

ALONSO VÁZQUEZ Y EL RETABLO MAYOR DEL HOSPITAL DE SAN HERMENEGILDO. NUEVOS DOCUMENTOS; NUEVOS INTERROGANTES

La localización del documento que recoge las condiciones concertadas entre el pintor Alonso Vázquez y el administrador del hospital sevillano de San Hermenegildo o del Cardenal, Bernardino de Escalante, para la realización del retablo mayor de la iglesia de dicho hospital, con fecha de 21 de febrero de 1603, así como la carta de obligación ante el escribano público Francisco Díaz de Vergara, firmadas también por los citados pintor (25-II-1603) y administrador (28-II-1603), supone una nueva fuente para el conocimiento de esta importante pieza de la historia de la pintura sevillana¹. Los datos que aportan estos documentos vienen a confirmar, unas veces, y a desmentir, otras, algunas de las suposiciones emitidas sobre dicho retablo y su pintura principal: *El Tránsito de San Hermenegildo*; pero, quizás, y sobre todo, amén de resolver algunas incógnitas que hasta hoy surgían de esta obra, dichos aportes documentales lo que hacen es abrir otra serie de nuevas cuestiones que, hoy por hoy, tan sólo desde lo hipotético pueden tener respuesta².

Un tercer documento, el inventario que refleja los bienes muebles que el último administrador del hospital de San Hermenegildo —el bachiller don

(1) Ambos documentos se encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, leg. 4.197. Su transcripción, en los Apéndices documentales nos 1 y 2 a este artículo.

(2) Agradecemos las facilidades que en todo momento se nos han dado por parte de las personas responsables de la Excm. Diputación de Sevilla y del Museo de Bellas Artes de Sevilla, permitiéndonos el acceso a sus fondos de inventario, fotográficos y documentales, sin cuya colaboración no hubiese sido posible buena parte de este artículo. También, y especialmente, a la profesora Carmen del Camino por su amable colaboración al revisar la transcripción de los documentos que se publican.

Antonio Fernández y Muñoz- entregó al vocal de la Junta Municipal de Beneficencia —don Antonio Colom-, hacia 1838-1839, como consecuencia de la unificación hospitalaria que se da en Sevilla por estas fechas, viene a darnos a conocer nuevos datos sobre el altar mayor de la iglesia del hospital³. Éste, que es descrito en cada una de sus pinturas con sus correspondientes medidas y sucinta iconografía, nos permite, por una parte, descubrir la existencia de un Sagrario cuya decoración estaba formada por ocho tablas pintadas y, por otra, identificar a los santos representados en las dos tablas que formaban el banco del retablo.

El retablo fue encargado para ser instalado en el altar mayor de la nueva iglesia que se estaba terminando de construir por esas fechas⁴. Y la originalidad que supuso en muchos de sus aspectos resultó ser trascendente para la historia de la pintura y de la retablística sevillana. La decisión de adoptar la novedosa tipología de retablo basado en un gran cuadro de altar significó la consagración en Sevilla de esta fórmula compositiva, inspirada en el retablo de Santiago, de la vecina iglesia de Santiago el Viejo, que fue terminado en octubre de 1600 —aunque su gran lienzo (4.73 x 3.34 m) fuese pintado por el italiano Mateo Pérez de Alesio entre 1585 y 1587- y que fue el primero que utilizó en Sevilla este tipo de estructura formal⁵. Pero, sobre todo, la pintura de *El Tránsito de San Hermenegildo* supuso el inicio de la utilización del esquema compositivo del gran cuadro religioso sevillano dividido en los dos

(3) *Inventario de Alhajas de plata, Ropa de Sacristía, Pinturas, y Enceres, tanto de Iglesia, como de este extinguido Establecimiento del Hospital de los Heridos, que estuvo a cargo del Br.dn. Anto. Fernández y Muñoz como Admr. que fue del mismo, los que entrega á la Junta Municipal de Beneficencia, y en su nombre al S. dn. Anto. Colom, Vocal de la dicha, y nombrado como representante de la misma para el indicado efecto.* Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (en adelante A.D.P.S.), Hospital del Cardenal, leg. 51 A. Apéndice documental nº 3.

