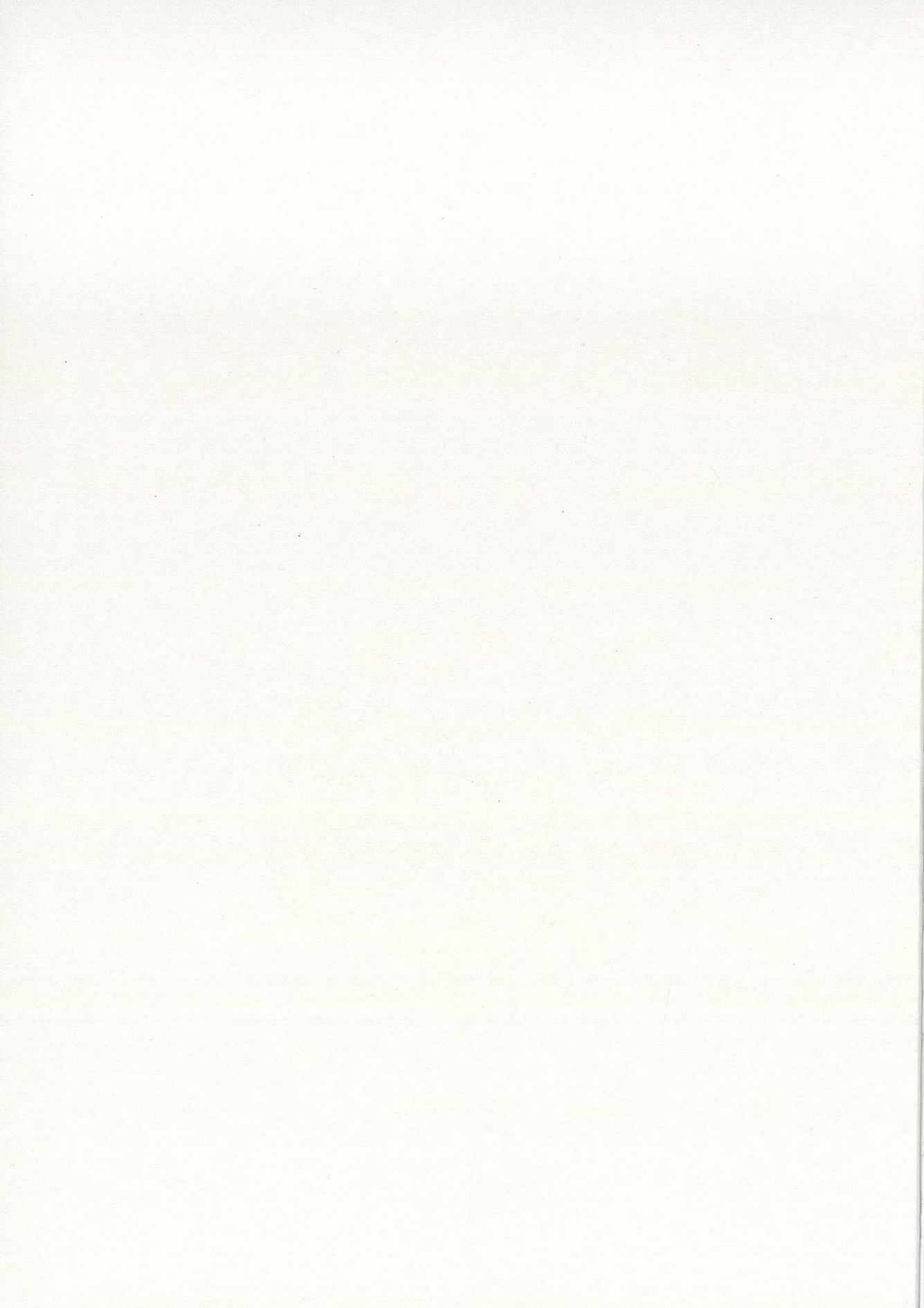


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2007



ARCHIVO HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



ISSN 0013-758X
2005-2006

TOMO
XXXVIII
1997-1998

Deposito Legal SE-55-1998 ISSN 0210-4087
Imprenta ARTES GRÁFICAS SÁNDOLFO - SEVILLA



