se puede establecer un primer tipo de representación en los «ángeles tenantes», es decir, aquellos que sostienen los elementos de soporte en las estructuras de los retablos. Este modelo, en su interpretación barroca, tiene su punto de partida en Juan Martínez Montañés, quien emplea este tipo de soporte en el retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo de Santi-ponce, en Sevilla (1609-1613).

Los ángeles lampadarios, desde el punto de vista iconográfico, hay que relacionarlos con los «ángeles al servicio de Dios», de los que habla el especialista en iconografía Louis Reau¹ cuando diferencia las funciones de los ángeles, y más en concreto, de aquellos que portan lámparas.

Esta forma de representación angélica ofrece una serie de rasgos comunes: suelen formar parejas y están colgados a ambos lados del presbiterio o capillas sacramentales; su

indumentaria es muy uniforme y se compone de sobreveste ceñida a la cintura, con aberturas en la parte delantera que dejan ver las piernas y la túnica.

Su morfología también es bastante similar en todos los casos: adelantan una pierna, flexionándola, así como el brazo más próximo al altar mayor, con el que sostienen una lámpara. Estos ángeles, en ocasiones, muestran algún elemento propio de la indumentaria militar romana, aludiendo a su pertenencia a los ejércitos celestiales.²

Francisco Pacheco, en *Arte de la pintura*, describe la manera de representar estas criaturas celestiales:

«Débense pintar, pues: en edad juvenil desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, que como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos y sin barba de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser [...]»³

¹ RÉAU, 1956.

² MAÑES MANAUTE, 1987.

³ PACHECO, 1990.



Esta pareja de ángeles lampadarios perteneciente a la Fundación Casa Medina Sidonia muestra una disposición característica en su realización. Es decir, con un eje marcadamente diagonal, en torno al cual se organiza su configuración, adelantando una pierna, están representados en actitud de suspensión en el aire.

Sus rostros son de gran dulzura y serenidad, portando sobre sus cabezas una especie de tiara que ha perdido su decoración en la zona frontal. El cabello se presenta con naturalidad y agitado por el viento, evocando modelos de cierta similitud con las obras de Duque Cornejo.⁴ Sus cejas arqueadas, con ojos grandes y almendrados, se unen con el nacimiento de la nariz, que es recta en su composición, evidenciando nuevamente un paralelismo con las obras del escultor citado, como se puede comprobar realizando una comparación estilística con los ángeles lampadarios de la iglesia de la Conversión de San Pablo de Cádiz, obras de mayor calidad y atribuidas a su producción.

Sus bocas se presentan entreabiertas con labios finos, con una gestualidad bastante matizada. Sus brazos y alas se encuentran extendidos. Estas últimas han cambiado de disposición tras el traslado de las esculturas de la iglesia de la Merced al palacio ducal de Medina Sidonia en torno a 1960. Exhiben una disposición mucho más vertical que la original, como atestiguan las fotografías donde aparecen colgados de las pilastras de la iglesia de la Merced.

Visten una sobreveste decorada con motivos vegetales y florales de vivos colores sobre pan de oro. Tiene amplias mangas recogidas a la altura del codo. En algunas zonas, el pan de oro queda a la vista del espectador y se muestra con un *picado de lustre*. Bajo la sobreveste se observa una túnica azul, con motivos vegetales esgrafiados, que deja ver una de las piernas, flexionada y calzada con un sencillo borceguí. La otra pierna, extendida hacia atrás, permanece prácticamente oculta.

No se puede decir que esta pareja de ángeles presente elementos característicos de la indumentaria militar, algo que es bastante común a este tipo de estatuaria.

La policromía de ambas esculturas, muy bien entonada, sigue los preceptos del tratadista Francisco Pacheco, es decir, aparece mate, apoyando en el rostro la idea de Dionisio Areopagita de mancebo sin barba.

Por tanto, el ritmo abierto de la composición de las figuras, de amplias y dinámicas siluetas, los pliegues sueltos en los que se acentúa el movimiento, la cabellera de estirpe roldaniana, así como el tratamiento de la policromía y los motivos decorativos, permiten determinar que se trata de una obra barroca de escuela sevillana de mediados del siglo XVIII, que sigue el estilo iniciado en el taller de Pedro Roldán⁵ y continuado por su hijos y nietos, especialmente por Duque Cornejo.

J.M.C.

⁴ TAYLOR, 1982.

⁵ BERNALES BALLESTEROS, 1992.



PAREJA DE ÁNGELES

ESCUELA SEVILLANA. ATRIBUIDOS A SALVADOR RODRÍGUEZ

Primer cuarto del siglo XVII. Barroco
Madera tallada, ensamblada y policromada
Ángel 1: 64 x 44 cm (h x a)
Ángel 2: 64 x 40 cm (h x a)
Sacristía

«—Mi gallejo, mira quién llama. / —Ángeles son, que ya viene el alba.»¹ Santa Teresa de Jesús

Los ángeles aparecen vinculados con las diversas profecías del Antiguo y el Nuevo Testamento, estando asociados con la vida, los milagros y la Pasión de Cristo.

Los ángeles aluden, a su vez, a la visión jerárquica del cosmos medieval y su culto presupone una teología mística que enfatiza la naturaleza teomórfica y contemplativa del hombre.

Como fuentes propias de la tradición angélica, generalmente se menciona el tratado *De coelesti hierarchia* del Pseudo Dionisio (siglo VI d. C.), quien consolidó durante la Edad Media los nombres y jerarquías de los nueve coros celestes aceptados por la Iglesia; texto que se volvió a revisar durante el siglo XVI e indudablemente ejerció una recia influencia sobre las directrices teológicas tridentinas.²

La devoción a los ángeles se extiende ya en el siglo XVI, y será en la centuria siguiente cuando el papado la consagre. La influencia del pensamiento y de la estética del Barroco incide de forma directa en este tema iconográfico por el afán de acercar la vida cotidiana y las realidades celestiales, y de aquí la presencia de los ángeles en las más variadas formas en las obras del Barroco. Los tratadistas se hacen eco de este tema en sus obras, un tema que a lo largo de la centuria del seiscientos toma cada vez más fuerza y evoluciona hasta alcanzar en el siglo XVIII una

auténtica eclosión de glorias angélicas, acorde con el giro estético que se produce en la centuria del setecientos.³

Esta pareja de ángeles de la Fundación Casa Medina Sidonia se basa en el modelo iconográfico de los *putti* romanos renacentistas; pequeños niños, desnudos, casi siempre de sexo masculino, que se representan con alas y que están relacionados íntimamente con la figura de Eros. El término se utiliza por primera vez en las *Vidas* de Giorgio Vasari, aunque tiene precedentes en el arte griego y romano.

Estos angelotes de mediano tamaño fueron destinados a formar parte de la decoración del retablo mayor de la iglesia de la Merced, como se puede observar en las calles laterales del primer y segundo cuerpo, de ahí que su parte trasera sea plana. Actualmente se conservan dos parejas de cuatro que hubo inicialmente.

¹ DE LA FUENTE, V.: *Escritos de Santa Teresa*, vol. I, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1861.

² MUJICA PINILLA, R.: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

³ DÍAZ VAQUERO, M.D.: «Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, revista virtual de la Fundación Española Universitaria, tomo II, 3, 1989.



Aparecen representados totalmente desnudos, con los brazos extendidos en actitud de sustentar algo (en su origen sustentaban un escudo del retablo). Las piernas, también en actitud dilatada, aunque una de ellas queda flexionada formando un arco. Las alas están semidesplegadas, alcanzando su máximo desarrollo en sentido vertical. Presentan cabellera enortijada con un gran topete central. Su rostro es sereno, de ojos ribeteados y nariz y boca menudas. Sus carnes son flácidas, con vientres hinchados y piernas rollizas.

El dinamismo de la composición se resuelve mediante aspas diagonales. La observación del natural a la hora de tallar las formas anatómicas, la rizada cabellera de finos mechones y la idealizada expresión de los rostros permiten datar estas dos esculturas en la primera mitad del siglo XVII y señalar su pertenencia a la escuela sevillana de la época. La técnica de modelado y la policromía mate empleadas recuerdan, asimismo, a trabajos realizados por Juan de Mesa y Felipe de Ribas para retablos.

Están atribuidas a Salvador Rodríguez, escultor que trabajó a las órdenes del duque de Medina Sidonia para la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda durante el primer cuarto del siglo XVII.⁴

J.M.C.

⁴ MORALES MARTÍNEZ, 1981.



SAN IGNACIO DE LOYOLA

ANÓNIMO

Segundo cuarto del siglo XVIII
Madera tallada y policromada
175 x 76 cm (h x a)
Galería de la O

«Ad maiorem Dei gloriam.» (A mayor gloria de Dios.) San Ignacio de Loyola

Aunque se desconoce con exactitud el origen histórico de esta obra escultórica, debido a las características estilísticas que presenta, así como por la vinculación tan arraigada de la casa de Medina Sidonia con la Compañía de Jesús, dicha imagen de *San Ignacio de Loyola* podría haber pertenecido al retablo mayor de la iglesia que los jesuitas tenían en Sanlúcar de Barrameda. De esta posible ubicación original, tras la expulsión de los jesuitas del territorio español y sus colonias en 1767, por decreto de Carlos III, y como consecuencia de la enajenación de sus bienes patrimoniales,¹ probablemente la obra analizada pasó a ubicarse en la nave central de la iglesia de la Merced. Se conoce que dicho templo mercedario, fundado a principios del siglo XVII,² albergó culto católico hasta su cierre a mediados del siglo XX. Posteriormente, sus bienes artísticos se trasladaron al palacio ducal de Medina Sidonia. Asimismo, existe un documento gráfico del año 1960, conservado en la fototeca de la Universidad de Sevilla, en el que se aprecia la ubicación de la imagen analizada en la nave de la mencionada iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda (Fig. 1), frente a una de *San Francisco de Borja*, perteneciente a la misma colección sanluqueña, y junto a otras dos esculturas, una de *San Juan Nepomuceno* y otra de *San Francisco Javier*, esta última también localizada en Sanlúcar de Barrameda aunque no en la misma colección. Estas imágenes se podrían corresponder con las esculturas

de santos jesuitas que se enumeran en una nota de un suplemento del inventario del año 1867 localizado en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia. En esta nota se especifica la existencia de cuatro esculturas que estaban en la sacristía y que procedían de la antigua iglesia destruida de la Compañía de Jesús.³

San Ignacio de Loyola (Azpeitia, 1491 - Roma, 1556) fue el fundador de la Compañía de Jesús, aprobada por el papa Paulo III en el año 1540, y el primer superior general de la orden. Fue beatificado en el año 1610 y posteriormente canonizado el 12 de marzo de 1622 por Clemente XV. La imagen analizada responde a la descripción del santo recogida en la relación de la fiesta que se celebró en Sevilla con motivo de su beatificación que hizo el licenciado Francisco de Luque Fajardo. Se describía a san Ignacio con la mirada ensimismada y concentrada en una custodia con el monograma de Jesús (IHS). Este atributo iconográfico, que actualmente no se conserva en la imagen analizada, también se suele sustituir por una cruz desnuda o por una banderola o estandarte con el anagrama de la Compañía de Jesús. Otro de los característicos atributos iconográficos con que se suele

¹ CRUZ ISIDORO, 1998.

² MORALES MARTÍNEZ, 1981.

³ Archivo Fundación Casa Medina Sidonia, Inventario 1867, legajo 1.008.

representar a san Ignacio de Loyola es el libro de las constituciones de la Compañía de Jesús, reglas escritas por el santo y adoptadas en el año 1554, que porta en su mano izquierda en la imagen analizada. Se trata de un libro abierto con las cuatro iniciales de la inscripción latina *Ad maiorem Dei gloriam* (A mayor gloria de Dios) en la página izquierda, principio fundamental de las mencionadas reglas y convertido en lema de la orden. En la hoja de la derecha aparece el título *Regulae Societatis Iesu*. Asimismo, el santo se caracteriza por su aspecto físico, fácilmente reconocible, con la cabeza desprovista de cabellos, excepto en la zona superior de las orejas y nuca, ojos despiertos bajo cejas arqueadas, nariz larga y una barba mal acicalada. Dichos rasgos faciales derivan del retrato que aparece en el frontispicio, atribuido a Peter Paul Rubens y fechado hacia 1605, de los grabados de la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*,⁴ que recibe influencias a su vez del retrato que plasmara en una pequeña tela, el mismo día de su muerte, el pintor florentino Jacopino del Conte (1510-1598), así como también del retrato que realizó el pintor Alonso Sánchez Coello en 1585, según el verismo funerario de su mascarilla mortuoria traída desde Roma por el padre Pedro Ribadeneira. Se representa con su indumentaria habitual, conformada por larga sotana y manto, ambas de color negro. El manto,⁵ que cubre ambos hombros del santo, desciende hacia el suelo sin rozarlo y aparece recogido bajo el brazo izquierdo. A su vez, la sotana, constituida por estrechas mangas, deja al descubierto, en su extremo inferior, parte del calzado. Estas prendas textiles se encuentran enriquecidas con estofados dorados de motivos decorativos geométricos y vegetales. La frontalidad de la imagen se rompe gracias al leve giro de la cabeza hacia abajo y el *contraposto* marcado por la pierna derecha. La obra presenta los rasgos estilísticos propios de la escuela barroca sevillana de imaginería de la primera mitad del siglo XVII. De esta manera, se atisba la inspiración del modelo de san Ignacio de Loyola impuesto por Juan Martínez Montañés en su obra realizada en 1609 para la casa profesa de Sevilla

⁴ *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*. Se publicó en 1609 con motivo de su beatificación. Contiene 79 grabados en cobre con escenas de la vida de san Ignacio. Archivo Histórico del Santuario de Loyola.

⁵ Capa larga con cuello.

con motivo de su beatificación (Fig. 2). Esta escultura solo tiene talladas la cabeza y las manos, originando una figura de vestir recubierta de telas encoladas. Estaba realizada con la idea de que pudiera lucir otros ornamentos sagrados en las solemnidades litúrgicas. No obstante, en cuanto a la indumentaria y la forma en que se representa, la imagen analizada se aproxima más a los modelos del santo realizados posteriormente por Juan de Mesa, como el *San Ignacio de Loyola* de la iglesia de los jesuitas de El Puerto de Santa María (Cádiz), o como la imagen homónima, atribuida al propio Juan de Mesa, de idénticas características y misma cronología, localizada en la iglesia parroquial de Trigueros (Huelva). Igualmente, se puede poner en relación con la escultura de san Ignacio ubicada en la capilla sacramental de la iglesia de San Bartolomé de Sevilla, realizada por el artista sevillano Pedro Roldán (1672).

A.G.G.

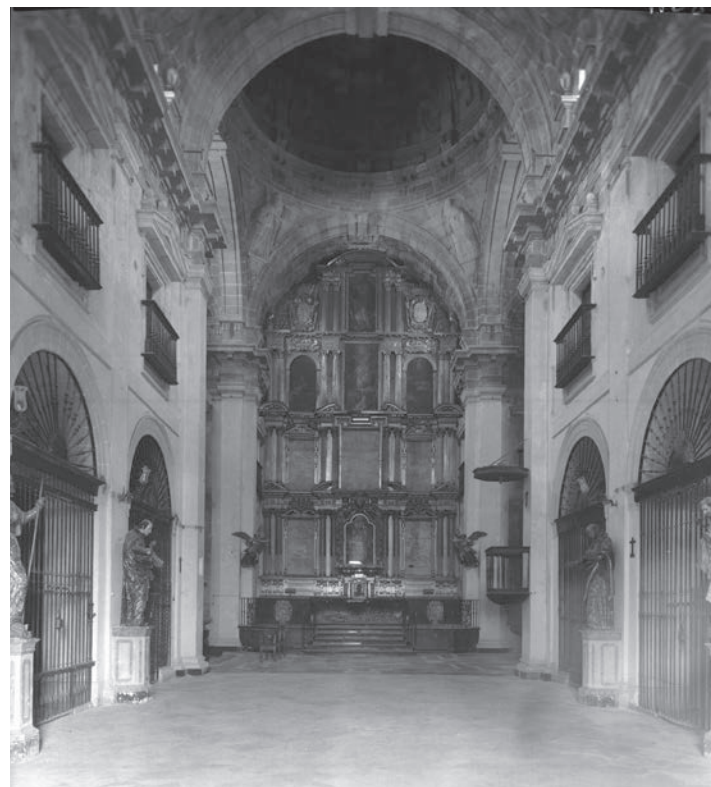


Fig. 1: Iglesia de la Merced, Sanlúcar de Barrameda.



Fig. 2: *San Ignacio de Loyola*, Juan Martínez Montañés, 1609. Universidad de Sevilla.



SAN FRANCISCO DE BORJA

ANÓNIMO

Segundo cuarto del siglo XVIII
Madera tallada y policromada
180 x 103 cm (h x a)
Galería de la O

«He traído el cuerpo de nuestra Señora en rigurosa custodia desde Toledo a Granada, pero jurar que es ella misma, cuya belleza tanto me admiraba, no me atrevo. [...] Sí, lo juro, pero juro también no más servir a señor que se me pueda morir.»
San Francisco de Borja, ante el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal.

Las primeras relaciones de la Compañía de Jesús con Sanlúcar de Barrameda surgieron en el año 1553, a partir de la visita de san Francisco de Borja a la ciudad. Se conoce que Ana de Aragón, esposa que fue de Juan Alonso Pérez de Guzmán y Zúñiga (1503-1558), VI duque de Medina Sidonia, mantuvo correspondencia con su sobrino Francisco de Borja, IV duque de Gandía, para requerirle su visita a la ciudad de Sanlúcar de Barrameda.¹ A partir de dicha visita, se empezó a fraguar la idea de crear una casa u hospicio en Sanlúcar para que sirviese de acogida temporal a los miembros de la orden que partieran hacia «las Américas». Fue entonces, primero bajo el amparo de Ana de Aragón, hermana de Juana de Aragón, duquesa de Gandía y madre de san Francisco de Borja, y posteriormente de Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, condesa de Niebla y madre de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y Zúñiga, VII duque de Medina Sidonia (1550-1615), cuando se favoreció la instauración de los jesuitas en la ciudad. Sin embargo, no será hasta el año 1621 cuando el VIII duque de Medina Sidonia, Manuel Alonso Pérez de Guzmán y Silva (1579-1636), beneficie definitivamente al establecimiento de los clérigos regulares jesuitas para asentarse en territorio sanluqueño. El VIII duque cede una capilla en la iglesia de la Merced a la hermandad de la Vera Cruz a cambio de que esta hiciera lo mismo con su ermita y la Compañía de Jesús.² Al morir

el VIII duque, será su hijo Gaspar Alonso Pérez de Guzmán y Sandoval (1602-1664), IX duque, quién continuará respaldando los intereses de los jesuitas en Sanlúcar de Barrameda, ofreciéndoles la construcción del convento y de la iglesia en el barrio bajo. A pesar de ello, debido a diferentes hechos políticos en los que el IX duque intervino desafortunadamente, no se pudo llevar a la realidad tal ofrecimiento. No obstante, gracias a la implicación de la ciudadanía con los padres de la Compañía de Jesús, así como al rectorado de los padres Pedro de Fuentes y Francisco de Zurita, a principios del XVIII se inició la construcción de la nueva iglesia sobre los cimientos de la antigua ermita que les cediera la hermandad de la Vera Cruz. La iglesia se concluyó en el año 1717, y se terminó el retablo mayor en 1722, en el cual figuraban grandes esculturas de bulto redondo de santos con cronologías posteriores al retablo. Asimismo, según expone en su monografía el historiador Juan Pedro Velázquez-Gaztelu (1758), tuvo el honor de costear el estofado de la imagen de *San Francisco de Borja*, patrón y fundador de la Compañía de Jesús en Sanlúcar de Barrameda.³ La imagen de *San Francisco de Borja*, de bulto redondo en madera tallada y

¹ VELÁZQUEZ-GAZTELU, 1995.

² BARBADILLO DELGADO, 1942.

³ VELÁZQUEZ-GAZTELU, 1995.

policromada, se representa iconográficamente con el atributo de la calavera coronada de la emperatriz Isabel de Portugal en su mano izquierda. Dicho atributo hace mención al episodio que vivió al contemplar el cuerpo degradado de la emperatriz, cuando Carlos V le encargó el traslado del cadáver hasta Granada para recibir sepultura en la capilla Real. Este episodio le hizo reflexionar sobre el servir a quien podía morir, por lo que decidió hacerse religioso e ingresar en la Compañía de Jesús en 1546, fundada poco antes por san Ignacio de Loyola. Fue el tercer general de la orden, beatificado en 1624 y canonizado en 1671. A san Francisco de Borja se lo representa con un rostro de mirada ensimismada dirigida hacia delante, nariz delgada y boca muy fina, de parecidas facciones a las de san Ignacio. Presenta un tratamiento del cabello basado en mechones cortos sobre las orejas circundando la cabeza, dejando desprovista de cabellos la zona superior de la misma. Además, exhibe una recortada y acicalada barba. Viste larga sotana y manteo de color negro. La indumentaria posee amplios volúmenes y está dotada de un abrupto dinamismo en el plegado de los paños. En ambas prendas textiles se imprimen estofados de motivos decorativos geométricos y vegetales, en los que se emplea, de forma reiterada, el color dorado para marcar las orillas de las mismas. Esta misma policromía se aprecia en una escultura de *San Francisco Javier* que también se exponía en la nave de la iglesia de la Merced y que posiblemente formara parte del conjunto proyectado en el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús de Sanlúcar de Barrameda.

Igualmente, la imagen de *San Francisco de Borja* y la de *San Ignacio de Loyola*, conservadas en la galería de la O, también guardan cierta similitud estilística. Los modelos creados por Juan Martínez Montañés, en escultura, y Alonso Cano, en lo pictórico, con motivo de la beatificación del santo en 1624, han servido como fuente de inspiración para las cuantiosas obras posteriores de san Francisco de Borja. En cuanto a la composición de la indumentaria y a la policromía impresa, la imagen se aproxima más a los modelos creados por Juan de Mesa, Pedro Roldán o Pedro Duque Cornejo. A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII los

imagineros de la escuela barroca sevillana se basarán en la reiteración de estas características para las representaciones de los principales santos de la Compañía de Jesús, como se puede comprobar en el *San Francisco de Borja* de la parroquia mayor de Bonares, de características análogas al analizado de la galería de la O del palacio ducal de Medina Sidonia.

Fue a partir de la segunda mitad del siglo XVI, a raíz del concilio de Trento y una vez que se materializaron las beatificaciones y canonizaciones de sus principales fundadores, cuando los jesuitas emprendieron una campaña de propaganda que diese a conocer sus vidas, así como los milagros y prodigios que los acompañaron. Desde un primer momento, los jesuitas se percataron de la importancia que tenían las imágenes para acercarse a los fieles. Los jesuitas se apoyaron en estas imágenes para la predicación entre los infieles, así como también para la meditación individual de los sacerdotes repartidos por todo el mundo. El uso de los cuadros, de los impresos y hasta de las pequeñas figuras fue definitivo para que los jesuitas consiguieran su objetivo de ayudar a la meditación personal y a la catequesis.

A.G.G.





PUERTA DE SAGRARIO

ESCUELA SEVILLANA. ATRIBUIDO A SALVADOR RODRÍGUEZ

Siglo XVII. Barroco
Madera tallada, ensamblada y policromada
96 x 77 x 13 cm (h x a x p)
Galería de la O

«De púrpura y de nieve / florida la cabeza coronado, / a dulces pastos mueve, / sin honda ni cayado, / el Buen Pastor en ti su hato amado.»¹ Fray Luis de León

El principio esencial de la Iglesia católica, en cuanto a la eucaristía, es que en la Sagrada Forma se halla Cristo como Dios y como hombre (Jesucristo). Así pues, los ataques de los calvinistas y luteranos a la eucaristía obligaron a los católicos a definirse en el concilio de Trento. Para los protestantes la misa no es un sacrificio, sino una conmemoración; la comunión también equivale a un recuerdo de la pasión de Cristo. El concilio de Trento, en la sesión XIII, celebrada el 11 de octubre de 1551, expuso la doctrina del sacramento eucarístico, además de once cánones en los que se establecen la obligación de aceptar el magisterio de la Iglesia y la pena de excomunión en caso de desobediencia.

La eucaristía es el símbolo de la unidad y de la caridad de los cristianos. El concilio mantenía la doctrina del sacramento de la eucaristía, pero habiéndose producido tantas diferencias con los luteranos y calvinistas, la Iglesia católica se creía obligada a explicar lo que representa la eucaristía.

El sagrario es el lugar donde se guarda y deposita a Cristo sacramentado. Antes del concilio de Trento, pocos retablos poseían sagrario; lo normal es que las Sagradas Formas se custodiaran en una urna independiente del retablo. El sagrario puede estar unido al retablo. Se hace un retablo cuando hay fondos suficientes, pero es imprescindible desde el concilio de Trento que cada templo dispusiera de sagrario propio. Los re-

tablos disponen generalmente de sagrarios en el banco, pero pueden asimismo invadir el primer cuerpo. Con todo esto, a lo largo del siglo XVI comienzan a aparecer en las puertas de los sagrarios temas sacramentales como la Santa Cena, el bautismo o el Buen Pastor.²

Iconográficamente, esta puerta de sagrario de la Fundación Casa Medina Sidonia reproduce el motivo del Niño Jesús como el Buen Pastor. Este símbolo evangélico se inspira en tiempos del nomadismo del pueblo de Israel, de aquí las frecuentes alusiones a Jesús como pastor de Israel. Así pues, son fundamentales dos textos: uno, el Evangelio de san Juan, donde se compara a Jesús con el buen pastor que sacrifica su vida por sus ovejas; y otro, el de san Mateo, que desarrolla la parábola de la oveja descarriada. Las primeras manifestaciones paleocristianas aprovecharán el modelo del Moscóforo griego para representar este motivo. El tema desaparecería para volver a surgir en Francia, España y Portugal durante los siglos XVI y XVII.

Como gran parte del mobiliario litúrgico de la iglesia de la Merced, esta puerta de sagrario fue trasladada del retablo mayor de la misma al palacio ducal de Medina Sidonia en torno a 1960.

¹ DE LEÓN, 2007.

² MARTÍN GONZÁLEZ, 1998.

La puerta está encuadrada un amplio marco dorado decorado con gallones. La zona central la ocupa el alto relieve del Buen Pastor. El Niño Jesús aparece rodeado de ovejas y con una de ellas sobre sus hombros, en actitud itinerante y de haberla recuperado. Tiene un rostro ovalado, ancho y con frente despejada, y el cabello ensortijado. Sus cejas aparecen arqueadas, con ojos rasgados, la nariz algo respingona y boca cerrada de finos labios; sus pómulos son carnosos. Viste una túnica de color jacinto, decorada con motivos estofados; bajo ella se observan los pies, de gran tamaño y poco proporcionados con el resto del cuerpo. Tras el Niño Jesús se observa un rompimiento de gloria con rayos y nubes (Fig. 1).

Todo el conjunto posee una distribución bastante simétrica y puede atribuirse al escultor Salvador Rodríguez, artista que dirigió gran parte de los trabajos decorativos de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda.³

La composición se presenta triangular, de inspiración clásica. El ritmo compositivo de la figura del Niño Jesús busca la expresión característica de la religiosidad barroca sevillana de principios del siglo XVII.

J.M.C.

³ MORALES MARTÍNEZ, 1981.



Fig. 1: Puerta de sagrario, Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



CARTELA CONMEMORATIVA

ANÓNIMO. ESCUELA ANDALUZA

Primer tercio del siglo XVII
Mármol tallado
62 x 76 x 9 cm (h x a x p)
Galería de la O

«El Ex^{mo} S^{or} D^ñ Manuel Al^o Peres de Gusman el Buen^o, I^o deste n^o, 8^o duq[ue] de Medina Sidonia, dio esta agua a esta S^{ta} Yglesia, año de 1631. Vivat in eternum.»

La iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda es la última obra documentada de Alonso de Vandelvira al servicio de los Guzmanes en dicha ciudad. Con una intensa labor de mecenazgo, el VIII duque de Medina Sidonia volvió a elegirlo como arquitecto, por su magnífica labor al servicio de la casa durante varios lustros, para acometer el que sería su segundo trabajo y quizás su más importante obra arquitectónica: la iglesia conventual de la Orden Mercedaria Descalza.

La relación de los duques con la Orden Mercedaria se remonta a su estancia onubense, siendo aún condes de Niebla, donde fundaron un convento en 1605. Tras la muerte del VII duque, su sucesor decide fundar otro convento en Sanlúcar de Barrameda, ya que aspiraba al patronato general de la orden en Andalucía.¹

Una vez concedido el patronato en octubre de 1615, el duque adquiere tres huertas a las afueras de Sanlúcar, llamadas del Laurel, donde entre 1616 y 1625 se construye el convento.

Mientras tanto, para establecer la fundación y cuando se realizaba la construcción, el duque cede a los monjes la ermita de Nuestra Señora de Belén, en la cuesta del mismo nombre y próxima a su palacio. La capilla era sencilla, de planta rectangular y de 17 varas de largo por 6 y media de ancho, según se constata en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia.

Se conserva también en el Archivo un expediente detallado de la construcción con todas las nóminas de trabajadores, certificados de obra y materiales. Es aquí donde salen a la luz los nombres de Antón Sánchez, maestro mayor de albañilería, y de Alonso de Vandelvira, quien la realiza de «elegante traza como deseaba la señora duquesa».²

En 1619 está a punto de concluirse la obra arquitectónica y se empieza a trabajar en la decoración escultórica, que se encargó al entallador Salvador Rodríguez. En 1624 se ultiman los detalles del edificio.

Esta cartela de la Fundación Casa Medina Sidonia se encuentra en la galería de la O, llamada así por su proximidad a la iglesia de dicho nombre. Es de evidente carácter conmemorativo, ya que en ella se cita el año de 1631 en el que el duque lleva el agua a la iglesia de la Merced.

Se compone de dos partes. Arriba, el escudo de los Guzmanes, que se inserta dentro de una cartela ovalada muy parecida a las de los retablos de la iglesia y que muestra los calderos con el jaquelado de leones y castillos y, alrededor de todo, el toisón de oro. Rematando la cartela aparece la corona ducal.

¹ VELÁZQUEZ-GAZTELU, 1995.

² CRUZ ISIDORO, 2001.

En la parte inferior se encuentra la cartela conmemorativa en sí, que muestra el agradecimiento por esta obra civil, ejecutada bajo el mecenazgo del VIII duque de Medina Sidonia, Manuel Alonso Pérez de Guzmán y Silva (Fig. 1). El marco de esta se compone por dos orejetas en la parte superior, que flanquean un querubín, y dos orejetas en la parte inferior. Los laterales se forman mediante dos roleos vegetales.

El conjunto remite a los elementos decorativos realizados en sintonía con todo el programa escultórico y ornamental de la iglesia de la Merced en el primer tercio del siglo XVII.

J.P.M.

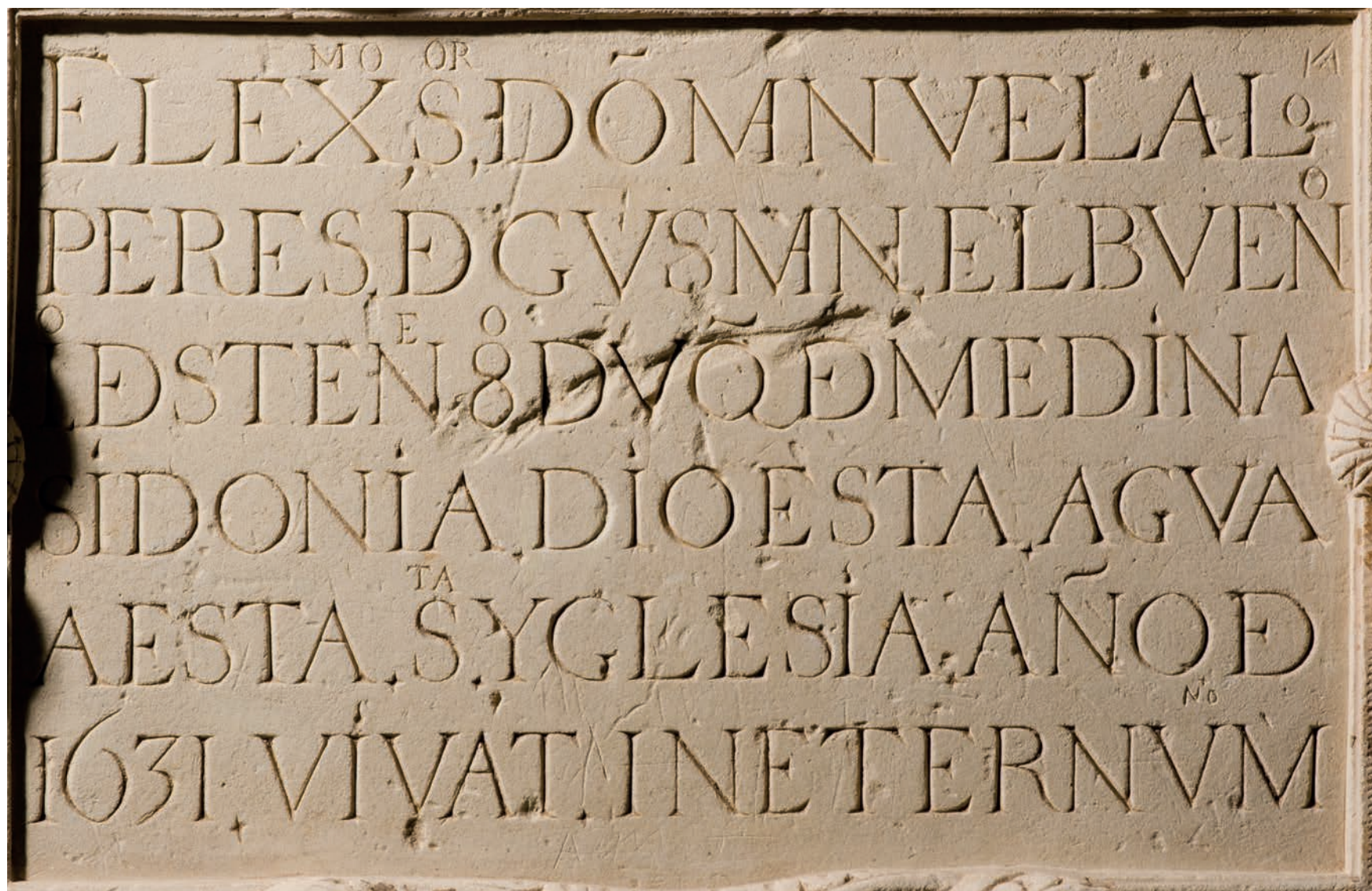


Fig. 1: Cartela conmemorativa, Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



VIRGEN CON EL NIÑO

ANÓNIMO. ESCUELA ITALIANA

Siglo XVI
Alabastro tallado y pulido
31 x 20 cm (h x a)
Salón de Embajadores

«...los ojos puestos en el Hijo santo, la madre Virgen y la sierva esposa...» Fray Diego de Ojeda, *La Cristiada*, 1611

En la iconografía cristiana, la representación de la Virgen con el Niño tiene una importancia fundamental. Surge ya en los primeros tiempos del cristianismo, según se observa en las catacumbas de Priscila (Roma), a mediados del siglo III, con la Virgen sentada como matrona con el Niño en su regazo. Pero no será hasta el periodo comprendido entre los siglos V al X cuando se fijen los tipos iconográficos, especialmente en el arte bizantino.

La *Virgen con el Niño* de alabastro de la Fundación Casa Medina Sidonia se basa en la primitiva *Kyriotissa*. Se presenta a María sentada como trono del Niño Jesús, que a su vez está sentado sobre sus rodillas. La leyenda la atribuye inicialmente a un modelo pintado por san Lucas que pasa a Occidente, donde alcanza especial difusión en el Románico, y será conocida con el nombre de *Maiestas* o *Virgen en majestad*, que en algunos casos presenta la variante de llevar una corona, como reina.

Durante el medievo y antes de que la doctrina luterana amenazara con romper las esencias doctrinales de la Iglesia católica, esta fue permisiva con la figuración artística. Sin preocupaciones dogmáticas excesivas, su tutela fue muy relativa; escultores y pintores gozaron de libertad para interpretar a través de sus obras las historias sagradas.

Aunque se consideraba que las imágenes debían tener un fin didáctico, la ausencia de problemas graves que pudieran minar el fondo de las verdades dogmáticas abonó un comportamiento de tolerancia.

Ya en el Renacimiento, con anterioridad a la ruptura de Lutero, la Iglesia continúa su política transigente, sin preocuparse incluso de que algunas expresiones de connotaciones paganas –tan inherentes al Renacimiento– empañaran la ortodoxia de las imágenes religiosas que salían de los talleres de los artistas.

Así pues, en el renacimiento italiano, el tema se dulcifica, oscilando entre la búsqueda del equilibrio clásico y la belleza, más un cierto cultivo del expresionismo que, apoyado en la realidad, acentúa los valores estéticos en vez de los dogmáticos.

El relieve de la *Virgen con el Niño* de la Fundación Casa Medina Sidonia está realizado en alabastro, material que centra sus canteras especialmente en Inglaterra, España y en la zona de la Toscana, en Italia. La elección de este noble material, así como su morfología, proporcionan algunos indicios de su origen, pues es en la escuela renacentista florentina donde este tipo de vírgenes tiene un gran arraigo.



Fig. 1: *Madonna col Bambino*, Pietro Perugino, hacia 1501. National Gallery, Washington.

Se representa a la Virgen María con tocado y nimbo sobre la cabeza, y su rostro ovalado presenta rasgos faciales menudos e infantiles de gran dulzura. Viste túnica con abertura en la zona superior en forma de V, que se ciñe a la cintura con cingulo alto. Adelanta uno de sus brazos y presenta una actitud protectora, sosteniendo con la mano izquierda uno de los pies del Niño.

