ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

SEVILLA, 1977

Precio: 300 Pesetas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÒN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.ª ÉPOCA — TOMO LX

AÑO 1977 — NÚM. 184

SEVILLA, 1977

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1977	MAYO-AGOSTO	Número 184

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MANUEL LAGUNA RODRÍGUEZ, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ. JESÚS ARELLANO CATALÁN.

OCTAVIO GIL MUNILLA. ANTONIO MURO OREJÓN.

LUIS TORO BUIZA. JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.

APARTADO DE CORREOS, 25. - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTICULOS

Páginas

GARCÍA FUENTES, Lutgardo.—*Exportación y exportadores sevillanos a Indias, 1650-1700* ... 1

CUENCA TORIBIO, José Manuel.—*Esquema de una aproximación a la historia económica andaluza en el siglo XIX (1739-1875)* ... 41

ORY ARRIAGA, M.ª Teresa.—*J. Blanco White: "Spain"*. ... 67

CHEVALIER, Maxime.—*Cuentecillos chistosos en la Sevilla del siglo XVII* ... 89

ARENADO, Fuensanta.—*Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567 - Sevilla, 1633)* ... 103

SANZ, M.ª Jesús; DABRIO, M.ª Teresa.—*Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio* ... 113

RUIZ RIVERA, Julián B.—*Los precios del pan y de la carne en la contabilidad del Colegio de San Telmo. Sevilla, 1760-1799* ... 157

GIL BERMEJO, Juana.—*El Burlador de Sevilla (Posible origen historicó en las Antillas)* ... 173

MISCELANEA

HERRERA GARCÍA, Antonio.—*Administración de la calle del Aceite* ... 187

SERRERA, Juan Miguel. — *Dos nuevos cuadros del pintor Alonso Vázquez* ... 191

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (mayo-agosto 1977)

REAL DÍAZ, Isabel ... 197

Crítica de libros.

COLLANTES DE TERÁN, Antonio: *Catálogo de la Sección 16.ª, Diversos. Tomo I (1280 - 1515).* — Antonia Heredia Herrera ... 203

Páginas

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Documentos para el estudio de la arquitectura onubense.*—Alfredo J. Morales ... 203

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla.*—Jorge Bernales Ballesteros ... 206

BANDA Y VARGAS, A. de la: *La iglesia sevillana de San Luis de los franceses.*—Gerardo Pérez Calero 208

CORTÉS ALONSO, Vicenta: *Huelva, población y estructura.*—Antonia Heredia Herrera 211

VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla.*—José Hernández Díaz 211

MISCELÁNEA

ADMINISTRACIÓN DE LA CALLE DEL ACEITE

(Documento para la historia de la Economía sevillana)

El documento, que se transcribe a continuación, es una curiosa instrucción, que intenta exponer y aclarar la regulación del cobro de los diversos derechos, que pagaba la entrada del aceite en Sevilla. Aunque el documento original no está ni fechado ni firmado, por la fecha de los demás entre los que se halla y por el tipo de letra, es presumible que seguramente se trata de un documento de los años setenta del siglo XVIII.

La calle del Aceite sevillana que, adosada a la muralla, junto al Arenal, conducía al Postigo del Aceite, aún en pie y reedificado en 1573, siendo Asistente de Sevilla el conde de Barajas, según consta en la inscripción que aparece en el mismo, debió estar atiborrada de tiendas y almacenes de este producto, y fue el camino natural de entrada del aceite aljarafeño. Tal hubo de ser el número de aquellos establecimientos que, según Francisco de B. Palomo, en su Historia crítica de las riadas... del Guadalquivir *(Sevilla, 1878), la culpa de que las aguas penetrasen, en 1603, por el Postigo del Aceite la tuvo el "haber tolerado el abuso de que algunas personas particulares edificaran contra la muralla, ahuecándola para formar almacenes, y abriendo en ella agujeros para introducir las maderas" (página 217). Parece que, para poner cierto orden horario en el barullo y jaleo de este mercado aceitero, el toque de campana de una torre, que existía junto a la puerta de San Miguel de la catedral, llamada precisamente "la torre del Aceite", anunciaba, según el ordenamiento de la ciudad, cuándo se podían comenzar las compras en la referida calle (J. Gestoso,* Sevilla monumental y artística, *1889-92, t. I, págs. 97-98). En fin, éstos no son más que unos ejemplos, entre los innumerables que recoge la historiografía sevillana, pues pocos son las historias y los historiadores de la ciudad que no se han ocupado de este tráfico y de este lugar de mercado.*

