ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

SEVILLA, 1978

Precio: 300 pesetas

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Director: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADO LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 25 - 1958

Gráficas del Sur - San Eloy, 51 - Sevilla, 1980

Rvtz 1

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª EPOCA
AÑO 1978

TOMO LXI
NUM. 188

SEVILLA, 1978

DIPUTACION PROVINCIAL
BIBLIOTECA
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.ª EPOCA

1978	SEPTIEMBRE - DICIEMBRE	Número 188

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION:

MANUEL DEL VALLE ARÉVALO, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

AMPARO RUBIALES TORREJÓN

NARCISO LÓPEZ DE TEJADA LÓPEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN
OCTAVIO GIL MUNILLA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANT.º COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
JOSÉ A. GARCÍA RUIZ
PEDRO PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
ESTEBAN TORRE SERRANO
FRANCISCO DÍAZ VELÁZQUEZ
ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
MIGUEL RODRÍGUEZ PIÑERO
GUILLERMO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

Página

ARTICULOS

LLEÓ CAÑAL, Vicente.—*Recibimiento en Sevilla del Rey Fernando el Católico (1508)* 9

GIL - BERMEJO GARCÍA, Juana.—*Mercaderes sevillanos (II). Una relación de 1640* 25

MILLÁN CHIVITE, Fernando.—*Proceso de acomodaciones léxicas en la etimología popular* 53

FRANCO SILVA, Alfonso.—*La esclavitud en Sevilla entre 1526 y 1550* 77

SANZ SERRANO, María Jesús.—*Una hermandad de plateros establecida en la plaza de San Francisco* 93

PÉREZ CALERO, Gerardo.—*Notas para la Historia de Osuna en el siglo XIX: la Escuela de costumbres* 101

CUENCA TORIBIO, José Manuel; MIRANDA GARCÍA, Soledad.—*Situación demográfico-económica de la provincia de la O. de Predicadores a comienzos del siglo XIX* 129

MISCELANEA

PÉREZ EMBID, Javier.—*Un despoblado bajomedieval en el Alarafe: Villanueva Nogachet* 145

SANZ SERRANO, María Jesús.—*Nota sobre una arquitectura temporal construida para el recibimiento de Carlos IV en Sevilla* 151

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (mayo-agosto 1978)

REAL DÍAZ, Isabel 187

Página

Crítica de libros

MONTERO DE ESPINOSA, José María: *Relación histórica de la judería de Sevilla.* Klaus Wagner 163

GARCÍA-OLLORQUI, María Victoria: *"La Roldana". Escultora de Cámara.* Antonio María Criado 164

BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroco. Arquitectura y Urbanismo.* Francisco Aguilar Piñal 167

"Historia. Instituciones. Documentos, 4 y 5". Manuel González Jiménez 169

TORRES MARTÍN, Ramón: *Blas de Ledesma y el bodegón español.* José Hernández Díaz 172

IZQUIERDO, José María: *Divagando por la ciudad de la gracia.* Miguel Cruz Giráldez 175

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, J. M.: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla.* José Hernández Díaz 178

HERMOSILLA MOLINA, Antonio: *Epidemia de fiebre amarilla en Sevilla en el año 1800.* Alfonso Braojos Garrido 180

DUFOURCQ, Ch. E.; GAUTIER-DALCHÉ, J.: *Histoire economiqué et Sociale de l'Espagne chrétienne au moyen Age.* Alfonso Franco Silva 181

CABRERA MUÑOZ, Emilio: *El condado de Belalcázar (1444 - 1518). Aportación al Estudio del Régimen Señorial en la Baja Edad Media.* Alfonso Franco Silva 186

BERNARDO DE QUIRÓS, C. y ARDILLA, L.: *El bandolerismo andaluz.* José Manuel Cuenca 189

GARCÍA MONTORO, C.: *Fundación de las ferrerías "La Concepción" y "El Angel" de Marbella.* José Manuel Cuenca 189

RECIBIMIENTO EN SEVILLA DEL REY FERNANDO EL CATOLICO (1508)*

No parece necesario, hoy en día, el defender el interés que para la historia del arte tiene el estudio de las llamadas "arquitecturas efímeras" (1). Con este nombre se conocen las decoraciones realizadas con materiales pobres —lienzo, madera, cartón, etc.— que, sobre todo a partir del siglo XVI, se erigían en las ciudades para solemnizar las fiestas públicas. Tales decoraciones, una vez cumplida su efímera función, se desmantelaban y generalmente se vendían los materiales, lo que nos ha privado de una parcela importante tanto cualitativa como cuantitativa de la producción artística del pasado. En algunas ocasiones, aunque en España pocas desgraciadamente, los grabados o dibujos nos permiten hacernos una pálida idea de los arcos triunfales, las estatuas y lienzos que recubrían calles y edificios. Pero las más veces nos debemos contentar con meras descripciones.

En cualquier caso, y aún privados de las insustituibles imágenes, el estudio documental de las decoraciones efímeras presenta evidente interés y la creciente bibliografía sobre el tema da buena prueba de ello (2). Este interés se explica: desde el

---

(*) Queremos hacer constar nuestro agradecimiento a todo el personal del Archivo del Ayuntamiento por las facilidades dadas para nuestro trabajo y muy especialmente a Antonio Collantes de Terán por sus constantes ayudas en la transcripción paleográfica.