La figura del Niño aparece muy frontal, con una expresión algo más seria. Al igual que su madre, también tiene sobre su cabeza un nimbo, y cubre su desnudez con un pequeño tejido. Tras su cuerpo se adivina la otra mano de su madre, nuevamente con disposición protectora.

La Virgen ejerce de trono del Niño, y a su vez se sienta sobre un sillón del que se puede apreciar en primer plano un brazo ornamentado en forma de roleo y con decoración de líneas talladas en el lateral.

Estilísticamente esta *Virgen con el Niño* es deudora de la sensibilidad *quattrocentista*, con una dulzura lejos de ese carácter dogmático patente en muchos otros países durante el periodo contrarreformista.

El modelo es más cercano al de la *Madona con el Niño* de la National Gallery de Washington (Fig. 1) de El Perugino. Realizada en torno a 1501, muestra la misma disposición en la figura de la Virgen, aunque la indumentaria es bastante diferente, por lo que el artista pudo haber tomado detalles de una estampa de Andrea Mantegna (Fig. 2), como su indumentaria y, definitivamente, el sillón sobre el que está sentada la Virgen.



Fig. 2: *Madonna col Bambino in trono e un angelo*, Andrea Mantegna, hacia 1490. British Museum, Londres.

También es patente su correspondencia con las esculturas de madonas de Luca della Robbia, escultor y ceramista florentino que desarrolla su actividad con un prolífico taller en la Toscana en el último cuarto del siglo XV, donde perfecciona la técnica del barro cocido, vidriado y policromado, dando lugar a ejemplos como la *Madona de la manzana* (Fig. 3) o la *Madona de las rosas*, ambas en el Museo Bargello de Florencia y realizadas en torno a 1460.



Fig. 3: *Madonna col Bambino o della mela*, Luca della Robbia, hacia 1460. Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

En conclusión, se puede pensar que esta *Virgen con el Niño* en alabastro pudiera estar realizada durante el primer cuarto del siglo XVI en la Toscana italiana.

J.M.C.



NIÑO JESÚS ITINERANTE

ANÓNIMO. ESCUELA ANDALUZA

Siglo XVIII

Madera tallada ensamblada y policromada

139 x 82 x 32 cm (h x a x p)

Salón de Columnas

«El niño llora y mira con un tres en la frente, / San José ve en el heno tres espigas de bronce.»

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, 1929-1930

Desde hace siglos, la devoción a san José ha gozado de gran predilección en el arte sacro al ser uno de los santos con más culto extendido entre el cristianismo.

Esposo de la Virgen María y padre terrenal de Jesús, la iconografía de san José es paralela a la evolución de su culto, que es más bien tardío, ya que se desarrollará fundamentalmente después del concilio de Trento, impulsado por los jesuitas y muy apreciado por santa Teresa de Jesús. Bajo esta advocación se construyen la mayoría de las fundaciones carmelitas descalzas de la península Ibérica.

Hasta el siglo XVI, san José aparece exclusivamente como un personaje secundario en las escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús. En algunos casos incluso desaparece de la escena, como en la de los Reyes Magos, si se hace una interpretación fiel de las palabras de san Mateo.¹

Las imágenes de san José lo representaban como anciano, calvo y de barba blanca, pues en todos los textos apócrifos se dice de él que ya era «viejo» cuando fue designado para tomar a la Virgen bajo su custodia. Parece que este tipo de representación también se debe a la mentalidad de que un hombre entrado en edad no podía engendrar hijos.²

A partir de la Contrarreforma, la fisonomía de san José sufre una evolución profunda, pasando de ser representado como

un anciano a representarse como un varón adulto en plenas facultades físicas.

La representación de san José itinerante llevando al Niño de la mano tampoco es muy común hasta la Contrarreforma. En ella se insiste en la condición de maestro y conductor de Jesús en su más tierna infancia.³

Lo más usual, dentro de una obra escultórica, es que aparezcan como dos figuras independientes, pero interrelacionadas. Es el caso de la obra de la Fundación Casa Medina Sidonia analizada, de la que solo se conserva la figura del Niño Jesús.

En la antigua iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda había una hermandad de los Carpinteros, como atestigua un inventario del año 1856 incluido en el legajo 1.008 del archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia. En él se hace referencia al ajuar de una imagen de san José con el Niño.⁴

El retablo que contenía estas dos imágenes fue cedido a la cartuja de Nuestra Señora de la Defensión de Jerez de la

¹ «Entraron en la casa, vieron al Niño con María su madre y, postrándose le adoraron.» San Mateo, 2: 11.

² CARMONA MUELA, 2003.

³ GARCÍA OLLOQUI, 2005.

⁴ CARMONA MUELA, 2003.



Fig. 1: Retablo de San José. Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, Jerez de la Frontera.

Frontera;⁵ y en él, actualmente, hay también un grupo de san José con el Niño que, con toda probabilidad, guarda una estrecha relación con el que debió de existir primitivamente en la iglesia de la Merced (Fig. 1).

También como recuerdo de esta hermandad se conservan, en una vitrina de la biblioteca de la Fundación Casa Medina Sidonia, unos chapines de plata y una pequeña sierra que llevaría el Niño (Fig. 2).

La escultura muestra un Niño Jesús en actitud itinerante que iconográficamente sigue los modelos creados por Juan de Mesa y Martínez Montañés, recuperados por Montes de Oca a mediados del XVIII tras un siglo de letargo.⁶ Así, el Niño se muestra adelantando la pierna derecha a la izquierda, levantando su brazo izquierdo para asir la mano de san José, mientras que con la mano derecha parece bendecir. Su cabeza se inclina levemente hacia la izquierda, sin pelo tallado, por lo que debió de tener una peluca de pelo natural. Su rostro es ovalado, con ojos rellenos de pasta vítrea y ribeteados. La nariz es recta; y la boca, con el labio superior fino y el inferior algo más grueso. Las mejillas se desarrollan y policroman bastante, como es usual en la representación de un niño de esta edad. Los brazos tienen formas redondeadas, al igual que el resto del cuerpo, denotando un gran naturalismo y veracidad en la talla de torso y piernas.

Todos estos elementos son característicos de la escuela sevillana del siglo XVIII, donde existen estas claras pervivencias del arte de la centuria anterior tamizadas por un cierto sentido más academicista.

J.M.C.



Fig. 2: Chapines de plata. Fundación Casa Medina Sidonia.

⁵ VV.AA., 2002.

⁶ RODA PEÑA, 1992.



SAN PEDRO NOLASCO

ATRIBUIDO A JUAN DE MESA

Hacia 1620
Madera tallada y policromada
172 x 107 x 59 cm (h x a x p)
Sacristía

«Redimiré cautibos con mi hacienda y las de los que me siguieren, porque solos los fieles oprimidos de la tiránica impiedad mahomética parece que están más desesperados de remedio [...] Pobres son el amoroso objeto de mis inclinaciones, y los cautibos el ultimo extremo de los pobres, pues aún les falta la libertad que el más mísero goza. A estos quiero como mayorazgos de mis lastimas, y en su restauración he de emprender mi vida.»
Tirso de Molina, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*

Esta talla de *San Pedro Nolasco* estaba ubicada originalmente en el retablo de la primera capilla del convento mercedario descalzo de Sanlúcar de Barrameda, según la descripción que de la iglesia expone Fernando Guillamas y Galiano en su *Historia de Sanlúcar de Barrameda*. Dicha capilla se situaba inmediata al púlpito y fue dada por el duque a don Miguel Páez de la Cadena Ponce de León, caballero de la Orden de Calatrava y su caballerizo mayor.

La definitiva desamortización de 1835 clausuró la vida conventual. Con posterioridad, el duque de Medina Sidonia, patrono de la Orden de la Merced Descalza, hizo valer sus derechos como tal y el exconvento pasó a sus manos. Los duques de Montpensier compraron parte del convento y las huertas en 1882, como solar para construir su palacio de verano. En 1955 se cerró al culto la iglesia y su mobiliario litúrgico e imágenes se depositaron en diversas dependencias del palacio ducal. Años después, en la década de los 70 del pasado siglo XX, los retablos mayor y laterales fueron cedidos a la cartuja de Jerez de la Frontera (Cádiz) por la duquesa doña Luisa Isabel Álvarez de Toledo y Maura. En los años noventa la antigua iglesia se transformó en el auditorio de la Merced.

San Pedro Nolasco (hacia 1180-1182 - Barcelona, 1245) fue, siguiendo la tradición, un mercader de origen francés, afincado en la ciudad condal, que dedicó sus bienes y su vida a combatir una gran lacra de la sociedad de su tiempo: la cautividad de cristianos en el norte de África por los gobiernos y reyes musulmanes. Pronto debió organizar su gran labor y fundó la Orden de Santa María de la Merced y Redención de Cautivos (Barcelona, 10 de agosto de 1218), que primero fue una orden laica, aunque admitía sacerdotes, y un siglo después se tornó en completamente clerical. Fue canonizado en 1628. Como fundador, sus imágenes portan habitualmente el lábaro o estandarte y el libro de reglas de la orden; en ocasiones, son sus atributos iconográficos una rama de olivo —como dicta el crítico de arte y fraile mercedario Juan Interián de Ayala en su obra *El pintor cristiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, por ser símbolo de misericordia— y una cruz patriarcal. Menos frecuente es que porte una maqueta de un edificio conventual indicando su faceta de fundador. Además, como redentor, puede aparecer con un cepo de grilletes y/o acompañado de uno o dos cautivos arrodillados a sus pies, en alusión a la obra liberadora de la orden. Generalmente se agrupan en una misma imagen la doble iconografía de fundador y redentor.

La talla que se estudia ha perdido sus símbolos parlantes, aunque bien pudieran haber sido los acostumbrados lábaro, en la mano derecha, y ceпо de grilletes, en la izquierda.

Morfológicamente la escultura presenta un rostro que se resuelve con facciones enjutas y alargadas, de pómulos marcados y boca cerrada. Se halla envuelto por una cabellera rizada que adquiere mayor volumen en las zonas laterales y central, y por bigote y barba, asimismo rizados, de medianas proporciones. La factura del rostro es buena, pero de débil expresión en su mirada, a pesar de la gravedad y solemnidad sosegada que inspira toda la escultura. La primera madurez es la edad que encarna esta figura masculina, y corresponde al físico nolasquiano más representado (Fig. 1).

La cabeza se dispone en eje centrado respecto al cuerpo, que, erguido, muestra movimiento en el avance de la pterna izquierda y, en contraposición, alza la mano derecha, de blando modelado al igual que la izquierda. Viste con hábito blanco, aunque al gusto de la época, pues está policromado y estofado con rica ornamentación. Esta indumentaria religiosa consta de hábito, escapulario, capilla, capucha y capa prendida por el escudo de la orden. Dado que esta pieza escultórica se concertó para un convento recoleto, la capa corta debería acompañar a las sandalias como signos identificativos de dicha recolección, aunque no es así: su recogido, extendido de brazo a brazo, la acorta y evoca visualmente el hábito de los mercedarios reformados. A partir de 1622, en que la Santa Sede reconoce la reforma como orden autónoma, se denomina descalcez, y con el tiempo será habitual representar en tallas, lienzos o grabados a los santos con la capa o manto cortos. Su composición se resuelve con pocas y rectas líneas que dotan a la talla de un dinamismo contenido.

Por su estilo, la imagen, tallada en madera policromada y estofada, es atribuida a Juan de Mesa por J.C. Pérez Morales, datándola hacia 1620, con la participación de algún destacado oficial o discípulo debido a la débil expresión del rostro. La ejecución del ropaje es predominantemente lineal y presenta poca corporeidad. Se puede relacionar la disposición de la

capa delante del escapulario, cortando la verticalidad de la figura, con el manto de la *Virgen de las Cuevas*, expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, también de Mesa y realizada con posterioridad, donde el ropaje se resuelve con mayor volumen y dinamismo en sus pliegues (Fig. 2).

M.T. R. B.



Fig. 1: *San Pedro Nolasco*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



Fig. 2: *Virgen de las Cuevas*, Juan de Mesa, 1623. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



SAN RAMÓN NONATO

ATRIBUIDO A JUAN DE MESA

Hacia 1620
Madera tallada y policromada
179 x 105 x 61 cm (h x a x p)
Sacristía

«Se le ha de pintar cerrados cruelmente los labios con un candado de hierro, conforme la sucinta serie de sus hechos, que refiere su rezo [...] insignias cardenalias y purpúreas.» Fray Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, 1782

El origen y la procedencia de esta imagen coinciden con la de *San Pedro Nolasco* estudiada anteriormente, es decir, fue realizada para la iglesia conventual de los mercedarios descalzos de Sanlúcar de Barrameda.

La talla de *San Ramón Nonato* presidió el retablo de la segunda capilla del templo, que, según la descripción del ya citado Fernando Guillamas y Galiano (*Historia de Sanlúcar de Barrameda*), don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno donó a don Diego de Ormazza y Herrera, caballero de la Orden de Santiago, que ocupaba en su casa el cargo de mayordomo mayor.

Talla y retablo corrieron la misma suerte que los de san Pedro Nolasco, así pues, se trasladaron al palacio ducal en 1955 cuando la iglesia se cerró al culto, y en la década de 1970 el retablo fue cedido a la cartuja de Jerez de la Frontera por la XXI duquesa.

Uno de los escasos mercedarios que obtuvieron la dignidad cardenalicia fue Ramón Nonato. La tradición de la orden aceptó las biografías que lo hacen vivir en el siglo XIII, coetáneo y compañero del fundador, san Pedro Nolasco. Guillermo Vázquez, en *Manual de historia de la Orden de la Merced*, lo biografíó en la siguiente centuria, pero la tradición siguió pesando más

que la historia. En la actualidad, las investigaciones de Flischer en el Archivo del Vaticano han arrojado luz a esta situación, y decididamente hay que encuadrar la vida de Ramón Nonato en la centuria decimocuarta, al menos la vida histórica, pues para la hagiografía debe seguir aceptándose la tradicional creencia que lo sitúa en el siglo anterior y en ella se basan los conocidos datos «biográficos».

El apodo de «Nonato» deriva de su nacimiento por cesárea, y por ello es el abogado de las parturientas. Canonizado en 1628 junto con san Pedro Nolasco, generalmente se muestra vestido con el hábito blanco de la orden en la que ingresó: hábito, escapulario, capa y capilla. Cubrir sus pies con zapatos o sandalias indica la pertenencia de la imagen del santo a la Merced popularmente llamada Calzada, o a la Reforma o Descalcez, así como la longitud de la capa.

Es habitual que luzca sobre el hábito la esclavina cardenalicia y que, a sus espaldas, se coloque el capelo correspondiente a esa dignidad eclesiástica. Aunque en la época medieval en la que vivió este mercedario el púrpura no era el color cardenalicio, Interián de Ayala lo da por válido en su tratado crítico de arte para que se demuestre la verdad del hecho. Debe llevar un candado horadando sus labios, como símbolo del martirio no mortal que sufrió durante una

redención que efectuó en Argel. Lo apresaron y le cerraron la boca con un candado para impedirle predicar, aun cuando milagrosamente siguió haciéndolo. Interián de Ayala escribe que en su época era muy común representar a Ramón Nonato con una custodia en su mano derecha, en alusión a su devoción a la eucaristía y a que el mismo Cristo le dio la comunión estando enfermo de gravedad, símbolo que a buen seguro la talla portaría en su diestra, pero se ha perdido. A este respecto, hemos de decir que las imágenes escultóricas o pictóricas más conocidas en el ámbito sevillano y andaluz, aun fechándose en el siglo XVII, adoptan este símbolo tan emblemático de la iconografía ramoniana. Por último, el crítico de arte aboga por la triple corona de oro en la palma de martirio, aludiendo a su condición de confesor, mártir y virgen. Inhabitual en él es el libro que esta talla sostiene en su mano izquierda, que creemos indicador de su predicación evangélica y corresponde a las Sagradas Escrituras.

La cabeza se dispone ligeramente ladeada hacia la izquierda. La expresividad que alienta en ella se desarrolla tanto en el rostro como en la cabellera. El primero, de gesto airoso y nobles rasgos fisonómicos, está marcado por facciones enjutas y alargadas, sobresalientes pómulos y ojos de penetrante mirada frontal; y la disposición de la cabellera lo caracteriza como un hombre cercano al final de la madurez, con una barba luenga, que le otorga solemnidad, gubiada con fuerza y volumen. Es de resaltar que en los labios se observan los orificios por los que se los cerraron con un candado en su cruel martirio, así como rastros de sangre. Al igual que en la figura nolasquiiana, la fisonomía de Ramón Nonato corresponde a la más efigiada.

La figura adopta una posición corporal muy similar a la anteriormente descrita de *San Pedro Nolasco*, aunque el movimiento de las extremidades cobra mayor fuerza y arrogancia, especialmente el decidido y marcado avance de la pierna izquierda.

Efigiado con el hábito de su orden religiosa, igualmente dotado con una rica policromía y estofado, sobre la capilla se deslizan los bordones que atan el capelo cardenalicio, que cae sobre su espalda. La capa, larga como la de *San Pedro Nolasco* y recogida de igual manera, posee mayor dinamismo y volumen que

aquella debido a los numerosos pliegues de líneas angulosas que la conforman, siendo una de las características que definen esta talla la corporeidad del ropaje. A ello ayuda el hecho de que el recogido de la capa termine apegado al libro que sostiene su mano izquierda, zona de gran fuerza expresiva y fuerte modelado.

La talla, fechada hacia 1624, también es relacionada con Juan de Mesa por Pérez Morales, quien la atribuye a la gubia del maestro por su mayor calidad en el modelado de la cabeza, manos y pliegues de la capa.

Conocemos pocas imágenes de san Ramón que porten un libro, atributo que es insólito en él. La mano izquierda que sostiene dicho libro es precedente del *San Ramón Nonato* que unos años más tarde, en 1626, realizara Juan de Mesa para los descalzos del convento hispalense de San José, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La figura y la cabeza se contraponen en su posición corporal a la que aquí estudiamos; el ropaje es más ligero y al mismo tiempo mucho más voluminoso, dinámico y barroco. La expresividad, arrogancia y determinación de la postura del mercedario alcanzan superior representación. (Fig. 1)

Esta imagen de san Ramón con el libro sujeto en la mano izquierda debió de causar grata y profunda impresión en la imaginería de la época; sirva de ejemplo un *San Pedro* que Martínez Montañés realizara para la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera hacia 1633.

Ciñéndonos al campo de la imaginería mercedaria en el ámbito sevillano, es el precedente del *San Ramón Nonato* que se atribuye a Juan Cano, hacia 1760-1762, para la iglesia conventual de los descalzos de El Viso del Alcor (Sevilla), aunque manifiesta mucha menor calidad en el modelado. Asimismo, es de destacar el anónimo *San Pedro Nolasco* del convento femenino de Nuestra Señora de la Asunción de Sevilla, fechado en el tercer cuarto del siglo XVII, de mejor factura.

M.T. R. B.



Fig. 1: *San Ramón Nonato*, Juan de Mesa, 1626. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



SAN NICOLÁS DE TOLENTINO

ANÓNIMO. ESCUELA SEVILLANA

Siglo XVII. Barroco
Madera tallada, ensamblada y estofada
103 x 51 cm (h x a)
Sacristía

«¡Oh Nicolás de Tolentino!, el cielo con el carisma de la paz te ungió, y por tu intercesión las gentes creen y alaban al Dios Trino. Amén.»
Liturgia de las Horas. Laudes

Esta talla de madera representa a *San Nicolás de Tolentino*. Nacido en el Castel Sant'Angelo, en la Marca de Ancona, Italia, debe su nombre a san Nicolás de Bari, a quien sus padres rogaban para que les concediese un hijo.

Así, sintiéndose desde muy niño atraído por los clérigos de la Orden de San Agustín, tomó sus hábitos como novicio en 1260, en el convento de San Ginés, y nueve años más tarde, fue ordenado sacerdote. Su habilidad oratoria le obligó a viajar constantemente en misión apostólica, hasta 1275, fecha en la que fija su residencia definitiva en Tolentino, de donde toma el sobrenombre.

Durante su estancia en Valmanente di Pesaro, tuvo lugar uno de los episodios más populares de su biografía. Una noche se le apareció el alma de un pariente implorándole que celebrase al día siguiente una misa de difuntos. San Nicolás se excusó, pues no era momento para celebrarla, pero entonces, el fantasma le enseñó otras muchas almas que sufrían en el purgatorio. El santo, emocionado por sus ruegos, celebró la misa de difuntos y, al cabo de siete días, volvió la aparición para agradecerse. Por este motivo, a san Nicolás de Tolentino se le considera patrón y abogado de las almas del purgatorio.

Murió en 1305 y ya en 1325 comenzó el proceso de canonización por parte del papa Juan XXII; pero no sería definitivamente canonizado hasta 1446 por Eugenio IV.

Los atributos de san Nicolás de Tolentino son una estrella en el pecho o cercana a su cabeza; el lirio, de pureza; el libro, símbolo de la predicación; el crucifijo, alusivo a sus penitencias; y una perdiz sobre un plato.

En el pecho tiene una estrella mayor que las demás, que aquí se ha aprovechado para realizar un relicario. Viste hábito de la Orden Agustina, llena de estrellas en alusión a las almas del Purgatorio.

Esta imagen de talla completa, con actitud itinerante, representa al santo agustino, que viste el hábito negro, con esclavina, capuchón y correa de cuero, característico de la orden. El artista, muy apegado a las fórmulas barrocas, ha dotado a san Nicolás de un rostro con un naturalismo muy idealizado y clasicista. La cabeza, con tonsura y con una levísima inclinación, presenta un mechón de pelo en su parte frontal y ojos de cristal, que dotan a la imagen de gran profundidad. Este idealismo se encuentra plasmado en un rostro ovalado, con nariz recta y boca muy pequeña; la encarnadura muy bien entonada ha dotado a la cabeza del efecto rasurado.

La actitud itinerante hace que los dos brazos se encuentren adelantados, porta sus atributos, como el libro en la mano izquierda, en referencia a su predicación, y una cruz (de la que solo queda el *patibulum*) en su mano derecha. Las manos tienen un canon ciertamente mayor que el de la cabeza.

El capuchón y el hábito agustinianos son negros, por definición, con decoración mediante la técnica del estofado a base de roleos vegetales entre los que aparecen estrellas. El pecho alberga un relicario inserto en la estrella característica de su iconografía, que contiene «Sangre de San Nicolás de Tolentino» (Fig. 1). El resto de estrellas del hábito hace alusión a las almas del purgatorio.

Por otro lado, las piernas bajo la túnica resaltan la idea de itinerancia que se ha querido reflejar en la representación del santo, como atestigua la pierna izquierda, que se encuentra flexionada.

Estilísticamente, esta imagen está muy entroncada con el barroco de los grandes artistas sevillanos de la primera mitad del siglo, sobre todo, con el naturalismo clasicista. El *contraposto* compositivo de la imagen muestra un movimiento mesurado, sin grandes gesticulaciones. A su vez, el rostro continúa con un naturalismo idealizado, avalado por la encarnadura utilizada. La decoración pictórica, cubriendo por completo la túnica del santo con todos estos roleos y tornapuntas, también adscribe esta obra a la primera mitad del siglo XVII.

J.M.C.



Fig. 1: *San Nicolás de Tolentino*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



CRISTO EN LA CRUZ

ESCUELA SEVILLANA. ATRIBUIDO A FELIPE MARTÍNEZ

Siglo XVII

Madera tallada, ensamblada y policromada

Cruz: 95 x 46 cm (h x a)

Cristo: 51 x 36 cm (h x a)

Sacristía

«Señor mío Jesucristo, Hijo de Dios vivo, que extendisteis vuestras manos en la cruz y bebisteis del cáliz amargo de vuestra pasión con la redención de todos los pecadores...» San Agustín de Hipona, *Meditaciones y soliloquios*.

Jesús de Nazareth muere en la cruz para la salvación de los hombres y liberar al género humano del pecado original. El Crucificado se convierte, así, en el tema central de la iconografía cristiana, la única imagen imprescindible para el culto.

Sin embargo, este tema ha sufrido a lo largo de su dilatada historia múltiples variaciones, que le dan un significado diverso, según el sentimiento y la ideología de los sectores sociales que lo inspiraban y las relaciones de poder que se daban entre ellos, según los estilos artísticos que, en definitiva, responden a esa ideología y sentimiento.

Estilísticamente, este Cristo ya adquiere aspectos específicos de la iconografía barroca, modificando significativamente los elementos fundamentales. La cruz se hace arbórea, como patíbulo del martirio. En la efigie del cuerpo, se advierte el estudio empírico de cadáveres para expresar mejor el sufrimiento y la agonía. Y finalmente, el sudario se muestra como una tela agitada por el viento a su derecha y sujeta con una cuerda sórdida que da la sensación de lastimar la piel de Cristo.¹

¹ RUS TABERNERO, 2004.



Fig. 1: *Cristo en la cruz*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



Fig. 2: *Cristo en la cruz*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Así pues, la Iglesia, una vez iniciada la Contrarreforma contra las iglesias reformadas, contra cualquier desvío doctrinal, temerosa de que el hermetismo y frialdad cada vez mayor del arte alejara a las muchedumbres, temerosa de una nueva deserción de los vencidos, y más preocupada por la extensión del culto que por la intensidad de la fe, por la imagen como concepto que por su belleza plástica, recupera enseguida la tradición naturalista del último gótico, aunque sin prescindir de lo aprendido durante el Renacimiento, y las imágenes, en medio de la más rica, voluptuosa y fastuosa Iglesia, en intencionado contraste con la sobriedad y ascetismo de la Iglesia reformada, vuelven a manifestar unas formas y sentimientos más humanos que las acercan a la sensibilidad popular.

Porque el concilio (en cuya comisión de imágenes, formada por quince miembros, hay seis españoles) había recomendado que el arte sacro fuera claro, sencillo y comprensible, que tuviera una interpretación realista y se estimulara de manera sensible, no razonada, la piedad.

Este Cristo crucificado ya aparece muerto por la lanzada en su costado. Su cabeza se encuentra desplazada hacia el lado derecho de su pecho; su cabellera, recogida hacia atrás, dejando al descubierto su frente, de la que manan gotas de sangre. No tiene corona de espinas, mostrando la frente herida. El rostro, de características claramente hebreas, con cejas arqueadas, ojos cerrados. El entrecejo, de forma triangular invertida. Nariz muy perfilada y barba abundante, conformada a base de mechones;



Fig. 3: *Crucificado*, Felipe Martínez. Hermandad de las Siete Palabras, Sevilla.

en la barbilla, división de esta, formando una perilla bífida (Fig. 1). El estudio anatómico del cuerpo es patente; el Crucificado, con brazos muy bien formados, al igual que el tronco. Todo mediante una complexión muy atlética, con gran cantidad de detalles; de las manos brotan regueros de sangre, que caen por los brazos. En el tronco, en el lado derecho, se observa la lanzada de Longino, de la que también brotan numerosos regueros de sangre.

El paño de pureza es muy pequeño, recogido hacia la derecha, con una cuerda de color amarillo. Las piernas se entrecruzan, la derecha delante de la izquierda, para superponer los pies y clavarlos en la cruz (Fig. 2).

Este Crucificado se puede poner en relación con el de la hermandad de las Siete Palabras de Sevilla. En este último, algunos autores han creído advertir caracteres formales propios de la estética romanista de fines del siglo XVI –probablemente influidos por la atribución formulada por el profesor Hernández Díaz–. Un detenido estudio formal de la imagen revela que se trata de un Crucificado que ofrece los rasgos propios del barroco de la segunda mitad del siglo XVII.²

En el conjunto de la talla de Medina Sidonia puede observarse una técnica de ejecución suelta y desenfadada: el tratamiento de la anatomía, de carácter naturalista, presenta un modelado blando y simplificado, que proporciona suaves transiciones de luz; el sudario es de reducido tamaño y con cuerda que lo sujeta y, aunque carece del dinamismo que puede observarse en otras imágenes contemporáneas, permite observar una técnica abocetada, a base de grandes planos; y la expresiva cabeza, en fin, de acusados perfiles en el rostro y con cabellera y barba talladas a base de suaves golpes de gubia que dibujan masas compactas, remiten claramente a la técnica empleada en Sevilla desde mediados del siglo XVII y, en particular, a la empleada por el maestro escultor Felipe Martínez en el *Crucificado* de las Siete Palabras (Fig. 3).

J.M.C.

² TORREJÓN DÍAZ, 2003.



CABEZA DE CRISTO O SANTA FAZ

ESCUELA SEVILLANA. ATRIBUIDO AL TALLER DE JUAN DE MESA

Siglo XVII

Terracota policromada. Madera tallada, ensamblada y policromada

Con marco: 70,5 x 68 cm (h x a)

Sin marco: 38 x 32 cm (h x a)

Sacristía

«...Y una mujer, llamada Verónica, dijo: Doce años venía afligiéndome un flujo de sangre y, con solo tocar el borde de su vestido, el flujo se detuvo en el mismo momento. Y los judíos exclamaron: Según nuestra ley, una mujer no puede venir a deponer como testigo.» *Acta Pilati*, VIII

La devoción a la Santa Faz es el culto profesado al rostro de Cristo. Su origen se remonta al Viernes Santo, cuando, cargado con la cruz, Cristo caminaba por la calle de la Amargura. Según refiere san Lucas: «...le seguía gran muchedumbre de pueblo y de mujeres, las cuales se deshacían en llanto y se lamentaban». Es la sexta estación del vía crucis, que se empieza a mencionar a finales del siglo XV.

El personaje de la Verónica no aparece en los evangelios canónicos. Se la relaciona en la Edad Media con la hemorroísa curada por Jesús de los flujos de sangre y se la denomina Bereniké. La leyenda la hace residir en Paneas (Cesarea de Filipo), donde más tarde, como testimonio de agradecimiento, erigiría un grupo escultórico en bronce con una mujer arrodillada a los pies de Cristo.

La historia se narra en las *Actas de Pilatos* y parte de las declaraciones de Verónica, junto a las del paralítico, el ciego de nacimiento y el leproso, todos curados por Jesús, quienes se habrían presentado ante Pilatos para testimoniar a favor de Cristo.

Posteriormente la leyenda dirá que la misma Verónica, al ver a Jesús camino del Calvario, se acercó a él pasando entre los soldados y le enjugó el rostro con su velo, en el

que quedó su Santa Faz impresa. La leyenda de la Verónica muestra grandes analogías con el Mandylion de Abgar, reliquia cristiana que, al igual que el paño de la Verónica, reproduce los rasgos del rostro de Cristo y que el apóstol san Judas Tadeo llevó al rey Abgar de Edesa entre los años 30 y 50 del siglo I.

Ya en el siglo XI Bernardo de Soracte habla del lienzo de la Verónica como una reliquia en la que Cristo, al enjugarse del polvo y del sudor, dejó impreso su rostro.¹

Primero en Flandes, y después en España durante el siglo XVI, se difunde la imagen de la Santa Faz, propiciada por el impulso que las políticas contrarreformistas conferían a este tipo de representaciones para fomentar el rezo y la meditación.

El altorrelieve que se conserva en la Fundación Casa Medina Sidonia presidía la sacristía de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, como atestigua una fotografía del fondo fotográfico antiguo de la Universidad de Sevilla. Fue trasladado en torno a 1960 al palacio ducal, cuando se produce el cierre de la iglesia.

¹ SALA SEVA, 1985.

El altorrelieve representa el rostro de Cristo o Santa Faz, y está compuesto por un marco con escuadras realzadas que incluye motivos vegetales esgrafiados y de ovas también esgrafiadas en los laterales y parte superior e inferior. En el centro, la cara de Cristo modelada en terracota.

El rostro, de composición muy clásica, con una distribución simétrica de volúmenes, presenta cabellera larga con raya al centro, ha perdido dos fragmentos a cada lado, las cejas rectas y el entrecejo en «V», ojos con párpados hinchados y ribeteados, nariz aguileña y fina, pómulos muy prominentes, el labio inferior carnosos y partido con boca ligeramente entreabierta, la barba realizada mediante mechones planos y de distribución muy semejante.

El modelado está realizado con gran detallismo, con un sentido muy clásico de las formas. Los rasgos anatómicos del rostro muestran una síntesis entre clasicismo y naturalismo, y recuerdan las obras creadas por Juan de Mesa durante el barroco sevillano del siglo XVII.²

Según varios contratos, licencias y encomiendas hallados en diferentes archivos se puede establecer una relación entre las fundaciones mercedarias, la casa de Medina Sidonia y el artista Juan de Mesa entre 1615 y 1622. Este argumento expuesto por el investigador José Carlos Pérez Morales permitiría la nueva atribución de esta *Santa Faz* al escultor cordobés.³

Juan de Mesa y Velasco nació en 1583 en Córdoba y fue uno de los escultores más relevantes del barroco andaluz. Pertenece a la primera generación de discípulos de Martínez Montañés, ingresó en su taller de Sevilla a los veintitrés años, llegando incluso a igualar al maestro.

Estilísticamente se pueden establecer ciertos paralelismos con algunos cristos yacentes de la producción de Mesa, como el de la hermandad del Santo Entierro de Se-

villa (Fig. 1) y el Cristo muerto que reposa en el regazo de la Virgen de las Angustias de Córdoba (Fig. 2).⁴ En ambas imágenes se unen serenidad y patetismo, aunque esta última característica no está presente en la imagen de la Fundación Casa Medina Sidonia. El rostro de estos dos cristos muertos muestra el gran padecimiento sufrido, pero, aun así, el ribeteado de los ojos, la distribución de volúmenes y el modelado de los mechones del cabello recuerdan que la obra se puede atribuir a Juan de Mesa.

J.M.C.

² BERNALES BALLESTEROS y GARCÍA DE LA CONCHA, 1986.

³ PÉREZ MORALES, 2009.

⁴ VILLAR MOVELLÁN y URQUÍZAR HERRERA, 2002.



Fig. 1: *Cristo yacente*, Juan de Mesa. Hermandad del Santo Entierro, Sevilla. Detalle.



Fig. 2: *Cristo muerto*, Juan de Mesa. Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias, Córdoba. Detalle.



VIRGEN DE LA MERCED O DE BELÉN

ANÓNIMO

Mediados del siglo XVI
Madera tallada y policromada. Posteriormente, de candelero o de vestir
168 x 70 x 59 cm (h x a x p)
Sacristía

Esta imagen de la *Virgen de la Merced o de Belén* ingresó en la casa ducal de Medina Sidonia en 1960, procedente del desaparecido convento mercedario de Sanlúcar de Barrameda.

Es una escultura realizada en madera tallada y policromada; sostiene en su brazo izquierdo al Niño Jesús, al que está amamantando, y se encuentra revestida con el hábito mercedario.

Su aspecto actual está estrechamente relacionado con su historia material; por este motivo, presenta características tanto de su antigua advocación de Virgen de Belén, como también de la Merced, adoptada en época posterior.

La referencia más antigua a la advocación de Nuestra Señora de Belén en Sanlúcar de Barrameda es la construcción, en 1563, de una ermita con este nombre a costa de Alonso Benítez, criado del VII duque, don Alonso Pérez de Guzmán. Estaba situada en la denominada hasta entonces cuesta de la Ribera, que comunicaba el barrio alto con la ribera del mar o posterior barrio bajo.

En la mencionada ermita se instalaron hacia 1590, por mediación del VII duque, los franciscanos mínimos de San Francisco de Paula, procedentes de Almonte (Huelva), que estuvieron a su cargo hasta 1615. El 26 de diciembre de ese año tomaron posesión jurídica de la iglesia de Nuestra Señora de Belén los mercedarios descalzos, tras haber obtenido licencia del arzobispado de Sevilla para fundar un convento en Sanlúcar.

Cuando los referidos mercedarios entraron a ocupar la ermita de Belén, esta era un edificio modesto, junto al cual construyeron el convento y su templo, finalizado en 1625. En su altar mayor debieron de ubicar la imagen mariana de la primitiva ermita, adoptándola como titular, y así aparece citada en el siglo XVIII por Velázquez-Gaztelu al describir la iglesia: «la [imagen] de Nuestra Señora de Belén, o de la Merced, que ocupa el nicho principal del altar mayor, es sobre hermosa, ternísima». Es curioso destacar como era denominada entonces con las dos advocaciones.

La advocación de Virgen de Belén generalmente se asocia con la iconografía de la Virgen de la Leche, cuyo origen se remonta a la imagen que se veneraba en el siglo XI con el nombre de *Panagia Galaktotrophousa* en el monte Athos. La leche tiene un gran simbolismo en el mundo cristiano, es el alimento de los recién nacidos a la gracia por el bautismo. La leche de María es símbolo de su pureza, y la representación de la Virgen lactante pone de manifiesto la maternidad divina de María, que así mismo contribuye a la obra redentora de su hijo alimentando a la futura víctima del sacrificio del Calvario.

Las representaciones marianas con esta advocación suelen mostrar momentos de gran intimismo, Jesús en brazos de su madre, que lo acuna o amamanta, por eso se ha denominado a este tipo de iconografía *Mater amabilis* o *vírgenes de ternura*. Este es el caso de la imagen sanluqueña que se encuentra dando el pecho a su hijo con la cabeza inclinada hacia él en gesto de afecto (Fig. 1).



Fig. 1: *Virgen de la Merced o de Belén*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Por otro lado, la iconografía de la Virgen de la Merced está en relación con el significado de misericordia que este nombre tenía en el castellano del siglo XIII; en concreto, misericordia en la redención de cautivos. Este título pasó a ser casi de uso exclusivo de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, fundada por revelación de la Virgen a san Pedro Nolasco el 10 de agosto de 1218 en Barcelona, con la aprobación del rey Jaime I de Aragón. Su finalidad fue la redención de los esclavos cristianos.

