

Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII¹

«Con motivo del 650 aniversario de la cesión por Pedro I de su actual monasterio en la collación de San Ildefonso. 19 de enero de 1369»

ABOUT THE HIRING OF ALTARPIECES FOR THE NEW CHURCH OF THE MONASTERY OF SAN LEANDRO OF SEVILLE. END OF THE 16TH CENTURY AND FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY

«ON THE OCCASION OF THE 650TH ANNIVERSARY OF THE ASSIGNMENT BY PEDRO I OF HIS CURRENT MONASTERY IN THE DISTRICT OF SAN ILDEFONSO. JANUARY 19, 1369»



SALVADOR GUIJO PÉREZ

Universidad François Rabelais, Tours (Francia)

RECIBIDO: 20/11/2017 / ACEPTADO: 25/04/18

RESUMEN: El artículo trata el tema de la contratación de los nuevos retablos del Real Monasterio de San Leandro, tras la realización de su nueva iglesia, a finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Para ello, es preciso estudiar los contratos de las obras de arte, las cartas de pago, los finiquitos y asientos en los libros de cuentas y del Protocolo. Tras dicho estudio podemos analizar el contexto legal y laboral en el que se generaban las obras de arte, así como las condiciones jurídicas y obligaciones de los contratantes. Del mismo modo, indicamos el devenir de dicho patrimonio.

PALABRAS CLAVE: convento de San Leandro, retablos, Orden de San Agustín, carta de pago, finiquito, asientos libros de cuentas, contrato obra arte.

ABSTRACT: The article treats the topic of the hiring of the new altarpieces of the Royal Monastery of San Leandro, after the construction of its new church, at the end of the 16th century and the first half of the 17th. For the preparation of the same it is necessary to study the contracts of the works of art, the letters of payment, the settlements and seats in the books of accounts and of the Protocol. After this study we can analyze the legal and labor context in which the works of art were generated, as well as the legal conditions and obligations of the parties involved. As well as, we indicate the evolution of that heritage.

KEY WORDS: convent of San Leandro, altarpieces, Order of St. Augustine, letter of payment, settlement, seats in the books of accounts, contract work of art.

1. Abreviaturas utilizadas: LPMSL = Libro de Protocolo del convento de San Leandro; AMSL = Archivo Monacal del convento de San Leandro; LPSL = Libro de profesiones del convento de San Leandro; LESL = Libro de elecciones del convento de San Leandro; AHPSPN = Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Fondo de Protocolos Notariales; APNE = Archivo de Protocolos Notariales de Écija.

INTRODUCCIÓN

Con la realización de este estudio histórico nos adentramos en uno de los capítulos de mayor interés que nos ofrece la documentación pública y privada del convento de San Leandro:² la contratación de los altares y retablos de su iglesia durante una de las épocas de mayor esplendor del Monasterio. Para la realización del mismo hemos contrastado la documentación registrada por otros historiadores e investigadores que, aunque en materia artística es abundante, no lo es tanto en la histórica.³ Igualmente hemos acudido a la fuente primaria, el Archivo Monacal. Este patrimonio artístico mueble, al igual que en la mayoría de los conventos de Sevilla, se concentró tanto en abundancia como en calidad de ejecución en sus iglesias. Éstas constituyen la parte más importante de todo monasterio, no por su arquitectura, que en este Convento es más bien pobre y sencilla, sino porque en ella se encuentra la mayor y mejor riqueza artística que posee.⁴ En este aspecto artístico concreto, quizás sea en el que es más rica la documentación referente al Monasterio debido a la gran belleza y perfecta ejecución de sus obras. Pero insisto, no por ello la documentación histórica que es la que nos interesa para nuestro estudio lo es igualmente. Encontramos grandes carencias en cuanto a los documentos que atestiguan la contratación de las grandes obras retablísticas y de altares de la iglesia del Monasterio. Pues muchos de ellos se perdieron o no figuran más que como asientos generales en los libros de cuentas, sin especificar en la mayoría de los casos a quién se entregaba el dinero y en concepto de qué. Existen otros asientos que sí lo hicieron y en ellos nos basamos, aunque carezcamos del documento principal que es la escritura de contratación de la obra. Aunque como puntualiza Hernández Nieves en su estudio sobre la contratación de las obras de arte, el documento

2. GUIJO PÉREZ, Salvador. «Orígenes del Monasterio de San Leandro y su fusión con el emparedamiento de San Pedro de Sevilla. Siglos XIII-XVI.», *Historia. Instituciones. Documentos*, 2018, n. 45, pp. 157-186; GUIJO PÉREZ, Salvador. «Relación y formación del patrimonio urbano del monasterio de San Leandro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, 2017, n. 19, pp. 609-634; LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*. Málaga, 1973; MIURA ANDRADES, José María. *Frailes, monjas y conventos: las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1999; VALDIVIESO, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, 1980.
3. Para una mejor contextualización del artículo dentro del tema de la retablística sevillana es necesario atender a las obras siguientes: HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, 2000; HALCÓN, Fátima; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla, 2009; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla, 2001; PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983.
4. Confróntese con otros monasterios sevillanos como el vecino de Santa María de Jesús cuya iglesia es de la misma época que la reforma de la del que nos ocupa. CENTENO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús*. Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1996, p. 88.

que recogía que una obra era concertada y firmada no suponía su realización, pues las dificultades avenidas de ambas partes y sus desacuerdos podrían truncar su ejecución. En este sentido, los documentos definitivos que confirmaban la ejecución de la obra y su autoría son los asientos de las cuentas de fábrica de las parroquias o, como en este caso, de los conventos, las cartas de pago y los finiquitos.⁵ Aún así nos ceñiremos a extraer tanto de los datos obtenidos por otros autores como de los propios del Archivo Monacal, aquellos contratos, cartas de pago, finiquitos y asientos existentes.

LA EDIFICACIÓN ECLESIAL

Si durante la Edad Media la vida monástica de este cenobio contó con un proceso de fundación de difícil definición y sobre todo ajetreado en cuanto al definitivo emplazamiento de su casa principal, la fábrica de su iglesia no iba a ser menos.⁶ Hemos de recordar que el monasterio de San Leandro cambió hasta en tres ocasiones de emplazamiento hasta que definitivamente se asienta en su actual ubicación, 1369. Se tiene constancia de diferentes reformas de su iglesia, que fue de menor tamaño y valor en la época precedente, ya que como se recoge en nuestro estudio sobre los orígenes del Monasterio, la finalización de su construcción fue muy rápida, en menos de ocho años ya se encontraba terminado. Este dato aparece en el Archivo Monacal, en un legajo en pergamino firmado por Diego Rodríguez, donde por mandato del señor arzobispo Fernando Carrillo de Albornoz, el chantre de la Santa Iglesia, Bartolomé Rodríguez, bendijo el monasterio e iglesia de San Leandro en el año de 1377.⁷ No será hasta finales del siglo XVI cuando sepamos con certeza las disposiciones internas de la iglesia, ya que carecemos de datos concretos que acrediten la distribución de sus partes. Sí sabemos por Francisco Pacheco que la traza del nuevo templo es realizada por Juan de Oviedo, aunque no encontramos documentación original que lo atestigüe más que la afirmación de su coetáneo en su obra de los «Verdaderos Retratos» y de aquellos que la citan.⁸

Esta falta de noticias precedentes está compensada con la abundancia de otras que existen de 1582 en adelante, que fue sin duda la fecha inicial de la reforma interna del templo, verificada en altares y retablos,⁹ según afirmó el padre Llordén. Así lo

5. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra de arte en Extremadura (escultura de los siglos XVI al XVIII)». *Revista de Estudios Extremeños*, 1994, vol. 50, n. 2, p. 328.

6. GUIJO PÉREZ, Salvador. «Orígenes del Monasterio de San Leandro...», art.cit., p. 165.

7. El escribano concretó que la bendición se realizó para que fuese cementerio y entierro de las religiosas del Monasterio y de las demás personas que allí quisieran inhumarse. El documento fue firmado en Sevilla el sábado día 18 de julio de 1377. *Ibidem*, p. 171.

8. PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599. Citado entre otros por MONTOTO, Santiago. *Esquinas y conventos de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, p. 157 y PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera. (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*. Arte Hispalense, n. 16, Sevilla, 1977, p. 60.

9. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., p. 56.

atestiguan, de igual modo, otros autores como Pérez Escolano que indica que la reforma se inició pocos años antes de 1584,¹⁰ ya que como ambos recogen se encuentra probado que Asencio de Maeda, maestro mayor de la Santa Iglesia, accedió al mismo como visitador de la construcción del templo, aprobando con su firma sus condiciones.¹¹ También ratifica la intervención de los maestros albañiles Juan de los Reyes y Juan Miguel. Pérez Escolano no asegura que las trazas fueran de Juan de Oviedo, aunque indica que sí le son atribuibles los diseños de la decoración iniciados probablemente después de 1601 y en todo caso las obras de remate del edificio.¹² Para el alzamiento de la nueva iglesia, la anterior fue prácticamente demolida incluyendo su capilla mayor y la nave principal salvo la zona del coro. De esta forma la iglesia actual, de finales del siglo XVI, está edificada en el mismo lugar que el templo antiguo y reutilizó parte de sus cimientos y muros de tapial. Para realizar esta afirmación no solo observamos la arquitectura del edificio¹³ sino que en la documentación estudiada consta la contratación del retablo mayor el 12 de marzo de 1582, realizándose la misma con la iglesia en inicios de su construcción y sin finalizar. Este hecho nos da a entender que las medidas de la capilla mayor ya se conocían. Esta práctica de renovación de las iglesias en conventos de origen medieval con el reaprovechamiento de la cimentación y otros elementos de la anterior fue un recurso muy realizado en el esplendor económico de estas instituciones en el siglo XVI, véase el coetáneo de San Clemente.¹⁴

La iglesia fue construida de nuevo, quedando un espacio bastante amplio y de elevada techumbre. González de León recogió que consta de una sola nave formada por un espacioso cañón dividido por casi la mitad con rejas dobles, altas y bajas para los respectivos coros de las monjas. A la cabeza hay un gran arco a toda la altura del templo para formar la capilla mayor.¹⁵ Paralelamente al levantamiento de la planta de la iglesia, el convento sufrió una reforma integral en torno a su eje principal y distribuidor, el claustro, así como la de todas las dependencias que giran a su alrededor. La

10. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera...*, ob. cit., p. 60.

11. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, p. 143.

12. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera...*, ob. cit., pp. 61 y 94. Para afirmar esto se basa en que una vez montado el primitivo retablo mayor (1582-1594), el jurado Juan de Oviedo remató la decoración de la iglesia tal y como el estilo de la decoración del templo, que se esconde tras el retablo sustitutorio del primitivo, atestigüa.