(1) El término "arquitecturas efímeras" ha sido propuesto por Yves Bettineau en un importante artículo titulado *Architectture éphémère et baroque espagnol*, en "Gazette des Beaux Arts" (Abril, 1968), págs. 213 ss.

(2) Particularmente importante dentro de la bibliografía sobre el tema son los tres volúmenes dedicados a "Les Fêtes de la Renaissance" (París, 1973-75), donde se recogen las ponencias y comunicaciones de las *Journées Internationales d'Etudes sur les Fêtes de la Renaissance*, de Royaumont. En estos volúmenes, publicados por el *Centre National de la Recherche Scientifique*, se incluyen los nombres de los más prestigiosos espcialistas sobre el tema, así como una bibliografía puesta al día.

punto de vista arquitectónico, por ejemplo, la baratura, rapidez de construcción y ausencia de problemas estructurales en razón de los materiales empleados, permitían a los arquitectos posibilidades de experimentación que les estaban vedadas en la arquitectura "en duro" (3). Por lo que respecta a la pintura, el campo de lo efímero ofrecía también indudable atractivo: en España la utilización de una iconografía mitológica o alegórica poco usual, pero igualmente la práctica de toda una serie de recursos pictóricos para cubrir grandes superficies imitando mármoles, jaspes, bronces, etc. En cualquier manera, siempre, posibilidades de experimentación inéditas (4).

En otro nivel, más allá del meramente técnico, los decorados efímeros ofrecían a las ciudades una oportunidad excepcional de transformar su faz, su aspecto cotidiano. Así, ciudades cuya morfología urbana o edilicia no habían podido desarrollarse al ritmo de su economía o significación política y cuya "imagen", en consecuencia, no correspondía a su dimensión en otras esferas, podían, durante un breve tiempo, mostrarse su doble ideal.

Por lo que respecta a Sevilla, la bibliografía sobre sus fiestas públicas, en especial a partir del siglo XVI, es relativamente abundante: memorias, relaciones, descripciones, etc. De entre tan copiosa literatura, la que corresponde a entradas reales quizás sea la que mayor interés ofrece, pues a través de la "idea" (5) expresada en sus decoraciones es posible deducir precisamente esa "imagen" o doble que la ciudad tenía de sí, o, al menos, su minoría rectora (6). Por otro lado y como veremos, los decorados de las entradas reales muestran una sorprendente anticipación en el uso de formas artísticas digamos de "vanguardia con respecto a su empleo en la arquitectura real.

---

(3) Cf. sobre el tema V. LLEÓ, *El Monumento de la Catedral de Sevilla en el S. XVI*, en "Archivo Hispalense" núm. 180 (1976), págs. 97 ss.

(4) El caso de Pacheco resulta esclarecedor en este sentido. El mismo confirma cómo su participación en la pintura del túmulo de Felipe II le sirvió para ejercitarse en la técnica que luego emplearía en los techos de la Casa de Pilatos. Cf. "Arte de la Pintura" (ed. Madrid, 1956), vol. II, pág. 26.

(5) Nos referimos al término en la acepción definida por E. Panofsky; cf. de este autor "Idea: a concept in art theory" (Nueva York, 1968).

(6) Sobre este tema, cf. V. LLEÓ, "Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano", cap. III (en prensa).

Por todos estos motivos y por otros más, el programa decorativo realizado en Sevilla para recibir al Rey Fernando el Católico en 1508 es del mayor interés.

Ciñéndonos a lo estrictamente arquitectónico se trata de la primera vez que se emplean en Sevilla arcos de triunfo, el elemento figurativo quizás más importante de toda la cultura artística del Renacimiento (7). Recordemos a este respecto que la tumba del Cardenal Hurtado de Mendoza en la Capilla de la Antigua de la Catedral, considerada tradicionalmente como la primicia de las nuevas formas renacentistas en la ciudad, es posterior al recibimiento de don Fernando en dos años (8). Mientras que si nos atenemos a otros testimonios de arquitecturas efímeras hay que esperar hasta 1526, las bodas del Emperador, para ver de nuevo arcos triunfales en la ciudad, pues la decoración preparada para la entrada de los Reyes Católicos en 1477 no tenía carácter arquitectónico, hablando estrictamente (9).

Las fuentes para el estudio de este acontecimiento sevillano de 1508 han sido hasta ahora parcas, reducidas a las noticias que recogen los analistas —en especial Bernáldez y Ortiz de Zúñiga— y algún que otro dato documental aportado por Gestoso (10). El erudito Alenda en su inapreciable monografía sobre las fiestas y solemnidades españolas recogió sin embargo un impreso de Jacobo Cromberger, fechado en el mismo año de 1508 y titulado "Tractado en que se contiene el recebimiento que en Sevilla se hizo al Rey Don Fernando en el que se contienen los rótulos de los arcos triunfales y todas las invenciones que

---

(7) Cf. H. F. BOUCHERY, *Des Arcs Triomphaux aux Frontsipices de livres*, en "Les Fêtes..." cit. vol. I, págs. 431 ss.

(8) La tumba del Cardenal Mendoza fue realizada en 1509 en Génova por Fancelli, pero su instalación en la capilla tuvo lugar un año más tarde. Cf. J. HERNÁNDEZ PERERA, "Escultores Florentines en España" (Madrid, 1957), pág. 10.