El modelo iconográfico de las vírgenes con este nombre muestra a María de pie con el hábito y el manto blancos, portando en el brazo izquierdo al Niño Jesús y, en el derecho, un escapulario con el escudo de la orden. Este último reproduce las armas reales de Aragón, privilegio concedido a la orden por el mencionado monarca Jaime I.

La imagen de la *Virgen de la Merced o de Belén* de la Fundación Casa Medina Sidonia se encuentra vestida, como se ha citado antes, con la indumentaria correspondiente a la Orden Mercedaria. Lleva además peluca de pelo natural y los lóbulos de las orejas presentan unos orificios para colocarles pendientes.

Todos estos elementos debieron de ser añadidos en época posterior a su ejecución, en origen tuvo que ser una escultura de talla completa y no para vestir. De hecho, la figura del Niño no es exenta, está tallada en el busto de la Virgen.

La figura mariana muestra el rostro redondeado, con cierto ensanchamiento a la altura de las sienes afinándose hacia la zona del mentón, que es prominente con un hoyuelo en el centro. Tiene las orejas talladas, la frente es amplia y los ojos son tallados, con forma almendrada y el párpado superior abultado, con gran distancia entre las cejas, que son finas y curvadas. La nariz es achatada, el surco nasolabial se encuentra resaltado, tiene la boca cerrada con los labios bien definidos, las comisuras muy marcadas, acusa cierta papada y el cuello tiene forma tubular. Presenta parte de su seno izquierdo descubierto para amamantar al Niño.



Fig. 2: *Virgen de los Remedios*. Ermita de la Virgen de los Remedios, Villarrasa.

El Niño se encuentra prácticamente de perfil al espectador, mostrando solo la zona derecha del rostro y el brazo de este lado, al estar apoyado en el pecho de la Virgen. Tiene también los ojos con forma almendrada y tallados en madera, al igual que el cabello, y destaca el gran naturalismo de la representación de la oreja.

Estos rasgos faciales se asemejan a los de un grupo de imágenes marianas, realizadas en técnica mixta, dispersas por diversos lugares de la península Ibérica a principios del siglo XVI, cuyo antecedente se encuentra a su vez en los países nórdicos. El origen de estas esculturas se ha relacionado con encargos realizados por la reina Isabel la Católica, los cuales, ya sea directamente o a través de terceros, distribuyó para dotar las nuevas parroquias, conventos y ermitas tras la reconquista.

Varias de ellas se conservan en la provincia de Huelva, en concreto en el territorio que formaba el condado de Niebla, perteneciente a los duques de Medina Sidonia, como son la *Virgen de la Luz* de Lucena del Puerto y la *Virgen de los Remedios* de Villarrasa (Fig. 2).

La *Virgen de la Merced* o *de Belén* acusa un mayor naturalismo en el tratamiento de los rasgos faciales que las imágenes citadas, por lo que se podría situar su ejecución a mediados del siglo XVI, coincidiendo con la fecha de construcción de la ermita. Posteriormente fue modificada, con bastante probabilidad en el siglo XVIII, para adaptarla a la iconografía mercedaria y a la estética barroca imperante en esa época.

E.V.R.



JESÚS DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA

ANÓNIMO

Segunda mitad del siglo XVII
Madera tallada, ensamblada y policromada
Cristo: 63 x 30 x 28 cm (h x a x p)
Peana: 29 x 34 cm (h x a)
Ala de paso II

«Y aquel cuerpo hermoso, / que pudiera del sol ser envidiado / de crueles azotes matizado / estaba denegrido y sanguinoso.»
Juan López de Úbeda, *Cancionero general de la doctrina cristiana*, 1579

Esta pequeña imagen procede de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, tal y como consta en los inventarios del archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia.¹ En ellos aparece citada una imagen del Señor de la Humildad y Paciencia, «de tres cuartos de vara de alto», venerada en un retablo sin altar situado en la entrada de la mencionada iglesia.

La imagen representa la advocación de Jesús de la Humildad y Paciencia, que contrapone la heroica belleza y humilde actitud del Redentor con el temperamento melancólico y premonitorio de la crucifixión. La iconografía tradicional lo representa sedente en una peña, despojado ya de sus vestiduras y apoyando la cabeza sobre su mano derecha en actitud de profunda preocupación en los momentos previos a ser clavado en la cruz. El tema es de origen medieval y procede del norte de Europa, donde gozó de una gran aceptación. Posteriormente se desarrolló en el sur, a tenor de las exigencias devocionales y culturales postridentinas.²

Así pues, el modelo iconográfico fue consagrado por Alberto Durero en sus grabados de la *Pequeña y Gran Pasión* que realizara entre 1507 y 1511, aunque ya se había plasmado previamente en las iconografías germanas del Varón de Dolores del siglo XV. Se sabe, incluso, que este modelo iconográfico era bien conocido por los imagineros andaluces entre los

siglos XVI al XVIII. La existencia de un ejemplar del tratado *De picturis et imaginibus sacris*, de Molano (Lovaina, 1570), en la biblioteca del afamado escultor hispalense Andrés de Ocampo,³ refuerza esta afirmación, ya que precisamente se ocupa del mencionado asunto iconográfico.

El grupo escultórico de la Fundación Casa Medina Sidonia consta de dos partes: una imagen exenta y una peana, conformada por una especie de taburete de madera, de talla reciente, que no forma parte del grupo original.

Esta escultura de *Jesús de la Humildad y Paciencia* está realizada en madera tallada y policromada, mostrando una figura de canon ciertamente clásico y de gran potencia anatómica, que recuerda a la escuela granadina.

El rostro aparece enmarcado por una abundante cabellera con corona de espinas, la cual conserva algunos restos de policromía de color verde. El tratamiento del pelo manifiesta dos toques de gubia bastante diferentes: el primero,

¹ Archivo Fundación Casa Medina Sidonia. Legajo 1008. Inventario de rentas y bienes pertenecientes a este convento hecho en el momento de la exclaustración, 1871.

² GONZÁLEZ GÓMEZ, 1995.

³ BERNALES BALLESTEROS, 1985.

en la parte superior del pelo, se presenta con un sentido bastante burdo, y el segundo, en la parte inferior a la corona de espinas, cuenta con una talla más fina y elaborada; lo que puede llevar a pensar que la parte superior sea un añadido, debido a una pérdida.

En el rostro se observan unas facciones típicamente hebreas, con unos ojos muy almendrados, casi rasgados, enrojecidos y apesadumbrados, con ribetes en el contorno. Las cejas, muy arqueadas, denotan pesimismo y refuerzan el sentimiento dramático de la escultura. Los pómulos se encuentran hundidos, marcando la estructura ósea. La nariz es de gran rectitud y clasicismo. Bajo ella, un recio surco nasolabial que converge en la boca, de gruesos y carnosos labios que se entreabren mostrando parte de la lengua. La barba, bífida y de pelo rizado, se muestra tallada a base de pequeños golpes de gubia. La cabeza se inclina hacia la derecha y encuentra apoyo en el brazo derecho, que a su vez descansa sobre la parte superior de la pierna.

La escultura detalla el estudio anatómico del cuerpo humano, en el que se plasman multitud de detalles, como queda patente en la caja torácica. Aun así, dista de otras esculturas de aspecto patético y demacrado, teniendo aquí una morfología fuerte y potente. El cuerpo desnudo se cubre con un paño de pureza con decoración en tonos dorados y blancos.

Por último, cabe destacar la policromía de la encarnadura, muy bien entonada, capaz de mostrar detalles como los hematomas producidos por los golpes de vara y azotes, así como pequeñas venas en brazos y piernas.

Estilísticamente existen ciertos paralelismos con el *Ecce Homo* de la cartuja de Granada, obra de los hermanos García (Fig. 1).⁴ En el cabello se observa la inspiración del artista en los modelos creados por Durero en su *Pequeña y Gran Pasión*, con la corona de espinas bien ceñida a este. Además, esta escultura recoge el carácter popular, intimista y

devocional de la obra de los hermanos García,⁵ más cercano a la piedad conventual o al culto privado que a los grandes templos. Su minuciosidad de detalles, tanto en el modelado como en la policromía, trata de conmover la piedad de los fieles. Demuestra un interés especial al recrear los cabellos rizados tanto del pelo como de la barba.

Así pues, características como la emoción contenida, de gran realismo, llegando al patetismo mediante el modelado del cuerpo, permiten atribuir esta escultura a la escuela granadina de mediados del siglo XVII.

J.M.C.

⁴ OROZCO DÍAZ, 1934.

⁵ GÓMEZ-MORENO, 1963.



Fig. 1: *Ecce Homo*, hermanos García. Cartuja de Granada.



CRUCIFICADO DE MARFIL

ANÓNIMO. ESCUELA HISPANO-FILIPINA

Siglo XVIII. Barroco
Madera ensamblada y marfil tallado
Cruz: 51 x 30 cm (h x a)
Cristo: 23 x 23 cm (h x a)
Dormitorio de la Duquesa

«Y cerca de la hora nona exclamó Jesús con una gran voz, diciendo: Elí, Elí, lammá sabactaní?, esto es: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?» San Mateo, 27: 46

A lo largo de los siglos XVII y XVIII fueron tomando cada vez mayor protagonismo los viejos crucificados medievales debidos al arte de la eboraria, tanto por la nobleza de su material, como por lo reducido de sus dimensiones, lo que los hacía ideales para coronar tabernáculos y facistoles o presidir altares de oratorios privados. El marfil, material de lujo y alta estima, significaba prestigio y poder económico y social para su poseedor.

Con el descubrimiento de la ruta del galeón de Acapulco en 1565 por Urdaneta y Legazpi, las mercancías procedentes de Oriente aflúan desde los puertos del sur de China a las grandes ferias celebradas en Manila. Allí, los comerciantes chinos vendían los productos exóticos a comerciantes españoles o novohispanos, quienes cargaban estas mercancías en los galeones que llevaban hasta el puerto de Acapulco, en el Pacífico. La llegada de la nao de Manila a México suponía volver a celebrar otra gran feria, a partir de la cual, los productos orientales se distribuían por el continente americano y el resto iba al comercio español; las mercancías eran transportadas a lomos de caballerías hasta Veracruz, en el Atlántico, donde se cargaban en las naves españolas con destino, principalmente, a Cádiz y Sevilla.¹

No obstante, en ningún país de Europa su factura fue muy prolífica, por la competencia de los marfiles llegados de esta ruta, a pesar del largo viaje que tenían que realizar desde Manila hasta arribar a los puertos de Cádiz y Sevilla; por tanto, los pocos artistas que aquí fueran capaces de tallarlo debían ser buenísimos escultores.

Los sangleyes o chinos de Filipinas, urgidos por la demanda de obras religiosas cristianas, atendían los pedidos españoles, teniendo como modelos esculturas, estampas o grabados enviados desde la metrópoli, pero sin olvidar los rasgos de la anatomía oriental.

Este *Crucificado* de tres clavos de la Fundación Casa Medina Sidonia muestra su cabeza erguida, con los ojos mirando hacia arriba y expirante. Su rostro reproduce fielmente las características hebreas, con pelo largo que cae sobre los hombros, raya al medio, frente despejada y arcos superciliares poco marcados. Sus ojos almendrados, la nariz recta y, bajo ella, una barba bífida de la que sobresale la boca abierta y con dientes tallados.

¹ ESTELLA MARCOS, 1984.

Los brazos, bien modelados y de gran realismo, presentan las típicas venas en resalte de forma esquematizada y composición simétrica y se extienden para ser clavados en la cruz. El cuerpo, realizado con gran realismo anatómico, muestra arco ventral bien desarrollado. Se cubre con sudario atado a la izquierda, muy plano y de escasa talla. La pierna derecha se superpone a la izquierda para horadar con el tercer clavo los pies.

Se realiza mediante tres piezas, una que abarcaría la cabeza, torso y piernas y otras dos para sendos brazos. Algunos de estos crucificados se presentan curvados, ya que el colmillo presenta una evidente forma arqueada, y éstos se solían tallar en las puntas.

El hecho de que el paño de pureza tenga tanta planitud puede ser debido a que el colmillo es hueco y el espesor de su pared raramente supera los dos centímetros, por lo que este aparece sin apenas relieve.²

Las características generales de la anatomía, girando hacia lo blando, encuadran esta imagen en el siglo XVIII. En general, tanto la configuración facial como anatómica denotan introspección, hieratismo y ausencia de expresión anímica, características propias de su origen oriental.

J.M.C.

² VV.AA., 1993a.



MO BI LIA RIO

PIEZAS SELECCIONADAS



BIZARRONES CON ESCUDO DE LA ORDEN MERCEDARIA

ANÓNIMO

Siglo XIX

Madera tallada, ensamblada y sobredorada. Latón

183 x 71 cm (h x a)

Salón de Embajadores

«...declaro por parte de mi gratitud, indicio de mi voluntad, convertí parte de mi plata labrada en doce blandones de la estatura de mi cuerpo que desde ahora tres años, destiné para el adorno de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de la ciudad de Sevilla.»
Testamento de don Juan Antonio Vizarrón, arzobispo de México y virrey de Nueva España.

Los bizarrones son candeleros de grandes dimensiones. Al igual que hacheros y blandones, su función no es otra que la de iluminar. Por lo general, los bizarrones se utilizaban para colocar cirios de un solo pábilo.

El término bizarrón fue incluido en el Diccionario de la Real Academia Española para significar «candelabro grande» o «blandón». Pero su etimología va ligada al nombre del arzobispo Juan Antonio de Vizarrón. Nacido en El Puerto de Santa María (Cádiz) en 1682, durante quince años ejerce en la catedral de Sevilla como arcediano y canónigo. En el año 1729, fue preconizado arzobispo de México. Desde 1734 hasta 1740 unió a su oficio pastoral la condición de virrey, hasta que entregó el mando al marqués de Casa Fuerte, continuando como arzobispo hasta su muerte en 1747. Durante dieciséis años de episcopado acometió obras de gran importancia, como el palacio arzobispal de Ciudad de México, el de Tacubaya y el colegio apostólico de San Fernando.

Concluida toda esta intensa actividad en el Nuevo Mundo, el arzobispo Juan Antonio de Vizarrón no olvida sus comienzos eclesiásticos en la catedral de Sevilla, en cuyo cabildo se ocupó de las relaciones con Roma, que le valieron la ordenación episcopal. Así, donó en vida doce blandones de plata

labrada, de su misma altura, es decir, de un metro ochenta y cinco centímetros, tal como se desprende de su testamento.

A su muerte comienzan unas largas negociaciones para lograr el traslado del tesoro donado al cabildo catedralicio desde el puerto de Veracruz hasta el de la capital hispalense.¹

Dentro del ceremonial religioso, los bizarrones, como otros elementos para iluminar pertenecientes al ajuar litúrgico, ofrecen un significado simbólico que indica puntualmente el grado o categoría de la misa que se oficia. Así, dos son para misa rezada; cuatro, cantada; seis, solemne; y si se alcanza los siete, pontifical, donde el oficiante es el papa o el obispo titular de la diócesis.²

Este conjunto de cuatro bizarrones de la Fundación Casa Medina Sidonia pertenecía al ajuar litúrgico de la iglesia de la Merced, como atestiguan los escudos mercedarios que incorporan en sus bases. Estos constan de un óvalo que representa las barras, en recuerdo de la fundación de la orden por Jaime I de Aragón, y sobre ellas, la cruz blanca de la catedral de Barcelona.

¹ RUBIO MERINO, 1981.

² VV.AA., 2006, p. 58.

En la documentación conservada en el archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia referente a los objetos y al ajuar litúrgico de la iglesia de la Merced, se ha podido verificar la inclusión de estos bizarrones en inventarios desde mediados del siglo XIX³ hasta la desacralización del templo en torno a 1960. Su uso se prolongó hasta el último momento, como se puede observar en las fotografías de la fototeca de la Universidad de Sevilla.

Los bizarrones de la Fundación Casa Medina Sidonia muestran una artificiosidad propia del siglo XIX español, con indudables influencias barrocas del siglo XVII. Su constitución es básica en este tipo de elementos: unos apoyos, un vástago y un cubillo o dedal donde se colocaba el cirio.

Estos blandones monumentales se sostienen sobre tres bolas de metal con tres apoyos en forma de «C», que generan un campo sobre el que aparece un escudo de la Orden Mercedaria rodeado de hojas de acanto, y sobre él, otro elemento vegetal. Sobre otros elementos en forma de «C», pero en sentido contrario a los anteriores, se apoya un vástago compuesto por una serie de elementos bulbosos y vegetales que terminan en un plato totalmente liso, sobre el que se observa un dedal para el cirio al que se le ha adosado un cubillo de latón compuesto por diez hojas lanceadas unidas unas a otras y con sus puntas vueltas. Estas son muy características, realizadas con un componente cercano al estilo Imperio.

Se observan rasgos muy característicos de la pervivencia del estilo barroco dentro del siglo XIX andaluz. Así pues, elementos como la madera sobredorada, el juego de curvas y contracurvas con incorporación de elementos clásicos o la utilización de roleos y guirnalda vegetales apoyan esta datación.

C.I.B.

³ Archivo Fundación Casa Medina Sidonia. Legajo 1.008: Inventario de las alhajas, joyas y ropas que se conservan en esta Iglesia, 4 de agosto de 1856, 23 de junio de 1887.



Blandones, siglo XVIII, escuela andaluza. Fundación Casa Medina Sidonia.



ARCA DE CAUDALES

ANÓNIMO. ESCUELA ALEMANA

Mediados del siglo XVI
Metal fundido, cincelado y pintado
50 x 99 x 50 cm (h x a x p)
Hall

«...de yerro del tamaño de escriptorios, barreados con barras de yerro y las cerraduras en el cobertor por la parte de dentro y la llave por de fuera y muchos pestillos.» Anónimo

Según Rubio Aragonés, las arcas de caudales de complejos mecanismos de cierre, unas de las piezas de las artes del hierro más valoradas, representan uno de los más ingeniosos sistemas de seguridad utilizados por la sociedad occidental desde fines de la Edad Media para la salvaguarda del dinero y los objetos de valor. Fueron ideadas en Alemania —el principal centro productor fue la gran ciudad alemana del metal, Núremberg—, donde se inicia a finales del siglo XV una enorme producción que se distribuye de forma casi monopolizadora hasta el siglo XVIII por toda Europa, adoptando diversas denominaciones: *coffre fort d'Allemagne*, en Francia, o *Armada chests*, en Inglaterra.

En España la importación de estas complejas arcas de caudales fue muy abundante en los siglos XVI y XVII. Estos cofres eran muy estimados; de ello dan fe los 250 ducados en que se tasaron en el año 1570 unos cofres «de yerro del tamaño de escriptorios, barreados con barras de yerro y las cerraduras en el cobertor por la parte de dentro y la llave por de fuera y muchos pestillos» traídos de Alemania.¹

Así pues, poco a poco van sustituyendo a las antiguas «arcas de madera de tres llaves», en las que se guardaba el dinero bajo el sencillo sistema de tres cerraduras y tres llaves diferentes que se confiaban a tres personas distintas.

En definitiva, las arcas de caudales de invención alemana cumplieron a la perfección con su función de ofrecer seguridad, puesto que, tanto por el grosor de sus paredes de hierro como por su complejo mecanismo de cierre y su enorme peso, eran, a todos los efectos, difícilmente violables.²

Este arca de caudales, de invención alemana, está realizada en hierro, a base de paredes y tapa de gruesa chapa reforzada en las cantoneras y en el resto de la superficie con bandas de hierro que, clavadas y remachadas, forman casetones rectangulares —tanto en la tapa como en las caras—. La tapa se une a la caja mediante tres grandes bisagras.

Este ejemplar de gran riqueza tiene decorados los casetones o cuarterones más pequeños con motivos pictóricos florales, mientras que los dos más grandes se completan con la inclusión de dos guerreros con indumentaria y armas propias del siglo XVI. Estos se enmarcan en dos óvalos. En los laterales también posee dos grandes asas que sirven para facilitar su transporte.

Llama la atención en este tipo de arcas de caudales su mecanismo de cierre de alta seguridad, que, como gran innovación, se cobijaba bajo su tapa y no en el frente del arca. Consistía en un

¹ AGUILÓ ALONSO, 1993, p. 90.

² RUBIO ARAGONÉS, 1989.



Fig. 1: Arca de caudales. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

sofisticado sistema de resortes móviles que podían accionar hasta un total de más de veinte pasadores en cuatro direcciones con el simple giro de una llave (Fig. 1). Sin duda, este complicado mecanismo de cierre hace que la parte interior del arca sea la de mayor espectacularidad.³ Por lo general, el auténtico hueco de la llave solía ocultarse en la parte externa de la tapa bajo una banda de hierro o un motivo decorativo móvil –en este caso, el elemento circular, que en cierta manera aparece disfrazado al existir otros en los barrotes–, mientras que en el frente del arca se disponía un falso escudo de cerradura y hueco de llave que no conducía a ningún mecanismo de cierre. Además, con el fin de aumentar la seguridad,

estas arcas presentaban, como ocurre en este ejemplar, otro sistema complementario compuesto por los dos pasadores del frente del arca que, tras ser recogidos en las dos fuertes anillas de la tapa, eran trabados por los consabidos candados –que en este caso no se han conservado–.

El arca de caudales de la Fundación Casa Medina Sidonia de Sanlúcar de Barrameda se puede poner directamente en relación con el ejemplar conservado por la Universidad de Salamanca (Fig. 2), totalmente análogo en su morfología y, por extensión, en su cronología, el siglo XVI.

J.M.C.

³ RAMÓN NIETO, y AZOFRA AGUSTÍN, 2002.



Fig. 2: Arca de caudales. Museo de la Universidad de Salamanca.



ARCONES

ANÓNIMO. ESCUELA CASTELLANA

Siglo XIX

Madera tallada, ensamblada y barnizada

85 x 165 x 57 cm (h x a x p)

Salón de Columnas

«Toma esta antorcha, y un arcón cerrado, / que encontrarás, descubre: en él tu suerte: / la mía es bajar al reino de la muerte.»¹
Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Florinda*, 1834

Desde la Edad Media, el arca se convierte en el primer mueble de contener; a partir de este momento, surgen diferentes tipos según su funcionalidad. Así pues, en una época en la que la movilidad de los bienes constituía la preservación de los mismos, el arca será un mueble de gran importancia.

Se puede hacer una diferenciación en dos tipos: las que tienen patas y tapa plana, que básicamente son perfectas para salvaguardar el contenido del contacto del suelo; y las arcas sin patas y con tapa curva, más aptas para el transporte.

La denominación de estas arcas o cofres permanece algo confusa en el ámbito europeo, según apunta la especialista María Paz Aguiló,² ya que, hasta la fecha, la gran variedad de fuentes documentales aparecidas invalida cualquier tipo de criterio: *chest* o *coffer* en Inglaterra; *bahut* o *huche* en Francia; y finalmente, arca o cofre en España.

Lo cierto es que, atendiendo al *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española,³ se realiza una distinción muy primaria entre arca y cofre: las primeras, realizadas en madera, y los segundos, con refuerzos de hierro cubiertos o no de cuero. Aunque actualmente la nómina es mucho más amplia: arcas encoradas, arcas ensayaladas, maletas, petacas, baúles...

A partir del siglo XVII, las arcas regionales talladas utilizan, a capricho del cofrero o carpintero local, todos los motivos decorativos conocidos hasta entonces, desarrollándose sin tener en cuenta su contexto. Normalmente, en los inventarios no se refleja el tipo de madera con la que están construidas, ni se especifica tampoco su decoración; pero las más talladas y decoradas pertenecen a la zona norte de España y se encuadran dentro del arte popular.

El tipo más antiguo de arcas talladas a gubia del norte es el de montantes prolongados hasta el suelo a modo de patas, y es característica común a todas ellas el trabajo a pequeños golpes de gubia, recubriendo enteramente las superficies de motivos geométricos. Se ha querido buscar la influencia en conjuntos de polígonos, estrellas y rosetas entre frisos que decoran los frentes, pero en realidad pertenecen a la técnica arcaica popular de todos los lugares y épocas.

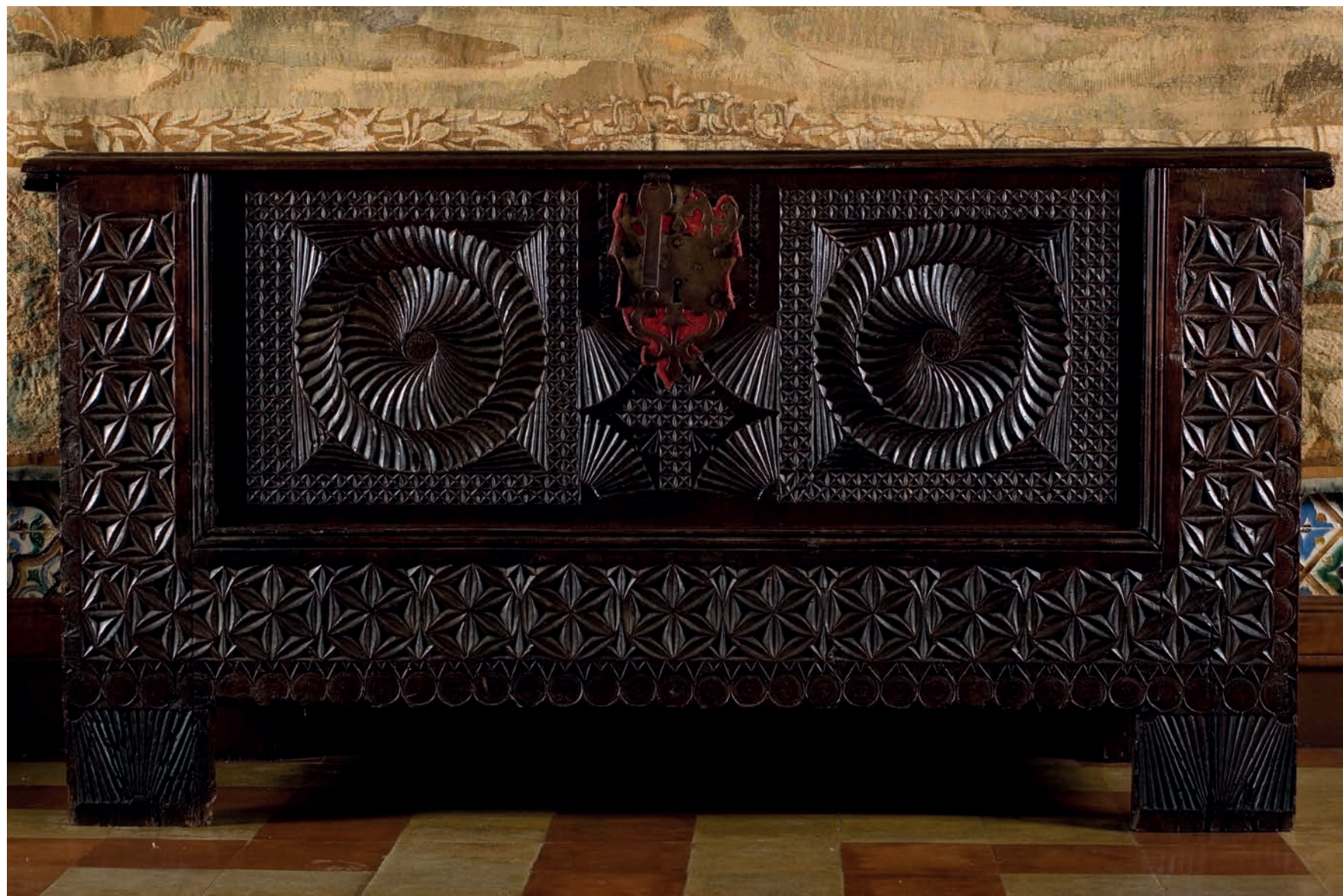
Los motivos geométricos vascos, por ejemplo, se ordenan con una visión de toda la superficie, distribuyendo masas simétricas, que aun cuando rellenan casi todo el frente, dan una sensación de orden y equilibrio opuesta a la multiplicidad de motivos que caracterizan el mudéjar.

¹ DE SAAVEDRA, 1854.

² AGUILÓ ALONSO, 1993.

³ VV.AA., 1726-1739.







Los motivos decorativos en forma de abanicos, discos radiales o jarrones con flores se disponen siempre simétricamente en torno a un motivo central que, en muchos casos, es una cruz, un escudo o una inscripción eucarística a veces flanqueados por animales de tipo heráldico o pájaros esquemáticos que no responden a la flora y fauna local.⁴

Los cuatro arcones de la Fundación Casa Medina Sidonia pertenecen, pues, al grupo de arcas de madera tallada que solían tener una ubicación permanente. Estos arcones responden a la tipología del mobiliario popular propio del norte de España, pero que a partir del siglo XVIII se desarrolla y extiende a lo largo y ancho de toda la península Ibérica, encontrándose ejemplos bien entrado el siglo XIX, como atestiguan estos cuatro muebles.

Estilísticamente repiten el mismo esquema compositivo y decorativo propio de la escuela vasca, es decir, están formados por seis paneles con montantes laterales más largos que constituyen las patas. La decoración se realiza en zona frontal con motivos geométricos, que van desde los abanicos a los motivos radiales, pasando por cuadrados. Estos flanquean motivos cruciformes y, en algunos casos, con pájaros realmente esquemáticos.

Con todas estas características, podría pensarse que perteneciesen a la escuela vasca. Pero lo cierto es que a tenor de la inscripción que aparece en uno de ellos, «TOLEDO ANº 1814», se puede establecer su escuela y cronología, reforzando la teoría de María Paz Aguiló de la aparición de este tipo de muebles dentro de la ebanistería popular en épocas posteriores a los siglos XVII y XVIII y encuadrados dentro de cualquier contexto geográfico.

J.P.M.

⁴ AGUILÓ ALONSO, 1987.



CAJONERA DE SACRISTÍA

ATRIBUIDA A JUAN DE OVIEDO Y SALVADOR RODRÍGUEZ

Primer tercio del siglo XVII
Madera tallada, ensamblada y barnizada
280 x 551 x 108 cm (h x a x p)
Sacristía

«Y sus tres testers los ocupan otros tantos grandes y muy preciosos cajones de caoba con sobrecajones embutidos de otras maderas exquisitas que sirven para guardar los sagrados ornamentos y demás utensilios de sacristía.» J.P. Velázquez-Gaztelu

La sacristía es un lugar en el templo, que generalmente se encuentra anexo a él, donde se guardan los ornamentos litúrgicos, las piezas de platería y otros objetos de valor, además de ser el espacio donde se reúne el clero para revestirse antes de las diferentes ceremonias eclesiásticas. Corresponde al *secretarium* o *diaconicum* de antaño.

La sacristía debe estar provista de muebles y cajones, debidamente ordenados, para los ornamentos textiles correspondientes a los diferentes tiempos litúrgicos, en sus colores apropiados; además, debe estar presidida por un crucifijo o alguna imagen conveniente ante la que el clero debe hacer una reverencia antes de entrar al templo o al regresar de él.

Este mueble, según el cronista Velázquez-Gaztelu,¹ fue concebido *ex novo* para la sacristía, como toda la obra de la iglesia de la Merced, con un lenguaje decorativo claramente arquitectónico tomado de los libros de Serlio y Palladio.

El profesor Alfredo Morales² analiza la obra arquitectónica de Juan de Oviedo y Alonso de Vandelvira en la iglesia de la Merced, estando el primero presente en los trabajos de varios retablos y de una reja, en el primer tercio del siglo XVII. Es aquí, en los elementos estructurales de los retablos, donde se puede encontrar un gran paralelismo con el mueble cajonera.

Hay un templete central que se copia de otros elementos arquitectónicos, como el retablo del crucero derecho de la iglesia de la Merced, lo que apoya aún más la posibilidad del diseño de Juan de Oviedo.

La cajonera de la Fundación Casa Medina Sidonia está realizada en madera de nogal y fue concebida a modo de arquitectura. En su parte inferior, una moldura de contorno variable enmarca todo el perfil del mueble, con estructura de cómoda, contiene dos filas de cuatro cajones con decoración de cuarterones en bajo relieve y con tiradores de perilla, enmarcadas por tres puertas con decoración de cuarterones en alto relieve. En la zona central se representan los calderos que hacen referencia a los Guzmán, las puertas están enmarcadas por dos especies de pilastras que se afinan en su parte superior y acaban en ménsulas de las que penden decoraciones geométricas; sobre estas se adosa una decoración de gallones alargados. En el cuerpo bajo se encuentra un friso corrido con decoración de gallones que alberga cinco cajones a modo de secreter, con tiradores de perilla, y en la cornisa volada se encuentran mütulos suspendidos a lo largo de ella.

¹ VELÁZQUEZ-GAZTELU, 1995.

² MORALES MARTÍNEZ, 1981.

En la parte superior se encuentran tres templetes, y entre ellos, dos cuerpos de veinticuatro cajoncitos cada uno, todos numerados, con incrustación de madera de frutales y con tiradores de perilla de hueso. Los templetes laterales son iguales (Fig. 1), con un cajón abajo, hueco y con balda para albergar libros, y un remate en forma de frontón triangular, del que caen grupos de mütulos.

El templete central (Fig. 2) es más alto que los laterales, apoyándose sobre cuatro cajones. Seguidamente alberga un espejo, que ha perdido el mercurio, e inmediatamente arriba, dentro de este elemento arquitectónico, se encuentra un lienzo representando una Dolorosa. El templete se apoya en un friso de ménsulas con el mismo lenguaje decorativo anteriormente usado, del que parten en ambos lados dos pedestales a modo de venera enrollada, rematados por dos perindolas; finalmente se termina por medio de un frontón curvo con la misma decoración de mütulos, cerrándose también por tres perindolas.

Indudablemente es una obra de calidad artística excepcional, con detalles muy cuidados, como atestiguan la inclusión de ribetes de frutales en las gavetas y paneles laterales de los templetes superiores del mueble, así como la utilización de hueso para los tiradores de perilla de los cajoncitos.

Además, estando documentado el trabajo de Juan de Oviedo en la iglesia, se puede aventurar que este mueble fuese también diseñado por él mismo y ejecutado por su taller de carpintería, o por alguno local bajo sus directrices, como el que pudo formar el grupo de talladores dirigido por Salvador Rodríguez, que talla gran número de elementos estructurales y decorativos para la iglesia.

Su decoración a base de cuarterones típicamente española, concretamente del siglo XVII, muy influenciada por la tradición castellano-leonesa, así como la elección del nogal como base para trabajar, adscriben este mueble al estilo renacentista que tiende ya a un manierismo inspirado por los tratados anteriormente citados.

También es cierto, como atestiguan las fotografías tomadas durante el proceso de desmontaje de la iglesia de la Merced alrededor de 1960, que este mueble ha podido sufrir una amplia transformación, inclusive la sección de la cajonera en dos partes, o por lo menos, la restitución de piezas originales, ya que muchos elementos decorativos se encontraban mutilados o perdidos (se puede observar la falta de tiradores, ménsulas o incluso de cajones completos).

J.M.C.



Fig. 1: Cajonera de sacristía. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



Fig. 2: Cajonera de sacristía. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



BARGUEÑO PORTUGUÉS

ANÓNIMO. ESCUELA PORTUGUESA

Siglo XVIII

Madera tallada, ensamblada y sobredorada. Mármol verde jaspeado. Placa central de ágata

Bargueño: 71 x 104 x 38 cm (h x a x p)

Mesa: 79 x 126 x 48 cm (h x a x p)

Hall

“...dois contadores de pées torsidos, ferragem envernizada que mostra cada hum nove gavetas e um bufete também de pées torcidos com trempe e remate no meio della...”¹ Inventario de doña Catalina de Bragança

Tal y como señala el especialista en barroco portugués Robert C. Smith,² los bargueños y muebles contadores van a representar la aportación portuguesa más importante al mobiliario de lujo europeo. Sus aplicaciones de plata, piedras duras y marfiles pirograbados, así como la utilización del palosanto, en algunos ejemplos que se realizan durante el reinado de Juan IV (1640-1656), apoyan esta idea de suntuosidad.

A su retorno a Portugal en 1693, tras una ausencia de treinta años, la reina Catalina de Braganza, viuda de Carlos II de Inglaterra, trae consigo una considerable colección de obras de arte, importando así el estilo inglés.³

A la pervivencia de las formas, técnicas y materiales orientales, adquiridos por la influencia colonial, se une ahora el estilo inglés en busca de una fórmula nacional. Pero no será hasta el reinado de José I de Portugal, entre los años 1750 y 1777, cuando se manifiesten las influencias tanto italianizantes como afrancesadas que invaden el mobiliario europeo del siglo XVIII y que pueden asociarse a las reformas promovidas por el marqués de Pombal. La rocalla irrumpe en el diseño del mobiliario portugués, destacando en cajas de relojes, sillas, canapés, sin olvidar las cómodas y papeleras o bargueños, espejos y cornucopias.⁴

Este bargueño de la Fundación Casa Medina Sidonia tiene dos partes bien diferenciadas: un elemento organizador como es la papelera superior, y un módulo inferior sustentante compuesto por una mesa con patas de *lenteja*.

La papelera tiene un perfil moldurado en la parte superior e inferior. Se organiza en tres calles de gavetas, las laterales tienen cuatro gavetas y cada una de ellas tiene sus frentes decorados con dos casetones con mármol verde jaspeado, con una bocallave de bronce en forma de león. La central se muestra como una arquitectura fingida, en la que hay una gaveta superior que emula un remate con una hoja de acanto y roleos vegetales, en el centro existe una puerta en la que, entre dos pilastras, se enmarca una placa de ágata con las esquinas realzadas. Así mismo, abajo, otra gaveta que parece continuar las pilastras del cuerpo superior y a su vez enmarcan otro elemento formado por roleos vegetales que incluyen una bocallave. Todo el cuerpo de gavetas se enmarca con una moldura de madera rugosa dorada (Fig. 1).