13. Esto puede explicarse observando entre otros elementos la discontinuidad existente en el muro principal desde la zona del coro a la iglesia, así como la anchura de la nave que es más estrecha de lo que se esperaría de un edificio con las actuales proporciones. Del mismo modo podemos observarlo en la forma rectangular de su capilla mayor que ya no sería el cuadrado perfecto que se esperase, suponiéndose todas ellas adaptaciones de la construcción moderna a las trazas medievales existentes.

14. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «El Monasterio en la Edad Moderna y Contemporánea». *Real Monasterio de San Clemente. Historia, Tradición y Liturgia*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1999, p. 243.

15. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia histórica, artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1844.

fecha exacta de su finalización la obtenemos gracias al acto de bendición de la iglesia, que se plasmó en una cartela sobre la puerta de entrada al templo. En ella se recoge la inscripción: «*Soli Deo honor et gloria*. Acabose esta iglesia siendo Arzobispo Don Pedro de Castro i Quinones en el mes de febrero año de 1612». Esta cita nos permite datar de una manera más precisa la iglesia y también nos aporta el dato del arzobispo que hubo en aquel momento.¹⁶

LOS RETABLOS

Antiguo retablo mayor

Con las obras en marcha, se consideró necesario encargar una obra de la misma calidad y proporciones que el templo que se levantaba. Por ello la comunidad, que ya conocía sus medidas finales, ya que el templo fue levantado sobre la misma planta del anterior, encargó la ejecución del nuevo retablo. El padre Llordén afirma que la traza se encargó a Juan Bautista Vázquez y ésta fue revisada por el maestro mayor de la Catedral Pedro Díaz de Palacios. En el documento de contratación de la obra por los artífices se hace constar que fue «condición que aquello que pareciere valer se le dé a Juan Bautista Vázquez por la traza y trabajo que en ella puso y se le pague luego a costa de Jerónimo Hernández y Diego de Velasco, atento a que fue contrato a que la traza de los tres que no saliere con la obra, que se le pagase su trabajo a costa de los que quedaren con la obra».¹⁷ De esta cláusula extraemos que el maestro Bautista Vázquez realizó una traza para el retablo de San Leandro, pero éste no ejecutó finalmente el mismo y, por tanto, en aquello que sirvió para la construcción final del retablo debió de pagársele a costa de los que sí lo realizaron. La falta de concordancia en la iconografía y el estilo final del retablo, así como las posibles interpretaciones del documento, alentaron las voces que atribuían su traza a Diego de Velasco o a otros autores, como al maestro Juan de Oviedo, debido a que fue éste el trazador no solo de la decoración final de la iglesia, sino también de los retablos que se realizaron con posterioridad sobre los santos Juanes. Incluso, dentro de la atribución a Bautista Vázquez, el profesor Pérez Escolano atribuye las condiciones del mismo a Diego de Velasco¹⁸ por la estrecha

16. Se trató de Don Pedro de Castro Vaca (o Cabeza de Vaca) y Quiñones que fue prelado granadino antes que sevillano y que se caracterizó por ser un gran precursor inmaculista, como más adelante observaremos en su influencia. En 1610 fue nombrado arzobispo de Sevilla, donde permaneció hasta su muerte en 1623. HEREDIA Y BARNUEVO, Diego Nicolás. *Místico ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*. Ed. Barrios Aguilera, Manuel; Granada, 1998, pp. 9-26. Citado por PEINADO GUZMÁN, José Antonio. «El arzobispo Don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones y la influencia del Sacro Monte en el desarrollo inmaculista en Granada». *Historia. Instituciones. Documentos*, 2015, n. 42, p. 275.

17. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera...*, ob. cit., p. 239.

18. *Ibidem*, pp. 61 y 94. Éste atribuye a Juan Bautista Vázquez la traza mientras que las condiciones serían de Diego de Velasco.

conexión entre los artistas.¹⁹ Finalmente, entendemos que fue Juan Bautista Vázquez el trazador del retablo y que sus ejecutores siguieron sus pautas en el trabajo. En cuanto a la realización del retablo, recoge el documento que Pedro Díaz de Palacios recibió veinte ducados por revisar las trazas y hacer las condiciones, así como por otros trabajos en esta misma obra. Esta cantidad le fue entregada por los maestros Jerónimo Hernández, Diego de Velasco, Antonio de Alfán, Diego de Zamora, Juan de Saucedo y Vasco de Perea. Del mismo modo, se recoge el pago que estos realizaron al escribano Pedro de Almonacid por los registros de las escrituras.

La ejecución de la obra está claramente atribuida a los escultores Diego de Velasco y Jerónimo Hernández, quienes el 12 de marzo de 1582 la contrataron, mitad por mitad, con el monasterio de San Leandro y se obligaron a hacer en toda perfección la talla y la escultura. Las condiciones fueron muy precisas en cuanto a las medidas de las tallas, decoración y motivos. En principio se recoge un primer cuerpo de relicario, sobre el cual iría una «figura de san Leandro redonda, como advocación de la casa y a los lados dos figuras de bulto de san Pedro y san Pablo». Encima de este arco principal iría un recuadrado entre el frontispicio y pedestal del segundo cuerpo, donde irían dos ángeles, y entre ambos un corazón con un verso de san Agustín, la historia de la predicación de san Leandro y encima un pelicano redondo con sus hijos, de donde saldría la cruz con una figura en ella de Cristo expirante con la Virgen y san Juan a modo de calvario.²⁰ Fue ésta la iconografía escogida para la obra.

Podemos afirmar que la descripción inicial realizada en este contrato varió, ya que los vestigios que nos quedan así como la documentación encontrada posteriormente, nos aportan la realización de otros motivos que no se incluyen en este contrato. Para ello hemos de retrotraer nuestro estudio al momento de sustitución de este retablo mayor, por el posterior contratado por Teresa de Anguiano y Cárdenas, en 1747.²¹ En una declaración realizada posteriormente, en 1786, por la que entonces era abadesa y su hermana, añadieron a los documentos alusivos a la sustitución del retablo una misiva en la que se explicó cómo las religiosas condescendieron a la sustitución del retablo por doña Teresa. El motivo fue el «agradecer la voluntad que las tenía». Del mismo modo, se recoge que «las mismas sentían que se quitase el retablo que tenían por ser hecho por artífices de estimación». En este sentido, insistieron en que los relieves del antiguo debían colocarse en el nuevo que se hacía.²² Estos relieves son concretamente

19. Esta situación volvió a repetirse de nuevo. Diego de Velasco con fecha 19 de octubre de 1582, acordó con fray Tomás Gómez, prior del convento de Santo Domingo de Osuna, la realización del retablo mayor del mismo. Éste se haría conforme a la traza y condiciones «del que se hace en el convento de San Leandro de Sevilla». *Ibidem*, p. 143.

20. Descripción del primitivo retablo recogido en el contrato de ejecución de la obra. *Ibidem*, p. 239.

21. HALCÓN, Fátima; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano...*, ob. cit., p. 295.

22. AMSL. 24 de enero de 1786. Misiva de una sola hoja rubricada por Francisca Rita de Espinosa Núñez de Prado y Lorenza Ignacia de Espinosa y Prado, hermanas. Fueron ambas abadesas del Monasterio, tal y

seis, actualmente dispuestos en las calles laterales del nuevo retablo, representando el Bautismo de Cristo, la Flagelación, la Adoración de los Reyes, San Agustín, La Asunción de la Virgen y la Oración en el huerto de los olivos. Ninguno de ellos aparece en la documentación original en la descripción iconográfica del retablo, lo que nos hace suponer que la misma cambió durante su ejecución. Este hecho no debe ser extraño ya que el retablo tardó en realizarse doce años, pudiéndose adaptar o cambiar ante las distintas opiniones que fueron surgiendo.

A la vista de los contratos y de otras escrituras que son anexas a la contratación principal de la obra podemos observar la relación legal y laboral, durante el periodo renacentista. También las circunstancias jurídicas y las obligaciones de las partes, para lo que analizaremos la incidencia de éstas en la libertad creadora del artista. En otro sentido, también nos ofrecerán datos interesantes de la actividad laboral del artista y del funcionamiento de su taller.²³ Dicho esto y una vez identificadas las partes, así como habiendo sido analizada la problemática de la traza del retablo, el contrato incluye un apartado para los materiales. En este sentido todos los contratos de escultura que vamos a trabajar se referirán únicamente a la madera, material preferido por los escultores españoles de este periodo, descartando otros más nobles y duraderos en el tiempo como el mármol, el alabastro, los jaspes, el bronce, etc. Para la realización de un retablo podrían llegarse a utilizar gran variedad de maderas según las partes del mismo, donde se realizó «la escultura de cedro y la arquitectura de borne, excepto las columnas que han de ser de pino de Segura». En el contrato se insiste en el buen estado de la madera, e incluso, en algún caso, en qué tiempo debía de ser cortada, así como su tiempo de abrigo, precauciones y esmeros que pretendían la perpetuidad de la obra en el tiempo.²⁴

Las medidas y las proporciones de la obra vienen condicionadas por el espacio de la capilla, de sobra conocidas y se presuponían, pues no se incluyen en el contrato las medidas exactas. Sí se hizo una alusión más precisa en cuanto a la altura de las imágenes, para lo que podrían haber usado los términos varas, palmos, cuartas y dedos, sin embargo, prefirieron usar la unidad de medida de pies como así se recogió. Sirva de ejemplo, como la figura de san Leandro debía ser «redonda y de cuatro pies de alto, así como las imágenes laterales de san Pedro y san Pablo, de dos pies y medio de alto».²⁵ Del mismo modo, el contrato recoge como «todos los miembros, así mayores como menores de esta obra, vayan conforme a buena arquitectura, guardando en cada orden los preceptos de ella». Con esta cláusula se aseguraron cómo debía ser la correcta realización de la obra. No se especificó el lugar de ejecución, luego pensamos que se

como se recoge en el Libro de elecciones (LESL 1748). La primera monja gobernó el Monasterio desde el año 1765 hasta 1781, donde comenzó la segunda hasta 1795.

23. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 327.

24. *Ibidem*, p. 334.

25. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández...*, ob. cit., p. 239.

pudo hacer conforme a la costumbre, en el taller del artista y una vez terminada, se trasladó y colocó en su lugar. En ninguno de los contratos que disponemos se recoge el traslado del artista y su taller a un lugar habilitado dentro del monasterio. Esta práctica responde a un deseo de vigilancia y seguimiento de la obra por parte del comitente, que aseguraba la ejecución de la misma por el maestro, además de que ésta se hiciera conforme a la traza, con los materiales elegidos, en los plazos previstos y con el cumplimiento de todas las demás condiciones protocolizadas,²⁶ no siendo el caso de San Leandro.