(9) Cf. J. GESTOSO, "Los Reyes Católicos en Sevilla" (Sevilla, 1891). La decoración se redujo a colgaduras en las fachadas de las casas y adornos de guirnaldas de juncias y flores.

(10) Cf. J. GESTOSO, "Curiosidades Antiguas Sevillanas" (Sevilla, 1910), págs. 208 ss.

sacaron las iglesias y la cibdad" (11). Este impreso, clave para la reconstrucción de la fiesta nos ha resultado imposible de hallar, por más pesquisas que hemos hecho en bibliotecas y archivos. En compensación, hemos tenido la fortuna de encontrar en el Archivo del Ayuntamiento un documento de interés no menor: el libro de cuentas de lo que la ciudad gastó en el recibimiento real (12).

Las partidas que recoge el libro si bien no nos aclaran la "idea" o programa de la fiesta, por otro lado nos permiten conocer la técnica empleada en las decoraciones. los materiales usados, el modo de trabajo de las cuadrillas y, en algunos casos, los nombres concretos de los artistas a cuyo cargo estuvo la realización.

El cuaderno contiene seis cuentas independientes: la primera se refiere a gastos generales de materiales y comienza el jueves 14 de septiembre terminando el 23 del mes siguiente (13); la segunda, que empieza el 9 de septiembre y acaba el 7 de octubre, la componen los pagos a los maestros carpinteros que trabajaron en los arcos; la tercera, del 14 de septiembre hasta el 22 de octubre, incluye los pagos a los pintores decoradores; la cuarta hace referencia al montaje de los arcos y cubre del 12 al 28 de octubre; finalmente, otras dos partidas, que empiezan el 7 de noviembre y terminan el 12 de diciembre "en que se acabó todo lo de los arcos", se refieren al desmontaje de los

---

(11) Cf. J. ALENDA Y MIRA, "Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España" (Madrid, 1903). Alenda, sin duda, llegó a ver el impreso, pues cita los versos iniciales. Pero desde entonces nadie más parece haberlo tenido en sus manos, pues todos se limitan a repetir lo ya dicho por Alenda sin indicar biblioteca alguna; en este sentido, cf. J. HAZAÑAS, "La Imprenta en Sevilla" (Sevilla, 1945-49), vol. I, pág. 166; M. PALAU, "Manual del Librero Hispanoamericano" (Barcelona, 1923-27) núm. 339696; M. AGULLÓ Y COBO, "Relaciones de Sucesos: I, años 1477-1619" (Madrid, 1966), núm. 1 (da equivocadamente como fecha de impresión 1477, pensando sin duda que se refiere a la anterior entrada de los Reyes Católicos); A. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, "El libro sevillano en la primera mitad del S. XVI" (Sevilla, 1975), pág. 68.

(12) Archivo del Ayuntamiento. Sección 16.ª, Mss. 1010. Se trata de un cuadreno encuadernado en pergamino, de 30x21 cms. con 76 páginas útiles, sin foliar, de las que sólo están escritas 43.

(13) Hay que señalar que en las cuentas no se recogen pagos por la madera o el lienzo, aunque sí hay pagos por su traslado. Posiblemente, tanto la madera como el lienzo fuesen suministrados por las Atarazanas Reales, pues en una partida se menciona la traída de "velas de los navíos" y se paga medio real al alguacil del almirante que acompañó al maestro de la obra.

arcos y desensamblaje de los materiales seguramente para su posterior venta o reaprovechamiento.

El inventario del material resulta fascinante: de entre los materiales generales que se detallan en las primeras partidas del cuaderno, además de las nóminas del personal, los más repetidos son los siguientes: engrudo (tarros del cual se recogen todos los días de los hornos y se reparten por las distintas collaciones), escudillas grandes y chicas, hilo de lana y seda, alfileres, papel, brochas, yeso, albayalde y "palillos de sauce para carbones para debuxar". En diversas ocasiones se compran "rabos de cabrones y cañones de buitre" (sic), seguramente para hacer cola, dada su naturaleza gelatinosa. Otras partidas resultan sin embargo más enigmáticas, como por ejemplo el "prieto del baño de Sant Alifonso" (14) o las "herramientas" a que hacen referencia algunos pagos (15) o las "ruedas de arcos" que se compran en diversas ocasiones (16). En esta cuenta se incluyen también diversos pagos a un tal "Diego Rodríguez, sastre en la plaçuela de Sant Alifonso" por coser lienzos.

Dentro del apartado de carpintería, los materiales que se citan son "hazas de cañas", madera de álamo, clavos, espuertas y sogas de esparto y cáñamo. Los colores para la pintura de los arcos se le compran a un "mercader de colores" llamado Fernando Alvarez (17). Finalmente, en las cuentas del montaje hallamos nuevos pagos por materiales: barreños para "enxerir", "filo delgado para plomada", "filo de madexuelas", etc.

Algunas de las partidas nos dan cierta información sobre el carácter arquitectónico de los arcos; así, se registran pagos por "filo de madexuelas para asyr los capiteles", "papel para debuxar los papos de los artesones... para el arco de Matienço", "papel para debuxar los artesones de (el arco de) Sant Alifonso",

(14) (14 de septiembre) "Más se compró de prieto del baño de Sant Alifonso quatro reales e medio...". Quizás se trate de colorante negro comprado en alguna tintorería ("baño") en la collación de San Ildefonso, aunque, como veremos, los colores se le compran a un mercader llamado Fernando Alvarez.