(4) Francisco COLLANTES DE TERÁN en su *Memoria histórica de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, (Sevilla, 1884 -ed. facsímil: *Los establecimientos de caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980-, pág. 74) recoge esta inscripción de un cuadro conservado en el antiguo hospital de S. Hermenegildo: "Siendo Patronos y Visitadores de este insigne hospital del Sr. Rey S. Hermenegildo que fundó el Ilmo. Sr. Cardenal D. Juan de Cervantes Arzobispo de Sevilla de buena memoria en el año de 1453 los Srs. mre. de escuela D. Francisco Henríquez de Ribera por el Cabildo de la Sta. Iglesia de ella y D. Fr. Rodrigo de Aldana Prior de las Cuevas y Visitador General de la Sta. Religión de las Cartuxos en estos Reinos de España y Fray Pedro de Herrera, Prior de S. Gerónimo les propuso el Sr. D. Bernardino de Escalante Administrador de este Hospital que quería fundar esta iglesia y con permisión de dichos Srs. Patronos la comenzó a edificar por octubre del mismo año de 1601 y la acabó por agosto de 1603 siendo Sumo Pontífice Clemente VIII reinando el Cathólico Rey D. Phelipe III de los de este nombre"

(5) Sobre este retablo, proyectado por Vermondo Resta y realizado por Andrés de Ocampo, cfr. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, págs. 307-308.

ámbitos simbólicos de cielo y tierra, como ya señaló Angulo⁶. Ambas novedades, retablo con gran cuadro y partición simbólica celestial-terrenal, serían adoptadas para la realización de muchos de los altares mayores construidos en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XVII: desde el imponente retablo de la Casa Profesa, de Alonso Matías y cuadro principal de Juan de Roelas (1604-1606), hasta el del Colegio de San Basilio, de Fernando de los Ríos y pinturas de Herrera el Viejo (1635-1639); pasando por los de los colegios de San Gregorio o de los Ingleses (1608), San Hermenegildo (h. 1622) o Santo Tomás (1631), la parroquia de San Isidoro (1613), o la capilla de los Flamencos (h. 1610-15), todos ellos con obras de los principales pintores sevillanos de su época: Roelas, Herrera el Viejo y Zurbarán.

Lo primero que llama la atención de la lectura del pliego de "condiciones" es el hecho de que en éstas sólo aparecen las relativas al cuadro principal, del "martirio del santo príncipe hermenegildo", aunque a la cabecera del documento se diga que son las del "Retablo [que] se a de hacer para la ygl[esi]a nueva [que] se haze en este d[ic]ho hosp[it]al". La misma contradicción se repite en la carta de obligación firmada cuatro días después, ya que Alonso Vázquez se compromete a "hacer y dar hecho y acavado en toda perfestión un retablo para la yglesia nueva que agora se hace en el d[ic]ho ospital de esta mano y por la orden e forma y como se contiene en las condiciones que para ello tenemos hecho", condiciones en las que, sin embargo y en contra de lo habitual, no se recoge ni el compromiso de realizar las restantes pinturas del retablo, ni el de la preparación, dorado y pintura del propio mueble arquitectónico⁷.

(6) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura española del siglo XVI*, "Ars Hispaniae" XII, Madrid, 1954, pág. 318. Sobre el simbolismo cielo-tierra en este cuadro en relación con la pintura, teatro y cosmovisión de su época cfr. la Tesis Doctoral (inédita) de CORNEJO, Francisco J.: *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: La "Sacra Monarquía"* (Sevilla, 2000)

(7) La singularidad del contrato y condiciones para la realización del retablo del Hospital de San Hermenegildo se hace evidente si lo comparamos con el que año y medio antes firmó el propio Alonso Vázquez con otro de los grandes hospitales sevillanos, el de las Cinco Llagas, dos de cuyos patronos (los Priors de las Cuevas y de San Jerónimo) lo eran también del Hospital del Cardenal. En las condiciones de dicho contrato (13 de julio de 1601) se recogen con todo lujo de detalles aspectos técnicos de la preparación del aparato retabístico como son el engrudado, la reparación de posibles nudos y resquebrajamientos de la madera, el enervado de la misma, el dorado con sus aparejos de yeso, sus manos de "bol armenico" y su bruñido, estofado y grabado. También se detalla el aparejo y enervado de los tableros para ser pintados, así como la iconografía de las nueve grandes tablas que forman las calles del retablo y el escudo y ángeles del remate. Ambos contratos, con el Hospital de San Hermenegildo y con el de las Cinco Llagas, fueron suscritos ante el mismo escribano público, Francisco Díaz de Vergara. Cfr. SERRERA, Juan M.: "Alonso Vázquez: El retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas", *Archivo Hispalense*, nº 227, Sevilla, 1991, págs. 166-171.