Para esta obra se fijó un tiempo de ejecución de dos años a contar desde el día en que se les entregase a los autores el primer tercio. Éste se solía dar como forma de pago por adelantado para la compra de los materiales. Pero antes de iniciar la obra las monjas necesitaron el *nihil obstat* de la autoridad eclesiástica de la cual dependían. Esta misma «vistas, examinadas y firmadas las trazas y diseños presentados, por conducto del provisor arzobispal», otorgó mediante decreto judicial la pertinente licencia que obligaba a los artistas Diego de Velasco y Jerónimo Hernández, como escultores, así como a Antonio de Alfíán, Vasco de Perea, Diego de Zamora y Juan de Saucedo, como pintores, a la ejecución del retablo por el modelo que se hizo, entregando las fianzas convenidas. Del mismo modo, el Monasterio se comprometió al saneamiento de los bienes y rentas.²⁷ Los precios, los plazos y las fórmulas de pago fueron del mismo modo pactados entre Jerónimo Hernández y Diego de Velasco junto con el mayordomo del Convento, Juan Digán. Los primeros se comprometieron a realizar el retablo de la iglesia para el altar mayor conforme a la traza y condiciones, ya asentadas y firmadas entre el provisor y Diego de Velasco por precio de 2.050 ducados. Aunque si el retablo tras la tasación resultare valer menos que el precio pactado se le había de restar la diferencia a esa cantidad. Para asegurar la autoría y el pago se prohibió explícitamente que ninguno de los maestros pudiera traspasar ni dar a otra persona, ni el uno al otro, la obra que les fue encargada. En cuyo caso, perderían el encargo ya que, como continúa la cláusula, dicho encargo «se les hizo como a tales maestros peritos de que el prelado y Convento estaban satisfechos y no se satisfarán de otra ninguna persona, sino siendo ellos los propios».²⁸ Las obras se demoraron pues las religiosas retardaron la entrega del primer tercio del total al día 6 de junio de 1582, a partir del cual se inició el trabajo proyectado. Este dato lo encontramos en la escritura realizada por el platero Francisco de Alfaro, fiador de Jerónimo Hernández, «sin que cosa alguna se le pida ni demande, ni se haga con él, ni sus bienes, ni herederos, ni obligación, ni escursión, ni otro auto alguno de fuero ni de derecho».²⁹ Como solía acostumbrarse los pagos se realizaron

26. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 338.

27. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández...*, ob. cit., p. 240.

28. Ídem.

29. Íbidem, pp. 242 y 243.

por tercios, siendo el postrero dividido en dos pagos, correspondiendo el último al finiquito de la obra, tras el asentamiento y tasación de la misma.

Para la finalización de la obra y la completa recepción del pago y finiquito por la realización correcta de la misma, ésta debía ser tasada y corresponder con la traza realizada originalmente como así fue. Para ello, la figura del tasador fue desempeñada en este caso por Juan Bautista Vázquez, escultor, ya que éste recibió por parte de la viuda de Jerónimo Hernández, Luisa Ordóñez, y cobrándose de la mitad del tercio postrero, la cantidad de dos ducados en concepto de la vista y examen de la mitad del retablo el 2 de septiembre de 1586.³⁰ Para la continuación del retablo, al mismo tiempo que el tallado de la madera se iba realizando, contamos también con los conciertos de pintura con Antonio de Alfán. Éste se comprometió a dorar y pintar la cuarta parte del retablo, en precio de 500 ducados, teniendo un plazo de año y medio para su realización.³¹ La relación profesional entre Jerónimo Hernández y Antonio de Alfán venía de lejos ya que su colaboración se ve documentada en al menos cuatro trabajos en Sevilla, todos ellos desaparecidos, así como para otras obras de la ciudad de Jerez de la Frontera.³² Por tanto, ambos autores se conocían sobradamente cuando coincidieron en San Leandro, lo que daba aún más seguridad a la comunidad para su contratación.³³ De igual modo se recoge otra escritura de concertación de pintura de imaginería con el pintor Diego de Zamora. Resulta interesante saber que su fiador fue Benito de Montedoy, de oficio batihoja de panes de oro. Del mismo modo que el fiador se estaba asegurando la venta de su propio material, cuáles eran las láminas de pan de oro, a nosotros nos otorga su procedencia. El citado pintor se comprometió con el Monasterio a hacer el dorado, estofado y pintura de toda la talla, imaginería e historias para el retablo del altar

30. *Ibídem*, p. 255. Esta cantidad se cobró de la mitad del tercio postrero, luego no coincide con la otra cantidad que debió pagarse a Bautista Vázquez de lo que valiese de la traza realizada, pues esta se pagó con la cantidad recibida del primer tercio el día 6 de junio de 1582. Tampoco se especifica si en este caso se trata de Juan Bautista Vázquez, el joven, en vez del viejo, pues sabemos que este inició una relación profesional con la viuda que se vio revocada oficialmente poco después de dicho examen, el 27 de octubre de 1586. Aunque sería también propio que fuera el viejo quien realizara la tasación por haber participado en la traza de la obra. *Ibídem*, p. 258.

31. *Ibídem*, pp. 240 y 241.

32. Antonio de Arfán y Jerónimo Hernández colaboraron en al menos cuatro trabajos sevillanos, ya desaparecidos: el Tabernáculo de la Virgen de la Estrella, en el trascoro de la Catedral de Sevilla. El autor del proyecto fue Hernán Ruiz, en 1569 se daba el finiquito. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *El arquitecto Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1949, pp. 54-55. Citado por PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano...*, *op. cit.*, p. 267. El retablo mayor para el convento de Madre de Dios, en 1570. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández...*, *ob. cit.*, pp. 218-220. El retablo de San Antonio de Padua para el claustro del convento de San Francisco, en 1577. *Ibídem*, pp. 228 y 229. El retablo mayor del convento de San Leandro, en 1582. *Ibídem*, pp. 239-240. Citado por RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. «Jerónimo Hernández y Antonio de Arfán: sus intervenciones en el primitivo retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 1991, p. 34.

33. HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE, Julia. «Antonio Alfán. Aportaciones al estudio del Arte pictórico sevillano del siglo XVI». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte. Arqueología. Historia*, Diciembre de 1929, año XXXVII, cuarto trimestre, Madrid, p. 278.

mayor de su iglesia, que tenían a su cargo los escultores Diego de Velasco y Jerónimo Hernández.³⁴

El 14 de febrero de 1583, Diego de Velasco, dio carta de pago al mayordomo del Convento, el citado Juan Digán, porque había recibido de su mano la cantidad de 3.666 reales y medio, los cuales eran del segundo tercio y paga de la mitad de la obra que tenía a su cargo para dicho Monasterio.³⁵ Este documento demuestra también el buen ritmo al que marcharon las labores de talla, asegurándonos que en principio los plazos tenderían a cumplirse. Las cartas de pago no son ni más ni menos que un recibo de pago o cantidad que el comitente hace al artista, se van emitiendo durante la ejecución de la obra.³⁶ Confirman lo dicho el 6 de marzo de 1585, nuevas escrituras de pago, dadas entre los anteriores, esta vez por 1.878 reales y 11 maravedís cada uno, por cuenta de nuevo de los ducados que debían percibir por las obras de talla y escultura.³⁷ Por último, para la recepción de la última carta de pago, el finiquito, no contamos con la firma del maestro Jerónimo Hernández que falleció en ese mismo año, 1586. Será su viuda Luisa Ordóñez, tutora de los hijos del artista Hernando Ordóñez y Jerónima de Estrada, quien confirmó, el 2 de septiembre de 1586, la recepción de 172 ducados y 12 reales, que eran la mitad de la paga del tercio postrero a cumplimiento y entero pago de los 1.050 ducados. Estos se cobraron por la mitad que tomó a su cargo de hacer la obra de talla y escultura y ensamblaje del retablo mayor de dicho monasterio, comprendidos en ellos los dos ducados que entregó a Juan Bautista Vázquez.³⁸ Se tiene constancia en otros documentos en que la misma señora se encargaba de cobrar otras obras o traspasar las iniciadas por su difunto marido a otros autores, debido su repentino fallecimiento.³⁹ Pero aunque la obra de talla y el compromiso con los escultores se dio por finiquitado, el retablo aún no se había finalizado. Se realizó un nuevo documento con los pintores Diego de Campos, Vasco de Pereira y Juan de Saucedo, por el cual se comprometieron a terminar la pintura, dorado y estofado del retablo, en un plazo de seis meses, el 17 de noviembre de 1592. Junto a estos se obligaron también sus fiadores, Andrés de Ocampo, Gaspar del Águila y Diego de León en lo que Jerónimo Hernández y Antonio de Alfán se obligaron con el Monasterio, recibiendo los citados pintores 200 ducados a cuenta.⁴⁰ Dicho plazo expiró ya que se realizó nueva carta de pago con fecha 20 de junio de 1594, por 1500 ducados restantes de los maravedís de la

34. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández...*, ob. cit., p. 209.

35. *Ibidem*, p. 243.

36. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 351.

37. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández...*, ob. cit., p. 244.

38. *Ibidem*, p. 255.

39. Doña Luisa Ordóñez, hija del arquitecto Hernán Ruiz II, y esposa del escultor y ensamblador Jerónimo Hernández, traspasó al escultor Andrés de Ocampo las obras que su difunto marido había dejado «comenzadas y por comenzar». *Ibidem*, pp. 255-258. Ambos crearon una compañía artística para la finalización de dichas obras. HALCÓN, Fátima; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano...*, ob. cit., pp. 117-122.

40. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, p. 199.

tasación del trabajo.⁴¹ Luego podemos dar por concluido dicho retablo en la primera mitad del año 1594, concretamente el 19 de enero,⁴² necesitando para su realización la obra un total de doce años, lo que demuestra la envergadura que debió de tener el mismo.

No obstante, este retablo fue sustituido en 1747 por el actual de estilo barroco que fue ejecutado por Pedro Duque Cornejo.⁴³ El que nos ocupa fue vendido al padre José de Castro, provincial del Carmen Calzado, en 4.000 reales de vellón, como se recoge en la declaración realizada por Teresa de Anguiano,⁴⁴ estando ubicado actualmente en la ciudad de Málaga. No corrieron afortunadamente el mismo destino las tallas principales del retablo, las cuales se encuentran actualmente en el refectorio (tanto el san Leandro de bulto redondo, como los santos Pedro y Pablo), así como en el retablo mayor actual de la iglesia del Convento (los seis citados relieves). Desconocemos el paradero del resto del programa iconográfico proyectado y si éste se realizó tal y como se describió.

Retablo de san Juan Bautista

El retablo que nos ocupa hace pareja con otro del mismo autor, y al que se sitúa enfrente, dedicado a san Juan Evangelista.⁴⁵ Sobre su ejecución contamos con tres documentos que nos confirman su autoría, uno de aprecio o tasación previa de Juan Hurtado, en solicitud al maestro mayor de Sevilla Juan de Oviedo, y dos cartas de pago de Juan Martínez Montañés. El altar representa un portentoso alto relieve central dedicado al precursor de Jesús de Nazaret, de tamaño natural, arrodillado y en actitud penitente, señalando en lo alto al Cordero al que anuncia con las palabras: *Ecce ille Agnus*. A ambos lados, se representa en bulto redondo a san José y santa María. Consta de tres partes, en la superior a la anterior, aparece otro alto relieve central del Bautismo del Señor y a sus lados las imágenes de san Zacarías y santa Isabel. En el centro hay también un medallón portado por dos ángeles y un relieve con la cabeza del Bautista. Coronando la obra, el escudo del santo es sostenido también por dos ángeles atlantes. Esta obra fue realizada por deseo expreso de Juan Peñate y Narváez. Sabemos que, como recoge el escribano Juan Bautista de Contreras, el 2 de febrero de 1620 es

41. *Ibidem*, p. 174.