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISTÓRICO
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
2005-2006



TOMOS
LXXXVIII-LXXXIX
Nºs 267-272

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS
Presidente de la Diputación de Sevilla

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	FRANCISCO MORALES PADRÓN Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
CARLOS COLÓN PERALES Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ Universidad de Sevilla
ANTONIA HEREDIA HERRERA Exdirectora de la revista <i>Archivo Hispalense</i>	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NARANJO Universidad de Sevilla

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones

ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ

M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO

Intercambios

MERCEDES NAVARRO DUARTE

Revisión de traducciones

ELENA OJEDA TOVAR

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura y Deportes. Servicio de Archivo y Publicaciones

Avda. Menéndez y Pelayo, 32. 41004 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

SUMARIO

ARTÍCULOS

PAGS.

HISTORIA

JOSÉ CABELLO NÚÑEZ

Persecución religiosa y conflictividad social

en la Sierra Sur de Sevilla durante la Segunda República:

El caso de La Puebla de Cazalla

13-61

ENCARNACIÓN CASTRO PÁEZ; DIEGO GONZÁLEZ BATANERO y

J. AURELIO PÉREZ MACÍAS

El yacimiento arqueológico de la Marina. Aznalcázar (Sevilla)

63-85

MARÍA DEL CARMEN GIMÉNEZ MUÑOZ

El asilo de mendicidad de San Fernando (1846-1900)

87-112

ESTEBAN MIRA CABALLOS

La segregación de La Campana de la jurisdicción de Carmona (1558)

113-122

JOSÉ ANTONIO PINEDA ALFONSO

El delito del quebrantamiento de las fiestas en la Sevilla Moderna

123-153

ANTONIO VILLALBA RAMOS

La compañía de minas de hierro de El Pedroso y agregados durante el
periodo Elorza, 1831-1844

155-170

LITERATURA

DANIEL PINEDA NOVO

Juan Ruiz Peña: Vida y poesía

173-202

ARTE

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA y PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII	205-224
--	---------

INMACULADA CARRASCO GÓMEZ y ANTONIO MARTÍN PRADAS La compañía de Jesús en Écija. Planos del colegio de San Fulgencio (1607-1627)	225-241
--	---------

FERNANDO CRUZ ISIDORO Sobre el escultor Gaspar Ginés y la imagen de Nuestra Señora del Buen Viaje del convento capuchino sanluqueño	243-260
---	---------

FERNANDO CRUZ ISIDORO Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco "El Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495)	261-279
---	---------

M ^a . MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN José Echamorro y los planos para el nuevo convento de San Diego de Alcalá en Sevilla	281-296
---	---------

MATILDE FERNÁNDEZ ROJAS Patrimonio artístico de las órdenes militares que existieron en Sevilla	297-338
--	---------

ANTONIO MARTÍN PRADAS y VERÓNICA M. ^a OTERINO MARTÍN El órgano de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija	339-353
--	---------

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ El coleccionismo de pinturas deshonestas en Sevilla: La serie del Alcalde Lara de Buiza	355-364
---	---------

JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA Aproximación a dos tipologías arquitectónicas en Carmona: Ermitas y hospitales	365-398
---	---------

MISCELÁNEA

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN Un siglo de copias en la Catedral de Sevilla (1833-1933)	401-410
--	---------

GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE Sobre la iconografía de las pinturas del retablo mayor del Colegio de San Basilio de Sevilla de Francisco de Herrera, el Viejo	411-422
---	---------

ROSA MARÍA MORENO RODRÍGUEZ
 Encuentro de una obra perdida: un lienzo de José María Arango
 sobre el ciclo de la vida de la Virgen 423-434

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
 La capilla funeraria de don Alonso Daza. Una empresa artística en
 la Sevilla del Renacimiento 435-443

CRÍTICA DE LIBROS

La Generación del 27. Una generación deportiva.
 Edición y prólogo de José Antonio Mesa y Alfonso Sánchez.
 Por DANIEL PINEDA NOVO 447

Castro Díaz, Antonio y García Blanco, José María:
Sevilla cervantina. Material para un paseo literario.
 Por JUAN FERNÁNDEZ JIMÉNEZ 449