¹ «...dos contadores de pies torneados, con cajonera barnizada que muestra cada una nueve gavetas y un bufete también de pies torneados con remate en templete en el medio.» Inventario de doña Catalina de Bragança a su regreso de Inglaterra a Portugal en 1693. MENDES PINTO, 1979.

² SMITH, 1968.

³ MENDES PINTO, 1979.

⁴ VV.AA., 1986.

La mesa tiene una tapa volada con astrágalo en forma de cuerda. En el frontal y laterales, se observan faldones decorativos con unos perfiles de curva y contracurva, con que se molduran en dorado realizando formas vegetales.

Las patas se unen dos a dos mediante chambranas con perfil de ovas romanas. Son de gran artificio, ya que comienzan siendo de *lenteja*, inmediatamente después se observa un elemento bulboso, de contorno estriado y de clara inspiración en el mobiliario *joanino* portugués, que es conocido como *bolacha*; finalmente las patas descansan sobre unos soportes llamados de *pie de bollo*.

La utilización de materiales de lujo como el mármol verde jaspeado o la inclusión de molduras con pan de oro alejan esta pieza del mobiliario español del siglo XVIII, algo menos opulento. La configuración de las patas, con la inclusión de elementos bulbosos estriados, y la unión de estas mediante chambrana, presentan características propias de la escuela barroca portuguesa. Así mismo, el lenguaje decorativo utilizado muestra repertorios propios de la escuela italiana, pero que han sido interpretados por la ebanistería portuguesa del último cuarto del siglo XVIII.

J.M.C.



Fig. 1: Bargueño portugués. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



ARCÓN FRANCÉS

ANÓNIMO. ESCUELA FRANCESA

Finales del siglo XVI. Manierismo
Madera tallada, ensamblada y barnizada
Arcón: 61 x 141 x 65 cm (h x a x p)
Mesa: 76 x 152,5 x 76,5 cm (h x a x p)
Salón de Embajadores

«¡Oh, tú, sagrado Apolo!, / que del alegre oriente al triste ocaso / el uno y otro polo / del cielo vas midiendo paso a paso...»¹
Doña Cristobalina Fernández de Alarcón, «Canción amorosa», 1605

El Renacimiento entra en Francia en forma de Manierismo. Así se explica que en la decoración en general y en los muebles en particular el siglo XVI presenta desde el comienzo un estilo cargado de formas y carente de naturalidad.

Los muebles franceses del siglo XVI están entre los más importantes del ámbito europeo, debido a su complejidad e importancia. Sin embargo, esta artificiosidad los convertirá en elementos casi académicos, forzados y carentes de ese atrevimiento que caracterizará al mueble francés dos siglos y medio más tarde con la llegada del Rococó. A lo largo del XVI, los muebles sufren una transformación que indica claramente la orientación del gusto del nuevo siglo, esto es, la predilección por las formas monumentales y la decoración tallada.²

Así pues, los arcones evolucionan a partir de un sencillo paralelepípedo, hasta llegar a un sarcófago o cofre con los laterales y la parte frontal con cornisas superiores molduradas y cuerpo decorado con tallas en relieve. Se utiliza una decoración más rica, propia de los artistas italianos que trabajaron en las cortes francesas de Francisco I y su hijo Enrique II. Esta influencia derivará en la inclusión de motivos clásicos, con complejas composiciones que serán adaptadas al mobiliario procedentes de la obra del arquitecto Jacques Androuet du Cerceau.

El ebanista más importante de la época fue Hugues Sambin, quien mantuvo contactos en Fontainebleau con los artistas italianos Primaticcio y Rosso Fiorentino. Tras este encuentro, publica un tratado³ que muestra trabajos con tallas muy elaboradas y diseños de gran ingenio que hacen patente una comprensión muy avanzada del nuevo clasicismo.

Este arcón de la Fundación Casa Medina Sidonia se encuentra sobre una mesa con patas unidas mediante chambranas, recordando a los *dressoir*, variante de los arcones de doble cuerpo con la parte inferior compuesta por una mesa con parte frontal abierta y trasera cerrada.

El cuerpo superior está compuesto por un cofre rectangular, con perfil superior moldurado con decoración de palmetas y elementos vegetales y un perfil inferior liso. La zona central muestra una decoración en franjas verticales, compuesta por pilastras y hojas muy alargadas. En el eje central hay un panel decorativo con un tema mitológico que representa el carro de Apolo, dios de la mitología griega. Aparece sentado sobre

¹ VV.AA., 1993b.

² VV.AA., 1989.

³ SAMBIN, 1572.

este carro de cuatro ruedas tirado por dos caballos. La talla es algo burda, sin crear demasiada profundidad, mostrándose los elementos prácticamente planos (Fig. 1).

Los laterales del arcón tienen una decoración a base de elementos vegetales tallados, desarrollándose a partir de un rosetón central.

Para apoyar y elevar todo el arcón, el mueble posee una mesa con cuatro patas apilastradas, repitiendo el modelo de las superiores. De gran robustez, se unen dos a dos mediante chambranas de perfil curvo que se unen, a su vez, por un listón rematado con perindola.

En la época renacentista, las maderas que se utilizaban en la ebanistería solían ser de origen local. Según la técnica decorativa, se usaban el abeto o el álamo para muebles de varios tipos, pero para los de cierta importancia, como este, se recurría a maderas nobles como el nogal.⁴

Este arcón muestra grandes paralelismos con otro conservado en el castillo de Blois, Francia, en el que se repite el esquema de decoración formada por franjas verticales y con panel central decorado.

J.M.C.

⁴ VV.AA., 1993a.



Fig. 1: Arcón francés. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



FACISTOL

LUIS DÍAZ, ALONSO HERNÁNDEZ Y JUAN JIMÉNEZ

Entre 1621 y 1623. Barroco
Madera tallada, encolada y ensamblada
308 x 111 cm (h x a)
Salón de Embajadores

«Mañana con la aurora en este sitio / se verá un Facistol encaramado / que mil disturbios y alborotos cause: / así consta en el libro de los hados.» Nicolas Boileau-Despréaux, *El facistol*, 1674 (edición española 1838)

En la epístola de san Pablo a los Efesios¹ se recomienda el uso de los salmos e himnos y cánticos espirituales, encontrándose estos tanto en el Nuevo como en el Antiguo Testamento. Existe constancia de que, tras la lectura del Antiguo Testamento, al menos en alguna ocasión, se cantaron los *Himnos* de David, posiblemente en canto llano.

Se cree que el canto antifonal surgió en Antioquía a finales del siglo IV o principios del siglo V, cuando los laicos dividen el coro en dos partes para cantar los *Salmos* del rey David alternando unos con otros, extendiéndose la costumbre por todo el mundo cristiano.

Con la figura de san Gregorio Magno, surge a mediados del siglo VI la *Schola cantorum*, donde se simplifican los ritos, con un lenguaje más directo y sencillo, accesible al pueblo y exento de tantas pretensiones literarias. Surge así un evento espectacular basado en el canto y la música, dando un giro a la liturgia cara al pueblo.

Así pues, esta nueva necesidad litúrgica generará un nuevo espacio en la iglesia cristiana, el coro. Evoluciona desde la cátedra del obispo y los bancos del clero, hasta convertirse en un espacio perfectamente delimitado. Suele conformarse por un testero con dos muros perimetrales en los que se encastra la sillería, generalmente de un solo cuerpo de asientos.

Independientemente de su ubicación, el conjunto coral se encuentra formado por una serie de objetos muebles que fueron adaptados a las crecientes necesidades del culto haciéndose imprescindibles.

Con el desarrollo de la polifonía durante el *Ars Antiqua*, entre los siglos XII y XIII, surgen los primeros libros de canto, generalmente de gran volumen, debido a su función de guiar a los monjes durante los cantos mientras se encontraban en el coro.

Para sustentar estos libros surgen los facistoles, que se componen de un mástil que sustenta un cuerpo troncopiramidal giratorio con remate. Se colocan en el centro de los coros y varían de tamaño según las proporciones de los mismos. En sus frentes se colocan estos grandes libros, con miras a que los asistentes puedan seguir la música pautaada. Algunos también tienen en los cuatro frentes cajones para guardar los libros.²

El facistol de la Fundación Casa Medina Sidonia corresponde a este primer tipo. Se sustenta mediante un pie hexagonal que se apoya sobre seis ménsulas con motivos de

¹ «...hablando entre vosotros con salmos, con himnos y cánticos espirituales, cantando y alabando al Señor en vuestros corazones» *Carta de san Pablo a los Efesios*, 5: 19.

² MARTÍN PRADAS, 2004.

roleos que se coronan mediante un remate en forma oval. Los roleos son de gran similitud a los de los brazales de la sillería del coro.

Como unión al cuerpo troncopiramidal hay un fuste tallado con gallones rematados con cajeados y perillas. En la parte alta de este vástago hay una columna acanalada con un collar de gallones.

La parte superior es de forma piramidal con cuatro frentes, rematada por un templete de planta cuadrada sobre pódium con arcos de medio punto, con cúpula de gallones que se corona con una cruz. Sus esquinas se decoran con remates en forma de perindola.

El facistol se realiza con el mismo lenguaje decorativo y formal que se encuentra en el resto del mobiliario de coro de la antigua iglesia de la Merced. Así pues, roleos, gallones y ménsulas están en consonancia con todo el conjunto tallado por Luis Díaz, Alonso Hernández y Juan Jiménez entre 1621 y 1623.³

J.M.C.

³ MORALES MARTÍNEZ, 1981.





MUEBLE CONTADOR O PAPELERA Y MESA

ANÓNIMO

Primera mitad del siglo XVII

Madera, hueso, concha de tortuga y metal. Ensamblaje e incrustaciones

Escritorio: 63 x 98 x 36 cm (h x a x p)

Mesa: 84 x 112,5 x 44,5 cm (h x a x p)

Salón del Loro

«Las arcas o arcones tan frecuentes en los tiempos medievales se siguen usando, pero quedan relegadas a los vestíbulos y zaguanes, a las salas de paso y a los dormitorios. Las soluciones que se presentan son variadas, pero su mayor interés radica en el hecho de estar en el origen de un mueble, el bargueño, que también es uno de los más genuinamente hispánicos...»

Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico, vol. 20

El término «bargueño» fue recogido de la tradición oral y utilizado por primera vez en 1872 por Juan Facundo Riaño, en el *Catálogo de objetos artísticos españoles* del Victoria and Albert Museum.¹

Es el mueble que, quizás, mejor concreta los ricos interiores barrocos andaluces. Sin duda alguna, durante el siglo XVII, la posesión de un mueble de estas características se asociaba a la pertenencia a una clase dominante, aunque las menos adineradas también emulaban a estas jerarquías pudientes con la propiedad de piezas de menor entidad.

El factor que más influyó en la transformación de los interiores del siglo XVII fue, sin duda alguna, el desarrollo del comercio. Por entonces, ya era posible transportar, sin riesgos y a bajo coste, muebles y materias primas para su fabricación, importándose masivamente desde Europa. En España se imitarían estos modelos, utilizándose durante la primera mitad del siglo XVII la concha de tortuga, el hueso y el marfil.

Este mueble, conservado en la Fundación Casa Medina Sidonia, contiene iconográficamente la representación de tres imágenes de la tradición cristiana: la Inmaculada, Santiago Matamoros y san Jorge.

La *Inmaculada Concepción*, imagen central que decora el conjunto, es uno de los motivos iconográficos más repetidos en el barroco español. Simboliza la pureza de la madre de Dios, quien, ajena al pecado original, pisa al dragón que muerde la manzana, como representación de este. Se eleva entre nubes y sobre una luna creciente (Fig. 1).

A la izquierda, *San Jorge*, en el frontal de una de las puertas, se erige como caballero medieval, quien, sometiendo al dragón, vence al mal, al paganismo y la idolatría, tal y como recoge la *Leyenda dorada* (Fig. 2). Finalmente, a la derecha, *Santiago el Mayor* o *Matamoros*, patrón de España, a caballo y en plena batalla de Clavijo (885 d.C.), portando una espada y una cruz, arranca al galope para apoyar las huestes cristianas (Fig. 3).

La tipología de este bargueño, sin tapa frontal abatible, con numerosas gavetas y tres puertas, se puede establecer como contador o mueble papeler.² El mueble papeler se constituye, materialmente, por un arca sobre una mesa de bufete de *arrimadero*, de estilo claramente barroco.

¹ FACUNDO RIAÑO, 1872.

² AGUILÓ ALONSO, 1987.



Fig. 1: Mueble contador. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



Figs. 2 y 3: Mueble contador. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalles.

El frontal del arca se presenta con una serie de gavetas dispuestas en torno a tres puertas principales, con los motivos decorativos anteriormente expuestos.

La central alberga un templete clásico, formado por un banco, sobre el que se apoyan dos columnas de orden toscano y con fuste decorado con motivos vegetales entrelazados, que flanquean la imagen de la Inmaculada, sobre la que se levanta el frontón, quebrado, que muestra la paloma del Espíritu Santo.

Las puertas laterales son más simples, mostrando únicamente las representaciones de Santiago el Mayor y san Jorge, que se hacen mediante plumilla sobre el hueso. Todos los frontales de las gavetas están chapeados en carey, con tiradores de perilla de hueso y con filetes de hueso en sus contornos.

La estructura compartimental del escritorio exhibe planchas de hueso, grabadas también a plumilla, con motivos geométricos en los que se insertan pequeños medallones con flores. Las esquinas se han reforzado con contornos de metal. Sus laterales muestran dos asas, como vestigio del carácter

itinerante de este tipo de mobiliario, que, no obstante, ya en el siglo XVII son meramente decorativos. Para darle mayor altura, el arca se apoya en dos patas de las llamadas *de bollo*.

El arca se encuentra sobre una mesa que, con toda probabilidad, no es la original, bastante simple, con patas torneadas que se unen dos a dos mediante una chambrana. La mesa se refuerza mediante dos fiadores de hierro fundido.

Este tipo de trabajos, que parecen de origen italiano, se hacen también en los Países Bajos, acompañados de pinturas miniadas con asuntos diversos: mitológicos, bíblicos, escenas bélicas, etc. En algunos casos, de gran calidad, generalmente sobre cobre, pero también sobre vidrio. Es clara, en muchos casos, la inspiración en los grabados realizados en los Países Bajos. El hecho de que la Inmaculada aparezca como motivo central, así como un trabajo de gran calidad, realizado en concha de tortuga y hueso, permiten adscribir este mueble al barroco español de la primera mitad del siglo XVII.

J.M.C.



ESCRITORIO ABATANT ALEMÁN

ANÓNIMO. ESCUELA ALEMANA

1830-1840. Estilo Biedermeier
Madera tallada, ensamblada, ebonizada, taraceada y barnizada. Vidrio. Hueso
241 x 114 x 58 cm (h x a x p)
Habitación del Loro

«Detrás de la contemplación agradable del arte Biedermeier, se esconde la idea de grandeza en las cosas pequeñas.»¹
Fritz Novotny

El estilo Biedermeier se origina en Europa central a principios del siglo XIX, entre el congreso de Viena de 1815 y las revoluciones populares de marzo de 1848. Predomina sobre todo en Austria, Alemania y países escandinavos.

El término fue acuñado por dos escritores alemanes, Ludwig Eichrodt y Adolf Kussmaul, quienes en el semanal múnichés *Fliegende Blätter* (*Hojas Volantes*), en 1855, publicaron algunas poesías satíricas que tenían como personaje central al burgués acomodado Gottfried Biedermeier. Dicho vocablo surge por la unión de otros dos: *Bieder*, que significa sencillo o simple, y *Meier*, apellido muy común que ostentaban gran número de burgueses alemanes.

Este juego de palabras da lugar a la citada locución, que no tiene nada de casual, ya que en los inicios del siglo XIX, la aristocracia abandonaba paulatinamente la escena de los acontecimientos políticos y sociales, dando paso a la incipiente alta burguesía, y con ello, desaparecen también los sofisticados estilos Imperio y Regencia.

El nuevo poder, en manos de las burguesías locales, buscaba una estética propia, que demandaba un arte en el que sus mecenas se sintieran plácidamente de una manera tan naturalista como fuese posible.²

Así pues, el mueble de estilo Biedermeier se convierte en el prototipo de confort burgués. A primera vista, las formas de los muebles parecen deudoras del modelo Imperio, pero en realidad, suponen una reacción contra el gusto y la estética francesa. Los centros de producción más importantes son Berlín, Viena y Copenhague.

Estos muebles son, a veces, muy sencillos, y otras veces, muy elaborados. Los grandes escritorios recuerdan a las arcas y aparadores alemanes del siglo XVI, pero lo más importante es la sencillez, el carácter práctico, la comodidad y la falta de ostentación.

Las características principales de este tipo de muebles atienden, pues, a la finalidad utilitaria: se observan patas y respaldos curvados en los muebles de asiento, así como en las mesas, en las que a partir de 1830 comienzan a utilizarse estas formas.

Se utilizan maderas nacionales, cuyos veteados y movimientos aprovechan los ebanistas mediante la sabia distribución de los chapeados. Las maderas utilizadas son claras y se obtienen fácilmente: cerezo, arce, fresno húngaro, nogal claro, abedul y raíz de abedul, aunque la caoba sigue manteniendo la hegemonía.

¹ NOVOTNY, 1960.

² VV.AA., 2003b.

A veces, las superficies están enriquecidas con delicados fileteados de madera oscura o con decoraciones de madera ebonizada, destacando el material y perpetuando el bicromatismo ya típico de los muebles centroeuropeos.

Sin embargo, al igual que el resto de las expresiones culturales del Romanticismo, no termina de independizarse del gusto aristocrático y, por este motivo, es considerado históricamente un movimiento de transición.³

Este escritorio *abatant* de la Fundación Casa Medina Sidonia manifiesta claramente la transición del estilo Imperio al Biedermeier. Su carácter muestra un mueble eminentemente funcional, como es el escritorio, con cajones secretos y parte superior adaptada para el almacenaje. Pero todavía es deudor del estilo Imperio, al incluir elementos que lo dotan de una clara grandilocuencia, como son las cabezas aladas y tiradores con cabeza de león, así como sus grandes proporciones.

El escritorio (Fig. 1) está formado por dos cuerpos diferenciados, sustentados por cuatro amplísimas patas curvas de cabriolé de madera ebonizada, que imitan a las de un elefante y decoradas en su parte superior con cabezas aladas o querubines. Las patas se unen mediante una especie de fiadores, compuestos por unos elementos en forma de «C» y «S» encontradas, claramente de estilo Biedermeier, que se rematan en el centro en una especie de pinjante acabado en una bola.

El cuerpo inferior es de forma bulbosa y tiene tapa abatible, bajo la que se exhibe en su interior un conjunto de seis cajones con tiradores de perilla de hueso más dos puertas laterales con argollas con cabezas de león. La decoración que se realiza es geométrica, en madera ebonizada e incrustaciones de frutales, entre las que se pueden observar el naranjo y el limoncillo.

La tapa, en su interior, también tiene chapeados de diferentes tonalidades, y en el centro, un cuidado trabajo de taracea, con una especie de estrella y sus derivaciones geométricas en su interior (Fig. 2).

³ VV.AA., 1993a.



Fig. 1: Escritorio *abatant*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Bajo esta, se dispone un estrecho cajón secreto, de madera teñida, que aprovecha este perfil negro de alrededor de todo el cuerpo y que tiene por tiradores dos cabezas de león con argolla para facilitar su apertura. En el interior se observan diferentes compartimentaciones para el almacenaje de documentos, así como para útiles de escritura.

El cuerpo superior se desarrolla esbelto y en altura, siendo más liviano que el inferior. Presenta una puerta de corte rectangular, con remate superior a modo de cornisa curva en voladizo y con bicromatismos claros y oscuros, en la que se encaja un espejo biselado que realza el perfil de esta. Enmarcando la puerta del cuerpo superior, se observan dos pilas-tras adosadas con perfil poligonal de madera ebonizada.

La concepción estructural del mueble, diseñado a partir de formas curvas y con decoraciones propias del estilo Impe-

rio, podría inducir a error, pero elementos como los fiadores en forma de «C», el fuerte bicromatismo, las taraceas de frutales, así como la funcionalidad del mismo, pueden encuadrarlo en ese momento de transición del mobiliario alemán, que se va apartando poco a poco de la ostentación típica de las clases aristocráticas, imbuidas por el estilo Imperio, para dar paso al estilo Biedermeier, más en relación con la burguesía.

J.M.C.



Fig. 2: Escritorio *abatant*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



MESA DE ARRIMADERO

ANÓNIMO. ESCUELA ESPAÑOLA

Siglo XVIII

Madera, hierro y hueso. Torneada, chapeada, pirograbada y taracea

73,5 x 117 x 63 cm (h x a x p)

Biblioteca

«...al perseguir a un hermoso venado, este se volvió y dejó ver un crucifijo entre la cornamenta, resaltado por luminosos rayos, oyó que decía: Huberto, si no vuelves al Señor y llevas una vida santa, irás al infierno.» Leyenda de san Huberto, patrón de los cazadores

Es evidente que, por su riqueza, el mueble importado estaba destinado a las clases privilegiadas. Si se atiende a los inventarios, estudiados en profundidad por Aguiló,¹ se advierte que el ajuar doméstico experimenta un empobrecimiento a medida que desciende el escalafón social de sus propietarios.

El interés por el mobiliario suntuoso extranjero se remonta a tiempos de Felipe II, el rey coleccionista que abrió el gusto español al mobiliario europeo, principalmente alemán e italiano, produciéndose en aquellos países un incremento considerable de la industria ebanística.

De Alemania eran apreciados los muebles de taracea y los de ébano con aplicaciones de plata; de Italia, el centro de exportación de muebles más importante de Europa, se demandaban principalmente muebles con incrustaciones de piedras duras y mármoles que contrastaban con el empleo de maderas oscuras o con placas de marfil pirograbadas.

El siglo XVII trae también consigo la desaparición de muchas de las grandes estancias para vivir, dando paso a lugares más confortables, con habitaciones más pequeñas, pero más elegantes.

Así pues, estos aposentos más confortables traen como consecuencia la aparición de una nueva tipología de muebles, que trata de conseguir que cada objeto desempeñe la función que le es propia, pero buscando siempre el confort de su dueño.

Las grandes mesas de comedor desaparecen, para dar paso a un gran número de mesas de menor tamaño, cada una con su función específica. Es durante el siglo XVII cuando la mesa de arrimo o arrimadero adquiere un gran desarrollo.²

Esta mesa de la Fundación Casa Medina Sidonia corresponde al gusto italiano del siglo XVIII, donde se impone la costumbre de trabajar las maderas con láminas de marfil o hueso pirograbadas, exhibiendo así un gran efectismo.

Sin duda, se trata de una mesa de las llamadas en Andalucía de *San Antonio*, respondiendo a la tipología de mesa frailería representada por Murillo en el lienzo de la *Visión de san Antonio* de la catedral de Sevilla.

¹ Especialista del CSIC que centra sus estudios en el mobiliario español.

² FERNÁNDEZ MARTÍN, 2008.



Fig. 1: *Metamorfosis* de Ovidio, grabado de Virgil Solis. Edición de Sigmund Feyerabend, Frankfurt, 1581.

La parte más interesante de la mesa es la tapa, con chapeados y placas de hueso pirograbadas. Para la decoración de las placas se ha optado por movidas escenas de cacerías o monterías, tomadas de series grabadas de amplia difusión desde mediados del siglo XVI; en su mayor parte de procedencia alemana, la fuente principal de referencia en esta mesa son las estampas del grabador germano Virgil Solis (1514-1562) (Fig. 1).

El motivo central se compone de un escudo, flanqueado por dos figuras características del grutesco, que parecen abrazar el motivo heráldico. Como timbre tiene yelmo de

hidalgo y se cuartela en cruz: en el primer campo, cruz flor-delisada con bordura de nueve cruces; en el segundo campo hay torre timbrada con yelmo de nuevo, afrontada por dos lebreles y árboles; en el tercer campo, león rampante con rama; y en el cuarto campo, dos lebreles pasantes el uno sobre el otro. (Fig. 2)

J.M.C.



Fig. 2: Mesa de arrimadero. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



SOFÁ FERNANDINO

ANÓNIMO. ESCUELA ESPAÑOLA

Primera mitad del siglo XIX
Madera tallada, ensamblada y barnizada
107 x 236 x 58 cm (h x a x p)
Biblioteca

«...He jurado esta Constitución por la cual suspirabais y seré siempre su más firme apoyo [...] Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional.» Manifiesto regio de Fernando VII, 10 de marzo de 1820

El estilo fernandino es una adaptación española del estilo Imperio francés. Llega tardíamente a España porque la guerra de la independencia interrumpe la relación de nuestras artes decorativas con Europa, especialmente con Francia. Allí, con la caída de Napoleón, cambia por completo el estilo, pero en España, sin embargo, perdurará durante todo el reinado de Fernando VII, es decir, hasta 1833.

La entrada de las tropas francesas precipitó la abdicación de Carlos IV en favor de su hijo Fernando VII y de este en José Bonaparte (1808). Derrotado Napoleón, Fernando VII regresa a España y restaura el absolutismo (1814). Sin embargo, el descontento entre sectores partidarios de la Constitución de 1812 desembocó en un golpe militar. Fernando VII apeló a la Santa Alianza y el resultado fue una nueva invasión francesa (los *Cien mil hijos de san Luis*).

En este panorama tan convulso, se desarrolla el estilo fernandino, rigurosamente clasicista, con formas sólidas y ostentosas. Son muebles solemnes, que se inspiran en la antigüedad grecorromana y egipcia, con motivos decorativos como coronas de laurel, guirnaldas, liras o esfinges, junto a otros de características arquitectónicas. Los asientos, con las típicas patas *de sable* en las sillas, y camas de *góndola*. La madera predominante es la caoba pulida, adornada con apliques de bronce. Es un estilo de gran fuerza y riqueza; para comprenderlo, hay que volver la vista atrás, hasta la Europa de Napoleón. En este contexto belicista, surge un estilo de mobiliario: el Imperio, que rinde tributo al gran conquistador y abarca los años que fueron de 1807 a 1830.

La gloria del mandatario aparece en las camas, sillas, espejos y mesas. Madera y cobre son los materiales encargados de dar forma a la victoria napoleónica. Egipto sirve de inspiración a través de esfinges y cabezas de león con las que se rematan los muebles. El lujo y el poder se hacen patentes en los palacios de la época. Europa saluda al nuevo rey del continente y este se encarga de transmitir esta concepción del arte decorativo a cada país conquistado.¹

El mueble que nos ocupa es un sofá de madera de caoba rubia, con chapeados de diferentes tonalidades. La estructura constitutiva del diván se asemeja a la de una góndola. Sus patas se unen mediante faldones que, en la parte frontal, forman un efecto de *drapperie* o falsos paños tallados en la madera. En la parte delantera se observan, en las patas, dos recuadros en chapeados de color más claro. Los brazos del sofá muestran un efecto tallado *de alas*, que exhiben un amplio arco. El respaldo del sofá se realiza con un perfil mixtilíneo, que lleva incrustado un finísimo filete de madera de color más claro. La tapicería es de época posterior, sin categoría artística digna de mención, y es cretona con motivos florales.

La elección de la caoba, así como la ampulosidad de formas, las *drapperies* y el hecho de utilizar la base de la cama de góndola, son características propias del estilo Imperio, que, en territorio español, se representa mediante el fernandino.

J.M.C.

¹ VV.AA., 1993a.



DORMITORIO DEL DUQUE

ANÓNIMO. ESCUELA ITALIANA

Siglo XIX. Art nouveau
Madera tallada, torneada, taraceada y marquetería. Nácar, marfil y metal
Habitación del Duque

«Nacimiento de Afrodita», *Teogonía*, Hesíodo¹

A finales del siglo XIX, Samuel Bing inaugura en París una tienda llamada *L'Art nouveau*, especializada en mobiliario y arte moderno, que será la que dé el nombre al movimiento que a finales de siglo se expande por toda Europa y América. El *Art nouveau* es un estilo innovador, aunque conserva vínculos con el rococó, los prerrafaelitas, los grabados japoneses y otras corrientes anteriores.

Su influjo tuvo un amplio calado, acaparando objetos, muebles y ambientes de su tiempo. Lo primordial es lo decorativo; esa era su finalidad: someterse a la forma. Esta tendencia vuelve a la artesanía y a la inspiración de la naturaleza, debido, sobre todo, al miedo a que el auge de la industrialización bajara la calidad del diseño. Se buscaba la novedad, los placeres fuertes, el máximo refinamiento; y en él participaban la arquitectura, la pintura, la escultura y las denominadas artes menores: muebles, vitrales, cerámica, paneles decorativos, etc. En la decoración se desata la línea curva, el arabesco pictórico y una desmesura de ornamentaciones florales de todas las clases.²

El conjunto de muebles que componen el dormitorio del Duque de la Fundación Casa Medina Sidonia representa perfectamente esta idea de refinamiento, aunque no solo toma importancia la forma, sino que también hay motivos iconográficos muy cuidados.

Se compone de una cama, dos cómodas, una silla y una mesita de noche. Todos los muebles están realizados con madera de nogal, muy taraceados y con incrustaciones de nácar y marfil. La técnica usada se puede considerar *tarsia certosina*, denominada así por los monjes cartujos de San Bruno de Certosa, en Italia, donde se aplicó por primera vez entre los siglos XIV y XV. Esta técnica tiene influencia de la taracea mudéjar española, que, a su vez, deriva del mundo árabe. Se desarrolla fundamentalmente en las zonas de la Lombardía y el Véneto, que tienen en Venecia un puerto abierto al mundo oriental y a sus influencias.

Las dos cómodas se componen por un taquillón y un espejo, y están decoradas con incrustaciones *certosinas*, donde aparecen placas decorativas con motivos figurados de inspiración clásico-pagana.

La silla de perfil en «H» contiene la misma decoración que el resto del conjunto. En el centro hay una placa en forma de arco de medio punto, con una figura femenina rodeada de motivos de estrella y poligonales.

La mesilla de noche tiene el mismo tipo decorativo, con dos repisas: una baja y una alta, que se sustenta por dos esfinges de clara influencia oriental.

¹ HESÍODO: *Teogonía*, vv. 154 a 181, Alianza, Madrid, 1986.

² VV.AA., 1993.



Fig. 1: Cama del duque. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Sin duda alguna, el motivo de mayor importancia iconográfica del conjunto se encuentra en la cama, que cuenta con una multitud de detalles y posibles interpretaciones. En la zona central del cabecero de la cama hay una placa que se identifica con una escena mitológica: aparece Afrodita recostada sobre una roca con un amorcillo, también aparece Adonis con su perro y otro amorcillo que lleva su caduceo (Fig. 1).

En la parte de los pies de la cama hay otro panel decorativo, en el que aparece otra escena de Afrodita recogiendo frutos; se identifica plenamente con esta diosa, ya que hay una paloma a sus pies, que es uno de sus atributos. El motivo utilizado presenta unas características propias del *Art nouveau* (Fig. 2).

Otro detalle que atestigua la elaboración y detallismo, además de ofrecer un sutilísimo motivo iconográfico, son los

pies de madera sobre los que se apoya la cama, que representan unas tortugas, símbolo, de nuevo, de Afrodita Urania; algo que ha sido interpretado como una alegoría del amor conyugal.

Este conjunto sigue los modelos del mobiliario italiano del siglo XVII, pero los temas inspirados en la naturaleza, así como una reinterpretación de características modernistas, permiten adscribir el conjunto a la estética *Art nouveau* de finales del siglo XIX.

J.M.C.



Fig. 2: Cama del duque. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



SILLAS REINA ANA

ANÓNIMO

Mediados del siglo XVIII
Madera tallada, ensamblada, encolada y lacada con chinoiserie
99 x 49 x 47 cm (h x a x p)
Hueco de escalera principal

«...esta moda afectaba a las tapicerías, telas, placas de motivos chinos en tonos azules, mantas, cornisas y muebles de madera.»¹
La moda de las chinerías

El mueble del siglo XVIII es considerado por excelencia como el de mayor importancia, ya que los muebles de esta época satisfacen las necesidades modernas, a la vez que hacen gala de una elegancia difícilmente asequible hoy en día.

En el ámbito inglés, los documentos de la época ofrecen una visión algo distinta del ambiente francés del XVIII; interiores, los galos, en los que se percibe un nuevo gusto por la comodidad, lejos de aquel envaramiento del cuerpo que parecía consustancial a la *buena educación*.

Así pues, este gusto francés por la *douceur de vivre* (dulzura de vivir) contrasta con la ausencia de muebles en ambientes ingleses, como se puede comprobar en numerosos cuadros costumbristas de la época (Fig. 1). Los muebles se hallan, a menudo, rígidamente alineados junto a la pared. Esta disposición tan estricta respondía a un gusto concreto y, sobre todo, a convenciones establecidas.

En el *Diccionario y crítica razonada de la Corte, sus costumbres y etiqueta*, escrito por madame de Genlis, se establece una distinción entre sillas, entre las que se encontrarían las *chaises courantes*, es decir, con ruedas para moverlas y colocarse donde mejor conviniese, y las *chaises meublantes*, que se dejaban permanentemente arrimadas a la pared.²

Aun aceptando las convenciones de etiquetas, las clases altas inglesas empezaron a ser cada vez más conscientes de la incomodidad que suponían. Así pues, las salas de recepción, que se antojaban incómodas y de escasa utilidad, se tornan algo más cómodas. Las familias adineradas crean dos espacios, uno para recibir y otro para vivir. Estas salas se convertirán, pues, en santuarios del boato, con muebles de grandísima calidad, cortinas, alfombras y telas que se solían cubrir con fundas, de ahí la explicación de que gran número de tapicerías hayan sobrevivido en buen estado.³

El estilo Reina Ana (1665-1714), que abarcó un mayor espacio de tiempo que el de los años de gobierno de la reina, marcó un cambio en los gustos respecto a la sobreabundancia decorativa del Barroco, de importación holandesa o francesa, manifestando una tendencia hacia la sencillez y la suavidad de líneas. Con todo, de los modelos anteriores permanecieron algunos motivos decorativos, materiales y técnicas constructivas que no sufrieron grandes modificaciones, al menos durante las dos primeras décadas del siglo XVIII.

¹ SPENCE, 2000.

² DE GENLIS, 1818.

³ LUCIE-SMITH, 1998.

El nogal tiene un papel fundamental en el mueble inglés, suplantando al roble y a la caoba, que habían dominado anteriormente. El ideal de la elegancia sin exceso supuso una cierta sobriedad en los adornos, pocas tallas, pocas taraceas y dorados.

No hay duda de que el tipo de mueble más interesante fue la silla, que experimenta una evolución muy significativa y que tuvo su punto culminante con la introducción de la pata de cabriolé, la cual, junto con el pie de garra y bola, constituyó la innovación más característica del estilo.

A partir del año 1700, Europa sufre una gran influencia de Oriente, algo que los diseñadores ingleses de muebles supieron aglutinar muy bien.

Sin embargo, el gusto por las chinerías (*chinoiserie*), por lo exótico en general, tenía que jugar un importante papel alternativo en una nación colonial muy en contacto con Oriente a través del comercio.

Estas sillas de la Fundación Casa Medina Sidonia, de estilo barroco tardío, proponen las bases del estilo inglés; con chambrana en «H», que une las patas delanteras con las traseras. Las frontales se desarrollan en forma de cabriolé, con garra y bola, mientras que las posteriores son rectas. Los faldones del asiento se alargan y curvan para albergar decoración lacada. Sin duda, la parte más interesante de la silla viene dada por la inclusión del *splat*, pala central del respaldo, de madera y con silueta estilizada de copa.

Así pues, las patas en cabriolé, su silueta estilizada, sin alardes ni estridencias, muestran características típicas que permiten encuadrar estas tres sillas dentro del estilo Reina Ana de mediados del siglo XVIII.

J.M.C.



Fig. 1: *Una lectura de Molière*, J.F. de Troy. Colección de la marquesa de Cholmondeley.



ESCRITORIO LUIS XV

ANÓNIMO

Segunda mitad del siglo XIX. Estilo Luis XV
Madera tallada y ensamblada con laminados. Bronce colado y fundido
93 x 54 x 40 cm (h x a x p)
Ala de paso I

«Así tú despiertas todas las artes, todos los gustos, todo el talento para complacer, Pompadour, tú embelleces la corte, el Parnaso y Citera.»¹ Voltaire

La expresión «Luis XV» indica la versión francesa del estilo rococó que en Francia, antes que en otros países europeos, apareció tímidamente a principios del siglo XVIII, floreciendo en plenitud entre 1730 y 1750 y desapareciendo de escena antes de la muerte del rey, acaecida en 1774, cuando los signos de un nuevo clasicismo ya estaban de manifiesto.

Sin embargo, aunque no sobre el plano político y económico, la Francia de Luis XV fue para el resto de Europa un país a emular por el nivel alcanzado en las artes decorativas, el pensamiento filosófico y la literatura.

Madame Pompadour, la favorita entre las favoritas de Luis XV, de origen burgués, desempeñó una función clave en la promoción de las artes decorativas francesas, patrocinando ebanistas, plateros, manufacturas de porcelana, tapiceros y liceros. Precisamente los artífices del estilo femenino, que parece reflejar la creciente presencia de la mujer en la vida social del siglo XVIII, prefieren ambientes más pequeños e íntimos, que invitan a la conversación y al retiro lejos de los rigores y los formalismos que se desarrollaban a lo largo de las desmesuradas hileras de las estancias de Versalles.²

El *secrétaire* (escritorio) era un mueble que debía custodiar documentos o papeles, ocultos a las miradas indiscretas, con

tapa abatible (*à abbatant*) que, abierta sobre sus correspondientes bisagras, sirve como apoyo, y cerrada, cubre los compartimentos y cajones.