Por lo que se refiere al cuadro principal (“vn quadro de seis baras de alto y quatro de ancho en que se a de pintar el martirio del santo príncipe hermenegildo, que a de estar puesto en el medio deste d[ic]ho quadro yncado de Rodillas”) la lectura de las condiciones pactadas pone de manifiesto la existencia de las lógicas coincidencias entre lo inicialmente previsto y lo que hoy podemos contemplar en el lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla, aunque también, lo que ya no es tan normal, toda una serie de importantes diferencias⁸. El santo Hermenegildo aparece tal como se describe en las condiciones, arrodillando “con un sitial delante” y “la demostración de su martirio de vna acha con que fue herido en la caveza. Los ojos leuantados a la gl[ori]a de los ángeles como que está en estassis”; así como el grupo de personajes situados en la parte inferior izquierda del cuadro: “Yten al lado de la mano derecha [de San Hermenegildo] an de estar pintados san Ysidro y san Leandro sus tíos y yngundia su muger de Rodillas eleuados mirando la gl[ori]a de los ángeles consider[an]do el martirio y los santos perlados an de estar vestidos de pontifical con sus capas de brocado. Y la princesa yngundia con su corona y ataúf Real a lo antiguo”. Con ello se viene a confirmar la identidad de los santos obispos sevillanos –a San Isidoro se le llegó a confundir con San Ildefonso- y de la esposa de Hermenegildo, la princesa Ingunda –que llegó a ser identificada con su cuñado Recaredo-. Los dos personajes de la parte inferior derecha también están representados según las condiciones acordadas: “Yten al otro lado se a de pintar el S[eñor]r Cardenal que fue fundador deste hosp[it]al con auito de cardenal yncado de Rodillas s[obr]e la almoada de carmesí sin sitial y detrás de él se a de pintar vn capellán suyo del rretrato q[ue] se le diere”. De esta manera se certifica que, tal como se suponía, el prelado representado es don Juan de Cervantes, el cardenal fundador del hospital; en cuanto al capellán que le acompaña, más adelante nos ocuparemos de su identidad.

El ámbito celestial está descrito en las condiciones de esta manera: “Yten en lo alto del cuadro en todo el espacio se a de pintar vna gl[ori]a de ángeles que estén en forma de coros con diferentes ynstrumentos de música y otros que decienden con la corona y la palma e ynsinias del bencimi[ent]o del martirio hacia la p[ar]te del santo príncipe hermenegildo y otros que rreciuen su alma y otros que están derram[a]ndo rosas y flores s[ob]re él y s[ob]re los demás santos”. Y es aquí donde comienzan las diferencias entre el documento y el cuadro: la prevista “gloria de ángeles” se ha plasmado en el lienzo en torno a la figura protagonista de la Virgen, la cual viene a sustituir a los ángeles que tenían por misión recibir el alma de San Hermenegildo. Tampoco

(8) El cuadro conocido desde el siglo XIX bajo el nombre de *Tránsito de San Hermenegildo* mide 4.92 x 3.40 m, medidas muy próximas a las 6 x 4 varas (5.01 x 3.34 m) de las condiciones. Desde su ubicación original en el Hospital del Cardenal pasó, hacia 1839, al de las Cinco Llagas, desde donde, entre 1897 y 1912, se trasladó a su actual localización en la pinacoteca sevillana.