(15) (14 de septiembre) "Más se compraron dos libras de hilo delgado para hazer las herramientas a xxx maravedises".

(16) (5 de octubre) "Más costó una rueda de arcos para el arco de Villegas dos reales e medio"" (19 de octubre) "más se compró este día para acabar de hazer el postrero arco media rueda de arcos de cedazos".

(17) Su nombre aparece varias veces en la nómina y asimismo en un recibo (Archivo del Ayuntamiento, Sección 16.ª, Ms. 1020) de la liquidación de la deuda. Montaron los colores empleados en total 4.249 maravedises.

"más se tomó este día para el arco de las gradas medio cayz de cal para los cerramientos baxos", "mas anduvo este día en Sant Marcos un pintor a hazer ciertas vasas que quedaron por hazer", "mas anduvieron este dia dos maestros a hazer los candeleros".

De estas partidas y otras se deduce que los arcos tendrían un aspecto más o menos clásico, con sus capiteles y basas y artesonado, todo ello probablemente pintado en grisalla sobre el lienzo, suponiendo que el "prieto" fuese un colorante negro utilizado en conjunción con el albayalde. También puede deducirse que los arcos se realizaron como estructuras independientes de madera, lona y papel, a modo de grandes cartelones, que después se adosaron a unos armazones o "castillos" de madera (18).

Por lo que respecta al número de los arcos y a su emplazamiento, el cuaderno corrige ciertos errores de los cronistas. Andrés Bernáldez, por ejemplo, al mencionar en su crónica la entrada del Rey, afirma que "la ciudad tenía fechos treze arcos triunfales de madera muy altos, cubiertos y emparamentados muy ricamente, desde la Puerta de la Macarena por donde entraron hasta la Iglesia Mayor" (19). Ortiz de Zúñiga, por su parte, repite el número de trece arcos y afirma que el último se situó en la Plaza de San Francisco (20).

Según se desprende del libro de cuentas, sin embargo, los arcos fueron sólo doce y no hubo ninguno en la Plaza de San Francisco por la que el cortejo ni siquiera pasó.

La relación inserta en el cuaderno de cuentas presenta, como veremos, algunos problemas en lo que respecta a identificación de lugares, pero en líneas generales se puede afirmar que la procesión siguió la ruta tradicionalmente usada en las entradas

---

(18) La nómina del montaje, por ejemplo, lleva el siguiente encabezamiento: "Estos son los maestros e peones que han andado desde jueves xii de Ot° que fue el prim° dia que *se començaron a poner los castillos de madera e andamios para los arcos*Q (subrayados nuestros). Por otro lado, hay que señalar la existencia de "castillos" de madera, empleados como elementos escenográficos en la procesión del Corpus, al menos desde 1454. Cf. nuestro libro "Arte y Espectáculo: la Fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los S. XVI y XVII" (Sevilla, 1975), págs. 9 ss.

(19) Cf. A. BERNÁLDEZ, "Memorias del Reinado de los Reyes Católicos que escribía... Cura de los Palacios" (ed. Madrid, 1962), págs. 543 ss.

(20) D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, "Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla..." (Madrid, 1795-96), vol. III, pág. 276.

reales: desde la Puerta de la Macarena hasta la Alfalfa, siguiendo la única calle recta que poseía Sevilla en esos momento (21) y luego, desde la Alfalfa a Gradas, tras un quiebro para alcanzar la calle Francos (22).

Los puntos concretos donde se elevaron los arcos fueron, según aparecen en el manuscrito (esto es, sin orden alguno), los siguientes: Gradas, Alfalfa, Puerta de la Marquesa, Calle del Alfondiga, Santa Catalina, Puerta del Dotor Torres, Puerta de la Casa de los Locos, San Marcos, Macarena, Calle de Vidrio, Puerta del Dotor Matienço y Calle Maestra. La secuencia, según nuestra reconstrucción del recorrido, en la que persisten sin embargo dos puntos oscuros, sería la siguiente: Macarena, Calle Maestra (23), Iglesia de San Marcos, Casa de los Locos (24), Santa Catalina, Alfondiga, Alfalfa, Puerta de la Marquesa (25), Puerta del Dotor Matienço (26) y Gradas. Por lo que respecta a la Casa del Doctor Torres y a la Calle de Vidrio, no sabemos cuál pudo ser su emplazamiento.

Nos resta ahora ocuparnos de los artífices que intervinieron en tan complejo programa decorativo. El encabezamiento de nuestro manuscrito contiene la siguiente inscripción: "Los ma-

---

(21) Las calles de San Luis y Alhóndiga forman en realidad una ligera curva. Para Blanco Freijeiro, estas calles formaron parte del antiguo *cardo maximus* romano, lo que atestiguaría el peso de la tradición en la utilización simbólica de la vía. Cf. su contribución a la "Historia del Urbanismo Sevillano" (Sevilla, 1972).

(22) Esta *vía triumphalis* empleada desde la más remota antigüedad sólo se alteraría en 1570, con la venida de Felipe II. El Rey entró entonces por la Puerta de Goles que pasó a llamarse Puerta Real. Cf. J. MAL LARA, "Recebimiento que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla hizo a la C.R.S.M. del Rey Don Philipe N. S." (Sevilla, 1570; ed. facsímil, Sevilla, 1878).