Las limitadas proporciones se prestan bien a las nuevas dimensiones de las estancias, más acogedoras e íntimas, menos pomposas y más frívolas. El mueble ya no adopta una función solo representativa del estatus social de su comitente, sino también una función práctica. La ligereza y sinuosidad de las formas delicadamente femeninas son típicas del nuevo estilo, que contrasta con la rigidez y la imponentia del estilo versallesco de Luis XIV.³

Este pequeño escritorio femenino, realizado en madera con chapeados de caoba e incrustaciones de limoncillo, también es conocido como *dos d'âne*, o lomo de burro, por las similitudes con el lomo de dicho animal. Sobre cuatro patas de arco de ballesta, se apoya un cuerpo en forma de buró que contiene dos cajones, cada uno de ellos con dos tiradores, una bocallave en bronce y una tapa abatible que forma el escritorio. Al cajón inferior se le han sustituido los tiradores

¹ CAPEFIGUE, 1858, p. 71. Fragmento de un poema que Voltaire dedica a la marquesa de Pompadour por su mecenazgo a las artes.

² SOUCHAL, 1963.

³ WIEGANDT, 2000.

originales por otros de menor entidad decorativa. Las bocallaves constan de una decoración a base de guirnaldas y copas arquitectónicas.

Inmediatamente arriba de los dos cajones sobresalen dos tiradores de perilla, que sacan dos listones sobre los que se apoya la tapa del escritorio (Fig. 1). Esta es rectangular, menos en su parte superior, que contiene una ondulación y la bocallave, que aquí es igual a los tiradores del primer cajón, solo que se le ha quitado el asa.

El mueble presenta un estilo ecléctico. Aunque estructuralmente contiene elementos del estilo Luis XV, como las anteriormente citadas patas de arco de ballesta, la gracilidad de las formas, que denotan el mimo que vivió la dama de la alta sociedad, no adopta ya la profusión decorativa de este, siendo de mayor austeridad que los ejemplos del siglo XVIII. Los chapeados no contienen dibujos florales, ni chinescos, únicamente ofrecen un contraste cromático entre las maderas y, en la tapa abatible del buró, una conformación de las maderas en forma de *espina de pez*. Estos paneles de laminados se enmarcan con filetes de limoncillo.

La austeridad decorativa, así como la mayor funcionalidad del mueble, enmarcan esta pieza en la segunda mitad del siglo XIX.

J.M.C.



Fig. 1: Escritorio Luis XV. Fundación Casa Medina Sidonia.



BARGUEÑO DE BAMBOCCI

ANÓNIMO

Finales del siglo XVI, principios del siglo XVII
Madera tallada, ensamblada y encolada. Chapeados
Bargueño: 124,5 x 67 x 38 cm (h x a x p)
Mesa: 55,5 x 70 x 39 cm (h x a x p)
Ala de paso I

«Bamboche: del italiano *bamboccio*, dicese de la persona rechoncha y de cara abultada y encendida.» Diccionario de la R.A.E.

La conformación de la sociedad española del siglo XVII, de sus gustos y tendencias a la hora de adornar sus viviendas o sus lugares de recibir, presenta dos aspectos complementarios: por un lado, se afianza el modo de vida inherente a lo hispánico, con sus costumbres, sus fiestas, con la mirada siempre pendiente de la rigurosa y protocolaria corte española, la cual, al menos en cientos de aspectos, como la indumentaria, elevará sus propuestas a la categoría de moda europea; al mismo tiempo, esta corte, sus componentes y el creciente funcionariado, ávidos de novedades y de brillo, irán reuniendo en torno a sí lo más destacado de los países con los que se relacionan.

Al inicio del siglo XVII la producción artística se miraba en Italia y los principales centros artísticos, Florencia, Roma y Nápoles, mantenían un altísimo nivel de calidad. Alrededor de ellos, se organizó un mercado artístico fuera de lo común hasta entonces y a ellos se remitían las compras, regalos y encargos de toda Europa.

España ya no podía comprar en los países de la Reforma, como había hecho anteriormente en Alemania, y las relaciones con Francia todavía no eran buenas; en cambio, con Italia se mantenían zonas de fuerte presencia española, como el Milanesado y los virreinos de Nápoles y Sicilia. Las embajadas ante la Santa Sede y la corte gran ducal florentina se

convirtieron en foco principalísimo de esta *política de regalos* que, de manera desmesurada, se desarrolló durante las primeras décadas del siglo XVII.¹

Las transformaciones que sufrieron los muebles entre el siglo XV y el XVI indican con gran claridad la nueva orientación del gusto del siglo XVII, es decir, la predilección por las formas monumentales y la decoración tallada.

Este tipo de bargueños o *stipi*, denominados de *bambocci*, tiene su origen en el Bajo Renacimiento italiano; a partir de 1560 surgen los ejemplos más primitivos, tanto en la zona de la Liguria italiana, como en la Toscana y la zona de la Lombardía. Este tipo de muebles aparece como consecuencia del interés de la nobleza por conjugar, sin mucho equilibrio, la funcionalidad con el más exacerbado gusto por lo decorativo. En ellos, los señores renacentistas ponían a buen recaudo sus joyas, documentos, colecciones de medallas y objetos preciosos. Su uso se extendió mucho, por lo que tuvo gran aceptación, hasta su completa desaparición del panorama artístico en la primera década del siglo XVII.

¹ AGUILÓ, 2007.



Fig. 1: Bargueño de *bambocci*. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

La denominación de *bambocci* deriva de la particular decoración que presentan estos muebles, con pequeñas figuritas esculpidas dispuestas a lo largo de los montantes laterales. Esta decoración, que parece tener su origen en las tallas eclesiásticas, o bien en las esculturas que adornaban la proa de las naves (mascarones), estuvo muy extendida en la Liguria, además de encontrarse presente en este tipo de muebles.

Los motivos decorativos parecen estar ligados al estudio de los repertorios iconográficos arqueológicos, pues recuperan todos los temas fantásticos del pasado; de los sarcófagos arquitectónicos romanos surgen todas estas efigies y festones. El *stipo* de la Fundación Casa Medina Sidonia cuenta con dos partes claramente diferenciadas: el mueble papelerera y la mesa. Esta última es de época posterior y nada tiene que ver con su configuración original, ya que estos *stipi* solían apoyarse sobre un taquillón a juego con la parte superior.

La papelerera es de perfil moldurado y esbelto, en su parte superior presenta un friso decorativo en el que se advierte una alternancia entre casetones lisos y figuras de hermas (bustos sin brazos). Bajo este, las gavetas y compartimentos se organizan en torno a tres calles, siendo la central más ancha que las laterales.

En total hay ocho compartimentos. Arriba, dos gavetas lisas con tirador de perilla. En el centro hay tres puertas, que se organizan como un falso templo, siendo la medular más grande y con un frontón triangular con un *putto* en el tímpano; su decoración se basa en tres arcos de medio punto con las impostas muy marcadas, en los intradoses de estos se observan motivos geométricos y, flanqueando los arcos, existen unas figuras a modo de cariátides. Otro compartimiento se encuentra en el arranque de las bases de las cariátides, a modo de pieza secreta. La parte inferior se constituye por tres cajones lisos con tiradores de perilla.

A excepción de los elementos escultóricos decorativos, todos los paneles del bargueño se realizan mediante chapeados de raíz de nogal. Lo realmente característico de este mueble son los bamboches (Fig. 1), es decir, las pequeñas esculturas que decoran las pilastras laterales, ambas organizadas exactamente igual: con dos alturas, en las que aparecen unas ménsulas con diferentes formas, unas veces con cabezas y otras en forma de roleos, que sirven de apoyo a figuras de soldados, de hombres con toga y de mujeres, realizadas totalmente en altísimo relieve, casi de bulto redondo, pero que tienen indudablemente nexos de unión con el mueble.

La mesa es española, de época posterior, configurada por un panel rectangular con cuatro patas, de las llamadas de lenteja, que se unen dos a dos mediante unos travesaños iguales; todo este conjunto se refuerza mediante unos fiadores de hierro forjado.

En la época renacentista, las maderas que se utilizaban en ebanistería eran de origen local, siendo las más valoradas el castaño, el alerce, el tejo y el olmo. El fresno se utilizaba para los muebles de carácter rústico y el nogal para los muebles de carácter áulico. El nogal es la madera más apreciada por los ebanistas, debido a sus características morfológicas y técnicas. La madera es dura, compacta y permite una gran precisión y brillo, incluso en los detalles más delicados de la decoración.

Hacia mediados del siglo XVI, se difunde mucho el uso de láminas de madera de raíz, obtenidas de las deformaciones de los troncos, que muestran aspectos muy variados. Mediante la técnica del chapeado, se revestían los muebles con láminas nunca inferiores a los 4 o 5 mm de grosor. Son pocos los ejemplos que se conservan en la actualidad; los más similares son los conservados en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Fig. 2) y en el Castello Sforzesco de Milán.

Así pues, este mueble, por las características anteriormente expuestas, pertenece a la tipología de *stipo a bambocci* italiano, realizado en el norte de Italia durante los años finales de *Cinquecento* y principios del *Seicento*. Sus materiales constructivos son el nogal y los chapeados de raíz de este mismo árbol.

J.M.C.



Fig. 2: Bargueño de *bambocci*. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



SILLERÍA DEL CORO

LUIS DÍAZ, ALONSO HERNÁNDEZ Y JUAN JIMÉNEZ

Entre 1621 y 1623

Madera tallada, ensamblada y encolada

Parte lateral: 227 x 575 x 58 cm (h x a x p)

Parte frontal: 227 x 460 x 58 cm (h x a x p)

Habitación del Coro y otras dependencias

«[...] más se hazen buenos ducientos y treinta reales que pago a Luis Diaz ensamblador a cumplimiento de ducientos y ochenta en que se concerto la manifatura de las misericoridas que hiço para las sillas del choro.» *Cuentas de los gastos hechos en la fábrica de la Iglesia de Nuestra Senyora de la Merced*, archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia, Legajo 1.008

Con la inauguración de la catedral de Santiago de Compostela en 1211, se produce una gran novedad: la sillería de coro, que desde época paleocristiana envolvía el presbiterio, se traslada para ubicarse en la nave central. Además, contará con características muy definidas, como la ausencia total de policromía y alinearse hacia el altar mayor, que se convierten en una seña de identidad exclusiva de las iglesias españolas.

El coro es la referencia más importante en la vida del clero catedralicio, regular, secular y monacal a lo largo de su historia, centrado fundamentalmente en la obligación de cumplir con el servicio del orfeón, exigencia que se aplicaba a los miembros del cabildo tanto de forma individual como colegiada.

Después de los retablos, las sillerías de coro son los elementos tallados en madera de mayor importancia que se pueden encontrar en las catedrales, parroquias e iglesias conventuales. Son el resultado de la evolución de la cátedra de los obispos y de los bancos del clero, teniendo su razón de ser en la necesidad de resaltar y separar a los canónigos, beneficiados y prebendados, monjas y frailes, del resto de los fieles asistentes a los oficios divinos.

Desde que surgen a finales del siglo XI o principios del siglo XII, no han sufrido muchas variaciones. En España, los alarifes de origen mudéjar dejarán su impronta en los motivos deco-

rativos de lacerías de los edificios, algo que se extrapolará al mundo de la carpintería, y por extensión, a las sillerías de coro. Los artistas flamencos y holandeses que llegan durante la Baja Edad Media renovarán el repertorio decorativo, pues aplicarán un emergente contenido iconográfico que encuentra en los tableros de las sillerías su campo de acción.

Durante el periodo gótico se establecen definitivamente las bases constructivas para las sillerías, fijas e invariables, que aún hoy se siguen utilizando. Generalmente, se componen de un solo cuerpo de asientos, relegando las sillerías dobles a las catedrales, parroquias con rango de «mayor», así como a los coros de determinadas órdenes religiosas masculinas y femeninas.¹

La sillería del coro que se conserva en la Fundación Casa Medina Sidonia fue realizada para la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda entre 1621 y 1623, según las *Cuentas de los gastos hechos en la fábrica de la Iglesia de Nuestra Senyora de la Merced*, siendo «las misericordias los últimos elementos en tallarse».²

La sillería, al igual que casi todo el mobiliario de la iglesia de la Merced, fue trasladada al palacio ducal en torno a 1960,

¹ MARTIN PRADAS, 2004.

² MORALES MARTÍNEZ, 1981.



Fig. 1: Sillería del coro. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

perdiendo definitivamente su fisonomía como coro para situarse por diferentes estancias de la fundación.

Realizada en madera de caoba, se trata de una sillería de un solo cuerpo de asientos. No se puede establecer con certeza cuántos sitiales había en cada uno de los lados perimetrales ni en el testero, aunque contabilizando los sitiales conservados, puede considerarse que el coro estaba formado por nueve asientos en los lados perimetrales y siete en el testero, veinticinco en total.

Los asientos se forman por unos paneles con bisagras, bajo los cuales se encuentran las «misericordias» —especie de ménsulas realizadas para descansar disimuladamente, me-

dio sentado sobre ellas, cuando se debe estar en pie durante la liturgia—, que en este caso se presentan en forma de copa con gallones (Fig. 1), excepto el sitial presidencial, que muestra una máscara de amplios bigotes (Fig. 2) que parece representar un «sarraceno», lo que enfatiza la labor redentora de cautivos de la Orden Mercedaria. Estas «misericordias» son de gran parecido a las de la sillería del coro de la iglesia del Salvador de Sevilla y las de la iglesia de San Andrés de la misma ciudad.

Los largueros laterales de los sitiales muestran una decoración que se repite en toda la ornamentación de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, formada por unas ménsulas con gallones. Los brazaes, formados por elementos en



Fig. 2: Sillería del coro. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

forma de curvas y contracurvas, presentan en su parte frontal una forma trilobulada.

El respaldo del asiento repite el mismo esquema en todos los sitiales: es liso, sin ningún tipo de decoración. Los respaldos superiores tampoco tienen ornamentación. Los paneles se flanquean mediante columnas de orden toscano simple y se rematan con un friso de casetones rectangulares del que se suspenden unos mútulos.

Esta sillería responde perfectamente a los modelos realizados durante el Barroco andaluz del primer cuarto del siglo XVII.

J.M.C.



PIANOFORTE

ANÓNIMO

Primera mitad del siglo XIX. Estilo Sheraton
Madera tallada, incrustada y ensamblada. Bronce
78 x 151 x 51,5 cm (h x a x p)
Biblioteca

«Mozart no empezó a caminar hasta los tres años pero, en cuanto aprendió a mantenerse sentado, se colocaba junto a su hermana al piano cuando ella practicaba. Cuentan que no llegaba a las teclas de este, pero se ponía de puntillas para tocarlas con sus manitas.»
Guillermo Orta Velázquez, *100 biografías en la historia de la música*, 1964

En el siglo XVIII se produce el final de la corriente musical llamada Barroco y, a mediados de este mismo siglo, comenzará la corriente conocida como Clasicismo, a través del llamado período Galante. En el resto de las artes, será conocido como Neoclasicismo. El término «clásico» fue empleado para referirse a perfección, proporción, equilibrio, culminación... y no implica ninguna referencia a la cultura clásica grecolatina, puesto que se partió de modelos bien distintos.

La concepción del pianoforte es la consecuencia evolutiva de un instrumento, muy en boga desde el siglo XV, el clave, que se diferenciaba del clavicordio por su mecanismo, pues en él las cuerdas no se golpean, sino que se pulsan. Además, contrariamente al formato rectangular del último, el clave es aliforme y de mayor tamaño. Una caja armónica más voluminosa le ofrecía, en consecuencia, una potencia sonora superior, lo que le valió una rápida integración en los grupos elementales y su participación en la música vocal y operística, a menudo como acompañante del bajo continuo.¹

Los primeros fortepianos fueron contruidos hacia 1698 por el paduano Bartolomeo Cristofori, tal y como recoge el marqués de Maffei, en 1711, en un artículo publicado en *Los literatos de Italia* donde describe la invención del «gravecembalo col piano e forte», que podía efectuar ciertas gradaciones *decrescendo* y *diminuendo*, facultad que fascinó a los compositores e intérpretes, como Lodovico Giustini, a quien se atribu-

ye, en 1732, la primera colección para el instrumento: *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*.

El pianoforte, en detrimento del clave, se impuso en la Europa musical gracias a la inspiración de los maestros del Clasicismo, sobre todo, Mozart. En el Romanticismo, acabó por erigirse en el rey de los instrumentos musicales.

Es de notar que el fortepiano –llamado así a mediados del siglo XVIII, nombre que se trocó a finales del mismo siglo por la denominación de pianoforte, para adquirir más tarde, ya en el siglo XIX, la de piano– fue una conjunción entre el clavicordio y el clave, ya que el primero inspiró su mecanismo percutor y le dio, por ende, la posibilidad de realizar gradaciones dinámicas, mientras que el segundo le aportó el formato.

Este pianoforte consta de dos partes bien diferenciadas. Por un lado, la caja armónica y el teclado (Fig. 1), y por otra, las cuatro patas. Realizado en madera de caoba rubia, tiene incrustaciones de madera, realizando filetes rectangulares de inspiración neoclásica. Cuenta con tapa abatible, tanto para el teclado como para la zona de resonancia, que se abre para una mayor intensidad sonora. El teclado todavía tiene 61 teclas (cinco octavas), algo que no cambia hasta 1870, con la aparición del piano moderno. Una vez cerrado, queda como

¹ VV.AA., 2001.



Fig. 1: Pianoforte. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

una caja rectangular con una bocallave de bronce con motivos vegetales.

Para sustentarse, cuenta con cuatro patas de perfil bulboso, con collares de metal, siendo más anchas por arriba y afinándose por abajo.

Las incrustaciones de corte neoclásico, así como las patas de apariencia estilizada y algo femenina, sugieren que puede tratarse de un pianoforte de estilo Sheraton inglés de la primera mitad del siglo XIX.

C.I.B.



CE RÁ MI CA

PIEZAS SELECCIONADAS



PAREJA DE TINAJAS

ANÓNIMO

Principios del siglo XIX. Triana
Barro modelado a torno, pintado y vidriado
80 x 40 cm (h x a)
Hall de entrada

«La historia del toreo está ligada a la de España, tanto que, sin conocer la primera, resultará imposible comprender la segunda.»
José Ortega y Gasset

Pareja de tinajas pertenecientes al género de montería, que se desarrolla en el barrio de Triana desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX. Esta temática surge para superar la tradición artesanal tan repetitiva que se da en las alfarerías trianeras en el siglo XVIII y para competir con la loza importada que venía desde Inglaterra. En este periodo, la cerámica no es solo demandada por las clases burguesas de la sociedad, sino también por las más populares, lo que da lugar a una importante producción de piezas. Las escenas decorativas son de carácter historicista y costumbrista, donde se mezclan temas locales (taurinos, cacería, vida en el campo) junto con paisajes fantásticos y arquitecturas alejados del estilo neoclásico que imperaba en otros centros del país en este periodo. El dibujo es de gran viveza, característico de la cerámica trianera.

Ambas tinajas son de gran tamaño, realizadas en barro modelado a torno, pintado y vidriado. Presentan cuerpo ovoide, de boca estrecha con borde marcado, cuello ligeramente cóncavo, tapa convexa y con remate en forma de perilla. El cuerpo se estrecha a medida que baja hacia el pie y todo ello vidriado como acabado final.

Dividen su campo decorativo en varias franjas horizontales, empleándose formas geométricas, excepto en la banda central, más ancha, en la que aparecen motivos taurinos. En la

primera tinaja aparece un torero entrando a matar a un toro acompañado de dos subalternos, todo enmarcado por un entorno paisajista. Los personajes visten traje de luces y montera. El nombre de traje de luces es debido a los reflejos que producen las lentejuelas que lo cubren y procede del traje de los majos de finales del siglo XVIII. Por otro lado, la montera se introdujo a principios del siglo XIX por el torero Paquiro (Francisco Montes Reina) como sustituta de la redecilla que cubría el pelo.

En la segunda tinaja se aprecian cuatro registros decorativos. En uno de ellos aparece un torero citando a un toro desde una silla para ponerle las banderillas, detrás del torero aparece un subalterno para hacerle el quite si fuera necesario. Hay dos árboles cuyas hojas parecen esponjillas (esta decoración es típica del siglo XIX). Otro registro describe a un par de majos dando un paseo a caballo (Fig. 1). El tema de los majos fue muy recurrente durante el siglo XIX, representando con gran rigor la indumentaria tradicional. De hecho, tuvo gran importancia para comprender hasta qué punto el fenómeno del costumbrismo no solo estaba asociado a lo pintoresco, sino también a la historia de las artes del momento. Los majos visten con chaquetilla bordada, pantalón corto con medias de seda blanca o color carne el hombre, mientras la mujer va vestida de amazona con falda larga bordada; ambos llevan montera.





Fig. 1: Tinaja de Triana. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

Ambas tinajas están realizadas con un dibujo antiacadémico, libre y espontáneo, con trazo nervioso y ágil, delicado, consiguiendo gran viveza y cromatismo, que se convertirá en distintivo de la manufactura de Triana. Esta banda se limita por debajo con un friso de rombos, al igual que la franja superior. La decoración es azul cobalto sobre fondo blanco marfileño, que indica que pertenece a la primera hornada que usaba el género de montería, pues más avanzado el siglo XIX se policromaba toda la pieza con diferentes pigmentos.

En colecciones particulares se encuentran obras de esta misma tipología. Este es el caso de una tinaja de la colección Carranza de género de montería con escena taurina en su franja central. Toda la pieza se encuentra pintada y pertenece al siglo XX.

J.P.M.



PAREJA DE ÁNFORAS

ANÓNIMO

Siglo XVIII. Talavera de la Reina
Barro modelado, pintado y vidriado
26 x 22 cm (h x a)
Salón de Columnas

«Oficio noble y bizarro, / entre todos el primero, / pues en la industria del barro, / Dios fue el primer alfarero / y el hombre el primer cacharro.» Popular

Pareja de ánforas realizadas en cerámica de Talavera en el siglo XVIII. La población de Talavera de la Reina, después de considerarse como el centro de producción más importante de cerámica en la España del Siglo de Oro, padeció circunstancias negativas causadas por la crisis económica que se dio durante el reinado de Felipe III. La pragmática del duque de Lerma de 1601, que prohibía utilizar vajillas de metales preciosos, provocó que primero el rey y después los nobles usaran en sus mesas vajillas realizadas en cerámica de Talavera. Una de las series más conocidas de la cerámica de Talavera es la denominada serie azul, que se inicia en el siglo XVI en los platos llamados de «mariposas». La intensidad del azul se creía que era una supervivencia de lo mudéjar, cuando en realidad está bajo la influencia de la primera porcelana china que llega a España a través de Portugal.

De finales del siglo XVI a finales del siglo XVII y dentro de la serie azul, está la llamada de «los helechos», que en la época denominaban «vidriado contrahecho de China». Esta influencia llega además a Talavera por la entrada de vajillas portuguesas y de la cerámica de Delft (Países Bajos), que intentaban conseguir una cerámica parecida a la china de época Ming. Un dato que refuerza esta teoría es el descubrimiento del galeón San Diego, hundido en aguas de Filipinas, cuyas piezas de porcelana poseen marcas del empera-

dor Wanli (1573-1619) que las pone en estrecha vinculación con esta serie. El esquema compositivo es fijo, el centro está ocupado por animales y plantas y el ala se encuentra dividida en ocho o diez recuadros de forma radial rellenos de hojas de helechos. A medida que avanza el siglo XVII, los diseños pierden finura y quedan lejanos de los modelos originales chinos y holandeses.

La serie azul sobre blanco, a la que pertenece esta pareja de ánforas, se realiza durante todo el siglo XVII y parte del XVIII. Esta serie fue empleada para decorar tanto piezas religiosas como vajillas y ajuares de farmacias, que mostraban emblemas heráldicos insertados en cartelas. El color utilizado es un azul pálido sobre blanco, con influencias chinescas. La arquitectura es un tema decorativo sumamente repetido en este periodo, donde se muestran palacios o edificios idealizados en paisajes inspirados en grabados, que insertan la serie conocida como «árboles de tres pisos» (se le da este nombre por estar decorada con árboles que alcanzan a menudo toda la verticalidad de la pieza). A mediados del siglo XVIII, el azul brillante característico de las primeras piezas de la serie azul se convierte en grisáceo y cambian las formas, no prodigándose las piezas de gran tamaño, como los jarrones, y apareciendo las jarras de bolas y jarrones de tipo periforme, de menor tamaño.



Estas ánforas de la Fundación Casa Medina Sidonia son de pequeño formato, de cuerpo periforme en cerámica blanca decorada con motivos en tono azul y pertenecen a la serie azul sobre fondo blanco.

La decoración se distribuye por toda la pieza en una escena delimitada por bandas, filetes pareados y grecas que se desarrollan por separado en la parte superior e inferior de la pieza. Cada escena se encuentra enmarcada por árboles de copas superpuestas (Fig. 1). El motivo central se separa de la base y el cuello por grecas vegetales y geométricas. Los colores utilizados son el azul y las aguadas de azul sobre fondo blanco. Del mismo periodo que esta pareja de ánforas, es una pieza realizada en el siglo XVIII que se encuentra en la colección Carranza y que muestra un esquema compositivo y decorativo muy similar.

J.P.M.



Fig. 1: Ánfora. Fundación Casa Medina Sidonia.



AZULEJOS DE ARISTA POR TABLA

ANÓNIMO

Siglo XVI

Cerámica vidriada

24 x 22 cm (h x a) cada dos por tabla

Salón de Columnas

«Y descendí a casa del alfarero, y he aquí que él trabajaba sobre la rueda.» Jeremías, 18: 3

Los azulejos sevillanos se remontan a los primeros momentos de la dominación islámica, fabricados mediante la técnica de cuerda seca. Las muestras de cuerda seca parcial, o técnica de verdugones, de fines del siglo XI halladas en excavaciones de yacimientos en los diferentes reinos taifas y califatos son los precedentes de la renovación que se dará en torno a 1500. La decoración de este periodo muestra motivos vegetales muy estilizados, animales, abstracciones geométricas, etc. Los azulejos de cuenca o arista datan del último tercio del siglo XV y se imponen durante las primeras décadas del XVI a los azulejos de cuerda seca. El paso de una técnica a otra se debió a que el sistema de producción era más corto, por medio de un procedimiento mecánico consistente en aplicar sobre el barro todavía húmedo un molde de madera en relieve. El dibujo que queda impreso tiene unos perfiles o aristas que son los que dan nombre a esta técnica. La decoración es a base de surcos que, rellenos con una mezcla de aceite de linaza y manganeso, evitaban que hubiera fusión de colores durante la cocción, con el consiguiente abaratamiento de los costes y una mayor producción, como demuestran los que se pueden contemplar en colecciones públicas y privadas y, en algunos casos, en su colocación original. No se sabe si Sevilla fue pionera en utilizar dicha técnica, pero es probable que lo hiciese antes que Toledo y Muel, pues se deduce de los conjuntos datados de los tres focos. El gran propulsor de la cerámica sevillana de este periodo fue Niculoso Pisano, pintor procedente de Italia que renueva el sistema de trabajo tanto

en la técnica como en el repertorio de formas. Este autor introdujo las formas renacentistas hacia 1500 y el azulejo pintado a la manera italiana. Su obra más representativa es la portada del convento de Santa Paula en Sevilla (1504). Los alfareros trianeros pronto seguirán su misma técnica, prueba de ello es el taller de los hermanos Polido, encargados de la realización del pabellón de Carlos V en el Real Alcázar de Sevilla (1543) y el conjunto de la Casa de Pilatos (Sevilla 1538-1546). La azulejería sevillana de este periodo se expandió gracias a la ferviente actividad comercial del puerto de Sevilla, consiguiendo una expansión peninsular y fuera de nuestras fronteras, en Francia, Italia, Inglaterra y también ultramar, en Centroamérica y el Caribe. La técnica de arista se empleó para el recubrimiento de zócalos, para pavimentos –mediante olambres– y para los envigados de los techos –con el nombre de ladrillos por tabla–. La gama cromática en este periodo coincide con los vedríos empleados en los azulejos de cuerda seca: blanco, negro, azul, verde, melado y dorado. Los azulejos por tabla se encuentran en los ámbitos arquitectónicos, siendo el principal elemento estético en la decoración de techos y balcones.

Estos azulejos se agrupan por pares cuando se disponen formando registros cuadrados, o en hilera cuando se encuentran entre dos vigas. La diversidad de modelos en este tipo de azulejos, así como la influencia oriental en su decoración, ha provocado hoy día un gran número de coleccionistas repartidos por todo el mundo.

El panel de azulejos de ladrillos por tabla se encuentra decorando los zócalos de las paredes del salón de Columnas del palacio de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda. Estos paneles muestran una variedad de temas de los que se han utilizado en la decoración de esta prolífica producción. Los más comunes son los de lacería y estrellas, inspirados en los tejidos mudéjares.

Constituye un vegetal estilizado como motivo decorativo entre ambas piezas, elaborado con varios colores obtenidos a base de óxidos metálicos: azul (cobalto), verde (cobre), amarillo (hierro) y blanco (estaño) (figura de portada). De Italia proceden los motivos propios del renacimiento: arquitecturas, grutescos, diseños florales y medallones. De la artesanía local tradicional son los guadamecés y cordobanes que fueron modelos para la decoración de los azulejos de arista.

Ladrillos por tabla que colocados a pares presentan dos registros diferentes (Fig. 1). En estos casos se eligen motivos de

composición centralizada formados con dos piezas. El diseño está compuesto por motivos vegetales, florales y geométricos, muy del gusto renacentista. Este mismo diseño se encuentra en el cenador de Carlos V en los Reales Alcázares de Sevilla.

Azulejos de arista con motivos decorativos renacentistas de formas vegetales, donde predomina una gama a base de óxidos metálicos: azul, blanco, verde y amarillo. Este tipo de azulejos por tabla, pertenecientes al siglo XVI (Figs. 2, 3 y 4), se encontraban en el techo colocados en vigas paralelas, debido a que su decoración de un solo registro enlaza en una dirección componiendo bandas homogéneas.

Los ejemplares de las figuras 5 y 6 están decorados con formas vegetales enmarcadas por figuras geométricas circulares, y conjuntados en parejas dan como resultado un motivo de marcado carácter renacentista. El tema geométrico, radial y simétrico es una constante en el repertorio decorativo propio del mundo árabe, propulsor de la cerámica sevillana de Triana.



Fig. 1: Azulejos. Fundación Casa Medina Sidonia.

Los azulejos decorados con estrellas y soles eran muy utilizados desde la Edad Media en techos y bóvedas, casi siempre en espacios de carácter religioso. Este ladrillo de tabla (Fig. 7) está decorado con un rosetón central con motivos vegetales del que parten flamas serpenteantes que crean el aspecto de rayos de sol. El modelo compositivo sigue los esquemas del Renacimiento.

Los ladrillos por tabla de la Fundación Casa Medina Sidonia se encuentran manipulados en los extremos, faltándoles las solapas de apoyo a las vigas, pues al ser reutilizados en paneles verticales, dichas solapas carecen de valor decorativo debido a su funcionalidad. Los paneles verticales crean nuevas formas de relación entre los motivos (Figs. 8 y 9).

J.P.M.



Figs. 2, 3 y 4: Azulejos. Fundación Casa Medina Sidonia.



Figs. 5 y 6: Azulejos. Fundacion Casa Medina Sidonia.



Figs. 7, 8 y 9: Azulejos. Fundacion Casa Medina Sidonia.



ORZA

ANÓNIMO

Principios del siglo XX. Triana
Barro modelado a torno, pintado y vidriado
57 x 57 cm (h x a)
Salón de Columnas

«... y las regirá con vara de hierro, y serán quebradas como vaso de alfarero.»
Apocalipsis, 2: 27

Esta orza de la Fundación Casa Medina Sidonia pertenece al género de montería, que se desarrolla en la escuela andaluza, y más concretamente en las alfarerías de Triana, desde finales del siglo XVIII y hasta el siglo XX. Con este género resurge la alfarería trianera, creando una decoración y una temática autóctona capaz de competir con la loza importada desde Inglaterra. En este periodo, la cerámica se acerca a todas las clases sociales por la variedad de temas costumbristas, muy cercanos y del gusto tanto nacional como internacional, creando una fuerte demanda de piezas. Las escenas plasman temas taurinos, de cacería y rurales, mezclados con paisajes fantásticos, arquitecturas y escenas cotidianas. El dibujo es de gran viveza, característico de este estilo. Con el género de montería se decoraba una gran cantidad de objetos.

La orza que analizamos es de grandes dimensiones, realizada en barro vidriado y policromado, con forma de campana invertida, es decir, la parte inferior es más estrecha y se va ensanchando a medida que asciende. En su parte superior tiene dos pequeñas asas que son las que definen una orza. Este tipo de objetos se usaba para almacenar y conservar alimentos. La decoración en su parte inferior se distribuye en cenefas con elementos vegetales, enmarcadas por filetes paralelos, quedando la parte superior destinada al tema central.

En la escena principal aparece la figura de un torero con traje de luces de color rojo en la suerte de banderillas, con un paisaje de finas flores y palmeras estilizadas. Esta orza sigue los diseños tradicionales de los hornos de principios del siglo XIX, en los que fue muy común la representación taurina. Los colores amarillos y verdes sobre fondo blanco son los predominantes en el siglo XVIII, sin embargo, en el siglo XX los tonos predominantes son el azul, verde y amarillo. Este tipo de objeto de carácter funcional con escenas costumbristas sigue los modelos elaborados en el siglo XIX, aunque esta pieza en particular se ha realizado en las alfarerías de Triana en el siglo XX, puesto que se utiliza el pigmento rojo, que no se usó hasta dicha época. Las orzas de este periodo siguen una decoración similar, pues este tipo de piezas eran consideradas *souvenirs* por el forastero que visitaba la ciudad, de ahí que recurrieran a unos motivos tan autóctonos como el taurino. Esta temática aparece en todo tipo de enseres trianeros. Prueba de ello es un lebrillo fechado en 1915 que se encuentra en el Palacio Real de Madrid, decorado por un toro negro en un entorno de paisaje y en cuyas paredes alternan círculos y hojas en tonos verdes, amarillos y negros.

J.P.M.



VAJILLA

FÁBRICA BOOTH'S. ESCUELA INGLESA

Finales del siglo XIX
Porcelana vidriada y pintada
Vitrina Sacristía

«Algunas personas enfocan su vida de modo que viven con entremeses y guarniciones. El plato principal nunca lo conocen.»
José Ortega y Gasset

La porcelana en Europa durante el siglo XIX intentó encontrar la fórmula de la pasta dura realizada en China y Japón, consiguiendo en este periodo una técnica de calco que permitió la duplicación de dibujos para juego de vajillas y la creación de la *bone china*. Muchas lozas se copiaban en fábricas inglesas y desde el siglo XIX se producen industrialmente. Este es el caso de la fábrica Booth's, que se hizo famosa por su semiporcelana, su *bone china*, y reproducciones a partir de patrones propios del siglo XVIII. El taller Booth's fue creado y dirigido por Robert Beswick desde 1842 hasta 1860. En 1898 la firma se convierte en Booth's Ltd., continuando como tal hasta 1940. En 1955 pasa a denominarse Ridgeway Potteries Ltd.

La *bone china*, que literalmente significa «hueso de China», es una invención atribuida al inglés Josiah Spode II,¹ quien la introdujo en el mercado a partir de 1800 mezclando ceniza de hueso con la pasta de porcelana. Esta fórmula ha permanecido como el componente básico de la porcelana inglesa hasta nuestros días. La nueva invención consiguió mejorar un material, la porcelana de pasta dura, que parecía inmejorable. La porcelana clásica tiene el inconveniente de que puede adquirir con el tiempo cierto tinte azulado o grisáceo. Este inconveniente fue superado por la *bone china*, que ofrece un alto grado de resistencia, es muy ligera y tiene una apariencia de blanco marfil, además de un fácil método de fabricación.

De esta *bone china* es la vajilla de la Fundación Casa Medina Sidonia, compuesta por cuarenta y tres piezas repartidas de la siguiente forma: seis platos de postre, veinticuatro platos llanos (figura de portada), tres platos soperos, tres salseras, una sopera (Figs. 1 y 2), una fuente grande, dos fuentes redondas, una salsera, una fuente pequeña y un frutero. La vajilla presenta decoración vegetal sobre fondo blanco. Esta se aplica a toda la ornamentación en varios colores: azul, verde, rosa y amarillo. Toda la vajilla aparece decorada mediante medallones vegetales y florales en su parte central, acompañados de plantas, pájaros, flores y una especie de *mimosa* (árbol mimoso) muy típico en la porcelana oriental. Los bordes se decoran con un enrejado en azul y elementos florales entre unos corchetes en color dorado, al igual que el filo. La vajilla sigue los modelos decorativos de la porcelana de la Compañía de Indias.

J.P.M.

¹ A Josiah Spode (1733-1797) se le atribuye la introducción de la fórmula mejorada de la pasta blanda o *bone china*, utilizada en la porcelana inglesa desde entonces hasta nuestros días.



Fig. 1: Sopera. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 2: Sopera. Fundación Casa Medina Sidonia.