Falcón Márquez, Teodoro:
*La casa de Jerónimo, sede de
 las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes.*
 Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 453

Fernández López, José:
Lucas Valdés (1661-1725)
 Por ENRIQUE VALDIVIESO 455

Fernández Martín, M^a. Mercedes:
Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII
 Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 456

Godoy Gómez, Luis Miguel:
Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro.
Estudio del código literario
 Por FERNANDO R. DE LA FLOR 458

Mejía, Pedro:
Diálogos o coloquios. Edición de Antonio Castro Díaz
 Por THOMAS DEVENY 461

Mejía, Pedro:
Diálogos. Edición de Isaías Lerner y Rafael Malpartida.
 Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 463

Pascual Barea, Joaquín:
Juan de Quirós. Poesía latina y Cristopatía (La pasión de Cristo).
 Por ANTONIO DÁVILA PÉREZ 466

Pineda Novo, Daniel:
Manuel de la Rosa, pintor de las flores
 Por FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA 468

Pineda Novo, Daniel:
Gelves entre la historia y la poesía
 Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 470

Ruiz Ortega, José Luis:
Triana. Historia urbana y personalidad geográfica
 Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 472

Ruiz Romero, M.:
La conquista del Estatuto de Autonomía para Andalucía
 Por CARLOS ALBERTO CHERNICHERO DÍAZ 478

Soria, Enrique:
Desde la Colegial
 Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 482

LA CAPILLA FUNERARIA DE DON ALONSO DAZA. UNA EMPRESA ARTÍSTICA EN LA SEVILLA DEL RENACIMIENTO

RESUMEN: En este artículo se estudia todo el proceso de fundación, construcción y adorno de la capilla funeraria del indiano Don Alonso Daza, en el cual intervinieron destacados artistas del renacimiento hispalense, como fueron Juan de Gante, Pedro de Campaña y Hernando de Ballesteros el Viejo. Para ello, se aporta una generosa documentación que nos permite reconstruir a grandes rasgos lo que pudo ser esta empresa artística desaparecida en el tiempo.

PALABRAS CLAVE: Renacimiento, Sevilla, capilla funeraria, Juan de Gante, Pedro de Campaña, Hernando de Ballesteros el Viejo.

ABSTRACT: In this article there is a study on the whole process of foundation, construction and adornment of the funeral chapel of the Spanish-American Don Alonso Daza, in which outstanding artists of the Sevillian Renaissance took part, such as Juan de Gante, Pedro de Campaña and Hernando of Ballesteros el Viejo. For it, there is a generous documentation that allows us to reconstruct, briefly, the significance of this artistic company disappeared in the time.

KEY WORDS: Renaissance, Seville, funeral chapel, Juan de Gante, Pedro de Campana, Hernando de Ballesteros el Viejo.

El Renacimiento es una de las etapas más brillantes y gloriosas de la historia de la ciudad de Sevilla. Su estatus como centro de la economía española y americana, supuso el flujo continuo de personas y de riquezas, además del florecimiento de una nobleza y una burguesía incipiente que emprendió las más nobles y novedosas empresas artísticas. La mayor parte de estos patrocinios iban encaminados al aseguramiento del beneplácito divino tras la muerte, y por lo tanto, al engalanamiento de sus capillas funerarias establecidas en la Catedral o en las parroquias, conventos y ermitas repartidas por las plazas y calles de la bulliciosa urbe.

Así pues, para asegurarse una morada beneficiosa en la otra vida y además atestiguar su rango, nobleza y riqueza ante la sociedad sevillana del momento,

estas capillas funerarias se convirtieron en el medio de expresión más elevado de las clases privilegiadas, y por ello recurrían a los numerosos artistas y artesanos que en esta época pululaban por la ciudad. Además, gran parte de estos artistas eran de origen foráneo, los que, alentados por la mencionada prosperidad, hicieron de Sevilla el lugar más propicio para su promoción, y que vendría a convertir a la misma, en el exponente de la vanguardia e innovación artística con respecto a otros lugares del país.