42. *Ibidem*, p. 199.

43. HALCÓN, Fátima; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano...*, ob. cit., p. 314.

44. AMSL. 27 de enero de 1748. Recoge una declaración realizada por la misma donde diferencia las partidas de dinero sufragadas para la ejecución del nuevo retablo mayor y aquellas pertenecientes al dorado del de Nuestra Señora de Gracia. Del mismo modo, indicaba cómo estas partidas debían reemplazarse de las rentas y réditos que producían sus fincas. En esta misma se hacía alusión a la venta del retablo y la apreciación del mismo, así como el citado carmelita se comprometía para la adquisición de la obra en decir 1.000 misas rezadas, en cargo a los 4.000 reales de vellón en que se tasaba el retablo que adquirió.

45. HALCÓN, Fátima; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano...*, ob. cit., pp. 140-148.

realizada por parte de Juan Hurtado, visitador de la comunidad en aquellos años, una petición de tasación sobre «el coste de la realización del arco, altar y bóveda que estaba a mano derecha entrando en la iglesia de San Leandro» al maestro Juan de Oviedo. Dicha localización corresponde con la de la posterior colocación del retablo de san Juan Bautista. Finalmente el precio fue realizado en 150 ducados y así en ese precio fue adquirido y aceptado por Juan Peñate y Narváez quien además, recoge la escritura, entregó 10 ducados de más de los 150, ya que en súplica posterior de las religiosas se reclamaron para el adorno del altar. La escritura recoge igualmente que en el retablo se pusieran dos figuras de relieve en dos de sus nichos, una de san Juan Bautista y otra de san José, y los demás santos de pintura lo serían de su orden, según expresa Peñate en su solicitud.⁴⁶ La elección de este convento para su sepultura representa una muestra más de las buenas relaciones que mantuvo la familia Peñate con la comunidad de San Leandro, a la que como se recoge en uno de sus libros de profesiones perteneció María Peñate, hija de Juan Peñate y Narváez y de Ana Jiménez.⁴⁷

En cuanto a la realización de la traza o composición del retablo, partimos del estudio de dos grandes expertos en los dos mayores artistas implicados en esta obra: los profesores Hernández Díaz y Pérez Escolano, especialistas en la obra de Juan Martínez Montañés⁴⁸ y Juan de Oviedo, respectivamente.⁴⁹ En sus estudios se afirma que en relación al maestro Juan de Oviedo apenas han llegado hasta nuestros días algunos de los retablos que, diseñados por él, fueron ejecutados por otros maestros, haciendo alusión directamente a los de los santos Juanes del convento de San Leandro, fechándose el del Bautista en 1621 y el del Evangelista en torno a 1625,⁵⁰ en relación a su traza. Dicha actividad fue habitual en la vida profesional de Juan de Oviedo, sobre todo como maestro mayor del Arzobispado de Sevilla, habiéndose documentado otros casos donde también había dado las trazas y condiciones para la realización, a cargo de otros artistas, de importantes retablos sevillanos como el de Santa Clara de Cazalla (1604), el primer proyecto para San Miguel de Jerez (1609), el del Cristo de la Misericordia de Santa Isabel (1610) o el de Nuestra Señora de Gracia de Villamanrique (1612),⁵¹ o

46. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., p. 69.

47. LPSL 1603. Actas 136-137; 164-165. Recoge el citado libro que la misma estaba, desde el día 1 de abril de 1619, como religiosa novicia en dicho Monasterio, y después de dos años en el noviciado hizo su profesión, el 18 de julio de 1621, entregando una dote de 1.100 ducados. GUIJO PÉREZ, Salvador. «Libro de profesiones del Real monasterio de San Leandro de Sevilla (1603-1635)». *Revista de Humanidades*, 2018, n. 35, pp. 185-216 (pp. 205 y 207).

48. En la obra sobre el autor Juan Martínez Montañés consúltase también la realizada por PROSKE, Beatrice Gilman. *Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor*. Nueva York, *Hispanic Society of America*, 1967.

49. DÁBRIO GONZÁLEZ, María Teresa. «El retablo en la escuela sevillana del Seiscientos». *Imafronte*, 1987-1989, n. 3-5, (Ejemplar dedicado a: El retablo español), pp. 189-190.

50. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz. 1568-1649*. Colección Arte Hispalense, n. 10, Sevilla, 1976, pp. 56 y 58; GÓMEZ MORENO, María Elena, *Juan Martínez Montañés*. Ed. Selectas, Barcelona, 1942 y PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo...*, ob. cit., p. 89.

51. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo...*, ob. cit., p. 22.

en los que sólo participó en la otorgación de sus condiciones como se realizó para el de la Merced Calzada de Écija (1607).⁵² En algunos de los citados anteriormente, el maestro Montañés también participó en su ejecución.⁵³ La fama y prestigio de Oviedo fueron enormes en su época, pues a su cargo como maestro mayor de Sevilla y de la provincia de León unía los de Jurado, Familiar del Santo Oficio, Visitador y Proveedor de los establecimientos benéficos de Sevilla, Ingeniero militar, Caballero de la Orden de Montesa y Criado de su majestad.⁵⁴

En cuanto al segundo elemento, quién sería el artista encargado de realizar el retablo, ambos profesores recogen que la ejecución corrió a cargo, como ya hemos mencionado, de Juan Martínez Montañés. Desgraciadamente no contamos con el contrato de ejecución de la obra entre la comunidad, o cualquiera de sus representantes o interesado, y el autor al cual atribuimos ésta. Pero como hemos citado anteriormente, los contratos de trazas o notariales previos a la ejecución de la obra no son la mejor carta de autoría, ya que el maestro o la parte solicitante podían llegar a desacuerdos o vicisitudes sobrevenidas previas o durante la realización de ésta que impidieran llegar a buen término la misma.⁵⁵ Por tanto, como mejor garante de autoría contamos con dos cartas de pago y finiquito que demuestran que el retablo de san Juan Bautista fue realizado por el maestro y escultor Martínez Montañés. La primera de las cartas de pago se realizó el 4 de noviembre de 1621, donde Juan Martínez Montañés otorgó la misma al almojarife de la aduana de Sevilla en 6.000 reales, que eran por cuenta de la obra que estaba haciendo para el altar y capilla que Juan Peñate tenía en la iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla.⁵⁶ Una nueva carta de pago donde se reconocen 400 ducados en reales fue rubricada a modo de finiquito con el contenido de deuda saldada por Juan Martínez Montañés. Este reconocimiento se concedió a la comunidad de monjas de San Leandro, en Sevilla, el 10 de agosto de 1623.⁵⁷ De este último documento extraemos el precio total de la obra, el cual difiere de la suma inicial tasada y comprometida a pagar por Juan Peñate de manos de Juan de Oviedo, ya que la mano del artista y su cotización también se debía tener en cuenta a la hora de la contratación

52. En él se recogen las condiciones establecidas por Juan de Oviedo para el contrato firmado entre Inés de Henestrosa Guzmán y los escultores Juan de Ortuño y Pedro Freile de Guevara, para la construcción del retablo mayor del Convento de la Merced Calzada de Écija. En este caso, no realizó la traza. GARCÍA LEÓN, Gerardo. «El retablo mayor de la Merced Calzada de Écija». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2006, n. 19, p. 161.

53. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. «Compañía Artística entre Juan de Oviedo y de la Bandera y Juan Martínez Montañés: una aportación inédita a sus respectivas biografías». *Archivo español de arte*, 2011, t. 84, n. 334, p. 165.

54. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano...*, ob. cit., p. 345.

55. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 328.

56. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928, p. 48.

57. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., pp. 69 y 70, y MURO OREJÓN, Antonio. *Documentos para la escultura sevillana. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVIII*. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, t. I, 1927, p. 208.

de un retablo. Con estos datos podemos concluir, a falta de la descripción del contrato inicial, que se realiza un contrato de ejecución de este retablo de san Juan Bautista por Juan Martínez Montañés para el convento de San Leandro. Además, como se extrae de diferentes documentos, éste es concertado para su enterramiento por Juan Peñate y Narváez.⁵⁸

En relación a la traza previa de la obra contamos con los estudios de los citados profesores, que afirman que fue realizada por el maestro Juan de Oviedo que en aquel momento contaba con elevada fama y reputación.⁵⁹ Ésta se realizó conforme a la breve descripción del motivo hecha por el donante que figuraba en una escritura ya citada. Sabemos, aunque en este caso no fuera así, que Martínez Montañés también solía realizar la traza de sus propios retablos y la de los de otros artistas de menor madurez artística o renombre. En el concierto de obras con otros artistas, donde la traza era realizada por el maestro ya en su etapa de madurez, mediante contrato obligaba al artista a que se adecuara a la traza por él fijada y sus condiciones como elemento vinculante.⁶⁰ No conocemos los avalistas que el maestro presentó que dependerían de la envergadura, naturaleza y volumen de la obra, pero que supondrían para el donante la tranquilidad suficiente como para poder entregar el primer tercio del encargo para que el artista comprase los materiales,⁶¹ como solía hacerse, ya que desconocemos esos datos. Del mismo modo no tenemos noticia de los materiales que se contrataron. En cuanto a las medidas de la obra conocemos que en la hoja de aprecio solicitada por Juan Hurtado se especificaron las proporciones del arco, altar y bóveda.⁶² Estos elementos arquitectónicos estaban perfectamente definidos en la misma fábrica del templo, y ya que, el diseñador de la traza del retablo fue el mismo arquitecto que participó en la decoración y remate de la nueva iglesia,⁶³ como anteriormente indicamos, entendemos que estas medidas se incluyeron en el contrato a la perfección, pues así fue realizado en su presentación final. Es un claro ejemplo de cómo el espacio de la capilla condicionó las dimensiones de la obra.⁶⁴ En relación al lugar de ejecución de ésta, entendemos que la misma se realizó en el taller del artista y que una vez se terminó, se

58. Este último aspecto es comprobable también *in situ* en la misma obra ya que ésta cuenta con una cartela a los pies de la imagen del Bautista con la siguiente inscripción: «A mayor gloria de Dios Nuestro Señor y honra del mayor de los nacidos San Juan Bautista, lo mandaron hacer Juan Peñate de Narváez y Doña Ana Ximénez su mujer, para sí y para sus herederos. Año 1622».

59. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, ob. cit., pp. 56 y 58; y PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo...*, ob. cit., p. 89.