FRONTAL DE ALTAR DE LAS CINCO LLAGAS

ATRIBUIDO A HERNANDO DE VALLADARES

Primer tercio del siglo XVII
Barro modelado, pintado y vidriado
90,5 x 248 cm (h x a)
Galería Napolitana (jardines)

«Cinco llagas le han hecho a mi cuerpo. Una en cada mano. Una en cada pie. La otra en mi costado.» Juan Manuel Zepeda



En la misma época en que se asientan los ceramistas de origen italiano en Andalucía, y especialmente en Sevilla, durante los últimos años del siglo XVI y la primera mitad del XVII, una familia de alfareros andaluces, los Valladares, adquirió gran renombre. El taller de dicha familia recibía influencias estilísticas del ceramista Cristóbal de Augusta, aunque se desconocen los vínculos entre ambos talleres. Al miembro fundador de esta familia, Juan de Valladares, nacido en 1530 en Aznalcázar, provincia de Sevilla, se le conoce únicamente como maestro de loza fina, ya que no se dedicó a la producción de azulejos. Su hijo Hernando heredó el oficio familiar y convirtió el taller en el más importante de Triana desde 1595 a 1624. Entre sus aportaciones más significativas se encuentran los frontales de altar y zócalos destinados a decorar numerosas iglesias y elementos decorativos de edificios civiles que gozaron de bastante aceptación en este periodo.

El frontal es la parte anterior del altar, vista al espectador en una iglesia, y suele estar engalanado mediante paños decorados. Consta de sobrefrontal o frontalería, el propio frontal de altar y las caídas laterales.

El frontal de altar de la Fundación Casa Medina Sidonia dedicado a las Cinco Llagas de Cristo presenta varios motivos iconográficos. Sobresalen en las esquinas de la frontalería dos círculos, uno en cada extremo, que contienen los anagramas IHS (*Iesus Hominum Salvator*), superado por una

cruz, y AM (*Ave María*), entrelazadas y con corona, en alusión a la Salutación de María. En el frontal de altar realizado por Valladares en el convento de Santa Clara de Sevilla se aprecian también estos anagramas. La composición del frontal sigue la típica distribución de los frontales de tejido, estando incluso la frontalería, a modo de mantel, separada de las caídas y el cuerpo por una cinta con flecajes en naranja y verde, que recuerdan los flecos de un mantel. El diseño, a imitación de los bordados sobre un paño de fondo amarillo-dorado, presenta un trazado de tallos y elementos vegetales en distintos tonos de azul cobalto, verde y naranja. Estos sinuosos motivos ornamentales, varias veces repetidos a distintas escalas, cubren por completo la superficie del frontal, con verdadero horror al vacío. El tema principal de la obra se encuentra en el centro de la composición, imitando una hornacina (Fig. 1). Se representan tres elementos de la Pasión de Cristo, entre los que se distinguen las cinco llagas, la corona de espinas y los tres clavos de la crucifixión.

Así pues, como su pareja, dedicado a la Inmaculada Concepción, este frontal de altar pertenece a la escuela barroca sevillana y, a juzgar por las similitudes estilísticas, al taller trianero de Hernando de Valladares. Se tienen noticias de que este trabajó en la iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (1594) y que en 1615 recibió un pago a través de Juan Damián de Valladares, «caudalero», por un frontal en el que se representa a María Magdalena.¹

Este frontal de altar fue realizado para una de las capillas adyacentes de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda en el primer cuarto del siglo XVII. En torno a 1960 fue trasladado desde dicha iglesia al palacio ducal de Medina Sidonia, conservándose en la galería Napolitana del jardín.

J.M.C.

¹ Archivo Fundación Casa Medina Sidonia. Legajo 2.992. 20 de diciembre de 1615. «El dicho día pagué a Juan Damián de Valladares, caudalero, sesenta y seis reales por un frontal de azulejo, alisares y verduguillos en que está representada María Magdalena Penitente que por mandado del duque mi señor compré por un altar que su excelencia manda hacer pagué 2.000 reales.»



Fig. 1: Frontal de altar de las Cinco Llagas. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.



FRONTAL DE ALTAR DE LA INMACULADA

ATRIBUIDO A HERNANDO DE VALLADARES

Primer tercio del siglo XVII
Barro modelado, pintado y vidriado
86 x 242 cm (h x a)
Galería Napolitana (jardines)

«Hase de pintar [...] en la flor de su edad, de doce o trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro...» Francisco Pacheco



El pionero en la técnica del azulejo pintado en Andalucía fue Niculoso Pisano, artista que llegó a Sevilla en las últimas décadas del siglo XV procedente de Italia y formado supuestamente en Florencia. Su obra más representativa de Sevilla es la portada lateral del monasterio de Jerónimas de Santa Paula, donde combina los grutescos pintados con figuras vidriadas y medallones en relieve que recuerdan a los del taller florentino de la familia Della Robbia. Otro ceramista importante de este periodo es Cristóbal de Augusta, que aún en su producción la influencia italiana y la de ceramistas de Flandes llegados hacia la segunda mitad del siglo XVI a Andalucía. La obra de Augusta es de un dibujo a veces poco cuidado pero de colorido extraordinariamente llamativo. Obras destacadas de este autor son los zócalos del salón de Embajadores del Real Alcázar de Sevilla (salas del palacio Gótico, 1577-1583) y el retablo de San Agustín del monasterio de Tentudía en Badajoz (hacia 1575). En la misma época en que se asientan estos ceramistas en Sevilla, una familia de alfareros andaluces, los Valladares, adquiere gran renombre (durante los últimos años del siglo XVI y la primera mitad del XVII). Se desconocen los vínculos con el taller de Augusta, pero son evidentes los lazos estilísticos entre ambos artistas. El rico y colorístico repertorio ornamental en las obras del taller de Valladares deriva de los maestros anteriormente citados, aunque disminuyen los grutescos y aumentan los motivos de repetición inspirados en motivos textiles.

Dadas las escasas diferencias entre los estilos de ambos Hernando de Valladares, padre e hijo, no puede hacerse una distinción clara entre sus abundantes obras, repartidas por las numerosas edificaciones civiles y eclesiásticas realizadas o reformadas en aquellas fechas en Sevilla y otras que se encuentran dispersas fuera de la ciudad, como en Córdoba, Granada, Évora, Lisboa, México o Perú. Es en este último país donde Valladares realizó un contrato el 7 de mayo de 1604¹ de una obra considerable de azulejos para el ornato del convento de Santo Domingo de Lima. En ese contrato figura la realización de cuatro altares (de los cuales solo se conserva intacta la estructura primitiva de uno dedicado a la Natividad) y de una gran cantidad de zócalos.

El frontal de altar de santas Justa y Rufina procedente del convento de la Asunción y conservado en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 1) o los zócalos de la capilla de Ánimas en la iglesia de San Lorenzo, también de la misma ciudad (1609), son dos de sus piezas de mayor categoría.² Estos zócalos poseen el mismo esquema compositivo que los frontales de altar conservados en la Fundación Casa Medina Sidonia. En estas obras emplea los temas de grutescos, clavos y cintas blancas formando rombos atravesados por tallos vegetales, al igual que en el frontal de altar de la casa de Medina Sidonia. Este frontal se encuentra dedicado a la Virgen y presenta como motivo central a la Inmaculada Concepción, en una especie de hornacina central cuya iconografía deriva de la que ofrece Francisco Pacheco en su libro *Arte de la pintura*, donde narra sus directrices: «Hase de pintar [...] en la flor de su edad, de doce o trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro [...] Con túnica blanca y manto azul».³

La Inmaculada es la Virgen elegida antes de su nacimiento, es la única que habría sido concebida sin pecado entre todos los descendientes de Adán y Eva. La Inmaculada fue enviada

desde el cielo por Dios, que la había elegido para la obra de la Redención. La Virgen aparece de pie sobre la luna, recoge los brazos para unir las manos en acción de orar. Las fuentes en las que se inspira este tema iconográfico son el *Cantar de los cantares* y el *Apocalipsis*. En la representación de la Inmaculada, es comparada con los astros (sol y luna). También presenta otros símbolos, como el jardín cerrado y el pozo de agua viva. Los otros atributos están tomados del *Apocalipsis*, donde se describe a «una mujer envuelta por el sol, con la luna debajo de sus pies y sobre la cabeza una corona de doce estrellas».

El frontal de altar de la Fundación Casa Medina Sidonia, llamado también *antependium*, se organiza en torno a dos registros horizontales. En la zona superior o frontatera muestra un *candelieri* que, sobre su eje longitudinal, presenta multitud de elementos vegetales, roleos y flecaje. Sobre un fondo amarillo, la ornamentación se organiza en tonalidades de verdes, azules, blancos, melados y ocre. En el registro inferior se repite la misma decoración y en el centro aparece una hornacina donde se representa a la Inmaculada. A ambos lados se identifican el sol, la luna, el ciprés, una palmera, el pozo y el espejo sin mácula como símbolos de las «mariologías», es decir, textos y representaciones que defienden la Concepción Inmaculada de María. La Inmaculada está coronada mediante nimbo con doce estrellas y lleva el pelo suelto. Su rostro está ligeramente inclinado hacia abajo, viste túnica en tonalidades ocre y sobre ella lleva amplio manto azul. Bajo sus pies se halla la luna en cuarto creciente.

Estilísticamente se observan grandes paralelismos entre el frontal de altar del Museo de Bellas Artes de Sevilla y el frontal de altar de la Fundación Casa Medina Sidonia; así como el rostro de la Inmaculada también presenta evidentes correspondencias con los de las santas Justa y Rufina. Este frontal de altar fue realizado para una de las capillas adyacentes de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda en el primer tercio del siglo XVII. En 1960 fue trasladado desde dicha iglesia al palacio ducal de Medina Sidonia, situándose en la galería Napolitana del jardín.

J.M.C.

¹ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. OF XXI. Libro 2º de 1604, fol. 390-393.

² PLEGUEZUELO, 1989.

³ PACHECO, 1990.



Fig. 1: Frontal de altar de Santas Justa y Rufina, Hernando de Valladares. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

TEX
TIL

PIEZAS SELECCIONADAS



TAPIZ DE GASPAR DE BRACAMONTE Y GUZMÁN

ANÓNIMO

Siglo XVII
Tapiz de alto lizo
260 x 430 cm (h x a)
Salón del Loro

«...el honor de los Colegios; la idea de los Embaxadores; el dechado de los Presidentes; el Prototipo de los Gobernadores, y lo que más le acredita, el Padre Universal de los pobres, el consuelo de los afligidos y el remedio de los necesitados.»

Oración panegírica en honor a D. Gaspar de Bracamonte

Este tapiz, que durante años fue catalogado como «Tapiz con las armas del señorío de las almadrabas» (tal vez por la aparición de pequeñas áncoras en el escudo representado, detalle que pudo dar lugar a confusiones), es en realidad el tapiz con las armas de don Gaspar de Bracamonte y Guzmán Pacheco de Mendoza (1595-1676), III conde de Peñaranda, grande de España, consejero de la Real Orden de Alcántara, destacado hombre de Estado y diplomático español (Fig. 1).

Don Gaspar de Bracamonte fue nombrado por Felipe IV en 1643 ministro plenipotenciario en la ciudad de Münster, tomando parte en la firma del tratado que en 1648 pondría fin a la guerra de los Treinta Años, dando lugar a la llamada «Paz de Westfalia». En el Rijksmuseum de Ámsterdam se conserva un lienzo, realizado ese mismo año por Gerard ter Borch II, que ilustra el momento de la firma del tratado de Münster. En él es posible observar al conde de Peñaranda como una de las figuras centrales, sosteniendo una hoja de papel con su mano izquierda, mientras apoya la derecha en un libro (Fig. 2).

Tras llevar a cabo otra serie de misiones diplomáticas, fue designado en 1658 virrey de Nápoles, cargo que ostentó hasta 1664. Antes de su muerte, en diciembre de 1676, fue además miembro del Consejo de Estado y Guerra y asesor de la reina Mariana de Austria durante su regencia. En su oración



Fig. 1: Don Gaspar de Bracamonte, Alselmus van Hulle. Biblioteca Nacional de España.

panegírica se resume a la perfección la relevancia de don Gaspar de Bracamonte: «Murió el honor de los Colegios; la idea de los Embaxadores; el dechado de los Presidentes; el Prototipo de los Gobernadores, y lo que más le acredita, el Padre Universal de los pobres, el consuelo de los afligidos y el remedio de los necesitados».¹

El escudo de armas de don Gaspar de Bracamonte y Guzmán es un escudo partido. En campo de sable, un chevrón recortado de plata, acompañado en punta de un martillo del mismo metal y bordura en azur con ocho áncoras de oro (Bracamonte). En campo de azur, dos calderas jaqueladas de oro y gules con siete cabezas de sierpe en las asas. Bordura con ocho armiños de sable (Guzmán). Está sobremontado en la cruz de la Orden de Alcántara y lleva por timbre la corona de conde.

Desde el punto de vista iconográfico es posible distinguir varios símbolos de grandeza, poder y fidelidad a la Corona, como las calderas y el armiño; así como elementos de carácter masónico como el chevrón, imagen de la rectitud y la perfección, o el mazo, que representa la conciencia y la fuerza de voluntad.

El escudo ocupa casi la totalidad del campo del tapiz. Dos ángeles situados en los ángulos superiores lo sostienen mediante lazadas, alzándolo sobre un fondo constituido por un paisaje de floresta. La bordadura es muy ancha y está formada por una compleja guirnalda de flores. La bordura, de color azul, completa el conjunto.

El conjunto sigue esquemas naturalistas propios de los tapices de escuela flamenca. En el paisaje de fondo se ha empleado una composición fugada a partir de un punto de vista muy bajo, lo cual otorga mayor profundidad a la composición y un mayor protagonismo al escudo situado en primer plano.

Pese a su estado de conservación, es posible observar aún el empleo de colores brillantes, intensificados por la manera en que la luz incide sobre cada uno de los elementos vegetales.

No obstante la simplificación, tanto la composición como el dibujo, así como la amplitud y grosor de la bordura, son características propias de las manufacturas españolas del siglo XVII. En este momento la estrecha relación entre España y los Países Bajos, ambos bajo la soberanía de los Austrias, favorecía la importación de tapices desde manufacturas flamencas y bruselenses. Esto actuaba en detrimento de los talleres españoles, que no alcanzarían cierto desarrollo hasta la llegada al trono de Felipe V, primer soberano de la dinastía Borbón, quien, educado en Francia, impulsó el gusto por los tapices. Es entonces cuando comienzan a llegar a España piezas procedentes de la manufactura francesa de Gobelinos, así como liceros flamencos, encargados de la puesta en marcha de la manufactura de Santa Bárbara, en Madrid, cuyos talleres han funcionado durante más de ciento cincuenta años.

C.I.B.

¹ Fray Joseph de Santa María, *Oración primera fúnebre panegyrica en la muerte del Excelentísimo Señor D. Gaspar de Bracamonte antes de dar sepultura a su cuerpo / dixola [...] el P. FR. Ioseph de Santa María*, impresa por Eugenio Antonio García, Salamanca, 1677. Edición electrónica: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Peñaranda de Bracamonte, 2006.



Fig. 2: *Paz de Westfalia en Münster*, Gerard ter Borch II, 1648. Rijksmuseum, Ámsterdam.



TAPICES DE LUIS GUILLÉN DE MONCADA

DISEÑADOS POR JAN VAN KESSEL. TEJIDOS EN EL TALLER DE FRANÇOIS VAN DEN HECKE

1665

Tapices de armas. Lana y seda

416 x 320 cm (h x a)

Salón de Columnas, aula del palacio y hall

Son cinco los tapices iguales con las armas de Luis Guillén de Moncada (1614-1672) que se conservan actualmente en la Fundación Casa Medina Sidonia.

Luis Guillén, VII duque de Montalto y príncipe de Paternó, entre otros títulos, nació en Palermo el 1 de enero de 1614. A lo largo de su vida, que transcurre entre Sicilia y España, va a ocupar cargos de relevancia como los de virrey y capitán general del reino de Sicilia, de Cerdeña y también de Valencia en 1657, con el toisón de oro anejo al cargo (Fig. 1). En 1665, instalado ya en Madrid, es nombrado mayordomo mayor de la reina y miembro del Consejo de Estado. En 1660 fallece su esposa, Luisa Catalina de Moncada; dos años después decide tomar las órdenes sagradas y cinco años más tarde, en 1667, es nombrado cardenal por el papa Alejandro VII; en 1670 el rey Carlos II lo presenta para la abadía de Santa María de Nohara en el reino de Sicilia. Muere en Madrid el 4 de mayo de 1672 y su único hijo, Fernando de Aragón y Moncada, es su heredero universal.

Las residencias del duque de Montalto, tanto en España como en Sicilia, estuvieron decoradas con algunas de las mejores tapicerías tejidas en Flandes en el siglo XVII, como es el caso del *Triunfo de la eucaristía*, con modelos de Rubens, los *Proverbios*, tejida según los modelos del pintor flamenco Jacob Jordaens, o estos tapices de armas.

Se sabe por la documentación de archivo que Luis Guillén encarga 24 tapices con sus armas en el año 1665; de estos, solo

llegan a tejerse 12. En el contrato de este encargo entre el duque de Montalto y el tejedor François van den Hecke (hacia 1595-1675), hecho el 9 de junio de 1665 en Bruselas, en donde se menciona también al pintor Jan van Kessel (1626-1679), se especifica: que «han de ser todos muy bien trabaxados y de la más fina y curiosa seda que se halla»; que «cada repostero ha de tener seys anas de cayda y cinco de ancho»; que «se han de pagar por cada ana de dichos reposteros veynte y un florines, importando en todo la suma de quince mil ciento y veynte florines», cantidad muy elevada para unos tapices de armas; y que si el comprador no quedase totalmente satisfecho, podría obligar al tejedor a enmendar y perfeccionar los tapices, y si no fuese esto posible, a hacer otros nuevos.

En el año 1872 José Álvarez de Toledo, duque de Medina Sidonia, marqués de Villafranca y de los Vélez, pide que se haga una relación de los tapices que quedan en Sanlúcar de la herencia de su padre, Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo, y en ella aparecen estos reposteros de Luis Guillén, pero reducidos a siete: «siete tapices para huecos de puertas todos iguales con el escudo de armas en el centro». Cinco de estos siete son los que se conservan actualmente en el palacio ducal de Medina Sidonia. Un sexto ha sido localizado recientemente en el mercado del arte en Milán.

En los cinco están tejidas en el campo del tapiz las armas de Luis Guillén. Su escudo, rodeado por el collar de la Orden del Toisón de Oro, la más alta distinción nobiliaria de Europa, pende de unas cintas que unos amorcillos han atado a dos

robles. Otros tres amercillos están en el suelo con las armas de la guerra: dos de ellos cubriendo con una tela un cañón, gesto que es interpretado como señal de paz, mientras que el tercero apaga la mecha en un tonel de agua. En las decorativas cenefas que rodean los reposteros se repiten por separado los ocho cuarteles de nobleza de Luis Guillén que se ven en el escudo central: Cardona, Peralta y Russos, en la derecha; Montalto, Luna y Esclafana, en la izquierda; Aragón, en el centro de la inferior; y Moncada, en la cenefa superior. Esta cenefa es igual para todos (Figs. 2, 3, 4 y 5).

En uno de los tapices aún se puede ver en el orillo inferior, aunque de forma incompleta, las iniciales del tejedor: F.V.H., miembro de una conocida familia cuyo taller permaneció activo en Bruselas durante los siglos XVI y XVII. Sus iniciales o su firma figuran en numerosas tapicerías, como las *Tormentas de Cupido* (Patrimonio Nacional), *Decio Mus* (Museo Arqueológico, Madrid) o las ediciones que hizo de la serie del *Triunfo de la eucaristía*, según los modelos de Rubens, una de las cuales fue tejida para el propio Luis Guillén en el año 1675, como ya se ha mencionado.

El autor de los modelos, el flamenco Jan van Kessel, descende de una nutrida saga de pintores. Cultivó una amplia variedad de géneros pictóricos, entre los cuales se encuentran los bodegones y flores, animales, paisajes, alegorías y obras religiosas. Destacó también como diseñador de modelos de tapices, como es el caso que nos ocupa. En ocasiones colaboró con otros pintores, encargándose del diseño de las cenefas de las piezas. De esto último es ejemplo la excepcional tapicería que fue propiedad también de Luis Guillén: la *Historia de la casa de los Moncada*, en donde se tejieron las hazañas de algunos de sus antepasados más ilustres relacionados con la historia de Sicilia. Seis de estos tapices sobre Guillermo de Moncada, que antiguamente adornaron los muros del palacio de Sanlúcar, se conservan actualmente en la Cámara de Comercio de París.

M.G.C.



Fig. 1: Efigie de Luis Guillén de Moncada. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Figs. 2, 3, 4 y 5: Tapices de Luis Guillén de Moncada. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalles.



CIELO DE UN DOSEL

TALLER DE FRANÇOIS VAN DEN HECKE

1665
Tapiz. Lana y seda
285 x 385 cm (h x a)
Comedor

Junto con los tapices de armas de Luis Guillén de Moncada, y en el mismo taller de François van den Hecke, como testifican las iniciales del tejedor en el orillo inferior: F.V.H., se teje en el año 1665 un «dosel grande de tapicería fábrica de Bruselas con el retrato primero de la familia de Moncada en la cayda y el cielo con unos ángeles y sus goteras a dos haces con su franja grande». Esta es la descripción que aparece en el inventario y tasación de los bienes del duque de Montalto, hecho en Madrid en el año 1672.

Este gran tapiz-dosel, denominado «Cielo con unos ángeles», se conserva actualmente en el comedor principal de la Fundación Casa Medina Sidonia.

M.G.C.



TAPIZ DE VERDURA FRANCÉS

ANÓNIMO. ESCUELA BEAUVAIS

Siglo XVIII
Tapiz. Lana y seda teñida
260 x 430 cm (h x a)
Salón del Loro

«No hay para mí distracción más agradable que la conversación libre de un amigo.» Joseph Addison

La influencia de los tapices de Bruselas y Brujas en Francia no es de extrañar, puesto que muchos tejedores flamencos se trasladaron a zonas francesas y a otros países europeos. El mayor exponente de la influencia flamenca en el siglo XVII en Europa es el pintor Pedro Pablo Rubens (1577-1640), debido a sus magníficos cartones preparativos para tapices que poseen gran vitalidad y fuerza. Algunos de los liceros flamencos más importantes emigraron a París y formaron la fábrica de Gobelinos, sirviendo a la corte francesa hasta la llegada de la Revolución (1789).

El mayor exponente en la elaboración de tapices en Francia fue Simon Vouet (1590-1649), que dotó de nueva vida los diseños de tapices franceses. En 1667 se estableció oficialmente el Gobelins, recibiendo el título de Real Fábrica de Muebles de la Corona. El primer director fue el pintor Charles Le Brun (1619-1690), que consiguió la carta real de tapices de obras establecidas en 1658, donde plasmó los cartones preparatorios de *La vida de Luis XIV*, entre sus obras más importantes.

En el siglo XVIII el mayor exponente del tapiz francés fue François Boucher (1703-1770), que junto con el pintor rococó Charles-Antoine Coypel (1694-1752) diseñó numerosos tapices donde el tema central se encuentra rodeado por una bordura o cenefa con abundante decoración de grutescos. En este periodo los tejedores aprenden a pintar con una bobina, con el fin de introducir numerosas tonalidades nuevas tanto para lana como para seda.

Otra de las escuelas textiles de Francia es la de Beauvais, en el condado de La Marche, creada en 1664 por los flamencos Hinart¹ y Behagle con patrocinio real y que se encargaba de abastecer de tapices a la nobleza y la rica burguesía. En esta fábrica se desarrollan dos temas principalmente: la composición arquitectónica y lo grotesco. Otra tipología eran los tapices de paisajes denominados «de verdura», que alcanzará su máximo desarrollo durante la segunda mitad del siglo XVII.

Los tapices de verdura se caracterizan por la representación de fuentes, arriates y especialmente árboles, así como paisajes en los que podían aparecer pequeñas figuras, animales y aves. Estos tapices eran ejecutados sobre cartones diseñados sobre todo por el pintor flamenco Fouquières² y estaban destinados a la decoración de castillos y palacios.

Otra fábrica de tapices es la de Aubusson, de carácter privado, que tuvo su auge a partir de mediados del siglo XVII. Esta empresa estaba constituida por tejedores independientes que hacían tapices para una clientela burguesa.

¹ Louis Hinart. Marchante tapicero instalado en París que proyectó el establecimiento de una fábrica de tapices en Beauvais, de donde era originario, aprovechando las buenas condiciones del lugar, por su proximidad con Flandes y las fábricas textiles. Dirigió el taller de 1664 a 1684, fecha en la que, a causa de una mala gestión, fue sustituido por Philippe Behagle.

² Jacques Fouquières (Amberes 1585-París 1659). Formado inicialmente en Amberes bajo la influencia de Brueghel de Velours y discípulo de Rubens. Aconsejado por este último se establece en París, donde propaga su destreza como paisajista, adecuando su pintura al gusto francés.

Trabajaron con gran acierto diferentes tipologías como las *chinoiseries* o fantasías de clara influencia china que se hicieron populares en el Rococó.

Perteneciente a la escuela Beauvais es el tapiz de la Fundación Casa Medina Sidonia, de género de verdura y realizado en lana teñida en la técnica de alto lizo. El origen y autoría tanto del diseñador como del tapicero o licero de esta pieza se desconoce, aunque por su morfología y estilo se encuadra en la primera mitad del siglo XVIII. En esta obra textil se ha perdido la rigidez propia de los siglos XVI y XVII, debido a los distintos elementos decorativos enlazados y repartidos por todo el campo del tapiz.

El tapiz está realizado de forma horizontal y apaisado. El tema principal se encuentra rodeado por una bordura o cenefa decorada por franjas de tonos ocres, azules y verdes con flores salteadas. Como tema principal en el campo del tapiz aparece un amplio paisaje con árboles de hoja plana y esbeltos ramajes, en cuyo primer término hay dos pastores dialogando acompañados de dos niños, uno de ellos recostado junto a un árbol, cuidando de un rebaño de ovejas.

En el ángulo inferior izquierdo hay un personaje tumbado junto a una fuente en cuyo centro hay un surtidor en forma de mascarón. Al fondo de la composición presenta una ciudad medieval que sirve para ampliar la sensación de profundidad hacia el horizonte a partir de un punto de vista muy bajo.

Las tonalidades utilizadas son los ocres, verdes y azules, que, intensificados por la incidencia de la luz y el detallismo y minuciosidad de las formas, recuerdan la tradición de los primitivos flamencos. La escena presenta las características propias del paisaje de la escuela de Flandes, como denota la ciudad lejana con torres, árboles con hojas en forma de plumas y troncos delgados, etc.

Los tapices realizados en Francia durante este periodo siguen los mismos esquemas compositivos: la arboleda como elemento vertebrador, la perspectiva, los contrastes lumínicos y el empleo de colores brillantes. El tapiz de la

escuela de Beauvais se caracterizó por la confección de los temas de verdura, como es el caso de este tapiz de la Fundación Casa Medina Sidonia.

M.G.C.



RE LO JES

PIEZAS SELECCIONADAS



RELOJ DE CAJA ALTA (LONGCASE)

JOSÉ Y CARLOS DIÈVERT

Siglo XIX
Madera tallada, óleo, bronce y esmalte
260 x 46 cm (h x a)
Hall. Planta primera

«El reloj cuenta las horas de la necesidad, pero ningún reloj puede contar las horas de la sabiduría.» William Blake

Los relojes mecánicos de pared o de mesa fueron inventados a finales del siglo XVI. A partir de entonces, se introducen numerosas innovaciones en su mecanismo para contar el tiempo con la mayor exactitud posible, sobre todo a partir del siglo XVII, puesto que, hasta ese momento, los relojes eran todo menos exactos. En primer lugar, raramente tenían más que una manecilla, la cual solamente indicaba la hora y esta se comprobaba continuamente mediante un reloj de sol. El invento que introdujo la exactitud en el reloj fue el péndulo. Este artilugio lo inventó el holandés Christian Huygens. El atractivo de los relojes reside, sobre todo, en la preocupación universal por el paso y el registro del tiempo, aunque también, en menor medida, en el aprecio al ingenio tecnológico. Además, poseen un enorme atractivo decorativo, conjugando las cualidades de su diseño y la precisión del control del tiempo. La mayoría de tipos de relojes de mesa, de pared, de caja, despliegan las cualidades no solo del relojero, sino también del ebanista, el pulimentador, el grabador, el pintor de la esfera y el fundidor del latón. Por ello, los relojes se pueden apreciar igual que un mueble o una pintura, como así lo constatan los ejemplares más elaborados, considerados como cuadros mecánicos.

Este reloj de la Fundación Casa Medina Sidonia es de caja alta con sistema de péndulo realizado por José y Carlos Dièvert. El uso en la relojería de la caja alta no es más que funcional, pues sirve para salvaguardar las cuerdas de las pesas y del péndulo. Se originó en Alemania y pronto pasó a otros países, siendo Inglaterra la que mejor lo desarrolló. La caja está compuesta por una base, un cuerpo o tronco y el cabezal. El sistema de este reloj es por péndulo, que

es el órgano regulador del reloj estático que sustituyó al *foliot*¹ y a los antiguos volantes circulares. Está compuesto por varilla y pesos.

La caja del mecanismo y la del péndulo están policromadas en verde con decoración en dorado. La caja presenta en la capucha una puerta de medio punto con cristal que alberga la esfera o cuadrante. La esfera, con numeración romana y manecilla de horas y minutos, queda enmarcada por decoración de bronce cincelado y repujado en la que se representa una bucólica escena campestre. El reloj presenta formas austeras, de líneas simples y estilizadas en el cuerpo y la base de la caja, con ondulación superior en la capucha, rematada por perillas doradas. Por su parte, la caja del péndulo está decorada por motivos florales, vegetales y chinescos, apenas perceptibles por el oscurecimiento de la policromía debido al paso del tiempo y la oxidación del barniz. Los motivos orientalizantes lo sitúan dentro del mueble colonial inglés del siglo XIX, sin embargo, la esfera o cuadrante posee una decoración de marcada influencia francesa; ambos estilos influyen en la realización del reloj por José y Carlos Dièvert.

J.P.M.

¹ Tipo de reloj inventado entre 1300 y 1400. El nombre de *foliot* proviene del francés *faire le fou*: estar loco o dar vueltas como un loco. Se caracteriza por tener el escape perpendicular al eje de giro principal del reloj. Al no disponer de regulador, este reloj no era muy preciso, llegando a perder, más o menos, media hora cada día, en el mejor de los casos. Este problema se solucionó con la invención del péndulo.



RELOJ DE REPISA LUIS XV (BOULLE)

ANÓNIMO. ESCUELA FRANCESA

Mediados del siglo XIX. Rococó
Bronce tallado con esmaltes
98 x 40 x 17 cm (h x a x p)
Salón de Columnas

«El futuro no es un regalo, es una conquista.» Robert Kennedy

Francia ha sido una de las naciones donde más arraigo ha tenido la relojería desde sus comienzos. Los relojes franceses de repisa del siglo XVII suelen estar más ornamentados que los ingleses. Desde la década de 1690, estuvieron de moda las formas asimétricas y curvas, tipificadas por el reloj de cintura estrechada, con su caja cóncava y repisa a juego, sujeto a la pared. Hasta 1750 fueron típicos los taraceados lujosos con materiales exóticos, así como el chapado de carey y las monturas sobredoradas, conocidos como «marquetería Boulle». Los materiales empleados son: el lacado y la porcelana, junto con rollos de bronce asimétricos, conchas y flores. Desde 1750 hasta 1800 se emplearon líneas más contenidas, con motivos rústicos y clásicos; los relojeros utilizaron un cuadrante esmaltado y blanco de una sola pieza desde mediados del siglo XVIII. Estos relojes se pusieron de moda durante los reinados de Luis XV y Luis XVI, cuando los broncistas encontraron en la forma del reloj de repisa un campo propio para lucir su arte. Son relojes buscados y apreciados por coleccionistas de muebles y bronce, sobre todo, si pertenecen a fundidores conocidos. El éxito que tuvo este tipo de reloj en Europa provocó que el reloj rocalla Luis XV se copiara en Suiza con el nombre de «neuchatelino». Este reloj también suele tener ménsula propia, realizada en el cantón suizo de Neuchâtel, que le da nombre.

El reloj de repisa de la Fundación Casa Medina Sidonia posee caja de formas onduladas que descansa en una ménsula o repisa realizada en bronce, todo el conjunto a juego, decorado con elementos vegetales enrollados, rocallas, un

dragón en su parte inferior y rematado por un jarrón muy ornamentado. Las monturas con figuras son muy típicas del estilo rococó más lujoso de mediados del siglo XVIII. El reloj se decora además con claveles esmaltados en rojo, blanco y verde. Esta decoración tan exquisita está realizada a la manera de André-Charles Boulle. La esfera de latón presenta numeración romana para las horas y árabe para los minutos. El mecanismo posee dos trenes, uno para el funcionamiento y otro para la sonería. El reloj es de estilo rococó, como indican sus formas curvilíneas y su recargada decoración, con profusión de rocallas, que responden al gusto francés de la época Luis XV. Los relojes de este periodo se imitaron en el siglo XIX y principios del XX.

J.P.M.



RELOJ BRACKET

WILLIAM WEBSTER

1734-1776

Madera tallada, metal repujado y cincelado
81 x 73 x 60 cm (h x a x p)
Dormitorio de la Duquesa

«¿Y quién de vosotros, por mucho que cavile, puede añadir una hora al tiempo de su vida?» San Mateo, 6: 27

El reloj inglés se caracteriza por la solidez y perfección de su mecanismo, así como por su elegante y sobria decoración. Los primeros relojes Bracket fueron concebidos para que descansaran sobre una ménsula o peana independiente, que se decoraba para crear un conjunto. Poco después, se empezaron a producir separados de su base y, para poder cambiarlos de ubicación o transportarlos con facilidad, se les provee de asas; una en la parte superior, los de menor tamaño, y dos asas laterales, los de mayor tamaño. Los relojeros más prestigiosos de Inglaterra trabajaban al unísono con grandes ebanistas encargados de la elaboración de la caja. Los mejores ejemplares han sido realizados por los relojeros Thomas Tompion y George Graham. La preocupación inglesa por medir con exactitud el tiempo ha llegado hasta nuestros días y se encuentran magníficas piezas realizadas con excelentes materiales en las colecciones públicas y privadas más importantes del mundo. Esta preocupación se aprecia en la solidez de su mecanismo, donde cada pieza está pensada para perdurar en el tiempo sin renunciar al gusto y al estilo. El mecanismo se encuentra sujeto entre dos platinas y el conjunto muelle-caracol¹ ha sido el más utilizado a lo largo de su producción; no en vano, los ingleses creían que el caracol era una pieza imprescindible de su maquinaria, utilizándolo durante más de dos siglos; posteriormente, los relojeros franceses demostraron que no hacía falta. Estos relojes poseen

varios trenes: uno de movimiento o tren de marcha y uno o varios trenes para la sonería (horas, medias y cuartos) y para el movimiento del carrillón. Las cajas de los relojes tuvieron, en un primer momento, forma rectangular, pero poco después, se prefiere la caja cuadrada, a la que añaden un frontis triangular o dos columnas salomónicas laterales; también se incorpora la cúpula de cesto con un asa. Ante la enorme demanda de estos relojes, se hizo necesario que la mano de obra fuera cada vez más especializada; es el caso de la labor de chinerías, que se encargaba de dotar a estos relojes del mejor lacado del momento.

Las maderas utilizadas han sido varias, dependiendo de la época en que se realizaran; así, en la década de 1670 es frecuente el uso del ébano, el olivo y nogal. La gran mayoría eran negros, carentes de decoración. A finales del siglo XVII se añade el latón dorado, pero no es hasta principios del siglo XVIII cuando la decoración se extiende y se pone de moda el doble remate de cestería, la esfera de arco y la utilización de la caoba para la fabricación de la caja. Durante las últimas décadas del siglo XVIII, aparecen

¹ Pieza en forma de husillo que se sitúa entre el cubo y el movimiento. Para que la acción del muelle motor sobre el rodaje sea de tensión constante, se une el cubo al caracol por una cuerda de tripa o cadena.

de nuevo los modelos rectangulares, que aumentarían su tamaño por la incorporación de autómatas y sintonías musicales. En el siglo XIX se emplearon para su decoración porcelanas o esferas lacadas en blanco.

El reloj Bracket de la Fundación Casa Medina Sidonia se encuentra firmado, tanto en su parte delantera como trasera (Fig. 1), por William Webster, aprendiz de su padre, también llamado William, que a su vez fue aprendiz de oficial del considerado mejor relojero de Inglaterra, Thomas Tompion. En 1755 fue nombrado maestro de la Compañía de Suministros. Comenzó su negocio en Exchange Alley en 1734, hasta su muerte en 1776; la empresa se mantuvo, pasando de padres a hijos, durante casi doscientos años. La caja es rectangular de estilo Jorge II, en madera ebonizada con arco de medio punto y aplicaciones de bronce cincelados y dorados. Los laterales, con delicados calados de madera con decoración de metal repujado y cincelado (Fig. 2). La esfera aparece firmada por «W. Webster Exchange Alley London», posee decoración grabada y numeración romana para las horas y arábica para los minutos. La maquinaria es de dos trenes, con sonería de horas y medias, calendario a las seis y silenciador. La pletina tiene decoración floral y cabezas de esfinges en bronce dorado. La caja posee pináculos de latón en su parte superior, rematada por cúpula con forma de campana y, sobre esta, un asa.

Se encuentran relojes de este mismo autor en colecciones públicas y privadas, como el de una colección particular de Londres cuyo mecanismo posee tres trenes: uno de movimiento, otro de sonería de horas y medias y, por último, de carrillón.

J.P.M.



Fig. 1: Reloj Bracket. Fundación Casa Medina Sidonia.



Fig. 2: Reloj Bracket. Fundación Casa Medina Sidonia.