(23) Es el nombre con que se conocía la que después sería calle de San Luis.

(24) Debe referirse al antiguo Hospicio de los Inocentes o de los Locos, que estaba situado en las inmediaciones de la Iglesia de San Marcos. Cf. J. GONZÁLEZ DE LEÓN, "Noticia Artística... de la Ciudad de Sevilla" (ed. Sevilla, 1973), pág. 455.

(25) Es una hipótesis, pero es probable que se refiera a la Marquesa de Ayamonte, cuyo palacio, según el Bachiller Peraza, estaba en la calle de Francos. Cf. PERAZA, Luis de, *De las innumerables casas muy grandes y muy ricamente labradas que hay en la ciudad de Sevilla por...*, en "Archivo Hispalense" (1.ª época), vol. III, 1887.

(26) Según el esbozo biográfico del Doctor Sancho de Matienzo que inserta Hazañas en "Maese Rodrigo: 1444-1509" (Sevilla, 1909), págs. 286 ss., el canónigo poseía casas en las collaciones de San Isidoro, San Bartolomé y San Lorenzo y en el llamado Barrio Nuevo. Ahora bien, precisamente el último tramo de la calle Francos, se llamaba calle Nueva Cf. S. Montoto, "Sevilla en el Imperio" (Sevilla, 1938), pág. 31, lo que coincide con nuestra reconstrucción del itinerario.

ravedises que paresce que recebió Juan de Ayala hazedor de Juan Núñez de Gallego obrero mayor de la cibdad para hazer los arcos que se hizieron para el recebimiento del Rey Nro. Señor que entró en esta cibdad en el mes de octubre del año de quinientos e ocho años. Fueron ciento e cincuenta e syete mill maravedises, los quales rrecibió por el mandamiento del Señor Don Yñigo de Velasco, asystente que a la sazón hera e los rrecibió de Fernand Rruiz de Porras mayordomo de la dicha cibdad".

Ahora bien, la inscripción citada resulta engañosa, pues podría hacer creer en una intervención directa en el recibimiento del "obrero mayor" Núñez de allego o de su "hazedor" Ayala. En realidad los nombres que aparecen en el texto parecen formar más bien una cadena administrativa o burocrática, pues, como veremos, los verdaderos artífices fueron otros. Nuestra hipótesis es que el Asistente Velasco daría orden de librar el dinero al mayordomo Ruiz de Porras y éste se lo pasaría al obrero mayor Núñez de Gallegos (27) quien a su vez se lo entregaría a su "hazedor" o administrador Ayala para que efectuara los pagos concretos. Esta interpretación parece avalada por el hecho de que no sólo el libro de cuentas lo firma Ayala, sino que también se conserva un recibo firmado por el "mercader de colores" Fernando Alvarez quien cobra directamente de Ayala (28).

El verdadero creador del recibimiento, al menos en el sentido artístico, fue Alonso Rodríguez Cebadero, artista del que, si no se ha conservado obra alguna, al menos poseemos unos

(27) El título de "obrero mayor" no parece haber tenido entonces el carácter técnico que tendría más tarde y sí un carácter administrativo, pues si, por un lado, no hay otra mención de Núñez de Gallegos en las nóminas del cuaderno, por otro lo volvemos a encontrar entre los "letrados" del Cabildo, con el título de Dotor Juan Núñez de Gallego, en un acta de 1507 (Cf. S. Montoto, op. cit., pág. 68, N. 1).

(28) Archivo Municipal, Sección 16.ª, Ms. 1020 (recto) "Conosco yo fernando alvares que rrecebí de vos Juan de ayala mylle quatrocientos e veynte e cinco mrs. los quales pude rrecebir de la quantía de los colores que vos di para los arcos que se hizieron para el rrecebimiento del rey nro. señor...".

mínimos datos biográficos (29). Esta autoría que se deduce como veremos de las constantes referencias a su nombre en el cuaderno de cuentas, la confirma un documento publicado por Gestoso por el cual el Mayordomo Ruiz de Porras paga 15.000 mrs. a Rodríguez Cebadero "...por el trabajo que puso en el fazer de los arcos e otras cosas que se fizieron para el recibimiento del Rey..." (30). A sus órdenes, el maestro tuvo una cuadrilla de pintores sin duda numerosa, aunque el cuaderno sólo recoge unos cuantos nombres: Gómez Fernández, Damián de Mesa, Villegas, Figueredo, etc.

El programa pictórico de los arcos podemos dividirlo en dos sectores claramente diferenciados. Por una parte estaría la pintura en grisalla de elementos arquitectónicos: falsos moldurajes, apilastrados, artesones, etc., al igual que los rótulos con inscripciones. Y a este tipo de pintura hacen referencia sin duda partidas como: "Anduvieron seys pintores a debuxar en Sª María a ix mrs..." (14 de septiembre); "anduvieron en la dha. obra ocho pintores al precio de ix mrs..." (19 de septiembre); "anduvo en Sant Marcos Alº Rodríguez pintor jueves e viernes e sábado siguiente a hazer las letras a ix mrs. cada día..." (5 de octubre). En ocasiones las cuadrillas no acudían a los arcos sino que preparaban el material en el taller, como indica la siguiente partida: "...estos pintores hizieron algo viernes e sábado que hizieron herramientas e molieron colores en casa de Alonso Rodríguez Cebadero..." (9 de octubre).