60. Véase el concierto de la arquitectura del retablo de Francisco Rioja para su capilla en el convento de «Las Teresas» de Sevilla, según una traza firmada por Juan Martínez Montañés para Martín Moreno en Sevilla a 25 de septiembre de 1627. AHPSPN. Oficio 4º. Escribanía de Alonso de Escobedo Colombres. Libro 4º de 1627. Legajo 2.542, f. 1029 v. 1032 v.

61. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano...*, ob. cit., p. 71.

62. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., p. 69.

63. Francisco Pacheco la atribuyó al maestro Juan de Oviedo. PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, ob. cit.

64. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 335.

trasladó y asentó en su lugar. Este tipo de actuación no sólo es común en Sevilla,⁶⁵ sino también en el resto del país.⁶⁶ El tiempo de ejecución lo desconocemos, debió de empezar a correr desde el día en que se protocolarizó la escritura de contrato o se entregó el primer tercio, pero desconocemos la existencia de éste. Por tanto, entendemos por los documentos existentes que la obra se hizo entre 1621 y 1622, realizando carta de pago y reconocimiento de deuda totalmente pagada en una fecha algo posterior como ya hemos citado, en el año 1623.⁶⁷ Desconocemos si pudieron darse interrupciones en la ejecución o incumplimientos en el contrato que repercutirían en el parámetro siguiente, relativo al precio y los plazos. Pero por el tiempo empleado entendemos que se ajustó a los cánones para una obra de esa envergadura, dimensiones y características. Pero sobre todo, es probable que a la hora de fijar el tiempo se hubo de tener muy en cuenta la actividad del taller del maestro. Es una época en la que Juan Martínez Montañés, es un artista muy reconocido en su profesión, y su taller se encontraba sometido a numerosos compromisos laborales y encargos.

Este último aspecto influyó de igual modo de manera muy directa en la fijación de los precios, los plazos y las fórmulas de pago. Observamos, por la documentación aportada, que existió una gran oscilación de precio, concretamente 250 ducados, entre el precio de tasación previa de la obra por el maestro Juan de Oviedo y los 400 ducados finalmente pagados al artífice final de la obra. Entendemos que no se debe tanto a elementos como la envergadura y las dimensiones de la obra, que ya estaban proyectadas, ni tampoco al tipo de materiales o el sistema de contratación que se sabía fue de adjudicación directa, sino que debió deberse exclusivamente a la fama directa del maestro. Estas elevadas tarifas de maestros famosos por encima de la tarifa normal presupuestada puede interpretarse como una emancipación incipiente del artista respecto del oficio en materia de precios. También constituyen un rasgo de distinción, de elitismo profesional y de estimación de su arte.⁶⁸ Desconocemos si la obra fue sometida a tasación para fijar su correcta realización y adecuación al precio, así como su veredicto, pero no descartamos que Juan de Oviedo la realizase, ya que como queda documentado en otras obras en las que intervino como redactor de sus condiciones y trazas, generalmente quedaba obligado también a la tasación de ésta.⁶⁹

65. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano...*, ob. cit., pp. 58-60.

66. Véase VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja. (1600-1780)*. Vitoria, 1990, p. 74; IGARTUA MENDÍA, María Teresa. *Desarrollo del barroco en Salamanca*. Madrid, 1972, p. 62. y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1959, n° LXVII, pp. 429-430. Citado por HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 338.

67. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., pp. 69 y 70.

68. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 349.

69. Como hemos citado, Juan de Oviedo, además de redactar las condiciones para la construcción del retablo mayor de la Merced Calzada de Écija, quedaba nombrado tasador de la obra. Por ello, los escultores adjudicatarios del contrato se obligaban a pagar sus honorarios como redactor de las mismas y como

Retablo de san Juan Evangelista

Este nuevo retablo hace pareja con el anteriormente citado del mismo autor y se encuentra enfrentado al mismo, estando dedicado al evangelista san Juan. Sobre este retablo contamos con dos documentos, una escritura que recoge el convenio de trabajo entre el pintor del retablo, Baltasar Quintero y su ejecutor, Juan Martínez Montañés, así como una segunda escritura entre el arquitecto Francisco de Ocampo y el citado escultor. Ambos documentos nos confirman la realización del retablo por éste último y nos sirven de garantía explícita de adjudicación. El altar tal y como se concibe hoy, y así lo concibió su autor, representa un alto relieve central dedicado a su titular san Juan Evangelista, cuya imagen, sentada y en actitud de escribir, está centrada en su parte baja. A sus dos lados se encuentran las tallas del apóstol Santiago y la de santa María. En el centro observamos de nuevo un alto relieve de san Juan en la tina. Muestra más arriba una imagen de Nuestra Señora del Buen Consejo y a los lados de los mismos, María Salomé y el Zebedeo. Corona esta vez la obra, el tetramorfo del evangelista sostenido por dos ángeles.

Sin embargo existen documentos de 1617, anteriores a la traza del actual retablo, que nos hablan de otro retablo dedicado a la Limpia Concepción, que se había de poner en el altar de san Juan Evangelista.⁷⁰ En la escritura del 22 de septiembre de 1617, el pintor Juan de Uceda concierta la realización de un retablo para el monasterio de San Leandro que sirva de sepultura a Antonio de la Cueva y Ceballos. Recoge el escribano en dicho contrato las palabras de Uceda, donde éste se obliga a pintar en el lienzo principal una imagen de la Limpia Concepción de tamaño del natural con su gloria, así como unas historias del Apocalipsis. El plazo de ejecución se fijó en catorce meses y el precio en 4.600 reales.⁷¹ Del mismo modo Martín Zabala, arquitecto y ensamblador de retablos, concierta con el ya albacea Juan Serón, una vez difunto Antonio de la Cueva y Ceballos, el 29 de septiembre de 1617, la realización de un retablo en madera de borne, salvo el bastidor y el revestimiento del lienzo que sería en pino, con la advocación de Nuestra Señora de la Limpia Concepción. Prosigue la escritura señalando que el donante está enterrado al pie del citado altar de san Juan Evangelista y que se tiene tratado con la abadesa que en el altar se ha de poner un sagrario pequeño y un san Juan Evangelista de talla en mitad del banco, lo cual ha de ser por cuenta de la abadesa. Aunque el autor Martín Zabala se ofreció también a hacerlo. Se fijó un

tasador final de retablo, aparte de costear los viajes que Oviedo hubiese de realizar de Sevilla a Écija para este fin. GARCÍA LEÓN, Gerardo. «El retablo mayor de la Merced...», art. cit., p. 148.

70. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., p. 64.

71. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, ob. cit., p. 204.

plazo de ocho meses y un precio de 2.000 reales.⁷² El citado retablista presentó como fiador a Juan Blasco.

Tras el estudio de ambos documentos y a la vista de los posteriores que a continuación estudiaremos, entendemos que el retablo y lienzo dedicado a la Limpia Concepción no duró mucho tiempo colocado en la iglesia. Por lo tanto, el altar de san Juan Evangelista existía y la talla principal del mismo ya estaba realizada con fecha anterior, ya que en caso contrario el maestro Zabala hubiera estado dispuesto a hacerla. El trabajo que se tenía que realizar era el retablo para el mismo más acorde a la nueva iglesia. Las pinturas apocalípticas que debían pintarse en tablero por Juan de Uceda responden al libro escrito por el santo, así como la iconografía propia de la incipiente devoción a la Inmaculada Concepción tan defendida en Sevilla,⁷³ sobre todo en este periodo, cuando la prelatura de Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones influyó tanto en este aspecto.⁷⁴ Desgraciadamente este retablo se perdió, ya que conocemos documentalmente que en 1626, la comunidad de religiosas de San Leandro vendió al vecino convento de los Trinitarios Descalzos uno dedicado a san Juan Evangelista. Este retablo estaba en el altar dedicado a este santo, y se vendió con la imagen de Nuestra Señora de la Concepción y toda su guarnición, adorno de ensamblaje, talla y dorado, quedando exento de la venta la imagen del santo y el sagrario (que como ya vimos anteriormente eran aportados por la abadesa). Esta operación fue llevada a cabo directamente por Martínez Montañés, en nombre de la abadesa y monjas del Convento. El escultor se comprometió con el jurado Diego de Soto de la Torre, que actuaba en nombre de los frailes trinitarios y el precio se fijó en 2.800 reales, de los cuales 1.000 se dejaron en manos de los padres trinitarios en concepto de quinientas misas por la intención del Convento. Los 1.800 reales restantes se entregaron directamente al maestro Montañés, en dos partes. Entendemos que esto se hizo con relación al pago por la

72. *Ibidem*, p. 153.

73. Decreto del Papa Paulo V con fecha 12 de septiembre de 1617. En el mismo se imponía el silencio de aquellos que defendían las tesis maculistas. Ello desataba grandes muestras de fervor tanto en el pueblo como en los encargos artísticos que empezaron a versar sobre este tema.

74. La figura del arzobispo don Pedro de Castro fue enormemente importante para el desarrollo de la devoción inmaculista en la Granada de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. A raíz de los famosos descubrimientos del Sacro Monte, se va a producir una evolución de esta creencia en tierras granadinas a instancias de este prelado, quien tomó el asunto como una de sus prioridades personales en su episcopado. El inteligente manejo del tema por parte del arzobispo, a pesar de que los hallazgos del Sacro Monte fueran condenados posteriormente por Roma, terminaría concretándose en la erección de la Abadía, en el uso ideológico de todo ello, así como en la extensión del concepcionismo en Granada, y que por influencia y cambio de sede trasladaría a Sevilla. PEINADO GUZMÁN, José Antonio. «El arzobispo Don Pedro...», art. cit., p. 275.

realización del futuro retablo dedicado al Evangelista. Dicho documento es rubricado el 23 de junio de 1626.⁷⁵

Finalmente, este retablo sufrió la misma suerte que el dedicado a san Agustín, del maestro Blas Hernández, cuando éste fue sustituido por el portentoso retablo de Francisco Dionisio de Ribas. Ambos fueron retirados de la iglesia del Convento siendo sustituidos por otros de mejor factura y en mejor armonía con el templo. Con datos objetivos podemos afirmar que en el coro bajo de la iglesia existe un retablo cuya imagen principal, en bulto redondo, está atribuida a Jerónimo Hernández. Representa a san Juan Evangelista con un cáliz de plata en la mano y los tableros posteriores, en talla policromada, representan escenas apocalípticas. Suponemos que fue esta talla la que presidió el citado altar, siendo aportada y posteriormente conservada junto con el sagrario por la abadesa. Éste hace pareja con el retablo de san Agustín adaptado para el coro bajo, su posterior ubicación, ya que fue realizado por Blas Hernández para la iglesia del Monasterio, encontrándose cada uno de ellos a ambos lados de la silla abacial. También nos consta que la bóveda que se encuentra bajo el actual retablo corresponde al enterramiento de Antonio de la Cueva, tal y como recoge la lápida que se encuentra sobre el mismo.⁷⁶ Lo que nos confirma el final enterramiento del donante en dicho altar, aunque el proyecto inicial de ejecución de altar y retablo acordado con su albacea fuera sustituido por otro proyecto posterior.