En este contexto se inserta la fundación funeraria que centra nuestro estudio, y que no es otra que la creación de una capilla para el enterramiento de don Alonso Daza y de toda su familia como estipulara este indiano en su testamento. Dicha fundación se hizo en uno de los templos conventuales más importantes de Triana, como era el desaparecido cenobio de Mínimos de San Francisco de Paula bajo la advocación de Nuestra Señora de la Victoria. De este espacio funerario sólo nos ha llegado la rica documentación que se conserva en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, de la cual una parte fue dada a conocer por el erudito Celestino López Martínez, mientras que el resto, la recogemos en este estudio para poder recrear todo el proceso de gestación y conclusión de esta empresa artística¹. Por todo ello, tendremos que hacer un esfuerzo importante e imaginarnos como pudo ser este espacio arquitectónico y los bienes muebles que fueron creados ex profeso para el mismo y que seguidamente pasaremos a analizar.

En primer lugar habría que apuntar ciertos aspectos biográficos de los propios fundadores de la capilla, del aludido don Alonso Daza y su esposa doña María Niño, sobre todo para entender el proceso creativo emprendido con posterioridad. Gracias a una escritura de información fechada el 7 de marzo de 1546, conocemos que eran indianos y que residían en Tenochtitlán, lugar donde se habían desposado y donde María Niño había recibido la dote de su marido el 28 de noviembre de 1536². Asimismo se nos detalla la propia genealogía y origen de ambos personajes. Don Alonso Daza era hijo de Alonso Daza e Isabel Martínez, vecinos de Huévar del Aljarafe, y doña María Niño lo era de Domingo Niño, el cual había muerto y estaba bajo la tutela en ese momento de Francisco de Ávila, estos últimos vecinos de la guarda y collación sevillana de Triana. Además el documento deja entrever el estatus económico

1. LOPEZ MARTÍNEZ, Celestino.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, pp. 161-162.

2. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.): Legajo 12321, oficio 19, libro 1º de 1546, fols. 1008 recto-1012 recto.

del matrimonio, enriquecido en sus andanzas por Nueva España y que, tras la muerte del mencionado Alonso Daza, doña María Niño, como su albacea testamentaria, se trasladó a su ciudad natal para cumplir con uno de los deseos de su marido, el construir y adornar la capilla funeraria adquirida en el mencionado cenobio trianero de la Victoria. Para ello se va a servir de su amigo, apoderado y también albacea de su marido, el platero Hernando de Ballesteros el Viejo, que en estos momentos se está haciendo un hueco en el mercado sevillano, y que pronto, hacia 1551, se convertirá en el más relevante maestro de la ciudad, al ser nombrado platero de la Catedral de Sevilla.

Los trámites para la construcción y adorno de la capilla funeraria de los Daza se llevaron a cabo a partir de este mismo año de 1546. Lo primero que se concierta será la hechura del retablo que presidirá la capilla, y lo hace, el viernes 7 de mayo y por delegación de María Niño, el aludido orfebre Hernando de Ballesteros el Viejo con el entallador Juan de Gante³. Este maestro pertenece a la generación de artistas foráneos llegados de las tierras de Flandes durante la primera mitad del siglo XVI, entre los que también se encuentran los pintores Pedro de Campaña y Hernando de Esturmio⁴. En este concierto, tomado a grandes rasgos por Celestino López Martínez aunque con algunos errores⁵, se estipulaba que la obra debía seguir el diseño presentado en un dibujo y firmado tanto por Gante como por Ballesteros, quedándose el artista neerlandés para su construcción. La altura del retablo quedaba fijada en veinte palmos, esto es, unos cuatro metros y dieciocho centímetros, y el ancho en doce palmos, o lo que es lo mismo, dos metros y medio, por lo que hablamos de un retablo de medianas dimensiones. Toda la estructura debía estar compuesta por tableros bien juntos y pegados con cola de Milán, tal y como era costumbre, detallándose asimismo las maderas que debían ser utilizadas, para los tableros de la base el castaño seco, para una tabla y unos pilares cuadrados el borne seco y para las dos columnas la madera de cedro. Por lo tanto, y según se intuye en este texto y por la época en que se encuadra, el retablo sería de traza plateresca y semejante a

3. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9822, oficio 16, libro 2º de 1546, fols. vuelto-recto.