METALISTERIA

PIEZAS SELECCIONADAS



FRONTAL DE ALTAR Y PAREJA DE CREDENCIALES

ANÓNIMO

Finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX

Platería

Frontal de altar: 390 x 100 cm (h x a)

Credenciales: por su ubicación no se han podido tomar medidas

Frontal de altar: Comedor

Credenciales: Salón de Columnas

«[...] axi com a fills de vera obediencia alegrement sien aparellats tots temps tots los frares daquest Orde si mester es posarlos vida axi com Jesu Christ la posá ver per nos.» (Todos los frailes de esta orden, como hijos de verdadera obediencia, estén siempre alegremente dispuestos a dar sus vidas, si es menester, como Jesucristo la dio por nosotros.)

Proemio de las primeras constituciones de 1272 de la Orden de la Merced



El frontal de altar y las dos credenciales de la Fundación Casa Medina Sidonia conforman un conjunto mueble de uso litúrgico que fue realizado entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en estilo barroco tardío, abandonando de manera clara en sus composiciones las formas plenamente barrocas que tan inmersas estaban en la región andaluza y que se caracterizaban por el movimiento agitado de sus composiciones y una decoración muy recargada de los espacios a la hora de exponer el programa iconográfico, adentrándose, por tanto, en un periodo de transición que nos llevará a una estética menos poblada de ornato decorativo.

El desarrollo de la orfebrería en Andalucía, como en todo el territorio español, es de una gran importancia y calado, como lo son las vidrieras para Francia y los frescos a Italia; es decir, el trabajo de platería fue profusamente desplegado en toda España como una manera de manifestar a través del metal las formas y los elementos iconográficos para proyectar un mensaje determinado a los fieles y a todas aquellas personas que tenían la oportunidad de contemplar alguna de estas obras, independientemente de estar realizados en un material más o menos noble.

En estos momentos, la platería no pasaba por uno de sus periodos de mayor esplendor, debido a los numerosos acontecimientos políticos, sociales, económicos y religiosos que se estaban dando en la región andaluza y que incidían negativamente sobre este noble arte. La ocupación francesa y las desamortizaciones, las hambrunas y el caciquismo, la baja industrialización y el latifundismo, así como la crisis institucional, la falta de entendimiento con los gobiernos locales y la exclaustación, eran razones suficientes para hablar de un periodo oscuro y opaco en lo que a las artes del metal se refiere. Por todo ello, los materiales a utilizar solían ser de poca calidad, dando lugar, habitualmente, a creaciones de bajo presupuesto, pero que, de todas formas, podían ejemplificar por sí mismas para lo que habían sido creadas y llegar así a los numerosos fieles que estaban en contacto con las iglesias de los distintos municipios.

El frontal de altar y las dos credenciales que forman este conjunto de piezas religiosas están realizados en metal plateado y repujado sobre un soporte de madera. Procedentes de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, estuvieron en uso para el culto litúrgico, posiblemente, hasta su traslado al palacio ducal de Medina Sidonia alrededor de 1955-1956.

La pieza central o frontal de altar tiene forma rectangular, está dividida en tres calles y un cuerpo y es rematada en su perímetro por una moldura o cenefa que enmarcará todo el conjunto. Cada una de las calles que conforman esta pieza desarrolla un programa iconográfico sencillo y específico, con una clara intencionalidad comunicadora hacia el fiel que se presenta ante el mismo en los diferentes cultos litúrgicos para los que fue concebido.

¹ «Para los cristianos, la palma de Ramos significaba la Resurrección de Cristo tras su Pasión. La palma del martirio expresa la certidumbre de la inmortalidad del alma y la resurrección de los muertos.»

² En la tradición cristina, al igual que la judía, el símbolo de la paz hace referencia a que, al final del diluvio, la paloma de Noé trae un ramo de olivo. Igualmente, la cruz de Cristo estaría hecha en madera de olivo y cedro.

³ Tirso de Molina transcribirá la cláusula de confirmación del privilegio real otorgado por Jaime I en 1251 concediendo dicho escudo de armas: «En el día presente confirmamos a ti y a todos los frayles de tu Orden, ansí presentes como venidos, el hábito o al insignia que traeréis, desde aquí en adelante, conviene a saber: el escudo, que es nuestro blasón regio y, encima de el, la cruz blanca, y os es lícito a ti y a los frayles todos de tu Orden...». TIRSO DE MOLINA, 1973, pp. 5 y 54-55.

La calle central del frontal de altar presenta dos escudos acolados: a la diestra, el perteneciente a la Orden de la Merced, fundada el 18 de agosto de 1218 por san Pedro Nolasco en la ciudad de Barcelona para realizar obras de misericordia; a la siniestra, la redención de cautivos de la misma orden. El escudo de la diestra aparece cortado: primero de gules con una cruz paté de plata; y segundo de oro con cuatro palos de gules, por Aragón. El escudo de la siniestra, como hemos dicho, representa la redención de cautivos, a través de un anagrama formado por una «S» atravesada por un clavo. A los pies de los mismos, se exponen una rama de palma,¹ que simboliza la victoria, la regeneración y la inmortalidad (como especifica Martigny) y el alma (como dice Jung); y otra de olivo, que hace referencia al martirio, a la paz y la purificación, así como a la victoria.² Tanto la hoja de palma como la de olivo están unidas a sus pies por unos grilletes propios del sacrificio de la orden a la que se refieren. Todo el conjunto está timbrado por la corona ducal, ya que las obras eran sufragadas por el duque de Medina Sidonia, sustituyendo de esta manera la corona real que aparecía habitualmente en el escudo o emblema de la Orden de la Merced, íntimamente ligada al rey Jaime I el Conquistador, ya que este apoyará el nacimiento y desarrollo de la orden junto al canónigo de la catedral de Barcelona y confesor del monarca, san Raimundo de Peñafort (por ello, el escudo de la orden, aparte de la corona real, también lleva la cruz catedralicia de Barcelona y las barras de Aragón).³

Desde un punto de vista estilístico, la calle central del frontal de altar presenta los citados escudos acolados de la Orden de la Merced, rodeados por una ráfaga a modo de elementos solares por medio de un fino y reducido biselado que enmarca el motivo heráldico. A los extremos de este panel central, aparecen en las esquinas unos sencillos y esquemáticos motivos vegetales, ordenados todos, produciendo un espacio equilibrado. Las dos calles laterales son iguales y se caracterizan ambas por el desarrollo de un programa vegetal atemperado y poco voluminoso, alejándose poco a poco de una decoración desmesurada y recargada propia de otros tiempos, que gira en torno a una roseta centralizada igualmente con motivos florales. El conjunto muestra una transición estilística, más limpio



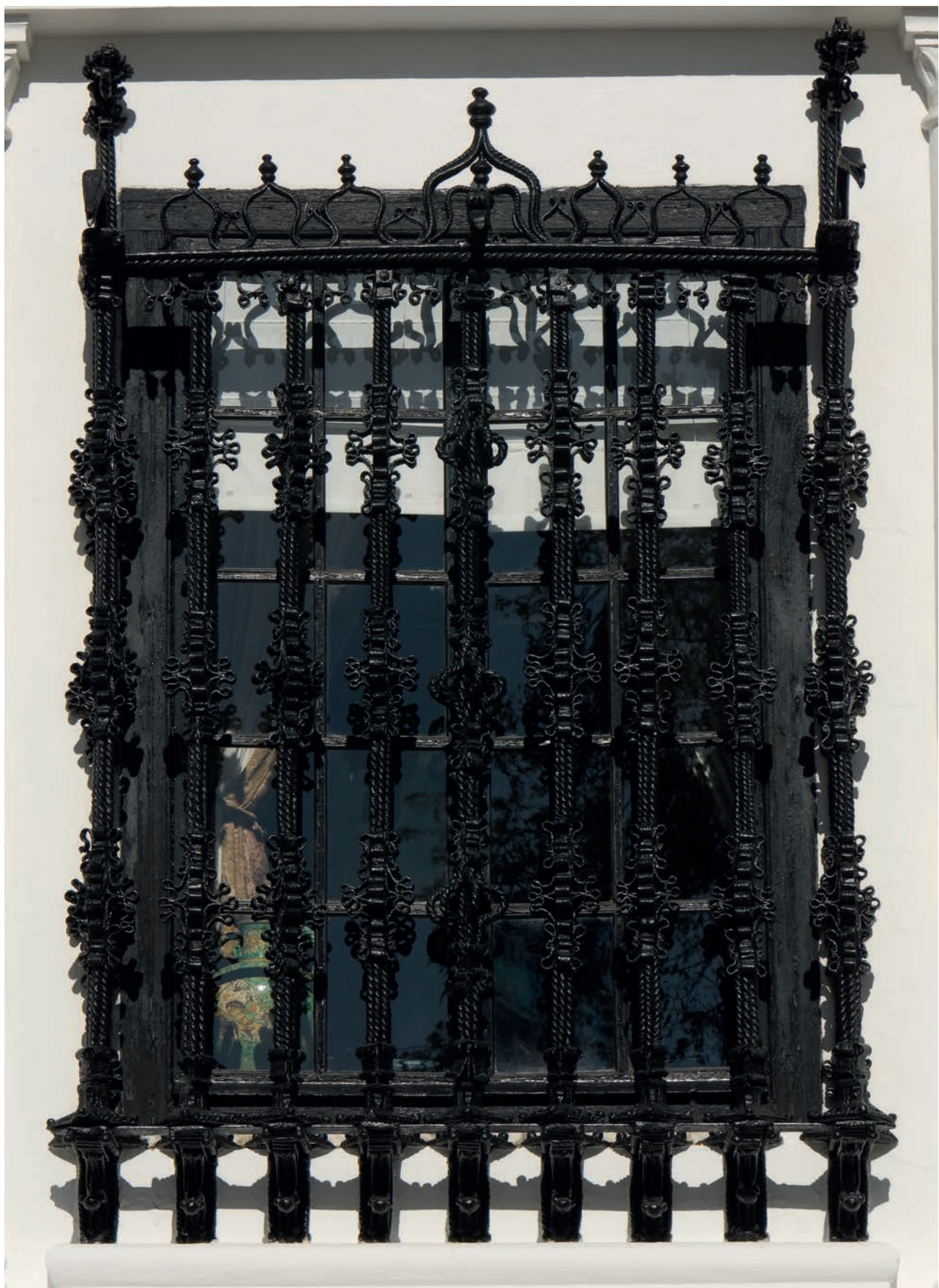
Fig. 1: Credencial. Fundación Casa Medina Sidonia.

de formas y menos sometido a la decoración extrema, dejando entrever el fondo del panel metálico. La moldura o cenefa que enmarca todo el frontal se ornamenta con una fina decoración a base de formas vegetales que se repiten de manera regular en todo su perímetro.

Las dos credenciales (Fig. 1) que completan este conjunto litúrgico decimonónico son idénticas, caracterizadas, al igual que la pieza central anteriormente descrita, por el desarrollo de una decoración más plana y poco incisiva, sosegada en su presentación y de un claro mensaje lírico por sus formas de cierto refinamiento y delicadas. Cada una de las credenciales nos muestra un programa decorativo basado en motivos florales y vegetales, los cuales rodean la zona central de cada una de las dos piezas para resaltar los escudos de la Orden de la Merced. Los motivos vegetales aparecen a modo de tallos finos y largos, que se retuercen levemente y de los que brotan florecillas y hojas variadas hasta llenar el panel sin sobrecargarlo. Los escudos de la orden para la redención de cautivos son resaltados por la distribución alrededor de su perímetro de flores entrelazadas.

Todos estos elementos, de indudable inspiración clásica, muestran de una manera evidente, por su estilo, un cierto despegue de las formas claramente barrocas que abarrotaban los programas iconográficos que se habían desarrollado durante varios siglos, a través de exponer ahora unas formas más cercanas a un periodo de transición propio del barroco tardío, dando lugar a un cambio de planteamiento estético característico de la platería del siglo XIX. Con ello, se pone de manifiesto el agotamiento del *horror vacui* y el nuevo camino que la estética comenzará a andar hacia un orden decorativo más limpio, desnudo de tanto recargamiento y con formas muy definidas y estilizadas, donde la supresión del ornato extra es evidente y necesaria para las nuevas formas que empezarán a desarrollarse y que concluirán con la llegada del neoclasicismo.

A.G.R.



REJA

ANÓNIMO. ESCUELA PORTUGUESA

Siglo XVI
Hierro fundido, colado y cincelado
298 x 192 cm (h x a)
Fachada principal del palacio

«...una ventana con una reja, tan particular en su fábrica, que se dificulta se pudiese hacer a golpe de martillo, sin trabajo de lima.»
Ignacio Moreno, arquitecto de los Reales Alcázares, siglo XVIII

Esta reja perteneció en origen al palacio de los duques de Medina Sidonia en Sevilla. De este singular edificio, levantado en la collación de San Miguel, pocas noticias constructivas y formales se conservan.

El palacio, que llegó a ocupar toda la manzana que da a la plaza del Duque y hoy preside el Corte Inglés, se encontraba maltrecho a principios del siglo XIX, tras la invasión francesa, y es conocido en gran medida por la descripción que hiciera hacia 1844 Félix González de León.¹

El edificio, cuya esquina a la calle de las Armas, actual Alfonso XII, ya se había enajenado en el siglo XVIII, se parceló, y entre la segunda mitad del XIX y los primeros años del XX fue vendido a los marqueses de Palomares, que ocuparon la parcela de la esquina que da al colegio de San Hermenegildo, y a los Sánchez Dalp, marqueses de Aracena, que se instalaron en la parcela central. Ambos nobles reformaron la antigua edificación.

La casa señorial era de formato rectangular. Su fisonomía comenzó siendo mudéjar, sin aparente organización, como resultado de la adición de construcciones de diferentes materiales (madera, ladrillo, teja...). El palacio tuvo una importancia capital entre 1458 y 1530 en la lucha por el control político de Sevilla entre el duque de Arcos y el duque de Medina Sidonia.²

Dentro de las diferentes plantas de este palacio, en el hueco de una escalera, se encontraba la citada reja, que tradicionalmente se ha denominado de la Pendencia o de la Porfía, debido a la supuesta pugna histórica suscitada por la misma entre los Ponce de León y los Guzmanes, aunque es algo que no se ajusta a ninguna base documental.

La reja fue trasladada a Sanlúcar de Barrameda en torno a 1866, alojándose inicialmente en las cercanías de la galería Napolitana del palacio de los Guzmanes, como se puede constatar mediante la documentación gráfica del fondo antiguo del catálogo del Archivo Mas de Barcelona (Figs. 1 y 2), para finalmente ocupar la zona central de la fachada principal del palacio sanluqueño.

La reja de la Fundación Casa Medina Sidonia se conforma por un enrejado formado por dos barrotes laterales y nueve centrales que se acotan por arriba y por abajo por sendos travesaños. Los barrotes del cuerpo central se organizan como un grupo de maromas marineras que se unen y pasan por medio de otros tres elementos en forma de cruz. Los dos que se presentan en los extremos cuentan además en su zona superior con dos cabezas de serpiente. Los barrotes laterales se alargan algo más y se rematan con un florón.

¹ GONZÁLEZ DE LEÓN, 1844.

² CRUZ ISIDORO, 2007.

La zona superior se remata con siete arcos de estilo conopial, coronados por tres pequeñas esferas, siendo el arco central más grande que los laterales. Mientras que la inferior es mucho más simple, conformada por otro barrote horizontal sustentado por una especie de ménsulas.

La reja responde a modelos portugueses de época manuelina. Las cuerdas y cabos entrelazados son un motivo ampliamente representado en este período de gran hegemonía marítima portuguesa. También las filigranas, parecidas a las de la platería española, se ponen de moda en este momento, relacionándose aquí con los elementos cruciformes que se observan en medio de los barrotes. Y finalmente, los arcos conopiales de influencia gótica flamígera están muy presentes en el arte portugués del siglo XVI.

J.M.C.

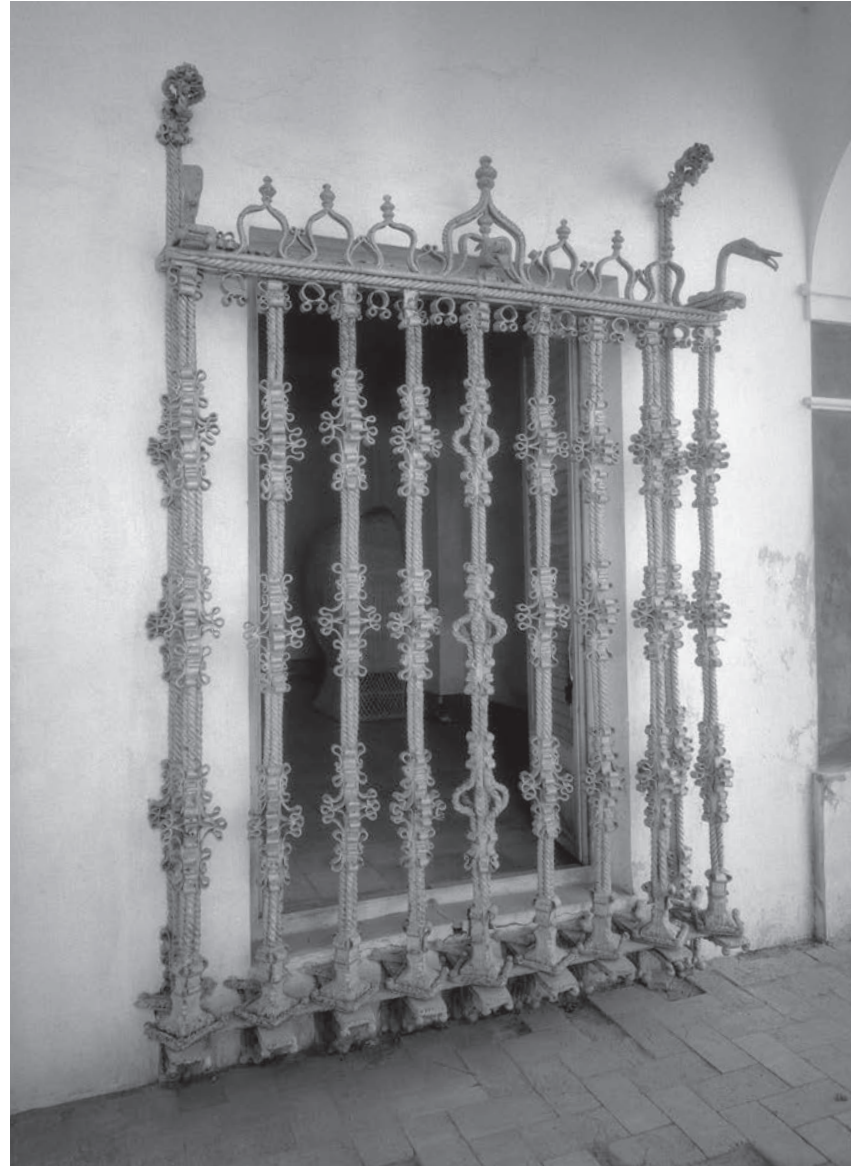


Fig. 1: Reja en la galería Napolitana.



Fig. 2: Reja en la galería Napolitana.

GRA BA DOS

PIEZAS SELECCIONADAS



D. ALONSO PÉREZ DE
I. SEÑOR DE SANLUCAR
y Fundador de la Casa



GUZMAN EL BUENO
DE BARRAMEDA,
de Medina Sidonia.

ALONSO PÉREZ DE GUZMÁN, EL BUENO

«ANTONIO VANDYCK LE PINTÓ. MANUEL SALVADOR CARMONA LE GRABÓ AÑO DE 1789»

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre papel
Con marco: 60 x 51 cm (h x a)
Sin marco: 45 x 35,5 cm (h x a)
Habitación Cama de volantes. Planta primera

«Si os falta cuchillo para ejecutar vuestra saña, allá va el mío.» D. Alonso Pérez de Guzmán

El grabado español del siglo XVIII, auténtica industria nacional al amparo de las Reales Academias, tuvo en la figura de Manuel Salvador Carmona (1734-1820) a uno de sus principales intérpretes. Su versatilidad y excelentes dotes técnicas le granjearon fama, sobre todo en la estampa del retrato, género en el que desplegó sus mejores recursos de expresión.

El grabado de la Fundación Casa Medina Sidonia realizado por Carmona en 1789 para el XIII duque de Alba, José Álvarez de Toledo, por un precio de 20.000 reales incluyendo el estampado de 150 ejemplares y una tarjeta de visita,¹ es una reproducción del lienzo original pintado en 1635 por Antón van Dyck (1599-1641) que se conserva en el Museo del Prado (Fig. 1).

Por motivos que se desconocen, en el siglo XVIII se creía que representaba a Alonso Pérez de Guzmán el Bueno junto a su hijo, cuando en realidad el retratado es Thomas Howard (1586-1646), II conde de Arundel y Surrey, acompañado de su nieto lord Maltravers.

Si el retrato fue un género muy cultivado en la Europa del Barroco, el discípulo de Rubens fue uno de los artistas más cotizados. La apostura, el recio autoritarismo y la profundidad psicológica son algunos de los aspectos que Van Dyck gusta

resaltar a la hora de inmortalizar a la clase aristocrática de la época. En el género del retrato, el pintor de cámara de Carlos I de Inglaterra recurre a menudo a la recreación de fastuosos paños de brocados con los que cubrir el fondo de sus lienzos, entre los que introduce lejanos paisajes de la campiña inglesa.

La fama de Van Dyck como pintor de retratos fue siempre proclamada por los preceptistas españoles. Para Antonio Palomino (1653-1726), era el mejor pintor de retratos junto con Velázquez, animando a utilizar los grabados de sus lienzos: «el discípulo entrará en estampas comenzando por los de medias figuras de Van Dyck y así se irá habilitando para otros de más trabajo y tomar buena instrucción para la economía y ordenación de una historia que se compone no solo de figuras humanas sino de otras adherentes».²

Aunque los pintores barrocos fueron los más reproducidos, de Van Dyck solo se ocupó Salvador Carmona, que ya en 1757, durante su etapa de pensionado en París bajo la tutela de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando, se hizo cargo del grabado de un lienzo de la Virgen con el Niño.

¹ ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Libro de Asientos 242, Ms., Secc. Diversos, BB.AA., leg. 22.

² PALOMINO DE CASTRO, 1947, p. 450.

Si el aprendizaje del grabado en los circuitos oficiales comprendía principalmente el dominio de la técnica del buril, la laboriosidad de la talla dulce buscó alternativas más rentables en la reproducción de las pinturas que tanto demandó la clase burguesa de finales del XVIII. El estampado al aguafuerte con retoques a buril resultó una técnica muy adecuada por su sencilla ejecución y rápido adiestramiento de la mano. Sin duda, la expresividad y la libertad de su lenguaje logran que prevalezca la maestría del grabador sobre la copia.

El ficticio retrato de Alonso Pérez de Guzmán representa dos tercios de la figura orientada hacia la izquierda, con la mirada proyectada al frente. Vestido con armadura y distintivo de la Orden de la Jarretera colgado al cuello, sostiene el bastón de mando en la derecha, mientras posa la otra mano sobre el hombro de un niño, vestido con casaca de botones y con un arrugado papel en su mano derecha. Al pie, el escudo las armas separa en dos partes la inscripción que identifica al I duque de Medina Sidonia.

Alonso Pérez de Guzmán (1256-1309), primer señor de Sanlúcar de Barrameda y fundador de la Casa de Medina Sidonia, llamado «el Bueno» por no faltar a su lealtad para con el rey, empezó a distinguirse en tiempos de la invasión de los berberiscos al lado de Diego López de Haro. Figura clave en la vida política de la época que le tocó vivir, fue el más fiel servidor y vasallo de Sancho IV.

El escudo muestra, en campo central de azur, dos calderas jaqueladas en oro y gules, grifoladas de siete serpientes en sinople, puesto al palo, con bordura de castillos de oro aclarados de azur sobre gules y de leones rampantes de gules sobre plata (casa de Castilla y León). Al timbre, corona ducal con cimera que trae a Guzmán el Bueno en actitud de lanzar un puñal desde el castillo de Tarifa, todo ello coronado por filacteria con el lema de la casa: «Praefere Patriam Liberis Parentem Decet» («Conviene anteponer la patria a la familia»). Al pie, un dragón en sinople sometido, y a los flancos, las columnas de Hércules con el «Non Plus Ultra». Todo sobre el manto de grandeza de España.

Las armas hacen referencia a la contienda acaecida en el castillo de Tarifa, desde cuyo torreón Guzmán arrojó el puñal con el que los moros degollaron a su único hijo. La crónica narra que el infante Juan llamó al padre y, mostrándole a su único hijo, lo conminó para que rindiese la plaza o el menor sería ajusticiado. Guzmán, sin vacilar, respondió que la vida de un hijo no era bastante para obligarle a mancillar su virtud y, dichas estas palabras, arrojó a los bárbaros su puñal añadiendo: «Si os falta cuchillo para ejecutar vuestra saña, allá va el mío».

El dragón alude al servicio prestado por Guzmán al sultán Ben Yusef en Fez. Narra que una serpiente o dragón alado causaba terribles estragos entre la población local. Guzmán, decidido a terminar con la fiera, se encomendó al apóstol Santiago y marchó a dar caza a la bestia clavándole una certera lanzada.

En ningún momento se cuestionó la identidad del personaje retratado por Van Dyck y ello explica que se aprovechara la estampa de Salvador Carmona para, en 1791, grabar un nuevo retrato, esta vez con Guzmán en solitario, destinado a la recopilación de *Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. El encargo recayó en Manuel Alegre (1768-1815), con dibujo de José Maea (1759-1826), bajo las directrices de Salvador Carmona.

M.C.N.



Fig. 1: *Thomas Howard, II conde de Arundel y Surrey, con su nieto lord Maltravers*, Antón van Dyck, 1635. Museo Nacional del Prado.



El Excmo. Señor
de Toledo, Duque
Villafraña, Duque
y de

D. Joseph Alvarez
de Alva, Marques de
de Fernandina,
Medinasidonia.



Don Francisco de Paula de Soto

Madrid: Valenzuela y Caceres, a la imprenta de 1797

JOSÉ ÁLVAREZ DE TOLEDO, DUQUE DE ALBA Y DE MEDINA SIDONIA

«D[O]N FRANCISCO GOYA LE PINTÓ. MAN[UE]L SALVADOR Y CARMONA LO GRABÓ AÑO DE 1797»

Aguafuerte, buril y talla dulce sobre papel
Con marco: 60 x 59,5 cm (h x a)
Sin marco: 47 x 36,5 cm (h x a)
Habitación cama de volantes. Planta primera

«Praefere Patriam Liberis Parentem Decet.» Lema de la casa ducal de Medina Sidonia

Los ideales estéticos propugnados por la Ilustración durante la segunda mitad del siglo XVIII encomendaron al grabado la difusión del buen gusto y de las bellas artes a través de la reproducción de la pintura, propuesta bajo la que subyacía el deseo de dar a conocer a los grandes maestros nacionales en el extranjero.

Para Antonio Ponz, se trataba de acreditar la nación fuera de nuestras fronteras, ya que «se podrían citar infinitas colecciones de obras estampadas, en prueba de cuan atrasados nos hallamos en esa línea». A su juicio, la culpa radicaba en el lamentable interés de los españoles por la estampa de devoción.

La nueva iniciativa casi no prosperó y la sociedad del momento siguió más interesada en la adquisición de estampas religiosas o de contenido popular, tan criticadas por Ponz, que en la estampa «culta». Ello no fue obstáculo para que otros géneros como las estampas de retratos tuviesen salida entre las clases nobles, no sin detectar un cierto afán de predicamento, si se equipara con la difusión del arte de los viejos maestros que buscaba la minoría ilustrada.

En el grabado de retratos, Manuel Salvador Carmona (1734-1820) fue su mejor y, en ocasiones, único intérprete. Sin duda, el compromiso adquirido con la Imprenta Real de tener actualizado el retrato de Carlos IV, con destino a las *Guías de*

forasteros en los años que siguieron a 1790, le agenciaron una fiel clientela entre la clase aristocrática.

El retrato de José Álvarez de Toledo (1756-1796), grabado por Carmona un año después de su muerte, procede del lienzo original pintado en 1795 por Francisco de Goya (1746-1828), conservado en el Art Institute de Chicago (Fig. 1). Goya, como Salvador Carmona, se labró un nombre componiendo retratos para una aristocracia solícita de ser inmortalizada por sus pinceles.

Para el pintor de moda de la alta nobleza madrileña de finales del siglo XVIII, el retrato atiende a la hondura psicológica, al carácter y la actitud natural de los personajes. No obstante, prevalecen todavía en ellos los símbolos de rango o poder sobre las cualidades humanas.

Entre la producción de retratos de Goya, destacan los que pintó para la familia real de Carlos IV y para su amiga, la admirada y controvertida XIII duquesa de Alba. A su esposo tuvo ocasión de retratarlo en dos ocasiones.

El XV duque de Medina Sidonia y duque consorte de Alba era hijo de Antonio Álvarez de Toledo y Pérez de Guzmán, X marqués de Villafranca, y de María Antonia Gonzaga y Caracciolo.

Su patrimonio se labró con las herencias de su padre y de su primo, Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Pacheco, XIV duque de Medina Sidonia, que falleció sin descendencia.

Casado con su prima María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, su prematura muerte truncó los planes de la familia, pasando sus títulos a su hermano Francisco de Borja.

Gran amante de las artes, llegó a ser consiliario de la Real Academia de San Fernando y construyó el palacio de Buenavista en Madrid para albergar una importante colección de arte, hoy día conservada en el palacio de Liria. Fue chambelán de Carlos IV y murió en su palacio de Sevilla en 1796, enterrándose en San Isidoro del Campo.

Retratado de medio cuerpo sentado en un sillón, viste casaca de altos cuellos, corbatín con chorreras de encaje y llamativo chalequillo. Acompañan a la indumentaria una serie de distinciones protocolarias, como la banda de la Orden de Carlos III y el toisón de oro pendiente bajo su solapa. Porta la característica peluca blanca de dos rulos laterales que deja oculto el cabello natural recogido en coleta.

En el conjunto de la obra, la pose inconfundible de esconder una mano en el chaleco se convierte en la seña de identidad del retrato goyesco.

El grabado adopta forma de falso cuadro, introduciendo en el área inferior varios elementos alusivos a la personalidad del retratado y el escudo de sus armas:

Escudo cuartelado en cruz (Fig. 2). 1º Armas del marquesado de Villafranca del Bierzo: en campo de oro, dos lobos pasantes de gules. 2º Armas del ducado de Medina Sidonia: en campo de azur, dos calderas jaqueladas de oro y de gules, grifoladas de siete serpientes en sinople, puesto al palo, con bordadura de castillos de oro sobre gules y de leones rampantes de gules sobre plata (casa de Castilla y León). 3º Armas del ducado de Montalto de Aragón: 3.1. En campo de oro, cuatro palos de gules (casa de Aragón); 3.2. En campo de plata, cuatro fajas de gules (casa



Fig. 1: *José Álvarez de Toledo, duque de Alba*, Francisco de Goya, 1795. The Art Institute of Chicago.

de Hungría); 3.3. En campo de azur sembrado de lises de oro brisado (casa de Anjou-Nápoles); 3.4. Cruz potenziada cantonada de cuatro cruces de oro de Jerusalén (casa de Collesano o Colicano); sobre el todo, en campo de gules, ocho bezantes de oro puestos en dos palos (casa de Moncada); 4º Armas del ducado de Huéscar: 1º y 4º losangeado de plata y azur, puesto en barra (casa de Beaumont); 2º y 3º en campo de gules, cadena de oro puesta en cruz, aspa y orla (casa de Navarra); sobre el todo, escudo jaquelado de quince piezas de plata y azur (ducado de Alba). Al timbre, corona ducal con cimera que trae a Guzmán el Bueno en

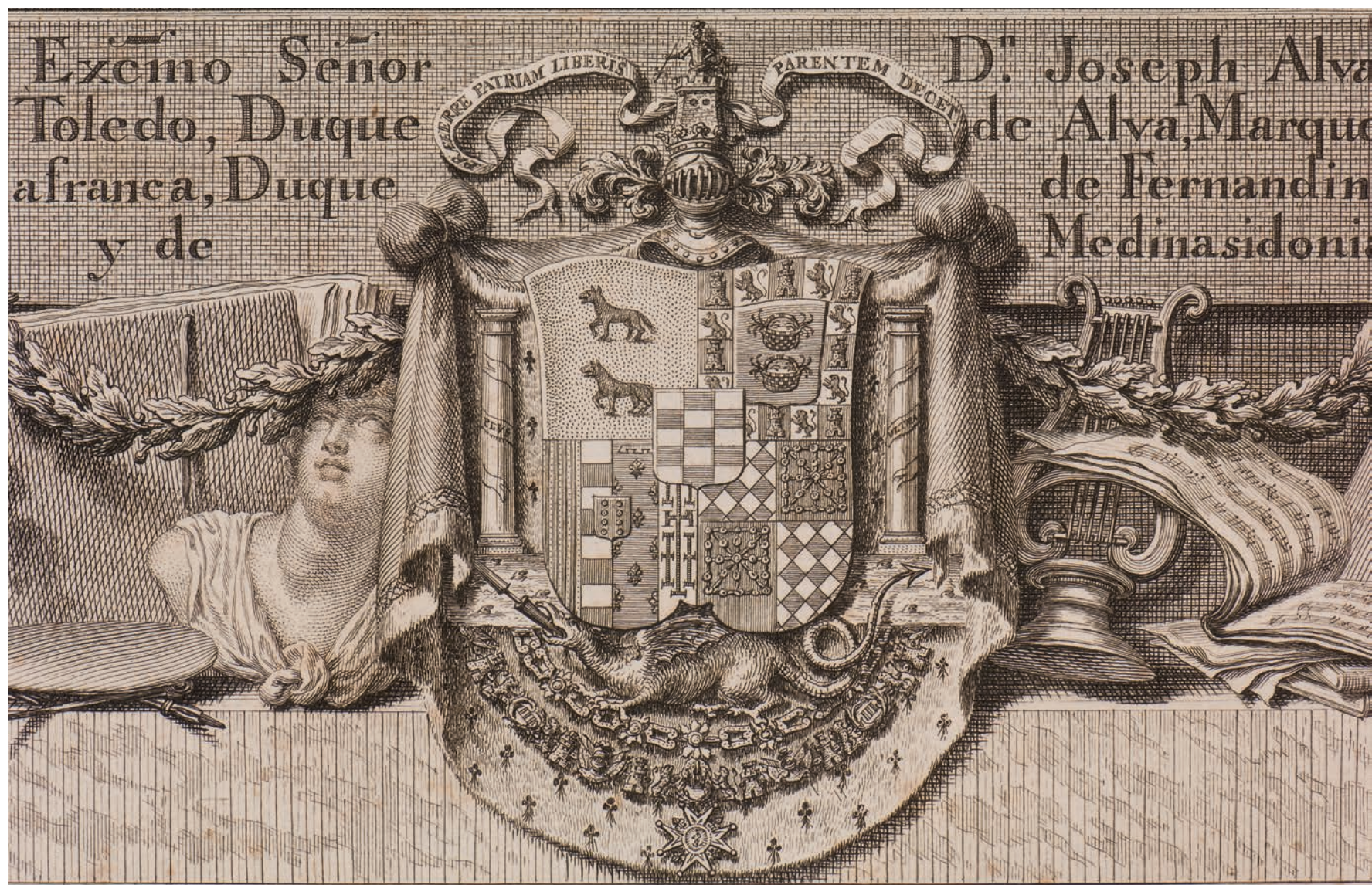


Fig. 2: José Álvarez de Toledo, duque de Alba y de Medina Sidonia. Fundación Casa Medina Sidonia. Detalle.

actitud de lanzar un puñal desde el castillo de Tarifa, todo ello coronado por filacteria con el lema de la casa de Medina Sidonia: «Praefere Patriam Liberis Parentem Decet». A los flancos, las columnas de Hércules con el «Non Plus Ultra». Al pie, un dragón de sinople sometido, el collar de la Orden del Toisón de Oro y la cruz de la Orden de Carlos III. Todo sobre el manto de grandeza de España.

Flanquean el escudo un busto, una carpeta de dibujo y la paleta con pinceles en alusión a su condición de defensor y amante

de las artes (no en vano, fue el principal mecenas de Francisco de Goya); la lira y varios libros con partituras aluden a su pasión por la música (también fue protector de Joseph Haydn).

M.C.N.



SAN MIGUEL ARCÁNGEL

JACOBUS FREY. SOBRE ORIGINAL DE GUIDO RENI

1734

Aguafuerte

Con marco: 52,5 x 42 cm (h x a)

Sin marco: 42 x 32 cm (h x a)

Ala de paso II. Planta primera

«Miguel y sus Ángeles combatieron al dragón... y el dragón fue expulsado.» *Apocalipsis*, 12: 7 y 9

Así reza la inscripción central de este grabado: «Michael et Angeli eius praeliabantur cum Dracone... et projectus est Draco. Apoc. Cap 12. V. 7 et 9.», hoy oculta tras el marco que lo custodia.

Las fuentes esenciales de la angelología en el ámbito de la teología hebraica son el *Génesis* y el *Libro de Tobías*. En estos textos se precisa que los ángeles son espíritus celestes y ministros de Dios ante los hombres.¹

En la segunda mitad del siglo V, Dionisio Areopagita escribió su obra *De coelesti hierarchia*, tratado en el cual se establecía un preciso orden jerárquico para aquellos servidores de Dios. El contenido de esta obra fue introducido por san Gregorio Magno en Occidente en la segunda mitad del siglo IX y, más tarde, fue recogido por santo Tomás de Aquino en su *Summa Theologica*.²

Dionisio establecía nueve coros angélicos, divididos a su vez en tres grupos u órdenes: serafines, querubines y tronos, que serían los más cercanos a la divinidad; dominios, virtudes y potestades, que gobiernan el universo; y principado, arcángeles y ángeles, cuya misión es comunicar la voluntad de Dios a los hombres, manteniendo así la relación entre ellos.