aparecen pintados los ángeles que descienden con la corona y palma de martirio, ni los que derraman flores; sí lo hacen, sin embargo, los que están "en forma de coros con diferentes ynstrumentos de música", y también otros angelotes, no citados en las condiciones, con haces de trigo en sus manos que simbolizan los frutos conseguidos por la sangre del martirio derramada, según palabras de San Gregorio Magno repetidas en las sucesivas hagiografías del príncipe godo⁹. Otra importante novedad que incorpora la pintura con relación a las condiciones acordadas es la presencia de las tres alegorías aladas que acompañan al santo, de las cuales no se dice absolutamente nada. Estas figuras, que Garzón-Blanco inteligentemente relacionó con personajes de la *Tragedia de San Hermenegildo*, serían las virtudes del Celso, la Constancia y la Fe que arman al santo con la espada, la rodela y el yelmo —claramente representados en el cuadro— para que éste pueda ejercer como el auténtico monarca cristiano que es capaz de sacrificar su corona terrenal por la de gloria¹⁰. Según las condiciones, San Hermenegildo había de ser representado de rodillas, "con vn sitial delante y vn cristo enzima de él como que estaba ha[z]iendo oración quando le martirizaron", pero en el cuadro podemos ver un libro de devoción sobre el sitial en lugar del crucifijo citado. ¿Por qué todos estos cambios? ¿en qué momento y por quién se deciden? He aquí alguna de las cuestiones que surgen y a las que difícilmente se puede dar una respuesta definitiva, al menos mientras que no aparezcan nuevos datos.

No era lo normal por aquellas fechas el hecho de que un pintor se atreviera a cambiar, sin el permiso de su comitente, algún motivo iconográfico de la obra, máxime cuando éste estaba pactado y recogido en un documento público, como es el caso. Por lo tanto hemos de pensar que tanto el cambio de la cruz

(9) Sirva de ejemplo el título de la obra de LÓPEZ PONCE DE SALAS, Manuel: *Vida de San Hermenegildo, Rey, y Mártir de España; grano secundo, que con su muerte aumentó en estos Reynos la mejor cosecha*, Madrid, 1680. Los ángeles descendiendo con la corona y palma de martirio son compañeros habituales de San Hermenegildo, tanto en pintura como sobre la escena teatral; así estaban representados en la pintura mural que Luis de Vargas realizó en la fachada norte de la Giralda hacia 1565-1566. Cfr. al respecto la tesis ya citada de Francisco J. CORNEJO. En cuanto a los aspectos musicales de esta gloria —instrumentos, partituras, "forma de coros", etc.—, próximamente verá la luz un estudio de Francisco M. RUIZ CABELLO en el que estos se ponen en relación directa con el contenido ideológico del cuadro, así como con la música sevillana de su tiempo.

(10) La *Tragedia de San Hermenegildo* es considerada la más importante obra de teatro de colegio de nuestro Siglo de Oro. Fue escrita por los jesuitas Hernando de Ávila y Melchor de la Cerda, así como por el poeta don Juan de Arguijo; compuesta especialmente para la inauguración del nuevo edificio del colegio jesuita sevillano de San Hermenegildo, se representó por vez primera el día 21 de enero de 1591; fue tal su éxito que se siguió escenificando muchos años después en numerosos colegios jesuíticos españoles y europeos. Cfr. GARZÓN-BLANCO, Armando: "La *Tragedia de san Hermenegildo* en el teatro y en el arte", en *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. II, Granada, 1979, págs. 91-109; y ALONSO ASENJO, Julio: *La Tragedia de san Hermenegildo y otras obras del Teatro Español de Colegio*, vol. II, Valencia, 1995.

como la incorporación de la Virgen y las alegorías se realizaron con el consentimiento del administrador o de los patronos del Hospital.

La sustitución de la cruz por el libro devocional es difícil de justificar como no sea debido a un problema de composición de esa zona del cuadro, sobrecargada de contenidos tras la incorporación de las alegorías y sus atributos, y a los que el crucifijo restaría protagonismo. El hecho es que, según se puede ver en la pintura, sobre el sitial apenas queda libre el extremo sobre el que aparece el pequeño libro abierto, libro que, como la cruz, también sirve eficazmente para mostrar al santo "como que estaba haciendo oración". La ausencia de la cruz se hace más incomprensible cuando comprobamos que ésta aparece en la inmensa mayoría de de las pinturas, esculturas o grabados sevillanos que representan al santo¹¹. Es probable que su presencia esté relacionada con una tradición según la cual la Hermandad de San Hermenegildo de Sevilla "guarda... con la más devota atención y reverencia la misma Cruz que compuesta y fabricada de mano de nuestro Santo Rey, la elevó en alto al tiempo de su Martirio... la cual se descubre con el mayor aparato y desencia el día propio de su festividad..."¹² También en el teatro se interpretó esta escena con la presencia del crucifijo, tal como recoge el texto de la *Tragedia de San Hermenegildo* representada por los jesuitas en 1591:

CONSTANCIA.- ...Tomad, Príncipe, en la mano

Esta celestial vandera,

(Pónele delante un crucifijo.)

en que está la verdadera

divisa del buen christiano¹³

Finalmente, recordar cómo la cruz es un motivo adecuado a la escena representada, ya que era utilizada habitualmente para confortar a aquellos que se habían de enfrentar al duro trance de la muerte. El inventario de bienes del

(11) El lienzo principal del retablo mayor de la iglesia de San Hermenegildo, en la sevillana Puerta de Córdoba, del Maestro de San Hermenegildo, pintado hacia 1630 y que tanto debe compositivamente a la pintura de Vázquez que nos ocupa, muestra un crucifijo sobre el sitial situado ante el príncipe godo.

(12) *Regla y Estatutos de la Ilustre Hermandad del Santo Rey Mártir San Hermenegildo sita con real aprobación en su capilla propia al sitio de la Puerta de Córdoba, Sevilla, 1831, pág. 5.*

(13) ALONSO: *op. cit.*, págs. 815-816.

Hospital de San Hermenegildo recoge precisamente la existencia en su Sacristía de un Crucifijo “pequeño p[ar]a la agonía”, muy necesario en una institución que se especializó en el siglo XVII en acoger a los heridos sevillanos¹⁴. Todos estos motivos nos hacen difícil comprender el por qué del libro devocional en lugar del “cristo” que dicen las condiciones.

La presencia de la Virgen en la gloria, dispuesta a coronar el alma del santo mártir, es el cambio que tendrá una mayor trascendencia. Nunca antes se había relacionado a la Madre de Dios con San Hermenegildo: ni hagiografos, ni historiadores como Ambrosio de Morales o el Padre Mariana, ni en los himnos que se cantaban al santo, ni en obras teatrales como la citada *Tragedia* jesuita, ni, tampoco, en representaciones pictóricas que conociéramos, se muestra su vinculación con el santo godo. Sin embargo, esta novedad iconográfica será aceptada con tal éxito que la volvemos a encontrar en la pintura del altar mayor de la iglesia de San Hermenegildo (h. 1630), en la comedia de Fernando de Zárata *Mártir y Rey de Sevilla, San Hermenegildo* (mediados del s. XVII) y, justificada por primera vez en un texto impreso, en la obra de Fr. Antonio de Santa María: *España Trivmfante y la Iglesia Lavreada, en todo el globo de el mvundo. Por el Patrocinio de María Santíssima en España* (Madrid, Iulián de Paredes, 1682)¹⁵. Las razones de esta incorporación mariana a la escena del martirio de Hermenegildo probablemente estuviesen relacionadas con la devoción particular de la persona o personas que propiciaron los cambios iconograficos en el cuadro, ya que, repetimos, no existía tradición alguna que justificase la presencia de la Virgen en dicha situación. ¿Quién o quiénes pudieron ser estas personas?

En un principio hemos de pensar que fuese el Administrador del hospital, Bernardino de Escalante, como responsable de la construcción del retablo y como firmante de las condiciones de éste, el promotor de los cambios detectados. De hecho, su capacidad de decisión respecto de la iconografía de la obra se confirma por la presencia del santo de su nombre, San Bernardino de Siena –poco frecuente fuera de los retablos franciscanos- entre los pintados en las tablas del sagrario. Sin embargo, no parece lógico que él sea el autor de tantas y tan importantes modificaciones, sobre todo si tenemos en cuenta que éstas hubieron de decidirse poco tiempo después de firmadas las condiciones de la pintura por el propio Escalante. La fecha de esta firma es