4. Este entallador en la actualidad es prácticamente desconocido, teniéndose solamente el referido dato de este retablo y los recogidos en GESTOSO, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899-1908, tomos I, p. 184; tomo III, p. 104. No obstante, por nuestra parte podemos aportar una nueva noticia a su biografía. Se trata del encargo efectuado el 17 de agosto de 1545 por parte de don Ruiz Gómez Adalid para la hechura de dos esculturas de San Cosme y San Damián. AHPSe. SPNSe. Legajo 5873, oficio 10, libro 4º de 1545, fols. 585 recto-vuelto.

5. En concreto alude a que el precio de la obra ascendía a 72 ducados, y hemos podido comprobar que el precio total era de 44 ducados como explicaremos en el texto. LOPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández...*, ob.cit., p. 162.

otros coetáneos conservados, como por ejemplo el de San José de Santa María de Carmona, y que, como se deduce de posteriores documentos, contaría con tres calles separadas por columnas abalaustradas y un ático rematando la composición, además de estar apoyado sobre un banco apaisado⁶.

Asimismo, en este concierto se estipulaba que su construcción debía ser efectuada en el taller y montado sobre la pared de la capilla por el mismo entallador, además de ser valorado finalmente por dos oficiales expertos en la materia tras su colocación, reservándose el contratante el derecho a que si no estaba terminado a su tiempo o no era lo que se había fijado en un principio, podría contratarlo con otro maestro, cargándose al artista todas las costas. Los plazos para su conclusión, tal y como advirtiera López Martínez, quedaban fijados en seis meses desde el día de esta escritura, y, además, en este mismo momento se le hacía entrega a Gante de la mitad del precio total de la obra, que ascendía a cuarenta y cuatro ducados, siendo pagado el resto tras la valoración del retablo, estableciéndose como fiador del flamenco, Luis de Casares, tejedor de terciopelo.

Días más tarde, el mismo Hernando de Ballesteros el Viejo se va a encargar de concretar la pintura del retablo con uno de los pintores más relevantes de su tiempo, el también flamenco Pedro de Campaña⁷. Al igual que sucedía

6. CEÁN, Agustín: *Diccionario de los profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, vol. I, p. 205; COLLANTES DE TERÁN, Antonio, HERNANDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Tomo II, Sevilla, 1940, p. 132; MORALES, Alfredo, SANZ, M^a Jesús, SERRERA, Juan Miguel, VALDIVIESO, Enrique: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2004 (2^a edición), tomo II, pp. 144-145; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 2002 (3^a Edición), p. 72.

7. Sobre este maestro pintor caben destacar los siguientes trabajos al respecto: PACHECO, Francisco: *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*. Sevilla, 1599, p. 292 (edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes. Sevilla, 1985); CEÁN, Agustín: *Diccionario de los profesores...*, ob.cit., vol. I, pp. 201-205; GESTOSO, José: *Ensayo de un diccionario...*, ob.cit., tomos II, pp. 19-20, tomo III, pp. 276-288; LOPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández...*, ob.cit., pp. 161-162; SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1931, vol. III, pp. 14-15; HERNANDEZ DÍAZ, José: *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1933, vol. VI, pp. 60, 92; *Arte hispalense de los siglos XV y XVI. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1937, vol. IX, pp. 31, 43; ANGULO, Diego: "Algunas obras de Pedro de Campaña", *Archivo Español de Arte*, tomo. XXIV, 1951, pp. 225-246; *Pedro de Campaña*, Sevilla, 1951; BOLOGNA, Francesco: "Osservazioni su Pedro de Campaña", *Parangone*, n^o 43, 1953, p. 45; SERRERA, Juan Miguel: "Pintura y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1985, pp. 353-404; "Coleccionismo regio e ingenio capitular. Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña", *Archivo Hispalense*, n^o 215, 1987, pp. 153-166; "Pedro de Campaña: obra dispersa", *Archivo Español de Arte*, n^o 245, vol. LXII, 1989, pp. 1-3; "Dibujos y tablas de los primeros años sevillanos de Pedro de Campaña", *Archivo Español de Arte*, n^o 263,

con el documento anterior, éste fue dado a conocer por Celestino López Martínez, aunque ahora, tras su transcripción completa, podemos extraer muchos más datos sobre el mismo, así como aportar varios pagos que se efectuaron por este menester con posterioridad.