Sobre determinada fiscalidad de dicho mercado trata el documento transcrito, y en él pueden adivinarse la diversa variedad de impuestos que lo gravaban, las dificultades que surgirían para su averiguación, y la considerable renta que suponía para la Corona y la ciudad. En el texto del mismo se exponen lo que el aceite devengaba en la mentada calle en lo relativo a millones, *alcabalas y otros, en lo que correspondía a sus distintas calidades de productores (particulares y eclesiásticos) y varios destinos (consumo particular, venta, almacenaje). Hemos intercalado los ejemplos prácticos, que el documento trae agrupados al final, colocándolos tras la explicación correspondiente, ya que pensamos que resulta así mucho más claro.*

ADMINISTRACION DE LA CALLE DEL ACEITE

INSTRUCCIÓN

Se afora por entero la arroba y paga sólo de *millones*, haciendo constar venir dicho aceite a porte y jornal para un particular.

PARTICULARES

Para sacar lo que debe pagar por *millones* cada arroba, se hace la cuenta, arreglada al precio que da la Contaduría de alcabalas. Esta dispone el precio con arreglo a los juramentos, que se hacen en el mes antecedente al de la liquidación por los arrieros, que lo vienen a vender a la Calle, formando de todos ellos uno fijo cada mes. Y a este respecto saca la Contaduría de *millones* la séptima parte de este precio, cargando más a dicha séptima parte 50 maravedís a cada arroba de impuestos, y este es el pago de cada arroba por *millones* del aceite de particulares.

[DEMOSTRACION. Precio fijo, que produjo el juramento de arrieros, se supone que sea el de 15 reales y 19 maravedís, que hacen 529 maravedís.

Derechos de millones por mayor:

Valor principal	529 mrs.
Séptima parte por 8.as	75 4/7
Impuestos	50
Total derechos	125 4/7]

TIENDAS

Del aceite, que se despacha para el vendaje de las tiendas, se sigue el mismo método del precio fijo, que producen los juramentos de los conductores del mismo mes de la liquidación, aunque con aumento en el precio, porque ya este aceite tiene de más valor con el aumento del precio de dos tercios del importe de la primera alcabala y 51 maravedís de vendaje, que pagó el primer vendedor; pero se previene que del todo de estas arrobas se baja la quinta parte.

[DEMOSTRACION. *Derechos de millones por menor.* Cargado al precio fijo las dos terceras partes de primera alcabala (49 mrs.) y los 51 mrs. de vendaje, que todo componen los 629 mrs., a saber:

8.ª parte septimada (de 629 m.)	89 6/7
Impuestos	50
	139 6/7
Se rebaja la quinta parte de gracia	27 4/5
Derechos de millones por menor una arroba]	112 mrs. de cada

Para el pago de alcabalas de los aceites de tiendas se cobran dos alcabalas: la una del primer vendador, que paga éste por mitad la primera alcabala con el comprador, según ley del reino, quedando aquella parte que toca al vendedor por razón de primera alcabala en poder del comprador, que paga la suya por el vendaje o reventa de tiendas, y queda obligado a pagar un 14 por ciento de lo que ha comprado, y otro 14 por ciento de lo que ha despachado a las tiendas. Y del todo de estas arrobas se baja la tercera parte, previniendo que, para tirar el derecho de la segunda alcabala, se aumenta al precio fijo dos tercias partes del importe de la primera alcabala y 51 maravedís, relativos al vendaje.