Pero junto a esta pintura decorativa hubo otra figurativa cuya pérdida resulta aún más lamentable. Según la crónica ya

---

(29) Según C. López Martínez ("Arquitectos, Escultores y Pintores Vecinos de Sevilla", Sevilla, 1928, pág. 172), que publica un testamento fechado en 1506, Alonso Rodríguez Cebadero fue maestro mayor de la Catedral desde 1498 hasta 1513; el autor citado piensa que en ese mismo año moriría, pues el 14 de septiembre de 1513 el Cabildo hizo nuevo nombramiento de maestro mayor en la persona de Juan Gil de Hontañón. Sin embargo Rodríguez Cebadero seguía vivo en 1514, como demuestra un documento de esa fecha por el que se compromete a pintar cinco sargas con la historia de Ulises para el Bachiller Juan Rodríguez Madrigal (Cf. "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía". Sevilla, 1927-37, vol. VIII, página 35). No deja de ser significativa esa tendencia clasicista en el mismo creador del recibimiento "a la antigua" del Rey Fernando. Otra intervención documentada del Maestro Rodríguez Cebadero es la pintura del Monumento de la Catedral, en la que colabora en 1504. Cf. GESTOSO, "Diccionario de Artífices que florecieron en Sevilla" (Sevilla, 1899-1908), vol. II, pág. 84.

(30) Cf. J. GESTOSO, "Curiosidades Antiguas..." cit., pág. 208; lo incluye sin citar procedencia.

citada de Bernáldez, el Cura de los Palacios, "...en cada uno (de los arcos) estava pintada y por letras una de las Vitorias pasadas avidas por el rey Don Fernando, que era cosa maravillosa de ver..." (31). En efecto, una partida con fecha de 23 de septiembre afirma "costaron de pintar los doze pendones despues de todo esto por yguala que se repartieron por todos los pintores cada pendon trezientos maravedises"; mientras que en documento aparte lo confirma el maestro: "Yo Alonso Rodríguez digo que los pendones que se pintaron para el recibimiento del Rey Nro. Señor se pagaron a 300 mrs. e se repartieron entre los pintores. a cada uno lo que le cupo..." (32).

Hasta aquí, pues, Alonso Rodríguez de Cebadero como encargado de la parte artística del recibimiento al frente de su cuadrilla de colaboradores (33). Sin embargo, el manuscrito cita abundantemente a otro pintor que desempeñó un papel anómalo en la empresa: Villegas. Una partida de la compra de materiales nos da la clave de esta anomalía: "Lunes x de Otubre se dió a pintar a Villegas que hera para la puerta del Dotor Matienço e truxeronse para el dho. arco las cosas syguientes *que lo pintó solo que no quiso que nadie le ayudase ni nadie le quiso ayudar a el...*" (34). En esa ocasión los materiales fueron una libra de hilo de seda, una docena de escudillas, dos ollas, rabos de cabrones, cañones de buitres, y una mano de papel; dos días más tarde se registra la compra de una maceta y una escudilla grande más seis pliegos de papel, aunque es de suponer que otros materiales como engrupo, yeso, albayalde, prieto, etc., serían distribuidos equitativamente entre los distintos equipos trabajando en los arcos.

---

(31) Ed. cit., pág. 543.

(32) Archivo Municipal, Sección 16.ª, Ms. 1020 (verso).

(33) De entre los pintores que cita el libro de cuentas, dos siguieron trabajando en pintura decorativa. Así, por ejemplo, Gómez Fernández realizará en 1514, junto a Cristóbal de Limpias, la pintura en casa del Jurado Francisco Marmolejo, mientras que Damián de Mesa, dos años más tarde, también con el mismo Limpias lo hará en la casa del también Jurado Francisco del Alcázar, en la collación de S. Juan de la Palma (cf. "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", vol. VIII donde se recogen numerosas noticias sobre estos dos artistas). Debemos citar por otro lado a un tal Pedro Ruiz, maestro carpintero, quien, por la frecuencia de sus apariciones en las nóminas, debió desempeñar un papel importante en las obras del recibimiento.

(34) Subrayados nuestros.

En la nómina de pintores volvemos a encontrar a nuestro artista; dice así la referente a su arco: "Estos son los pintores que han andado en el arco que se pintó a la postre de la puerta de Matienço que tovo al cargo Villegas pintor. Lunes x de Otubre anduvieron en el dho. arco Villegas e Figueredo e un moro suyo que molia". Con estos mismos personajes continúa la nómina hasta el 22 del mismo mes en que acaba (35).

¿Cómo hemos de entender esta postura individualista, antigremial de Villegas y, sobre todo, quien fue este pintor que aparece relacionado con el canónigo Doctor Sancho de Matienzo? A ambas cuestiones sólo podemos ofrecer respuestas hipotéticas. Documentalmente se conoce la existencia de un Francisco de Villegas, pintor, activo entre 1506 y 1528 (36). Este mismo pintor contrata en 1519 la pintura de una serie de pendones para los buques de la expedición de Magallanes (37), dato relevante porque se trata en ambos casos, buques o arcos triunfales, del mismo tipo de pintura; pero también es importante porque como es sabido fue precisamente el Canónigo Doctor Sancho de Matienzo, primer Tesorero de la Casa de Contratación de Indias, quien se ocupó de los preparativos de la expedición de Magallanes (38). Vale la pena señalar también la hipótesis lanzada ya hace años por Mayer (39) y recogida recientemente por Serrera (40) en el sentido de que este oscuro Villegas pudo ser el padre y primer maestro del más conocido artista Pedro Villegas Marmolejo.