Concretamente la escritura del contrato de esta pintura se llevó a cabo el 29 de mayo y de nuevo María Niño delega en Ballesteros la potestad para poder concretar todos los pormenores de esta obra pictórica que debía presidir su capilla funeraria⁸. En el documento se detalla una serie de condiciones que van desde el soporte a utilizar hasta la iconografía que debía presentar el conjunto. Así, la primera establece que la pintura debía de ser sobre tabla con una capa de yeso gruesa y mate, tal y como se acostumbraba en la época. En la segunda se describe lo que debía hacer Campaña en la talla y ensambladura de Juan de Gante, que consistía en dorar con oro bruñido las molduras y las columnas del mismo, además de pintar en colores y con estofados los campos libres de talla. Seguidamente se da el dato más conocido de este concierto y que dio pie a la atribución de la obra del flamenco que se conserva en la parroquia de San Isidoro, declarándose que la pintura tenía que ser similar a la de un retablo que había realizado en esta iglesia para el comerciante Cristóbal Ruiz. Sin embargo, la iconografía que plantea María Niño en su retablo nada tiene que ver con el cuadro de *San Antonio y San Pablo* que hoy en día se localiza en este templo dedicado al santo hispalense, ya que según se detalla en esta escritura, en el tablero central debía aparecer la figura de un Cristo atado a la Columna, en el ático San Juan Bautista, en la calles laterales, a la derecha San Joaquín y Santa Ana y posiblemente a la izquierda el Nacimiento de Cristo, quizás sobre las anteriores el San Francisco de Paula y la Santa Catalina de Siena de los que no se especifica su ubicación, y finalmente en el banco, como era habitual, en un lado se situaba el difunto y mecenas don Alonso Daza al natural, en el centro la Cena del Señor y en otro lado el Lavatorio de los Pies⁹.

Por tanto, la mencionada distribución de las pinturas, parece no alejarse en demasía de los esquemas estructurales mantenidos en este momento, y, en

vol. LXVI, 1993, pp. 273-282; "Pedro de Campaña y la Casa de Medina Sidonia (A propósito de la Piedad del Museo de Bellas Artes de Cádiz)", *Archivo Hispalense*, n.º 251, 1999, pp. 246-261; VALDIVESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, ob.cit., pp. 69-75.

8. AHPSe. SPNSe. Legajo 9822, oficio 16, libro 2º de 1546, fols. 356 recto-357 vuelto.

9. En este punto queremos aclarar que lo recogido por Celestino López Martínez en su obra no se corresponde fielmente con el texto de la escritura, alterando alguna de las posiciones de las representaciones iconográficas que aparecen detalladas en la misma. LOPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández...*, ob.cit., pp. 161-162.

concreto, con aquellos que fueron utilizados por Campaña en otras obras conservadas, como por ejemplo en el retablo del Mariscal de la Catedral de Sevilla, aunque por sus dimensiones, como ya hemos comentado, se acerca más a los que también pintara para la prioral de Carmona y para la iglesia sevillana de San Pedro, ambos de fechas coetáneas a nuestro retablo¹⁰. Asimismo, esta iconografía nos facilita poder imaginar el aspecto que pudo tener en su día, ya que poseemos referentes parecidos en otros retablos que realizó el maestro Pedro a lo largo de su trayectoria profesional. De hecho, creemos que no debía diferenciarse mucho el tablero central del retablo trianero con el que hoy aparece bajo la advocación del *Cristo del Perdón* y que se venera en un retablo lateral de la capilla sacramental de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla, donde Cristo aparece atado a la columna y flanqueado por una serie de santos y por el propio donante arrodillado¹¹. Además, esta obra recoge su firma y la coincidente cronología de 1546, algo que reafirma su identificación estética con la tabla central del retablo de la Victoria. Con respecto a Santa Ana y San Joaquín, no es difícil encontrar un similar en el magnífico retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Sevilla, donde ambos personajes aparecen en numerosas escenas¹². En este último retablo y en otros que pinta para otras ciudades y localidades andaluzas, encontramos de nuevo otros ejemplos donde vemos el esquema que pudo utilizar para el Nacimiento de Cristo situado en el lado izquierdo. El santo franciscano y la santa dominica se situarían enmarcando a la pintura central del ático con la figura de San Juan Bautista, cuya imagen también la hallamos en el retablo de Carmona. Finalmente, la iconografía del banco es muy similar a la que plantea Campaña en el retablo que ejecuta para la catedral de Córdoba en 1556, donde igualmente aparece el Lavatorio en un lado, la Santa