[DEMOSTRACION. *Derechos de alcabala de entrada.*

14 por 100 de 529 mrs.	74 06
Se rebaja la 3.ª pte. de gracia.	24 2/3
Quedan	49 1/3

Reventa. Derechos de alcabala de almacenes

Valor pral.	549 mrs.		
Aumento 2/3 partes de la 1.ª alcabala...	49 "		
Por razón de vendaje	51 "		
	629 "	: 14 por 100 de 629 mrs.	88 06
		Bájase 3.ª parte de gracia	29 1/3
		Derechos de 2.ª alcabala	58 2/3]

ACEITE CAUTIVO

El aceite cautivo, que es de los pueblos, donde se mide por mayor, y de todos los demás, a excepción de todo el Aljarafe y término de Dos Hermanas, paga almojarifazgo y Consulado 9 por ciento —los 7, 2/3 de almojarifazgo y 1, 1/3 de Consulado—, y esto se saca por los precios a que liquidan los derechos. Y para exigir esto se regulan por el precio a que se sacan los dichos.

ACEITE PARA PARTICULARES, QUE SALE DE LOS ALMACENES

Los aceites que salen de los almacenes de la Calle para particulares, pagan el derecho de alcabala de reventa por el mismo orden que los del abasto de tiendas, excluyendo los 51 maravedís, que a las tiendas se cargan por razón del vendaje por menor, que aquí no hay esta contribución; previniendo que los derechos de *millones* del aceite de particulares de los almacenes se satisfacen en el mismo orden que el de tiendas, con respecto a la propia gracia y precios, exclusos los 51 maravedís de vendaje, como queda advertido en el derecho de la 2.ª alcabala.

ECLESIÁSTICOS

El estado eclesiástico, que de su cuenta introduce aceite para el consumo de su casa, paga la octava parte de aquel precio fijo de la arroba, y 18 maravedís de impuestos invariables, pertenecientes a los 19,5 millones de su contribución.

(Archivo Municipal de Sevilla, *Papeles del Conde del Aguila*, legajo 1, fol. 20.)

Antonio HERRERA GARCIA

DOS NUEVOS CUADROS DEL PINTOR ALONSO VÁZQUEZ

La figura de Alonso Vázquez se presenta como una de las más destacadas, y a pesar de ello desconocidas, de toda la pintura sevillana del último tercio del siglo XVI e inicios de la centuria siguiente. Teniendo en cuenta que su vida transcurrió entre Sevilla y México, su estudio resulta de vital importancia no sólo para captar la paulatina transformación que la pintura hispalense experimentó en su época, sino también para analizar la formación de la gran pintura mexicana del XVII. De ahí el doble interés que presenta el identificar nuevas obras de este maestro, las cuales contribuirán a un mejor conocimiento de su pintura sevillana y sobre todo mexicana, etapa esta última todavía insuficientemente conocida.

En esta ocasión damos a conocer dos obras que se conservan en la parroquia sevillana de Santa Ana. Se trata de dos tablas de 1,06 x 0,52 m. que representan, respectivamente, a San Cristóbal y a San Martín. Por las semejanzas de calidad y estructura de los tableros de soporte y técnica pictórica, y por las relaciones de formato, temática, esquemas compositivos y estilo que presentan con respecto a la Resurrección de esa misma parroquia, una de las pocas obras firmadas y fechadas de su autor (1), inicialmente debieron formar parte de un mismo retablo, en el cual aparecerían a ambos lados de la Resurrección, núcleo temático del conjunto (lám. 1).

Nada se sabe de su primitivo emplazamiento. Las primeras noticias que se tienen de las tres tablas son de 1810, cuando, con motivo de la invasión de las tropas francesas, se depositaron en el Alcázar sevillano. Allí las cita Gómez Imaz como de Alonso Vázquez, aunque sin especificar su lugar de procedencia (2). En 1889 Gestoso las reseña en la capilla de San

---

(1) Resurrección, óleo sobre tabla, 1,47 x 0,78 m. Firmada y fechada con la siguiente leyenda: "† / ILLIFONSVS / VASQVES; FACIEBAT / 1.590".

(2) Gómez Imaz, M.: *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en*

Joaquín de la parroquia de Santa Ana (3), desde donde posteriormente pasaron a ocupar distintos emplazamientos dentro del mismo recinto. En la actualidad la Resurrección se encuentra en la capilla del Sagrario y las otras dos tablas en las dependencias parroquiales, siendo de esperar que en un futuro no lejano se puedan contemplar las tres en un mismo recinto.