(14) *Inventario...*

(15) Describe SANTA MARÍA la escena del martirio de esta manera: “...con que recibí el golpe el valeroso Mártir, de mano sacrílega de un soldado llamado Sigiberto, con que boló aquella cándida paloma a la gloria que Dios le tenía prevenida; y los Cielos començaron a repartir aromas, y los Ángeles divididos en tropas cantaron en sus exequias santos amorosos villancicos, a cuyo tránsito feliz assistió María Santíssima con su presencia, patrocinando a España en aquel valeroso Príncipe, pues con su fortaleza tuvo a raya a toda la heregía Arriana, para que este Reyno de María Santíssima no se perdiera.” (fol. 93).

la de 21 de febrero de 1603; el 29 de junio del mismo año -cuatro meses y ocho días después- Alonso Vázquez parte hacia Nueva España dejando el inmenso cuadro prácticamente terminado. Lo más probable es que alguna instancia ajena al propio administrador obligara o convenciera a éste para que se realizasen dichas transformaciones. Es evidente que los Patronos del Hospital (los Priors de de la Cartuja y del monasterio de San Jerónimo, y el maestro Francisco Enríquez de Ribera, diputado por el Cabildo Catedral) tenían potestad para modificar lo dispuesto por su Administrador, incluso es más que probable que éste pidiera autorización a aquellos antes de firmar la contratación del retablo, sin embargo, no hemos encontrado ningún respaldo documental que indique la intervención de los Patronos en la toma de decisiones sobre la iconografía del retablo¹⁶. Una tercera posibilidad es que el propio Alonso Vázquez, en la línea de lo que el pintor Pacheco practicaba y defendió en su *Arte de la pintura*, buscara la ayuda de personas entendidas para garantizar la ortodoxia y el decoro de la historia que se había comprometido a pintar, y con cuya autorizada opinión poder convencer a los responsables del Hospital de lo beneficioso de efectuar algunos cambios. Vázquez pudo tener fácil acceso a los jesuitas sevillanos, para los que había realizado más de un trabajo anteriormente y sin duda buenos conocedores de todo lo concerniente a San Hermenegildo, el titular de su colegio; pero, sobre todo pudo contar con el asesoramiento de su compadre el poeta y músico don Juan de Arguijo, para el que en 1601 pintó el famoso techo de su biblioteca -pinturas mitológicas para cuyo programa iconográfico contó don Juan, a su vez, con el consejo del erudito Maestro Francisco de Medina-¹⁷. Si tenemos en cuenta que Arguijo, junto a dos profesores del colegio jesuita, escribió la citada *Tragedia de San Hermenegildo* que, como vimos, está directamente relacionada con las alegóricas virtudes que aparecen en el cuadro, sería posible pensar en algún tipo de influencia del vate sevillano, o de sus amigos jesuitas, en las transformaciones sufridas por el proyecto inicial del cuadro que nos ocupa. Sea como fuere, el hecho es que entre lo establecido en las condiciones firmadas y lo plasmado finalmente sobre la tela existen importantes diferencias que han venido a enriquecer el contenido de esta obra. Quién pudo ser el que

(16) En el *Libro del Ospital del cardenal donde se asienta todo lo que los ss. Visitadores mandan y proveen en las Visitas que hazen. Año de 1574 hasta el de 1616* (A.D.P.S. Hospital del Cardenal, libro 1A) no se recoge nada sobre el retablo, ni en las visitas de 1602 (22 de enero, 7 de mayo y 9 de septiembre), ni en las de 1603 (15 de enero y 12 de mayo). Sólo en las de 1604 (19 de enero y 25 de mayo) aparecen las peticiones de la mujer de Alonso Vázquez para que se tase lo realizado por su marido (fols. 89r y 90r).

(17) Juan de Arguijo fue padrino de Antonio, hijo de Alonso Vázquez e Inés de Mendoza, bautizado el 28 de junio de 1600; en SERRERA, Juan M.: *Alonso Vázquez en México*, México, 1991, apéndice documental nº 5.

propuso y decidió los cambios, seguirá siendo una incógnita; aunque para nosotros es evidente la ascendencia jesuítica de estas propuestas.