Los profesores citados anteriormente, atribuían la traza del nuevo proyecto a Juan de Oviedo y, además, databan el retablo de san Juan Evangelista en 1625.⁷⁷ La relación profesional existente entre Juan de Oviedo y Juan Martínez Montañés venía de lejos, en documentos anteriores se recoge que mantuvieron la compañía artística entre 1596 y 1602, periodo de consolidación artística y de mayor desarrollo de la faceta escultórica y retablistica de Oviedo y etapa de iniciación profesional de Martínez Montañés.⁷⁸ Esta vinculación como recoge Antonio Joaquín Santos será convenida el 5 de junio de 1596, cuando Juan de Oviedo y Martínez Montañés decidieron establecer cinco capitulaciones que debían seguirse, contemplarse y cumplirse durante los seis años

75. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen. «Un documento inédito sobre Juan Martínez Montañés». *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, t. I, 1982, pp. 277-281. Hace alusión al documento del AHPSPN. 23 de junio de 1626. Oficio 6º. Escribanía de Juan Contreras. Libro 3º, ff. 192-194.

76. La lápida dice así: «Este altar, bóveda y entierro es de D. Antonio de la Cueva Cevallos, que murió en 17 días de marzo del año de 1617 y está en él enterrado; y de D. Antonio de la Cueva y Ceballos, su hijo y de sus herederos y sucesores». El escudo en la lápida grabado recoge la inscripción: *Ardid es de caballeros, Cevallos para vendellos*.

77. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés. El Lisipo...*, ob. cit., pp. 56 y 58; y PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo...*, ob. cit., p. 89.

78. Tanto Víctor Pérez Escolano como José Hernández Díaz establecen estos periodos para sus respectivas biografías. *Ibidem*, pp. 19-29; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés*. Sevilla, 1987, pp. 95-110. Citado por SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. «Compañía Artística entre Juan de Oviedo...», art. cit., p. 164.

siguientes.⁷⁹ Posteriormente, tal vinculación fue formalizada mediante la declaración realizada por ambos el 9 de agosto de 1597, cuando decidieron realizar un retablo para el convento de Santa Clara de Llerena, considerando además la posibilidad de trabajar de forma conjunta en años venideros, aunque lo pactaron un año antes en el documento anteriormente citado.⁸⁰ Por ello, no debe sorprendernos la relación de trabajo entre ambos en estos retablos de los santos Juanes. Consta que el artífice de este magnífico retablo fue el insigne escultor y arquitecto Juan Martínez Montañés y que lo tuvo terminado en 1633. Tampoco hay la menor duda de que Oviedo conoce perfectamente la maestría con la gubia de Montañés, y que éste, por su parte, unido a su amigo ya no buscaba abrirse terreno en un mercado hasta ahora incipiente, como en los albores de su relación. El entorno artístico sevillano ya había sucumbido a su genialidad.

Desgraciadamente no poseemos la escritura original del contrato pero, como avanzamos, sí contamos con dos documentos donde el maestro artífice del retablo se vincula con otros dos artistas para el acabado del mismo. El primero es un documento en el que se adjudica la pintura de las obras realizadas por Montañés al pintor Baltasar Quintero.⁸¹ Se trata de un documento muy simple donde el 27 de noviembre de 1632, el pintor se obliga con Martínez Montañés en el dorado, estofado y encarnado de las imágenes del retablo de san Juan Evangelista de San Leandro. Se obligó a empezar el mismo porque ya lo tenía en su poder y a tenerlo acabado para el 24 de abril de 1633. Aunque recoge que para ello Juan Martínez Montañés debía entregarle las esculturas restantes, «porque cuatro figuras que vienen en los cuatro nichos de los lados se ha de quedar la pintura de ellas para hacer y acabar cumplido el dicho plazo».⁸² Se fijó un precio de 600 ducados. Las figuras secundarias se encargaron al maestro Francisco de Ocampo,⁸³ el 9 de febrero de 1633. Por medio de otro documento, Ocampo se obligó a la realización de una serie de imágenes para dicho retablo con Juan Martínez Montañés. Concretamente se recogió la realización de dos figuras de los apóstoles Santiago, el mayor y el menor, y tres historias pequeñas: una sobre san Juan Evangelista metido en la tina, otra de san Joaquín y santa Ana con dos ramos en las manos y Nuestra Señora, y la otra del bautismo de Cristo y san Juan Bautista. Para ello, Juan Martínez Montañés debía proporcionarle los materiales y Ocampo se comprometía a tener la obra termi-

79. AHPSN. Legajo 15047, oficio 22, libro 1º de 1596, ff. 1133 r.-1134 r.

80. Este retablo fue finalmente contratado el 16 de febrero de 1598. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario los artífices que florecieron en Sevilla*. Sevilla, t. 3, 1899-1909, p. 149; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, ob. cit., p. 231. Citado por SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. «Compañía Artística entre Juan de Oviedo...», art. cit., p. 164.

81. Con respecto a la policromía de sus retablos el maestro acudiría a una nómina de pintores con los que colaborará asiduamente: Francisco Pacheco, Baltasar Quintero, Juan y Diego de Salcedo, y Juan de Uceda. HALCÓN, Fátima; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano...*, ob. cit., p. 141.

82. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, ob. cit., p. 262.

83. HALCÓN, Fátima; HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano...*, ob. cit., p. 148.

nada a finales de abril, fijándose un precio de cien ducados en moneda de vellón, los cuales Juan Martínez Montañés se los libraría en el mayordomo de la fábrica de San Lorenzo de Sevilla.⁸⁴ Se refiere a los del retablo del convento de San Leandro.

A modo de conclusión, podemos afirmar que en la contratación del retablo del Evangelista han quedado perfectamente identificadas las partes contratantes: se trata de una obra realizada por Juan Martínez Montañés que concierne con la comunidad de religiosas agustinas de San Leandro realizar un altar retablo que debe ocupar la sepultura de Antonio de la Cueva y Ceballos y sus descendientes. Para su realización contamos con diferentes fechas, de un lado la concertación de la sepultura con la familia donante y los primeros artistas en el año 1617, de otro lado la traza de la nueva obra por Juan de Oviedo en 1625. Finalmente, la fecha de inicio de su ejecución por el artífice final en 1631, terminándose totalmente la obra en cuanto a su policromía en 1633. El motivo del cambio de proyecto nos resulta evidente, la comunidad ante la envergadura de la nueva iglesia contrató un fastuoso retablo mayor de gran valía a Jerónimo Hernández y Diego de Velasco (1582). Pero en ese mismo periodo encargó dos retablos laterales, dedicados a san Agustín (1598) y este último que nos ocupa (1617), para albergar una imagen existente de san Juan Evangelista junto a una obra pictórica de la Pura Concepción. Estos fueron de menor tamaño, calidad y valor, así como realizados por artistas de menor reconocimiento y prestigio. Cuando Juan de Oviedo y Juan Martínez Montañés finalizaron el retablo dedicado al Bautista (1622), no sabemos por quién aconsejadas o incitadas a ello, las religiosas sustituyeron los retablos recientemente instalados y los adecuaron, bien a la clausura, bien se deshicieron de ellos mediante su venta. A partir de los documentos estudiados intuimos que los dos artistas tuvieron un papel muy importante en estas sustituciones, es más, fue el propio Montañés el encargado de la venta del retablo. Puede pensarse también que la situación económica de la comunidad fuera ajustada ante la coincidencia de tantas obras, y quisiera salir al paso con retablos de menor valía para vestir la iglesia ante su inminente bendición y apertura, con la intención de cambiarlos posteriormente, como así se hizo. O bien no hubo un proyecto claro y armónico para la iglesia, siendo elaborado posteriormente. Debemos tener en cuenta que en este periodo previo a la realización de los retablos por Martínez Montañés se realizó también un retablo dedicado a Nuestra Señora de las Virtudes, cuyo artífice ignoramos, pero consta que estaba hecho, pintado y dorado en 1618. El interesante documento que nos lo revela es una declaración del 15 de noviembre de 1618, dada por Diego de Campos en su testamento.⁸⁵

En cuanto a la traza, materiales, medidas y proporciones de la obra no podemos, como ya ha quedado demostrado, más que remitirnos a lo dicho sobre el anterior retablo del Bautista, realizado por los mismos autores. Así como al lugar de ejecución

84. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Retablos y esculturas...*, ob. cit., p. 77.

85. *Ibidem*, pp. 8 y 9.

de éste que debieron ser los talleres de los diferentes artistas. El tiempo de ejecución en este caso tomó algo más de lo esperado, ya que desde que Oviedo lo trazó en 1625, hasta el inicio de su ejecución en 1631, pasaron cinco años lo que pudo deberse bien a la realización de otros proyectos en los que se encontraba comprometido el taller del artífice o, como recoge el profesor Hernández Díaz, porque el autor estaba en una etapa de agotamiento moral y físico,⁸⁶ o a una demora en la ejecución de la obra prevista por la comunidad hasta realizar los trámites y reunir la suma necesaria para el inicio de su ejecución. Pero se sobreentiende que el contrato de ejecución se realizó en 1631 con el inicio de las obras y que tal y como se recogió en el documento firmado por Baltasar Quintero, en 27 de noviembre de 1632, éste ya tenía el retablo en su poder. Luego la obra escultórica estaba finalizada, a falta del encargo a Francisco de Ocampo, siendo un plazo prudente para la realización del retablo la fecha de 1633. Desconocemos la cantidad acordada, pero si para la contratación de Ocampo en la realización de las imágenes laterales se acordaron 100 ducados, el precio total de la obra pudo suponer en mayor o menor medida los 400 ducados cobrados por el gemelo retablo diez años antes. En este caso sí conocemos los precios del pintor que superan los de la realización escultórica, ya que supusieron 600 ducados. Esto puede explicarse en el precio de los materiales utilizados, sobre todo el oro para dorar una obra de tal envergadura. La calidad de los materiales encarece siempre el producto,⁸⁷ siendo los materiales del pintor mucho más costosos que la compra de las diferentes maderas por el tallista. Tampoco conocemos si la obra fue sometida a tasación.⁸⁸ De nuevo, no descartamos que el maestro Juan de Oviedo la realizase debido a su relación de confianza con la comunidad y a la amistad que le unía al artífice, así como ya hemos referido, en otras obras en las que intervino como redactor de sus condiciones y trazas, generalmente quedaba obligado también a la tasación de la misma,⁸⁹ siendo éste el caso.