Pese a su inicial y conjunta atribución a Alonso Vázquez, el San Cristóbal y el San Martín no se habían puesto hasta ahora en relación con la Resurrección. El San Cristóbal se venía encuadrando genéricamente dentro de la pintura romanista sevillana, mientras que el San Martín se adscribía a la escuela de Pedro de Campaña, habiéndose últimamente atribuido a Hernando de Esturmio (4). Sin embargo las similitudes que las tres tablas presentan entre sí, y con respecto a otras obras de Alonso Vázquez, motivan que las consideremos de este pintor, fechándose, al igual que la Resurrección, en 1590.

Las semejanzas en el tratamiento de las figuras, paños, luces y encuadres que presentan con la Resurrección y con otras obras del maestro derivan en gran parte del sistemático empleo por el pintor de un mismo tipo de fuentes gráficas; en el caso presente, Durero y Martín de Vos, dos de los maestros con quien más directamente se relaciona Alonso Vázquez. Esta duplicidad de antecedentes se aprecia con claridad en la escena de la Resurrección, cuyo esquema compositivo general se inspira en el grabado de la misma temática de la Gran Pasión de Durero (5) y cuya figura de Cristo reproduce exactamente la del grabado que en 1582 J. Sadeler ejecutó sobre un dibujo de Martín de Vos (6). En efecto, si su composición sigue muy de cerca la de Durero, en especial lo referente a la frontalidad de la tumba, emplazamiento de la figura de Cristo, distribución de los sol-

---

Sevilla (año 1810), Sevilla, 1917 (segunda edición), San Martín, sala núm. 25, núm. 428; San Cristóbal, sala núm. 25, núm. 429; Resurrección, sala núm. 27, núm. 443.

(3) Gestoso y Pérez, José: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889, vol. 1, pág. 188.

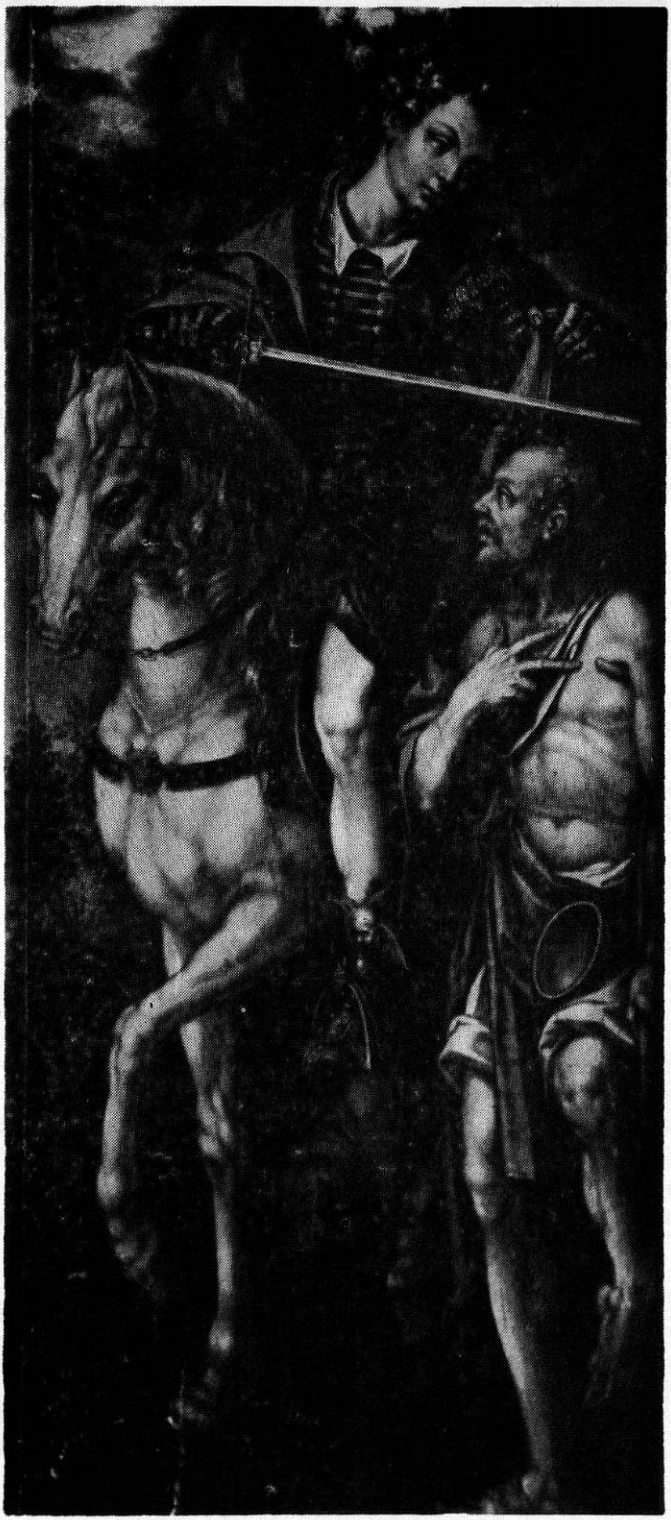
(4) Sobre la adscripción del San Martín y San Cristóbal a la pintura romanista sevillana, cf.: Hernández Díaz, José, y Sancho Corbacho, Antonio: *Estudios de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, págs. 50 y 57; sobre la atribución del San Martín a la escuela de Pedro de Campaña, cf.: Sánchez Pineda, Cayetano: *Exposición Ibero Americana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo*, Sevilla, 1930, sala núm. 5, núm. 23, pág. 71; Cook, Walter W. S.: *Spanish paintings in the National Gallery of Art. 1. El Greco to Goya*, "Gazette des Beaux-Arts", 1945, vol. 11, Agosto, pág. 73; sobre la vinculación del San Martín con Hernando de Esturmio, cf. Martín Pérez, Juan: *Triana, guarda y collación de Sevilla*, Sevilla, 1977, pág. 84.