En cualquier caso, no deja de ser sorprendente la actitud insolidaria y antigremial del pintor trabajando sólo en compañía de su ayudante y su esclavo moro. La única explicación que se

---

(35) En las nóminas del montaje de los arcos volvemos a encontrar referencias de pagos a "Villegas y su sobrino" (¿quizás el llamado Figueredo?). Sin duda el tiempo se les echó encima como demuestran estas dos partidas: "más anduvieron este día Villegas e su sobrino en el arco de la Puerta de Matienço (a) acabarlo que fue el postrero que ganaron a ix mrs. cada uno que son..." y luego "mas esta dha. noche pintaron Villegas e otro pintor toda la noche en las Gradas".

(36) Cf. "Documentos para la Historia del Arte...", cit., vol. VII, pág. 14 y vol. IX, pág. 14.

(37) Cf. GESTOSO, "Diccionario de los Artífices..." cit., vol. II, pág. 118.

(38) Sobre el Canónigo Doctor Sancho de Matienço, aparte de la referencia en la Nota 26 *supra*, cf. especialmente para lo que se refiere a su mecenazgo artístico, D. Angulo, "Alejo Fernández" (Sevilla. 1946), pág. 16 ss.

(39) "Die Sevillaner Malerschule" (Leipzig, 1911), pág. 80.

(40) "Pedro de Villegas Marmolejo" (Sevilla, 1976), pág. 11.

nos ocurre habría que buscarla quizás en los nuevos vientos de individualismo y autosuficiencia del Renacimiento.

Nos resta ahora analizar el programa decorativo del regio recibimiento en lo que podríamos llamar sus aspectos ideológicos.

1508 es un momento crítico en la historia de España, cuando, muerta doña Isabel, parece que la labor antiaristocrática y centralizadora perseguida por los monarcas corre el riesgo de desvanecerse; en 1508, de hecho, el Rey se enfrenta a una rebelión por parte de la nobleza andaluza. Evidentemente, pues, el momento que escoge Don Fernando para visitar Sevilla en compañía de su nueva esposa Germana de Foix, no es casual. Precisamente el Rey viene de Córdoba donde el choque con la nobleza ha sido inevitable, pagando la familia Aguilar el desafío al poder real con la destrucción de su castillo en Montilla (41).

Pero como buen diplomático renacentista, Don Fernando sólo recurre a las armas cuando es inevitable. A su servicio. al servicio del Poder la nueva cultura del Renacimiento ha puesto a punto un arma formidable: el arte entendido como propaganda (42). Y es en este contexto como hay que entender el recibimiento que en Sevilla se le tributa al Rey.

En primer lugar hay que poner de relieve la indudable trascendencia de la aparición, por primera vez en la Ciudad, de arcos triunfales "a la antigua", por cuanto ello implica de opción por un código figurativo de claras connotaciones "modernas", así como su utilización para articular el espacio recorrido por el cortejo ahora, también por primera vez, con un sentido urba-

---

(41) Cf. J. CEPEDA ADÁN, *La Monarquía y la Nobleza Andaluza a comienzos del Estado Moderno* en "Estudios de Historia de España Publicados en Arbor" (Madrid, 1965) y especialmente J. EDWARDS, *La Revolte du Marquis de Priego á Cordoue* en "Melanges de la Casa de Velázquez", vol. XII (1976), pág. 165 ss.

(42) Sobre el papel que jugaron artistas y humanistas al servicio de la incipiente maquinario del Estado durante el Renacimiento, cf. W. MC DOGALD, *Maximilian I of Habsburg and the veneration of Hercules: on the revival of myth and the german Renaissance,* en "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", vol. VI, núm. 1 (1976) y muy especialmente todo el cap. I (varios autores) titulado *La Cité et le Prince: les Entrées et Rejouissances Civiques et le problème du pouvoir,* en "Les Fêtes de la Renaissance", vol. III.

nístico (43). Dos ciudades quedan así enfrentadas: la medieval, sede del poder feudal, y la moderna, el espacio del príncipe y de la nueva clase, una meritocracia representada en Sevilla por personajes como Deza, Velasco o Matienzo.

Por otro lado, en la entrada de 1508 parece haber desaparecido esa concepción del poder real como emanado de lo divino, típicamente medieval, vigente tan sólo treinta años antes. Don Fernando se presenta ahora como "triunfador" identificándose con los Emperadores de la Antigüedad y para conseguir ese efecto no se ahorran medios: el Rey que aguarda en La Rinconada recibe allí a un tal Domingo, mensajero de la ciudad, para informarle que todo se halla listo (44). Finalmente el sábado 28 de octubre, Don Fernando, que marcha al frente de un numeroso contingente de soldados, efectúa su solemne entrada. El camino que va desde La Rinconada hasta la Puerta de la Macarena se ha adecentado (45). El Rey hace alto en el Hospital de San Lázaro, donde han salido a recibirle ambos cabildos (46) y allí recibe de manos del Asistente Iñigo de Velasco una corona imperial; a ambos lados del camino desde San Lázaro hasta la Macarena se alinea, rindiendo armas, la milicia de la ciudad, incluida una milicia infantil (47). Luego, el Rey entra bajo palio sostenido por los caballeros veinticuatros de la ciudad y sigue el recorrido procesional hasta llegar a la Iglesia Catedral, ya de noche, tras pasar bajo los arcos triunfales, Catedral "la qual estaba llena de luces y perfumes de diversos olores...".