Retablo de san Agustín

Como hemos citado anteriormente, las escrituras con las que contamos no corresponden con el retablo que se encuentra en la actualidad ubicado en la iglesia, ya que éste fue sustituido y recolocado por partes en las diferentes estancias de la clausura,

86. Esta etapa es considerada por el profesor Hernández Díaz el decenio crítico (1620-1632), «tanto físico como moral y artístico», y, sin embargo, se sitúan en ella grandes obras como la imagen de la Cieguecita (1628) de la Catedral, la Santa Ana del Convento de las Carmelitas (1627) y los retablos del Bautista (1620-1622) de San Leandro, y en el Convento de Santa Clara, los retablos: Mayor, de la Purísima, San Juan Evangelista y San Francisco, cuya fecha señala entre 1621 y 1626. Todos ellos en Sevilla. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. «Don José Hernández Díaz y su libro sobre Martínez Montañés». *Colección Minervae Beticae*, 1988, vol. XVI, p. 179.

87. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. «El contrato de la obra...», art. cit., p. 349.

88. HERNÁNDEZ NIEVES, Román. *Retablística en la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Colección Arte-Arqueología: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 2004, p. 674.

89. GARCÍA LEÓN, Gerardo. «El retablo mayor de la Merced...», art. cit., p. 148.

ante la llegada del segundo. Tal y como recogen los diferentes archivos consultados, existen documentos de 1598, anteriores por tanto a la traza del actual retablo, que vienen a confirmar este hecho.⁹⁰ Los historiadores no terminan de ponerse de acuerdo ni tampoco de aclarar la situación del mismo, así como los testimonios de aquellos que siguieron estos estudios. El retablo actual consta de dos cuerpos, basamento y ático. Éste representa en su calle central una magnífica talla de san Agustín que se encuentra escoltado por los santos de su orden, Nicolás de Tolentino y Tomás de Villanueva. En el cuerpo superior existe un relieve que representa a san Agustín y santa Mónica en el puerto de Ostia, y a los lados santa Clara de Montefalco y santa Rita de Casia. En el ático, de nuevo, un relieve de Nuestra Señora, con la advocación de Gracia y las alegorías de la Fe y la Justicia.

Antes de analizar el actual retablo hemos de centrarnos en el anterior. Los documentos existentes no acreditan quién fue el autor de los planos y de su traza, pero contamos con otros que revelan los nombres de los artífices de la escultura y la pintura. En la escritura otorgada el 19 de abril de 1598 se identifican a los dos artífices, Blas Hernández y Antonio de Alfián. Ambos se comprometen no con la comunidad algo que nos llama mucho la atención, sino con Valentina Pinelo, por medio de su representante. Este dato resulta particular, ya que desconocemos por qué es esta monja y no ninguna de las que forman el consejo de gobierno la que rubrica. No se recoge que los propietarios del enterramiento de dicha bóveda, desde 1584, en un primer momento Bartolomé de Dueñas⁹¹ y posteriormente su hermano Melchor,⁹² sufragaran el nuevo retablo. Como también ocurrirá con el segundo retablo, tampoco podemos afirmar

90. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., p. 64. Consúltese también: MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. «Blas Hernández Bello, el retablo de San Agustín del convento sevillano de San Leandro». *Archivo Español de Arte*, 1982, t. 55, n. 219, C.S.I.C., Madrid, pp. 311-315.

91. AMSL. 31 de enero de 1584. Escribano Pedro de Almonacid. Otorgado testamento por su albacea Diego Fernández de Mesa, mandó se tomaran de los bienes de Don Bartolomé de Dueñas, 7.000 ducados de principal otorgando 9.000 maravedís anuales a partir del principal, con cargo de una capellanía y altar, para así trasladar sus restos a San Leandro. Concretamente eligió el altar que existía libre, que era el de san Agustín, pretendiendo que se le diese una vara alrededor de espacio, lo cual se hizo.

92. Como posteriormente expondremos con la demanda de enterramiento de Don Agustín Pinelo en este altar, observaremos que su sobrino debe solicitar permiso a dicha familia, pues esta sepultura había sido de Don Bartolomé de Dueñas y después de su hermano, Don Melchor de Dueñas. En la citada declaración se recoge que no existía retablo en dicho altar. AMSL. 18 de agosto de 1629. Escribano Juan Bautista de Contreras. Actualmente en dicho altar existe lápida de enterramiento de Don Francisco López del Puerto y de sus herederos y sucesores. Éste falleció el 13 de octubre de 1672. De igual modo se encuentra la lápida inserta en el pilar izquierdo contiguo del enterramiento de Don Agustín Pinelo, que quizás por el afecto a su hermana, la comunidad y su santo onomástico quiso enterrarse en aquel mismo altar. La lápida con su epitafio en latín dice así: *Inmortalitatis semini ad hoc Arae pavementum expectac donec inmutatio veniat, Augustinus Pinelo hispalensis, sacerdos, canonicus Almae Ecclesiae civitatis ejusdem moderator quondam monialium coenobiorum generis claruit nobilitate et animi religione enituit et iustitia: elemosina floruit et prudentia, quibus et aliis insignitus foeliciter pertransit, exemplum praebens et tandem Deo amabilis obiit et hominibus, nonis aprilis anno M.D.C.XXX aetatis vero suae LX. obliuionem praecupans ex fratre nepos D. Lucas Pinelo praesbiter cum gratitudine posuit et fletu.*

que fuera el canónigo Agustín Pinelo, hermano de Valentina y que eligió dicho retablo como sepultura quien lo sufragara, ya que aún quedarán más de treinta años para ello. Por ello, pensamos que fue la religiosa, en nombre propio, la que con bienes personales lo hiciera, ya que procedía de la noble y acaudalada familia de los Pinelo.⁹³ En la escritura citada no se hace representar por el mayordomo de la comunidad, sino que se trata de un presbítero particular que guardaba relación con ella. El profesor López Martínez recoge igualmente este documento por el cual los artistas Blas Hernández Bello⁹⁴ y Antonio de Alfán, anteriormente citado, convienen con el bachiller Lucas Pérez, en nombre de Valentina Pinelo, la obligación de hacer un altar que llama «de San Agustín», así como su localización.⁹⁵ Como ya hemos citado, no disponemos de traza ni tampoco de la documentación de que la misma se hiciera, siendo éste otro de los muchos elementos que nos llaman la atención, ya que observamos la gran libertad que se les otorga a los autores y la gran relajación en las formalidades. Se recogió que debía ser un altar dedicado a san Agustín, de talla, ensamblaje y escultura, «en seis repartimientos que se han de hacer en los colaterales, tres en el lado de la epístola y los otros tres en el lado del evangelio y se ha de echar una faja pequeña y un medio punto y en el llano que quedare se han de hacer dos santos o santas en cada cuadro, como nos lo dieren por memoria...». Los autores tenían que realizar ocho motivos para el retablo, especificándose exclusivamente el relativo al relieve del bautismo de san Agustín del cual debieron realizar un modelo «para que se contente la dicha Doña Valentina Pinelo». El resto quedó en escritura abierta donde los autores vuelven a afirmar que las historias o figuras se harán conforme «nos diere por memoria». Parece que ya se contaba con la talla principal del retablo, pues en el último punto añaden que el san Agustín ya estaba hecho y que simplemente «se ha de refrescar y limpiar y encarnar de nuevo el rostro y manos». Esto no nos aclara si la comunidad ya poseía la escultura de

93. Sor Valentina Pinelo perteneció a la noble familia Pinelo, la cual tenía el patronato de la capilla del Pilar en la Catedral. Fue destacada escritora con su obra dedicada a las alabanzas y excelencias de la gloriosa santa Ana (PINELO, Valentina. *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Anna*. Compuesto por Doña Valentina Pinelo, monja profesa en el monasterio de San Leandro de Sevilla, de la Orden de San Agustín. Impreso en Sevilla, en casa de Clemente Hidalgo, 1601. El Monasterio conserva un original.), tan reconocida por Lope de Vega, el cual la llamó «la cuarta gracia en verso o prosa escriba». LLORDÉN, Andrés. *Notas acerca de la escritora y poetisa agustina Sor Valentina Pinelo*. El Escorial, 1944 y VOSTERS, Simon Anselmus. «Lope de Vega y las damas doctas» *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México, Asociación Internacional de Hispanistas, 1970, pp. 909-921.

94. Blas Hernández es un escultor muy poco conocido, cuya obra se reparte principalmente en las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz, contándose con alguna de sus imágenes documentadas en las islas Canarias y en el continente sudamericano. Natural de Salamanca, donde nació en fecha imprecisa pero próxima a 1560. Fue Seguidor de su suegro Gaspar del Águila y conocedor de las fórmulas de Jerónimo Hernández, ya que no sólo trabajó con él sino que terminó muchas de sus obras inconclusas. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano...*, ob. cit., p. 318.

95. «Que está enfrente de la puerta de dicho Monasterio a un lado junto a la capilla y confesonario de la iglesia, pegado al pilar de la capilla mayor». LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, ob. cit., p. 59.

otro autor o si ésta estaba ya realizada en otro encargo del firmante Blas Hernández, y solo debía refrescarla, siendo la opción más factible. Por los vestigios que quedan en el Monasterio, Hernández Bello talló además de la imagen del santo titular, dos relieves con escenas de su vida y diversos santos de la Orden.⁹⁶ En cuanto a los materiales se especificó que toda la madera fuera de borne. No se incluyó el lugar de ejecución de la obra por lo que entendemos, como con todos los anteriores, que se realizó en el taller del artista. En relación al tiempo de ejecución los artistas se comprometieron a darlo por acabado para el día de san Agustín, que fue el 25 de agosto de aquel mismo año, lo que les dio 4 meses para su realización. Como citábamos anteriormente, tampoco se recogió nada sobre las medidas y las proporciones de la obra, lo que nos confirma esa gran relajación en las formalidades a la que antes hacíamos alusión. En cuanto al precio sólo se fijó la cantidad de 180 ducados, sin hacer alusión a plazos, fórmulas de pago y, tampoco, en relación a la tasación de la obra.

Tras el estudio del documento podemos confirmar que el retablo que se ubica actualmente en la iglesia no corresponde con el anteriormente descrito. Por tanto, esta obra se realizó y seguramente también se colocó en el lugar para el que fue hecha, pero fue rápidamente retirada y adaptada a otras zonas de la clausura por piezas que en nada se asemejaron a la disposición original. Efectivamente, en diferentes documentos de fechas próximas se recogió que el altar de san Agustín no tenía retablo, lo que prueba que al poco tiempo hubo de ser desmontado. Un ejemplo de ello lo tenemos en la capellanía del canónigo Agustín Pinelo, que mandó ser enterrado en el convento de San Leandro, en la peana del altar de san Agustín, que está frente a la puerta principal de la iglesia. Constando en la escritura: «...y porque este altar no tiene retablo se ponga en él un cuadro de pintura que yo tengo de san Agustín y santa Mónica, hasta que se haga retablo y para ayuda de hacerse se dé de limosna lo que pareciere a mi sobrino Lucas Pinelo».⁹⁷ Comprobamos entonces, que el retablo realizado en 1598 por Blas Hernández ya había sido retirado con anterioridad a 1629. Del mismo modo que el anterior retablo de san Juan Evangelista y la Pura Concepción contratado en 1617, fue vendido y sustituido por el realizado por Martínez Montañés. Entendemos que ambos eran de menor tamaño, calidad y valía, así como realizados por artistas de menor reconocimiento y prestigio y, por tanto, no correspondían con las obras que se estaban realizando para el nuevo templo, sobre todo tras la realización por parte de Juan de Oviedo y Juan Martínez Montañés del retablo dedicado al Bautista (1622). Del mismo modo, entendemos que el retablo fue retirado tras esta última fecha y respetando

96. Representaban el bautismo de san Agustín (que actualmente se encuentra en una galería del claustro principal) y el santo con el niño de la concha. El resto de la imaginería comprendía el santoral agustino: San Patricio, San Paulino, el Papa Félix V, San Alipio, Santo Tomás de Villanueva, San Máximo, San Guillermo, San Nicolás de Tolentino, Santa Rita de Casia y Santa Mónica (todos ellos dispersos por el Convento). MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José. «Blas Hernández...», art. cit., pp. 311-315.