(5) Hollstein, F. W. H.: *German engravings etchings and woodcuts*, Amsterdam (s. a.), vol. VII, núm. 124, pág. 111.

(6) Casanova, Aurora: *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca del Escorial*, "Anales del Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. XVI, 1963-1964,

RESURRECCION
Alonso Vázquez
1590
Sevilla
Parroquia de Santa Ana

SAN CRISTOBAL
Alonso Vázquez
1590
Sevilla
Parroquia de Santa Ana



SAN MARTIN

Alonso Vázquez. 1590. Sevilla
Parroquia de Santa Ana

dados y agrupamiento a ambos lados de la parte superior de la escena de las cabezas de angelitos, la figura de Cristo repite fielmente la de Martín de Vos. En su caso la dependencia es total, alcanzando no sólo al rostro y disposición de los brazos y piernas, sino también al agrupamiento y plegado de los paños, uno de los caracteres más definitorios de toda la obra de Alonso Vázquez (7). No obstante, y pese a la directa relación con el grabado de Vos, Alonso Vázquez en la figura de Cristo introduce elementos tomados de Durero, ya que el estandarte que la imagen sostiene en su mano es similar al que aparece en el grabado el maestro alemán, elemento iconográfico ausente en la representación de Martín de Vos.

Igual dependencia de grabados se aprecia en las otras dos tablas. Como en un auténtico "puzzle", la composición del San Cristóbal se forma a base de fragmentos de tres versiones distintas de ese tema de Durero. Así, mientras la figura del Santo deriva de las dos variantes de 1521, la imagen del Niño Jesús reproduce la grabada en 1511, configurándose el tratamiento de los paños con elementos de los tres grabados (8). Otro tanto ocurre con la representación de San Martín, ya que, aunque no identificado, su composición reproduce, como señaló Cook, el grabado que El Greco siguió para su San Martín de la Galería Nacional de Washington (9).