Toda la nobleza sevillana ha debido asistir a tan impresionante demostración del poderío regio y ha desfilado bajo los

---

(43) En los recibimientos anteriores, la decoración se reducía a colgaduras y tapices por las fachadas, juncias en las calles, toldos, etc., pero sin formalizar el espacio del recorrido. Ahora, los arcos triunfales, situados en las desembocaduras y puntos de inflexión de las calles se convierten en focos organizadores del espacio. Sobre este tema, cf. H. ROSENAU y J. HUDNUT, "Utopía y Realidad en la Ciudad del Renacimiento" (Buenos Aires, 1962).

(44) "Anduvieron en la dha. obra dos maestros medio dia e Domingo mandó que no se les pagase más e eran las quatro horas despues e yva el a ver al Rey qu'estava en la Rinconada...".

(45) "Esto es lo que se gastó en hazer el camino de Sant Lazaro que fuese por la vera del rio".

(46) Cf. la relación en "Entradas en público de algunos reyes y recevimientos del Cabildo de la Sta. Iglesia de Sevilla" (Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 82-5-21). Otra relación prácticamente idéntica en la misma biblioteca, Ms. 83-7-14.

(47) ORTIZ DE ZÚÑIGA, "Anales...", ed. cit., vol. III, pág. 276.

arcos donde estaban "pintadas y por letras" las victorias del Rey. No sabemos si los pendones pintados eran de carácter alegórico o si, por el contrario. describían gráficamente diversas batallas. Lo que sí cabe asegurar es que su cometido lo cumplieron ampliamente. En efecto, los dos cabecillas locales de la revuelta, el Duque de Ureña y el de Medina Sidonia, huyeron de Sevilla esa misma noche y el único foco de resistencia; la fortaleza de Niebla, se rindió tras un corto asalto.

Quisiéramos añadir para terminar algunas líneas especulativas sobre quién pudo ser el autor de la "idea" o programa del recibimiento. Jiménez Fernández afirma, aunque sin citar fuentes, que el Rey "fue ostentosamente recibido en la ciudad *sabiamente preparada por el Arzobispo Fr. Diego de Deza, gran servidor de Fernando*" (48). En efecto, Deza, de absoluta fidelidad a los Reyes (49) pudo muy bien tomar parte activa en el programa de la entrada regia y algo de eso parece desprenderse de las palabras del cronista Zúñiga (50).

Pero sin duda el Cabildo de la Ciudad donde el Rey contaba con hombres de su confianza como el propio Asistente Velasco, también "entendería" en los preparativos de común acuerdo con la cancillería real. A este respecto merece citarse una interesantísima carta, inédita, dirigida por el Cabildo al Rey y que se conserva en el Archivo del Ayuntamiento (51). Esta carta lleva la fecha de 11 de septiembre de 1508, es decir, que está escrita dos días *después* de empezar las obras en los arcos triunfales y sería dirigida presumiblemente a Córdoba, donde el Rey se hallaba por esas fechas. Citamos su párrafo más significativo: "...E pues Vra. Alteza syempre vido e conosció con quanta lealtad et amor esta Cibdad le sirvió ponyendo en obra toda su posibilidad asi de sus personas como de sus haziendas, asi creemos Vra. Alteza terná en la memoria como Rey e Señor en

(48) M. JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, "Bartolomé de las Casas" (Sevilla, 1953-60), vol. II, págs. 944 ss. Subrayados nuestros.

(49) Diego de Deza constituye un perfecto ejemplo, al igual que Maese Rodrigo o Sancho de Matienzo o tantos otros, de esa "meritocracia" castellana favorecida por la monarquía en oposición de la nobleza. Para su biografía y meteórica ascensión, cf. A. MORGADO, "Prelados Sevillanos" (Sevilla, 1906), págs. 390 ss.

(50) Tras la recepción en la Catedral y antes de pasar al Alcázar, el Rey según Zúñiga se despidió de Deza "acariciándolo con demostración pública de que le debía el tener pacificada esta republica...".

(51) Archivo Municipal, Sección 16.ª, Ms. 1005.

quien tanta magnificencia cabe e como esta cibdad este muy aparejada para el servicio de Vra. Alteza asi suplicamos humildemente a Vra. Alteza para que las mercedes e beneficios sean dobladas quiera Vra. Alteza hazer tanta merced a esta cibdad la quiera visitar lo qual terná en muy señalado beneficio e merced et asi lo suplicamos a Vra. Alteza e porque asi desto como de otras cosas concernientes a esta cibdad nuestros parientes el dotor Niculas Tello veynte e quatro e Juan Aguado (?) jurado desta cibdad haran relación a Vra. Alteza humildemente le suplicamos les quiera oir e dar entera fe e creencia de todo aquello que de nra. parte dixeren...".

Vicente LLEO CAÑAL