10. GESTOSO, José: *Ensayo de un diccionario...*, ob.cit., tomo II, pp. 19-20, tomo III, pp. 279-283; ANGULO, Diego: *Pedro de Campaña*, ob.cit., pp. 20-25; SERRERA, Juan Miguel: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", ob.cit., pp. 388-390; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, ob.cit., p. 74.

11. SERRERA, Juan Miguel: "Dibujos y tablas de los primeros...", ob.cit., p. 285; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, ob.cit., p. 75; MORALES, Alfredo: "La capilla sacramental de Santa Catalina. Un espacio barroco sevillano" en *Capilla sacramental de Santa Catalina*. Madrid, 1997, pp. 19-35.

12. El retablo mayor de Santa Ana fue concertado entre los años 1542 y 1557. PACHECO, Francisco: *Libro de Descripción...*, ob.cit., p. 292; CEAN, Agustín: *Diccionario...*, ob.cit., vol. I, p. 201; GESTOSO, José: *Ensayo...*, ob.cit., tomo III, p. 201; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte y artistas del Renacimiento...*, ob.cit., pp. 46-47; *Arte Hispalense...*, ob.cit., pp. 31-33; HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio: *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla, 1936, pp. 37-46; ANGULO, Diego: *Pedro de Campaña...*, ob.cit., p. 25; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, ob.cit., p. 72-74; SERRERA, Juan Miguel: "Dibujos y tablas de los primeros...", ob.cit., p. 279-282.

Cena en el centro, y en el otro extremo la Oración en el Huerto, que en nuestro caso fue sustituido por el donante¹³.

Con respecto a las condiciones del contrato y al precio del mismo, ya fueron en parte expuestos por Celestino López Martínez cuando recogió el documento. Así, el plazo para la finalización de la obra fue de un año y el precio establecido para la pintura, el dorado y la policromía fue de cien ducados de oro, recibiendo ahora el pintor el primer tercio, y siendo entregados los otros dos tercios en pagos siguientes como veremos en otras dos cartas de pago que recogemos en este estudio. Asimismo, se constituye como fiador de Pedro de Campaña el ensamblador Nufro de Ortega, y por la parte contratante hace lo propio de nuevo Hernando de Ballesteros el Viejo, comprometiéndose ambos a responder en caso de que alguna de las partes no cumpliera lo en su momento escriturado.

El primer pago por esta obra pictórica la va a efectuar nuestro platero el 19 de junio de este mismo año, día en que Pedro de Campaña le otorga una carta de pago por el valor de doce mil maravedíes en treinta y cuatro coronas de oro y tres reales de plata¹⁴. Nos llama la atención en este escrito la alusión que se hace al retablo, el cual ya estaba entregado en parte, aunque se tendrá que esperar a 1548 para verlo completo en su lugar.