Este origen gráfico, presente en la mayoría de sus obras, es la causa de que algunas de las figuras de estas tablas presenten tipos físicos y escorzos que aparecen en otras de sus obras. Así, el rostro del Cristo de la Resurrección es similar al de la Ultima Cena del Museo de Sevilla, muy cercano a su vez al del apóstol situado a su izquierda. Lo mismo ocurre con la figura del pobre con quien San Martín comparte la capa; su cara y, sobre todo, la forzada posición de su mano derecha, lo asemejan al apóstol que en la obra citada aparece el primero a la izquierda delante de la mesa. En su caso estas similitudes tienen su origen en Martín de Vos, ya que las figuras están tomadas de su grabado de la Ultima Cena, el cual, conjunta-

núm. 73, pág. 301. Las relaciones compositivas entre las Resurrecciones de Alonso Vázquez y Martín de Vos nos la indicó amablemente nuestro compañero Antonio Martín Ripoll, quien en la actualidad prepara un estudio sobre los antecedentes gráficos de la pintura de Alonso Vázquez.

(7) Angulo Iñiguez, Diego: *Pintura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", vol. XII, Madrid, 1954, pág. 317.

(8) Hollstein, F. W. H.: *German*, op. cit., vol. VII, núms. 52 y 53, pág. 43; núm. 223, pág. 179.

(9) Cook, Walter W. S.: *Spanish*, op. cit., págs. 72-73, figs. 3 y 4.

mente con los de M. Heemskerck y C. Cort, Alonso Vázquez siguió tanto para su Cena del Museo de Sevilla como para algunos de los integrantes de las tablas de la parroquia de Santa Ana (10).

Independientemente de un origen gráfico común, otras figuras de estos cuadros repiten tipos físicos y caracterizaciones que igualmente se dan en otras obras del pintor. Así, el rostro del San Cristóbal es muy similar al del apóstol que está a la derecha del Cristo de la Ultima Cena; lo mismo ocurre con el Niño Jesús, muy cercano a los ángeles que aparecen en las hornacinas de este cuadro y en el retablo de la Inmaculada Concepción de la parroquia de San Andrés. En cuanto al San Martín, Alonso Vázquez lo representa con los mismos rasgos faciales y bajo idéntico encuadre que el San José del retablo de Marchena; tipo físico que el pintor repite en el San Juan Bautista del mismo conjunto, en el apóstol de la misma advocación de la Ultima Cena y en algunos de los ángeles que rodean al San Hermenegildo del Museo hispalense.

Asimismo el tratamiento de los paños responde al criterio general del pintor, lo que motiva que sobre ellos se aprecie el mismo juego contrastante de luces que en el resto de sus obras. Igualmente, aunque obscurecidos por el envejecimiento de los barnices, los colores son los habituales de Alonso Vázquez, pudiéndose apreciar mejor esta identidad en las escenas de San Cristóbal y San Martín, las dos tablas que menos han padecido con las restauraciones.

Todas estas coincidencias nos llevan a atribuir estos dos cuadros a Alonso Vázquez. Las semejanzas de soporte, formato, técnica pictórica y estilo que presentan con respecto a la Resurrección permiten suponer que inicialmente formaron parte de un mismo retablo. De ahí que su cronología deba fijarse en 1590, año en que Alonso Vázquez firmó y fechó la Resurrección.

Juan Miguel SERRERA

---

(10) La Ultima Cena de Martín de Vos la grabó en 1582 J. Sadeler sobre un dibujo del maestro, cf. Casanova, Aurora: *Catálogo*, op. cit., núm. 62, pág. 330. La versión de M. Heemskerck se grabó sobre un dibujo de 1551, Foto Netherland Art Institue, núm. 25.015 (73 D. 22, 7). C. Cort en su grabado de 1578 reproduce una de las pinturas del oratorio romano del Gonfalone, en concreto la Ultima Cena de Livio Agresti da Forli; sobre el grabado, cf. Bierens de Haan, J. C. S.: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais. 1533-1578*, La Haya, 1948, núm. 76, págs. 89-90; sobre la pintura de Livio Agresti da Forli, cf. Molfino, Alesandra: *L'oratorio del Gonfalone*, Roma (s. a.), págs. 38-39, fig. 22.