97. AMSL. 18 de agosto de 1629. Escribano Juan Bautista de Contreras.

la memoria de Valentina Pinelo, que si la aceptamos como donante del mismo, lo disfrutaría hasta el final de sus días. Por la documentación encontrada creemos sería alrededor de 1624, ya que a partir de ese año no encontramos documentación sobre la misma.⁹⁸ De nuevo no sabemos por quién fue la comunidad aconsejada o incitada a ello, pero el nuevo retablo ya estaba proyectado en el año 1629 y el anterior, como hemos dicho, fue retirado. Prueba de esta proyección es que en esa misma capellanía de Agustín Pinelo, éste recoge que su intención no es adquirir derecho ni propiedad sobre el altar una vez sea enterrado en el mismo. Éste sólo pidió que en el altar se pusiera un Cristo de talla el cual tenía en estima y que ese mismo «cuando se haga el retablo», se coloque en él.⁹⁹ Según esta afirmación, por aquel entonces, la comunidad ya tenía planeada la realización del nuevo retablo y es por ello que para su construcción, el albacea estimó donar la cantidad de 50 ducados.

En relación al nuevo retablo, contamos sólo con una carta de pago del escultor Francisco Dionisio de Ribas, con fecha 10 de septiembre de 1651 a la abadesa Francisca Jiménez y a Isabel del Puerto, monja profesa del Monasterio. La suma concertada fue de 14.800 reales de a 34 maravedís cada uno, que son por el resto del cumplimiento y entero pago a los 33.000 reales en los que el autor concertó la realización del cuadro del señor san Agustín. En el finiquito, el autor recogió que lo tenía acabado y dorado, y que ya lo había puesto en su altar «a contento y satisfacción de ellas» (las monjas), siendo firmado el uno de junio de 1650.¹⁰⁰ Dicho cuadro hace alusión a la imagen de escultura hecha por el citado escultor, ya que éste no era pintor, coincidiendo con la que existe hoy en el retablo.¹⁰¹ Fue el primer retablo de Francisco Dionisio de Ribas,¹⁰² el dedicado a san Agustín, en el convento de San Leandro, en 1650.

98. AMSL. 13 de abril de 1630. Cuando don Agustín Pinelo murió el 5 de abril de 1630, su albacea determinó se dieran 50 ducados para el retablo de san Agustín y se entregaran a sus primas doña Constanza Margarita, doña Josefa y doña María Fontana, religiosas de San Leandro, 200 reales para cada una. No se consignó cantidad alguna para doña Valentina Pinelo, siendo hermana de don Agustín, lo cual prueba que ya había fallecido, pues de lo contrario no se explica. En el mismo sentido, la escritura de 7 de febrero de 1624, ante Juan Bautista de Contreras, donde se suplica al visitador la licencia para la profesión de Catalina de Peralta, aparece firmada por toda la comunidad (73 religiosas), pero ya no por Sor Valentina Pinelo, así como en ninguna otra escritura pública figura su firma desde el año 1624. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., pp. 36 y 37.

99. AMSL. 18 de agosto de 1629. Escribano Juan Bautista de Contreras.

100. LLORDÉN, Andrés. *Convento de San Leandro...*, ob. cit., p. 62. Hace alusión al documento del AHPSPN. 1 de junio de 1650. Oficio 6º. Escribanía de Hermenegildo de Pineda.

101. GENTIL BALDRICH, José María. *Traza y modelo en el Renacimiento*. Sevilla: Instituto universitario de ciencias de la construcción, 1998, p. 172. Afirma que el actual san Agustín es de Francisco Dionisio de Ribas, 1650.

102. SANCHEZ CORBACHO, Heliodoro. «Artífices sevillanos del siglo XVII». *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, 1982, t. I, Sevilla, p. 657.

CONCLUSIÓN

El esplendor económico del siglo XVI trajo prosperidad a la ciudad de Sevilla así como a sus habitantes. Fruto del mismo, el Real Monasterio de San Leandro incrementó los ingresos, donaciones y rentas que ya poseía desde su fundación, alcanzando un elevado patrimonio en parangón a los grandes cenobios de la ciudad. Gracias a su correcta gestión, reformó casi en su totalidad el conjunto de las dependencias medievales del Convento y lo enriqueció con retablos, altares y demás bienes suntuarios. El levantamiento de la nueva iglesia del Convento, en 1582, por el maestro Juan de Oviedo, entre otros, llevó aparejado el revestimiento de sus muros en capillas y altares de gran valor artístico, siendo ésta el lugar más importante del Monasterio. Tras el estudio de los diferentes contratos, cartas de pago, finiquitos y asientos en los libros de cuentas y Protocolo, podemos concluir que el Convento inició, entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, la contratación de diferentes retablos y altares. Recogemos concretamente cuatro, el mayor o principal y los tres laterales dedicados a los santos Juanes y san Agustín. Siguiendo la traza de los mismos, no son pocos los que afirman que el maestro Juan de Oviedo dirigió, de igual modo que el remate y decoración de la iglesia, el diseño de los cuatro retablos principales citados. Ya que aunque estos fueran realizados por otros artistas, recogemos documentación de cómo dos de ellos fueron retirados y colocados en la clausura o vendidos y, posteriormente, se realizaron y colocaron otros que siguieron la traza realizada por el maestro, al menos en el caso del retablo dedicado a san Juan Evangelista. Sólo tenemos constancia de que Juan de Oviedo interviniera en los retablos de los santos Juanes y en la traza del templo, pero es cierto que si los otros no fueron trazados por él, siguieron sus directrices y esquemas, ya que el entorno de la iglesia así lo requiso. Juan de Oviedo se convirtió en el diseñador artístico de toda la iglesia y no fue sólo su arquitecto, ya que su trabajo y fama marcó la directriz que se debía seguir en el entorno por él diseñado. Estos retablos fueron realizados por maestros de primer orden y en la más absoluta madurez de su fama profesional. Participaron los escultores Jerónimo Hernández, Diego de Velasco, Juan Martínez Montañés, Andrés de Ocampo y Francisco Dionisio de Ribas, completando sus obras los mejores trabajadores de los diferentes oficios artísticos, como así lo demuestra los documentos estudiados, que aunque no se encontró en su totalidad, nos ha dado una visión general de lo ocurrido. También hemos comprobado cómo esta documentación seguía las directrices generales para la contratación de obras artísticas, siendo la pieza clave de nuestro estudio y pudiendo ser ubicada en el entorno social, religioso, laboral y legal de la época.

Creemos que con este artículo contribuimos a la organización de la información existente sobre este tema, ya que se encontraba dispersa y errada en diferentes publicaciones, sobre todo en las más actuales. Con relación a las fechas, éstas no coincidían con las reales, o se mezclaban los años de finalización total del retablo con la de la talla

del mismo o con cartas de pago que no correspondían a la del finiquito. Como hemos visto, la finalización del retablo del Evangelista fue en 1633, mientras que en numerosas publicaciones lo dan por finalizado en 1632. En ellas se confunde el acuerdo realizado con Baltasar Quintero, en 1632, con la fecha de conclusión del retablo, en 1633, cuando aún quedaban por hacer las imágenes laterales por Ocampo y la finalización de la policromía y estofado por Quintero. El retablo de san Agustín es atribuido documentalmente tanto a Blas Hernández como a Francisco Dionisio de Rivas o incluso a su hermano Felipe, indistintamente. Para ello se cita documentación no contrastada y confundiendo los retablos existentes, tanto el de la iglesia como el del coro bajo, siendo éste último el sustituido por el actual de la capilla mayor. Como hemos mostrado, tres de los retablos citados fueron reemplazados por otros posteriores respetando la dedicación de los mismos. En este sentido, erraban en la participación de los diferentes autores en estos confundiendo dataciones y colaboraciones. Se incluía incluso ilustraciones de las actuales obras con referencias a la documentación de las primitivas. Del mismo modo, la información no fue precisa en cuanto a la ubicación actual de los retablos, como es el caso del primitivo retablo dedicado a san Juan Evangelista. Éste se identifica con el actual dedicado al santo que se encuentra en el coro bajo, cuando sabemos que dicho retablo fue vendido al convento de los Descalzos y portaba un lienzo de la Pura Concepción, no coincidiendo con el actual más que en las escenas apocalípticas, aunque éstas son de talla y las del anterior retablo eran de pintura. Si coincidiría la imagen del san Juan que fue la conservada y aportada por la abadesa al mismo. Siguiendo esta línea, la posterior ubicación de estas primitivas obras no había sido del todo precisa, aclarándose mediante nuestro trabajo la venta de dos de ellas y la reubicación de otra en la clausura. En muchas publicaciones tampoco se localiza bien la posición de las tallas en sus hornacinas, puesto que la comunidad las había variado por diversos motivos a lo largo de los siglos. Éste fue el caso del retablo dedicado a la Virgen de las Virtudes, al que hacemos referencia, el cual albergó tras el concilio de Trento y con la instalación del altar portátil junto a la reja del coro, la imagen de Santa Rita, en vez de la de la Virgen. Con ello se pretendía evitar la interrupción de los actos litúrgicos en dicho altar debido a la afluencia de devotos de la santa.

Asimismo, parte de la bibliografía citada por otras publicaciones no fue precisa con relación a la construcción del edificio eclesial, en 1582. Por ejemplo, Pacheco atribuyó a Oviedo la traza de la iglesia en su obra de *Verdaderos Retratos* y no en el *Arte de la Pintura*. Tanto Llordén como Pérez Escolano indican que el inicio de la construcción fue antes de 1584, y no dan fechas enfrentadas. Se constata la participación de Oviedo en el remate de la traza de la iglesia y de su decoración, aunque no podamos atribuirle la traza completa. Por tanto, mediante este artículo intentamos corregir y dar mayor visibilidad a la documentación existente, incluyendo aportaciones fundamentadas en la documentación del Archivo Monacal.