Por último, doña María Niño va a reparar y adecuar la capilla funeraria del convento de la Victoria donde se debía colocar el retablo y donde ya se ubicaba la tumba de su esposo, para lo que contrata con el maestro albañil Juan de Medina, el 8 de noviembre de este mismo año, todas estas obras. Este alarife deberá seguir una serie de condiciones escritas que van desde el modelo de cubrición hasta el propio adorno del recinto, y cuyo precio total ascendía a la cantidad de diez mil maravedíes¹⁵. De nuevo en esta ocasión encontramos a Hernando de Ballesteros el Viejo como representante de la mencionada señora a la hora de establecer los diferentes menesteres del concierto. Además, en esta escritura se recogen una serie de datos precisos sobre el tipo de construcción que era y su ubicación en el propio templo. La capilla se situaba junto al arco toral que daba acceso a la capilla mayor y se entraba a través de la única nave de la iglesia, templo conventual típico de las construcciones mudéjares de este tiempo. Esta misma estética es la que va a dominar en este espacio funerario, ya que va tener planta cuadrada y una techumbre de madera. Lo primero que

13. ANGULO, Diego: *Pedro de Campaña*, ob.cit., p. 31; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura...*, ob.cit., p. 71.

14. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9822, oficio 16, libro 2º de 1546, fol. recto.

15. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9822, oficio 16, libro 2º de 1546, fols. 931 vuelto-932 recto.

tenía que hacer el albañil era el refuerzo y aumento en altura de los muros del recinto, subiéndolos hasta ocho varas, o lo que es lo mismo seis metros y sesenta y ocho centímetros, a través de varias hiladas de ladrillo y tapial alternantes. La techumbre por su parte, debía ser nueva y se trataba de un artesonado decorado en su interior con azulejos cortados y cubierto en el exterior por tejas árabes. Se debía abrir en uno de los muros laterales que daban a la calle una ventana de dos palmos de anchura, unos cuarenta centímetros, por tres de altura, es decir por veinticinco centímetros, además de otra ventana interior para que respirase la techumbre. Muy interesante es la referencia al altar y a las gradas que tenía que levantar el albañil en uno de los lados de la capilla y que tenían que estar cubiertos de paneles cerámicos, azulejería que al igual que todos los materiales de la obra debían ser aportados por la dueña del recinto. También se nombraban los fiadores del albañil que debían responder en caso de negligencia, siendo éstos los alarifes Juan Guerrero y Pedro Hernández.

Las obras debieron llevarse a cabo a buen ritmo ya que al año siguiente, concretamente el 8 de octubre de 1547, se hacían las cuentas y se cerraba el concierto, en el que se detallaban los maestros y oficiales que participaron en la albañilería y la carpintería, en concreto, Benito Hernández, Diego de la Torre, Baltasar de la Torre, Francisco Daza y Lorenzo Hernández, los cuales recibieron diferentes partidas por el trabajo realizado en el recinto.

Tras este trabajo fue colocado el retablo y su pintura fue terminada de pagar el 17 de abril de 1548. Así, este día, Pedro de Campaña otorgaba la carta de finiquito de este retablo pictórico por valor de cinco mil maravedíes, los cuales de nuevo fueron entregados por Hernando de Ballesteros el Viejo¹⁶.

Desafortunadamente diferentes acontecimientos en la historia del convento hicieron que no llegase a nuestros días este importante conjunto artístico. De hecho, parece que este recinto, junto a toda la iglesia, pereció en un grave incendio acaecido en el año de 1704, reconstruyéndose al completo el templo y recibiendo un nuevo mobiliario con posterioridad. Además, su patrimonio también se vio mermado con la invasión francesa, la propia exclaustración del convento y su posterior destrucción, que borraron cualquier huella de este antiguo conjunto funerario.¹⁷

16. AHPSe. SPNSe.: Legajo 9824, oficio 16, libro único de 1548, fols. recto-vuelto.

17. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticias artísticas de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1973, pp. 581-584.

Finalmente, y para concluir nuestro estudio, nos parece sumamente interesante subrayar, además de todo este proceso creativo llevado a cabo en estos años, los vínculos documentados entre artistas tan importantes como fueron Juan de Gante, Pedro de Campaña y el platero Hernando de Ballesteros el Viejo, estos últimos pilares esenciales y reconocidos para entender el renacimiento sevillano en sus diferentes campos artísticos. Sobre todo, nos llama poderosamente la atención la presencia en toda esta empresa de Ballesteros el Viejo, quien, sin duda, gracias a este contacto directo con las obras, diseños y dibujos de estos artistas, supo consolidar el plateresco en la platería sevillana.

Antonio Joaquín SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

CRÍTICA DE LIBROS