A lo largo de la historia del arte, los ángeles y arcángeles han sido los más representados. No obstante, la necesidad de dar forma plástica a seres puramente espirituales ha generado dificultades a la hora de establecer su iconografía.³

Según Emile Mâle,⁴ la devoción a los ángeles se había extendido ya en el siglo XVI, siendo consagrada por el papado durante la siguiente centuria. La influencia del pensamiento y de la estética del Barroco incidió de forma directa en este tema iconográfico. Así, la necesidad de acercar la vida cotidiana a las realidades celestiales propició una variada representación de los ángeles en las obras barrocas, lo cual hizo necesario instaurar un modelo iconográfico. En este sentido, Francisco Pacheco, tratadista de mayor resonancia en el arte andaluz de la época, se refirió de forma explícita a la figura de los ángeles en su *Arte de la pintura*, afirmando que deben ser representados: «...en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio que, como dice San Dionisio, mejor representan la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles...».⁵

¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1981.

² REAU, 1956, t. II, p. 30.

³ REAU, 1956, t. II, p. 33.

⁴ MÂLE, 1985.

⁵ PACHECO, 1956.



Fig. 1: *San Miguel arcángel*, Guido Reni, 1636.
Iglesia de Santa María de la Concepción de los Capuchinos, Roma.

El arcángel san Miguel, cuyo nombre significa «¿Quién como Dios?», es jefe de los ejércitos de Dios y príncipe de los ángeles para las religiones judía e islámica, así como para las iglesias católica, ortodoxa, copta y anglicana. Los cristianos lo consideran protector de la Iglesia universal y es presentado en la Biblia como el obediente líder divino que se enfrentó a los ángeles caídos cuando estos se rebelaron contra la potestad del Creador en la «batalla del cielo», tal y como se narra en el capítulo 12 del *Apocalipsis*. Por todo ello, en el arte es representado como un ángel provisto de armadura, similar a la de un general romano, que amenaza con una lanza o espada a un demonio o un dragón, imagen de Lucifer, cuya cabeza pisa.

Así aparece en este grabado, realizado por Jacob Frey en 1734, que reproduce fielmente la pintura realizada en 1636 por Guido Reni para la iglesia de Santa María de la Concepción de los Capuchinos (Fig. 1), en Roma, tal y como indican las inscripciones del margen inferior, ocultas tras el marco: «Ex Tabula Guidi Reni asservata in ecclesia Cappucinatorum Urbis»; «Iacobus Freij delin, et incidit an. 1734». Existe otro grabado similar a este, conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal (Fig. 2).

San Miguel emerge como una monumental figura de cabellos rizados y facciones suaves y delicadas. Una apariencia sutil que contrasta con la potencia de su estudiada anatomía. En la mano derecha blande una espada, que levanta para ajusticiar a Lucifer, mientras que con la izquierda sujeta con fuerza unas cadenas que bien podrían sostener una balanza, elemento extraído de la psicostasis.

Viste indumentaria militar, en la que destaca la coraza, con aplicaciones decorativas en sus mangas y perneras a modo de tiras de tela. Alrededor de ella se puede observar una banda anudada a la cintura, en el lado izquierdo. Tras de sí, asoma un ampuloso manto de grandes pliegues y sus alas, de gran envergadura.

Calza unos elegantes borceguíes primorosamente decorados. Con la pierna izquierda pisa al demonio, de cuya espalda penden dos pequeñas alas y una larga cola, similar a la de un dragón, que ondea detrás de la figura del arcángel.

Jacob Frey (Suiza, 1681-1752), dibujante y grabador, era hijo del xilografista Han Heinrich Frey. Llegó a Roma en 1702, donde recibió las enseñanzas de Arnold van Westerhout y Carlo Maratti. Es en este momento cuando el artista alcanza sus mayores cotas. En 1726 regresa a Suiza, pero rápidamente vuelve a Roma. Entre sus numerosos trabajos destaca el retrato del marqués de Chatelet, realizado en pastel.

Por su parte, Guido Reni es uno de los máximos exponentes de la pintura boloñesa del XVII. Su formación junto a los Carracci y su traslado a Roma conformaron la personalidad de su pintura, imbuida de un fuerte clasicismo. La pintura original sobre la que se basa este grabado fue encargada por el cardenal Sant'Onofrio, hermano del papa Urbano VIII, y realizada en 1636, año en que se realizó también un grabado del mismo.

El propio Reni se refería así a su pintura en un fragmento de una epístola enviada al maestro de la casa del pontífice, monseñor Massani: «Quisiera haber tenido un pincel angélico o formas del paraíso, para formar el Arcángel, o verlo en el cielo; pero no he podido subir tan alto y en vano lo he buscado en la tierra».⁶

Para la historia del arte, Guido Reni es símbolo, junto con Annibale Carracci o Poussin, de la teoría sobre la belleza ideal propugnada por Bellori,⁷ según la cual, la belleza debía ser buscada en la naturaleza, pues solo a través de la contemplación de esta las ideas eran inspiradas al artista.

⁶ BELLORI, 2005.

⁷ Giovanni Pietro Bellori (Roma 1613-1696) fue un importante escritor y crítico italiano, historiador del arte considerado por muchos como el equivalente barroco de Giorgio Vasari. Conoció a artistas del calibre de Domenichino, Poussin o Andrea Sacchi, gracias a la casa-museo de su tío, el anticuario, coleccionista y escritor Francesco Angeloni. En 1664 protagonizó un discurso en la Academia de Roma en el que expuso su idea de lo bello y que emplearía en 1672 como prólogo de *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, obra en la que narraba las biografías de los artistas más relevantes del siglo XVII. El punto de partida de su teoría fue la pintura de Rafael y los planteamientos filosóficos de Platón: si para los platónicos el arte no era otra cosa que una imitación del sublime mundo de las ideas ya inserto en la mente del artista, para Bellori este concepto se desarrolló ulteriormente colocando en primer lugar el rol fundamental de la naturaleza. Las ideas no están presentes *a priori* en la mente humana, sino que son inspiradas gracias a la contemplación de la naturaleza.



Fig. 2: *San Miguel arcángel*, Jacobus Frey. Biblioteca Nacional de Portugal.

Esta tendencia clasicista procuró así la perfección de las formas y de los sentimientos, obviando lo vulgar y fatuo en aras de lo trascendente.

Siguiendo estos preceptos, la pintura de Reni se desarrolló como contraposición a la pintura naturalista que coetáneamente defendía Caravaggio, acusado por Bellori de copiar mecánicamente las realidades sin el fundamental uso del entendimiento. Para Reni pintar suponía ir más allá de la idealización, transformando seres y objetos en elementos inmatrimiales e incorpóreos.

Esta idea de la pintura, esta búsqueda de la belleza, quedan fielmente reflejadas tanto en la pintura original como en el grabado. La composición, de acusado dinamismo, responde a toda una serie de principios geométricos y matemáticos que tienen como base la sección áurea. Este riguroso esquema está determinado por la doble diagonal que parte desde la mano que alza la espada y la desafiante (pero serena) mirada de san Miguel, para converger en la cabeza del diablo. El concepto de victoria queda así reforzado.

En ambos se observa la idealización de la figura del arcángel, de anatomía apolínea, cuyo perfecto rostro destaca frente a la fealdad del demonio, muy alejada de resultar grotesca. Esta perfección en las formas solo es alcanzada por medio de un cuidado dibujo de concepto academicista: todo está guiado por la razón y la norma. El tratamiento de los pliegues, que parecen flotar eternos en el aire, la luz y el color, de influencia veneciana, también contribuyen a destacar la grandeza idealizada del arcángel, siempre siguiendo con la dicotomía del mensaje: la victoria de la luz sobre la oscuridad, de la belleza sobre la fealdad, del bien sobre el mal y, en definitiva, del dominio de la razón frente al sentimiento, del control y la regla, de la belleza clasicista frente a la espontaneidad de la realidad naturalista.

C.I.B.



BI
BLIO
GRA
FI
A

BIBLIOGRAFÍA

ABAD LEÓN, F.: *El marqués de la Ensenada: su vida, su obra*, Naval, Madrid, 1985.

AGUILÓ ALONSO, M.P.: *El mueble clásico español, Cátedra*, Madrid, 1987.

AGUILÓ ALONSO, M.P.: *El mueble en España: siglos XVI-XVII*, Antiquaria, Madrid, 1993.

AGUILÓ ALONSO, M.P.: «Relaciones entre España e Italia en el siglo XVII. La importación de objetos de lujo», *El moble del segle XVII a Catalunya i la seva relació amb altres centres europeus*, Museo de las Artes Decorativas, Barcelona, 2007, pp. 37-47.

ÁLVAREZ DE TOLEDO Y MAURA, L.I.: *Historia de una conjura*, Diputación de Cádiz, 1985.

ÁLVAREZ DE TOLEDO Y MAURA, L.I.: «Guzmán el Bueno, entre la leyenda y la historia», *Estudios de historia y de arqueología medievales*, nº 7-8, Universidad de Cádiz, 1987.

ÁLVAREZ DE TOLEDO Y MAURA, L.I.: *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible*, Universidad de Cádiz, 1994.

AMAT, O.: *Euforia y pánico. Aprendiendo de las burbujas y otras crisis: del crack de los tulipanes*, Barcelona, 2008.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla, 1936.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La pintura del Renacimiento*, vol. 12 de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispanoamericano*, Madrid, 1954.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVIII*, vol. 15 de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispanoamericano*, Madrid, 1971.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Historia del Arte*, 2 vols., Madrid, 1982.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1983.

ANSÓN NAVARRO, A.: *La pintura rococó en España*, Información y Revistas, Madrid, 1991.

AYALA MALLORY, N.: *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1995.

BÄCKSBÄCKA, I.: *Luis de Morales*, Helsinki, 1962.

BARBADILLO, M.: *Pacheco y su tiempo*, Jerez Industrial, Jerez, 1963.

BARBADILLO DELGADO, P.: *Historia de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Cádiz, 1942.

BATICLE, J.: «Wertmüller et l'Espagne. Fragments de "diario" inédits», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979.

BELLAVISTA I RAMON, J.: «El arte en el concilio de Trento», *Phase*, nº 119, Barcelona, 1980.

BELLORI, G.P.: *Vidas de pintores*, Akal, Madrid, 2005.

BELTRÁN CORBALÁN, D. y DAHLMANN, L.: *Luisa Isabel Álvarez de Toledo y Maura. La dignidad como instrumento de libertad*, catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura y Fundación Casa Medina Sidonia, Murcia, 2009.

BÉNÉZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, París, 1976.

BENISOVICH, M.: «Wertmüller et son livre de raison», *Gazette des Beaux-Arts*, 1956.

BERNALES BALLESTEROS, J.: «La evolución del paso de misterio», *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Sevilla, 1985.

BERNALES BALLESTEROS, J.: *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*, Colección Arte Hispalense, Diputación de Sevilla, 1992.

BERNALES BALLESTEROS, J. y GARCÍA DE LA CONCHA, F.: *Imagineros andaluces del Siglo de Oro*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986.

BETCHERMAN, R.: *Court Lady and Country Wife: Two Noble Sisters in Seventeenth-Century England*, Harper Collins, Nueva York, 2005.

BIACHESCHI, E.: *La obra pictórica completa de Guido Reni*, Noguer, Barcelona, 1977.

BROWN, C.: *Van Dyck*, Phaidon, Oxford, 1982.

BUNES IBARRA, M.A.: «La muerte de D. Sebastián de Portugal y el mundo Mediterráneo de finales del siglo XVI», *Revista Española de Historia*, vol. 54, nº 187, 1994, pp. 447-465.

CALVO POYATO, J.: *La conspiración de Medina Sidonia*, Historia 16, nº 170, 1990.

CAMÓN AZNAR, J.: *Los grandes temas del arte cristiano*, tomo III, *La Pasión de Cristo*, Madrid, 1949.

CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVII*, vol. 20 de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1978.

CAMÓN AZNAR, J.; MORALES MARÍN, J.L. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Arte español del siglo XVIII*, vol. 27 de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

CAPEFIGUE, M.: *Madame la Marquise de Pompadour*, París, 1858.

CARBÓ PAGANINI, J.: *La porcelana europea. Historia. Manufactura. Marcas*, Rosario, 1946.

CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de todos los santos*, Itsmo, Madrid, 2003.

CARRASCO TERRIZA, M.J.: «Tota Pulchra. Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino», *Inmaculada. Catálogo de la exposición conmemorativa del 150º aniversario del dogma de la Inmaculada Concepción*, Fundación Las Edades del Hombre, Madrid, 2005, pp. 138-140.

CARRETE PARRONDO, J.: *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*, Club Urbis, Madrid, 1978.

CASTRILLO MÁRQUEZ, R.: *Melilla bajo los Medina Sidonia según la documentación existente en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

CAVALLI, G.C.: *Guido Reni*, Vallecchi, Florencia, 1955.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2003.

CHRISTOPHE, P.: *Breve diccionario de historia de la Iglesia*, trad. M. Montes, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1995.

CIRICI NARVÁEZ, J.R.: «Adolf Ulric Wertmüller, un pintor sueco en el Cádiz de finales del siglo XVIII», *III Encuentro Histórico Suecia-España. Comercio y navegación entre España y Suecia (siglos X-XX)*, Universidad de Cádiz, 2000.

COCHERÍN, M.: «Calatrava y las órdenes militares portuguesas», *Cuadernos de estudios manchegos*, nº 9, 1958, pp. 31-47.

COLÓN DE CARVAJAL, J.R.: *Catálogo de relojes del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987.

- CORTÉS HERNÁNDEZ, S.: *Tapices flamencos en Toledo. Catedral y Museo de Santa Cruz*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- COVELO LÓPEZ, J.M.: *Baldomero Romero Resendi*, Guadalquivir, Sevilla, 2000.
- CROW, T.E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989.
- CRUZ ISIDORO, F.: *Sobre el patrimonio artístico conservado del Colegio de la Compañía de Jesús de Sanlúcar de Barrameda*, Santa Teresa Industrias Gráficas, Sanlúcar de Barrameda, 1998.
- CRUZ ISIDORO, F.: «El programa iconográfico del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda», V *Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, t. II, Valencia-Pamplona, 1999, pp. 401-416.
- CRUZ ISIDORO, F.: *Alonso de Vandelvira (1544-1626): tratadista y arquitecto andaluz*, Universidad de Sevilla, 2001.
- CRUZ ISIDORO, F.: «La colección pictórica del palacio sanluqueño de la Casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1764», *Laboratorio de Arte*, nº 16, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 151-169.
- CRUZ ISIDORO, F.: «El palacio de los Guzmanes de Sevilla según dos planos de mediados del siglo XVIII», *Laboratorio de Arte*, nº 19, Universidad de Sevilla, 2007.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992.
- DE ATIENZA Y NAVAJAS, J.: *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Aguilar, Madrid, 1954.
- DE BARCIA Y PAVÓN, A.M.: *Catálogo de los retratos de personajes populares que se conservan en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1901.
- DE BARTHÉLEMY, E.: *Mesdames de France filles de Louis XV*, Didier et Cie, París, 1870.
- DE CABRERA, A.: *Sermones*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1906.
- DE CASTRO, A.: *Historia de Cádiz y su provincia*, 1858; reedición de la Diputación Cádiz, 1985.
- DE DIOS MORA, J.: *Los Templarios*, vol. I, cap. XXI-II, Madrid, 1857.
- DE GENLIS, M.: *Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la Cour ou l'esprit des étiquettes et des usages anciens*, Mongie, París, 1818.
- DE LA FUENTE, V.: *Escritos de Santa Teresa*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1861.
- DE LEÓN, fray L.: Obra poética, Linkgua, Barcelona, 2007.
- DE NOHLAC, P.: *Nattier. Peintre de la cour de Louis XV*, 3ª ed., París, 1925.
- DE OJEDA, FRAY D.: *La Cristiada*, Perú, 1591.
- DE RIBADENEIRA, P.: *Flos sanctorum*, Editorial Médica, Cádiz, 1863.
- DE ROA, M.: *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1662)*, Écija, 2005.
- DE SAAVEDRA, A., duque de Rivas: *Obras completas*, Madrid, 1854.
- DELMARCEL, G.; GARCÍA CALVO, M. y BROSENS, K.: «Spanish family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection», *Tapestry in the Baroque. New Aspects of production and Patronage*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Yale University Press, New Haven y Londres, 2010.
- DIVIS, J.: *El arte de la porcelana en Europa*, Madrid, 2001.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: «La conspiración del duque de Medina Sidonia y del marqués de Ayamonte», *Archivo Hispalense*, nº 106, 1961, pp. 133-159.
- DUQUE, M.: «Pintura de flores: la obra de Juan de Arellano», *Goya*, nº 191, 1996.
- EISMAN LASAGA, C.: «Los hermanos Wierix y su iconografía mariana», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, nº 11, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Madrid, 1993.
- ESTELLA MARCOS, M.: *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales*, CSIC, Madrid, 1984.
- FACUNDO RIAÑO, J.: *The industrial arts in Spain*, Londres, 1872.
- FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R. y RABASCO, J.: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984.
- FERNÁNDEZ ROJAS, M.: *El convento de la Merced Calzada de Sevilla*, Diputación de Sevilla, 2000.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, A.: «Juan de Roelas, pintor flamenco», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 4, Valladolid, 2000.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 2002.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, M.M.: «El mobiliario europeo y su influencia en la Andalucía barroca», *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, 2008, pp. 58-75.
- FERNÁNDEZ ROJAS, M.: *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregones, Menores y Filipenses*, Diputación de Sevilla, 2009.
- FERRERAS ROMERO, G.; PÉREZ MORALES, M.G. y SANTOS MADRID, J.M.: «Los tapices del ducado de Montalto en la Fundación Casa Medina Sidonia. Investigación y tratamiento», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 74, Sevilla, 2010.
- FISAS, C.: *Historias de las reinas de España: la Casa de Austria*, Planeta, 1999.
- FISHER, S.W.: *English Pottery and Porcelain Marks (1750-1900)*, Londres, 1970.
- FLEET, S.: *Relojes. Pequeño museo*, Plaza & Janes, Barcelona, 1963.
- GALÁN PARRA, I.: «El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI», *España Medieval*, nº 11, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- GARCÍA FIGUERAS, T.: «La leyenda del sebastianismo», *Revista de Estudios Políticos*, nº 13, 1994, pp. 163-179.
- GARCÍA GARRIDO, M.A.: «La imagen predicada. La virtud como camino hacia la salvación en los retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)», *Etiópicas: revista de letras renacentistas*, nº 2, Universidad de Huelva, 2006.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F.: *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra*, Estudios, Madrid, 1985.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: «San Ignacio de Loyola en la pintura y escultura de Andalucía», *Boletín de Bellas Artes*, nº 19, 1991.
- GARCÍA OLLOQUI, M.V.: «La iconografía de San José con el Niño en dos obras de segura atribución a la Roldana», *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, nº 19, Sevilla, 2005.

GAYA NUÑO, J.A.: *Luis de Morales*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1961.

GERSPACH, E.: *La Manufacture Nationale des Gobelins*, París, 1892.

GESTOSO PÉREZ, J.: *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903.

GIL VARÓN, L. y CARRETERO, J.M. (Eds.): *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Compañía de Jesús, Sevilla, 1990.

GLENDINNING, N.: *Goya. La década de los Caprichos*. Retratos 1792-1804, catálogo de la exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

GÓMEZ CENTURIÓN, C.: *La Armada Invencible*, Anaya, Madrid, 1987.

GÓMEZ DÍAZ, A.M.: *Guía histórico-artística de Sanlúcar*, Sanlúcar de Barrameda, 1993.

GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M.: *Escultura del siglo XVII*, Ars, Madrid, 1963.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble Ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*, Sevilla, 1844.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta Muy Noble, Muy Leal y Muy Heroica ciudad de Sevilla*, ed. facsímil, Extramuros, Sevilla, 2008.

GONZÁLEZ-DORIA, F.: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Bitácora, San Fernando de Henares, 1987.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.: «Cuando Cristo pasa por Sevilla: Escultura, iconografía y devoción», *Sevilla Penitente*, t. II, Sevilla, 1995.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y CARRASCO TERRIZA, M.J.: *Escultura mariana onubense*, Diputación de Huelva, 1992.

GONZÁLEZ MORENO, J.: *Iconografía Guadalupana*, Jus, México, 1959.

GONZÁLEZ MORENO, J.: *Iconografía Guadalupana en Andalucía*, Junta de Andalucía, 1992.

GONZÁLEZ ZAMORA, C.: *Las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección*, Madrid, 2004.

GUILLAMAS Y GALIANO, F.: *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, 1858, ed. 1990.

GUTIÉRREZ PASTOR, I.: «Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 15, 2003.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés*, Guadalquivir, Sevilla, 1987.

HERRERO CARRETERO, C.: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Madrid, 2000.

HERRERO GARCÍA, M.: *El reloj en la vida española*, vol. III, Roberto Carbonell Blasco, Madrid, 1995.

HOBSON, R.L.: *Worcester Porcelain*, Londres, 1910.

INTERIÁN DE AYALA, fray J.: *El pintor cristiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782.

KUSCHE-ZETTELMEYER, M.: «La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos: retratos y miniaturas desconocidas de su madurez», *Archivo Español de Arte*, t. 69, n° 274, 1996, pp. 137-156.

LEIRA SÁNCHEZ, A.: «La moda en España durante el siglo XVIII», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n° 0, Madrid, 2007.

LLEDÓ, J.: «Jean-Marc Nattier: la belleza en el siglo XVIII», *Álbum, letras, artes*, n° 65, 2001.

LÓPEZ SERRANO, M.: *Lámparas, relojes y porcelanas del Palacio Nacional*, Madrid, 1950.

LUCIE-SMITH, E.: *Breve historia del mueble*, Destino, Barcelona, 1998.

MÂLE, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985.

MAÑES MANAUTE, A.: *Los ángeles del Hospital del Pozo Santo*, Caja San Fernando, Sevilla, 1987.

MARÍAS FRANCO, F.: *Luis de Morales, el Divino*, Historia 16, Cuadernos de Arte Español, Madrid, 1992.

MARTÍN, F.A.: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: «Sobre el grabado de Roelas de la Virgen de las Angustias», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1981.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: «Sagrario y Manifestador en el barroco español», *Imafronte*, n° 12, Madrid, 1998.

MARTÍN PRADAS, A.: *Sillerías de coro de Sevilla: análisis y evolución*, Guadalquivir, Sevilla, 2004.

MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Guadalquivir, Sevilla, 1997.

MARTÍNEZ CAVIRO, B.: *Cerámica de Talavera*, Madrid, 1984.

MARTÍNEZ LEIVA, G. y RODRÍGUEZ REBOLLO, A.: «La colección de pintura de la reina María Ana de Neoburgo», *Goya*, n° 286, Madrid, 2002.

MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *Francisco de Herrera el Viejo*, Diputación de Sevilla, 1978.

MARTÍNEZ RIPOLL, A.: «Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón», *Goya*, n° 161-162, 1981.

MARTÍNEZ RIPOLL, A.: «El San Juan Evangelista en la isla de Patmos de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica», *Áreas: Revista de Ciencias Sociales*, n° 3-4, Universidad de Murcia, 1983.

MARTINO ALBA, P.: *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

MATEO GÓMEZ, I.: «Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el maestro de la Magdalena de Lille (Francia)», *Archivo Español de Arte*, vol. 76, n° 303, 2003, pp. 301-310.

MATEO GÓMEZ, I.: «Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales. Las Vírgenes gitanas o del sombrero», *Archivo Español de Arte*, vol. 80, n° 317, 2007, pp. 7-24.

MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Aparato para escribir la historia de Triana y su iglesia parroquial*, Sevilla, 1818.

MAYER, A.L.: *Die Sevvillaner Malerschule*, Leipzig, 1911.

MENDES PINTO, M.H.: *Artes decorativas portuguesas en el Museo de Arte Antiguo: siglos XV al XVIII*, Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa, 1979.

MENDOZA CASTELLS, F.: *La iglesia del Salvador de Sevilla. Biografía de una colegiata*, Tébar, Sevilla, 2008.

MEYER, F.S.: *Manual de ornamentación*, ed. facsímil, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

- MILLAR, O.: «Sir Peter Lely», *Grove Dictionary of Art*, vol. 19, Londres, 1996.
- MILLAR, O.: *Sir Peter Lely, 1618-80*, National Portrait Gallery, Londres, 1978.
- MILLER, J.: *Enciclopedia de antigüedades*, Barcelona, 1999.
- MIRANDA DÍAZ, B.: *Azulejos y loza fina de Triana. La colección F. Luque Cabrera*, Navalmoral de la Mata, 2009.
- MONTAÑÉS FONTENLA, L.: *Relojes españoles*, Prensa Española, Madrid, 1968.
- MONTAÑÉS FONTENLA, L.: *Relojes, Antiquaria*, Madrid, 1986.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1986.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: *Mariano Salvador Maella*, El Avapiés, Madrid, 1991.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: *Vicente López*, Guara, Zaragoza, 1992.
- MORALES MARTÍNEZ, A.J.: «Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la Iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1981.
- MUJICA PINILLA, R.: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1988.
- NAVARRETE PRIETO, B.: «Sobre Herrera “el Viejo”», *Archivo Español de Arte*, t. 69, nº 276, CSIC, Madrid, 1996.
- NAVAS GUTIÉRREZ, A.M.: *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma, 1609, grabados de Jean-Baptiste Barbé y Peter Paul Rubens; ed. facsímil, Universidad de Granada, 1992.
- NOVOTNY, F.: *Painting and Sculpture in Europe. 1780-1880*, Penguin, Londres, 1960.
- OROZCO DÍAZ, E.: «Los escultores del Ecce Homo», *Boletín de la Universidad de Granada*, nº 30, 1934.
- PACHECO, F.: *Arte de la pintura*, ed. F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956.
- PACHECO, F.: *Arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.
- PÁEZ RIOS, E.: *Iconografía britania. Catálogo de los retratos de personajes ingleses en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1948.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid, 1947.
- PARKHURST, C.P.: «The Madonna of the Writing Christ Child», *The Art Bulletin*, vol. 23, nº 4, 1941.
- PATRÓN SANDOVAL, J.A.: «Un romance a Guzmán el Bueno en el *Cancionero de Mathias Duque de Estrada* (1600-1625)», *Aljaranda*, año IV, nº 14, Ayuntamiento de Tarifa, 1994.
- PEPPER, S.: *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, Phaidon, Londres, 1984.
- PEREDA ESPESO, F.: *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2007.
- PÉREZ MORALES, J.C.: «El escultor cordobés Juan de Mesa y la Orden de la Merced», *Encrucijada*, nº 1, Universidad Autónoma de México, 2009.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Museo del Prado. Catálogo de pinturas*, Madrid, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: «En torno a Claudio Coello», *Archivo Español de Arte*, t. 63, nº 250, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Juan de Arellano: 1614-1676*, catálogo de la exposición, Fundación Caja Madrid, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura española en el Museo Nacional de San Carlos de México*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. y NAVARRETE PRIETO, B.: *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, catálogo de la exposición, Fundación Focus, Sevilla, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. y SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, A.: *Las lágrimas de san Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.
- PÉREZ VIEJO, T.: *Pintura de historia e identidad nacional en España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- PIJOÁN, J.: *Arte del periodo humanístico: trecento y cuatrocento*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.
- PIQUERO, M.A.: *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Información y Revistas, Madrid, 1992.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares*, Padilla, Sevilla, 1989.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: *Cerámica en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: *Cerámica de Triana, Colección Carranza*, Sevilla, 1996.
- PLOURIN, M.L.: *Historia del tapiz en Occidente*, Seix Barral, Barcelona, 1955.
- QUESADA VALERA, J.M.: *La pintura barroca madrileña*, Historia 16, Cuadernos de Arte Español, Madrid, 1992.
- QUINTERO ATAURI, P.: «Adolfo Ulrico Wermuller en el Museo de Cádiz», *Boletín del Museo de Cádiz*, nº 14, 1930, pp. 71-75.
- RAMÓN NIETO, J.R. y AZOFRA AGUSTÍN E.: *Inventario artístico de la Universidad de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 2002.
- RATZINGER, J. y otros: *Vía crucis*, Encuentro, Madrid, 1999.
- RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, París, 1956; ed. en español, *Iconografía del arte cristiano*, Del Serbal, Barcelona, 1996.
- REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 2007.
- REYMOND, M.: *Les Della Robbia*, Florencia, 1897.
- RIQUELME SÁNCHEZ, J.: «La figura de Guzmán el Bueno en la pintura española», *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños*, nº 7, Algeciras, 1992.
- RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, A.: «El mundo espiritual del pintor Luis de Morales en el IV centenario de su muerte», *Goya*, nº 96, Madrid, 1987.
- RODA PEÑA, J.: «A propósito de una escultura dieciochesca de San José», *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 1992.
- ROGELIO BUENDÍA, J.: «Un nuevo grabado de Juan de Roelas», *Archivo Español de Arte*, t. 52, nº 208, Madrid, 1979.
- ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo monumental de Cádiz*, 1934.

- ROMERO DORADO, A.: «La emperatriz Isabel de Portugal con el príncipe Felipe en brazos (1529): en busca de un retrato perdido de António de Holanda», *Ars Bilduma*, nº 8, 2018.
- ROSE, B.: «Antonio Moro y los orígenes del retrato de corte español», *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor E. Pérez Sánchez*, 2007, pp. 172-181.
- RUBIO ARAGONÉS, M.J.: *Hierros Antiguos*, Luis Elvira Anticuario, Madrid, 1989.
- RUBIO MERINO, P.: «El arzobispo virrey Vizarrón y el cabildo de la catedral de Sevilla», *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2, Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida, Huelva, 1981.
- RUIZ GÓMEZ, L.: en *El Divino Morales*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 2015.
- RUS TABERNERO, L.: *Evolución iconográfica de imaginería del crucificado en España*, Córdoba, 2004.
- RUY-SÁNCHEZ LACY, A.: «El arte guadalupano rompe fronteras», *Visiones de Guadalupe*, nº 29 de *Artes de México*, México, 1995.
- SALA SEVA, F.: *La verdad sobre la Santa Faz. Alicante 1489-1985*, Alicante, 1985.
- SAMBIN, H.: *Oeuvre de la diversité des termes, dont on use en architecture, reduit en ordre*, Lyon, 1572.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Nacimiento e infancia de Cristo*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1948.
- SÁNCHEZ DE LA ROCHA TABOAS, J.: *Manual práctico de heráldica*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1998.
- SÁNCHEZ-PACHECO, T.; CASANOVAS, M.A. y GIRAL, M.D.: *Museo de Cerámica Palacio de Pedralbes*, Barcelona, 1993.
- SANZ SERRANO, M.J.: *El gremio de plateros sevillanos. 1344-1867*, Universidad de Sevilla, 1991.
- SANZ SERRANO, M.J.: *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros. 1341-1914*, Universidad de Sevilla, 1996.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco*, Alianza, Madrid, 1981.
- SEGURA GONZÁLEZ, W.: «La gesta de Guzmán el Bueno en la literatura», *Aljaranda*, año IV, nº 14, Ayuntamiento de Tarifa, 1994.
- SERRERA CONTRERAS, J.M.: «Una Virgen con el Niño de Luis de Morales», *Archivo Español de Arte*, vol. LI, Sevilla, 1978.
- SMITH, R.C.: *The Art of Portugal: 1500-1800*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1968.
- SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE ORIENTAL: *Cerámica y porcelana de Oriente*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1958.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, C.: *Luis de Morales*, Fundación Caja de Badajoz, 1999.
- SOUCHAL, G.: *El mueble francés del siglo XVIII*, Plaza & Janés, Barcelona, 1963.
- SPENCE, J.D.: *La Chine imaginaire. La Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*, Université de Montréal, 2000.
- STRATTON, S.: «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 1, nº 2, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998.
- SULLIVAN, E.: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Nerea, Madrid, 1992.
- TATLOCK, R.R.: «Two pictures by Morales», *Burlington Magazine*, vol. XLI, Londres, 1922.
- TAYLOR, P.: *Dutch Flower Painting 1600-1720*, Yale University Press, New Haven, 1995.
- TAYLOR, R.: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*, Instituto de España, Madrid, 1982.
- TIRSO DE MOLINA: *Historia de la Orden de la Merced*, ed. M. Penedo Rey, Madrid, 1973.
- TORMO, E.: «Visitando lo no visitable. Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 25, nº 3, 1917, pp. 180-187.
- TORREJÓN DIAZ, A.: «El Crucificado de las Siete Palabras y el escultor Felipe Martínez», *Boletín de las Cofradías*, nº 530, Sevilla, 2003, pp. 219-221.
- TOWLEY SWANSON, M.: «Pictures from a New Home: Minnesota's Swedish American Artists», en P.J. Anderson y D. Blanck (Eds.), *Swedes in the Twin Cities. Immigrant life and Minnesota's urban frontier*, 2001.
- TRENS, M.M.: *Iconografía de María en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: «Pinturas de Juan de Roelas para el convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1978a, pp. 293-302.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: «Juan de Roelas», *Arte Hispalense*, Sevilla, 1978b.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Francisco Pacheco (1564-1644)*, Caja San Fernando, Sevilla, 1990.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Historia de la pintura sevillana del siglo XIII al XX*, Guadalquivir, Sevilla, 1992.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir, Sevilla, 2003.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: «Juan de Roelas y el Ducado de Medina-Sidonia», *Juan de Roelas (H. 1570-1625)*, catálogo de la exposición, Consejería de Cultura, Sevilla, 2008a.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: «Juan de Roelas y la pintura sevillana de su época», *Juan de Roelas (H. 1570-1625)*, catálogo de la exposición, Consejería de Cultura, Sevilla, 2008b.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: «Nuevas aportaciones al catálogo de Juan de Roelas y Juan del Castillo», *Archivo Español de Arte*, vol. 74, nº 294, Madrid, 2001.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y SERRERA CONTRERAS, J.M.: *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1985.
- VÁZQUEZ NÚÑEZ, fray G.: *Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Toledo, 1931.
- VELÁZQUEZ-GAZTELU Y PEÑA, J.P.: *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año 1758*, estudio preliminar y transcripción de M. Romero Tallafigo, Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte, Sanlúcar de Barrameda, 1995.
- VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUÍZAR HERRERA, A.: *Juan de Mesa 1627-2002*, Universidad de Córdoba, 2002.
- VV.AA.: *Cancionero general de la doctrina cristiana de fray Luis de León*, 1579.
- VV.AA.: *Diccionario de Autoridades*, Imprenta de la Real Academia Española, Madrid, 1726-1739.

- VV.AA.: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1842-1896.
- VV.AA.: *La peinture française en Suède. Hommage à Alexander Roslin et à Adolf Ulrik Wertmüller*, Burdeos, 1967.
- VV.AA.: *Exposición homenaje a Romero Ressendi*, Galería Heller, Madrid, 1978.
- VV.AA.: *Pintura española de bodegones y floreros, de 1600 a Goya*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 1983.
- VV.AA.: *Cerámica de Triana*, catálogo de la exposición, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1985a.
- VV.AA.: *El tapiz. Historia de un arte*, Skira Carroggio, Barcelona, 1985b.
- VV.AA.: *Arte portugués*, vol. XXX de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- VV.AA.: *El mueble de los siglos XV y XVI. España, Portugal y otros países*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1989.
- VV.AA.: *Porcelana para palacios*, Londres, 1990a.
- VV.AA.: *Romero Ressendi*, catálogo de la exposición, Caja San Fernando, Sevilla, 1990b.
- VV.AA.: *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*, catálogo de la exposición, Catedral de Sevilla, 1992.
- VV.AA.: *Guía práctica de las antigüedades y restauración*, Planeta, Barcelona, 1993a.
- VV.AA.: *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1993b.
- VV.AA.: *La belleza de lo real. Floreros y bodegones en el Museo del Prado 1600-1800*, catálogo de la exposición, Madrid, 1995.
- VV.AA.: *Pintores del reinado de Carlos III*, Museo del Prado, Fundación El Monte, 1996.
- VV.AA.: *Cerámica española*, vol. 42 de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- VV.AA.: *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, Museo del Prado, El Viso, 1999.
- VV.AA.: *Historia de la porcelana*, Madrid, 2000.
- VV.AA.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Oxford, 2001.
- VV.AA.: *La cartuja de Nuestra Señora de la Defensa*, Publicaciones del Sur, Jerez, 2002a.
- VV.AA.: *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, catálogo de la exposición, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2002b.
- VV.AA.: *El fascinante mundo de los relojes*, vol. III, Planeta Agostini, Barcelona, 2002.
- VV.AA.: *La Orden de la Merced en Andalucía (1203-1603-2003). Patrimonio histórico mercedario en la provincia de Sevilla*, Ayuntamiento de Marchena, 2003a.
- VV.AA.: *La nueva pinacoteca de Munich*, Scala, Londres, 2003b.
- VV.AA.: *El retrato español: del Greco a Picasso*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 2005.
- VV.AA.: *La utilidad y el ornato. Artes suntuarias en las colecciones del Museo Nacional de Escultura*, catálogo de la exposición, Valladolid, 2006.
- VV.AA.: *Juan de Roelas (H. 1570-1625)*, catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008a.
- VV.AA.: *La colección Carranza de cerámica en el Museo Comarcal de Daimiel*, Ayuntamiento de Daimiel, 2008b.
- VV.AA.: *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2008.
- VV.AA.: *El Divino Morales*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 2015.
- WIEGANDT, C.P.: *Transition Louis XVI (Le mobilier français)*, Massin, París, 2000.
- WOOD, J.: «The man who would be British», *Tate Etc.*, nº 15, 2009.
- ZURIAGA SENENT, V.F.: *La imagen devocional de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2005.



Este catálogo se terminó de imprimir en Sevilla,
en los talleres de Coria Gráfica,
el 6 de diciembre de 2018,
día de la Constitución.