Una lectura atenta del contrato y condiciones de Alonso Vázquez con el Hospital del Cardenal a la luz de cómo se fueron sucediendo los hechos y teniendo en cuenta el contenido de otros contratos, como el del propio Vázquez para el retablo del Hospital de las Cinco Llagas o el de Juan de Uceda para finalizar lo que aquél no terminó para el Hospital del Cardenal, nos ha llevado a sospechar que el pintor cuando firmó esos documentos ya sabía que pronto partiría para América y que, probablemente, no pudiese terminar el trabajo contratado¹⁸. Esto explicaría la larga serie de singularidades que se dan en este caso, comprensibles teniendo en cuenta las prisas del pintor por realizar su trabajo y por evitar comprometerse en aquello que no tenía muy claro que podía llegar a finalizar.

Los protagonistas de la realización del retablo del Hospital de las Cinco Llagas fueron casi los mismos que los del Cardenal: el pintor, Alonso Vázquez; el ensamblador, Diego López; dos de los Patronos, comunes a ambas instituciones, don Rodrigo de Aldana, prior de las Cuevas y fray Bartolomé de Medina, prior de San Jerónimo; hasta coincide el escribano ante el que se firman ambos contratos, Francisco Díaz de Vergara; y, sin embargo, los procesos de construcción e, incluso, de contratación fueron radicalmente diferentes. Para el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas se encargó, en octubre de 1600, la elaboración de unas trazas al arquitecto Asensio de Maeda; el 9 de abril de 1601 se firmó el contrato con Diego López Bueno, el ensamblador; y el 13 de julio del mismo año, el de la policromía y pinturas con Alonso Vázquez; pero en este último se recoge que el pintor no podrá comenzar su labor hasta que “el dicho Diego López me entregue la madera del dicho retablo”, madera del mueble para policromar, pero también tablas sobre las que realizar las pinturas. El proceso de contratación del retablo del Cardenal comienza, sin embargo, allí donde terminaba el otro, es decir, con la contratación del pintor: Alonso Vázquez firma las condiciones el 21 de febrero de 1603, la carta de obligación o contrato cuatro días después, el 25, y dos días más tarde, el 27, cobra 500 reales a cuenta y el Hospital compra 12 varas de “mantel alemanisco” para el gran lienzo¹⁹. Más de un mes después, el día 5 de abril, se firma el contrato con el ensamblador López Bueno para

(18) Ambos contratos publicados por SERRERA: el de las Cinco Llagas en el art. ya citado, el de Uceda en el Apéndice nº 13 de *Alonso Vázquez en México*, a ellos nos remitimos en las citas que en adelante hagamos de estos contratos.

(19) Así se recogen estos gastos en las cuentas del Hospital: “Para el retablo. Ytem se pagaron en 27 de febrero quinientos reales a Alo bazque pintor para en qta del retablo que a de hazer para la ygla que ha de ser por tasación. Retablo. Ytem el 27 de febo se compraron doze varas de manteles alemaniscos demás que marquilla para dho retablo que costaron ciento y ocho reales” (A.D.P.S. Hospital del Cardenal, leg. 156).

la construcción de retablo de acuerdo a unas trazas de las que no se especifica quién es su autor, pero en las que se recoge la presencia del gran cuadro de seis varas de alto que desde el 27 de febrero estaba pintando Alonso Vázquez²⁰. Si en el Hospital de las Cinco Llagas el pintor se encontró con el retablo ya diseñado y en proceso de construcción e, incluso, hubo de esperar a que se fabricasen los tableros para las pinturas, en el Hospital del Cardenal todo parece indicar que Vázquez pudo condicionar desde su origen el diseño, materiales y proceso de construcción del retablo.

El primer interesado en que la estructura retablística respondiera a la novedosa fórmula de gran cuadro de altar sería el propio Vázquez: de esta manera podría dar comienzo de manera inmediata a su trabajo sin depender de la labor previa del ensamblador. El gran cuadro de altar exigía la utilización del lienzo como soporte pictórico; y el lienzo, además de necesitar una preparación mucho menos laboriosa que la tabla, otorgaba una autonomía al pintor que, como sucedió en este caso, le permitía comenzar su pintura incluso sin que se hubiera planificado la traza del retablo en el que iría inscrita. Sin duda que ésta fue una de las razones que llevó a la implantación generalizada de la pintura sobre lienzo en las primeras décadas del XVII y la casi total desaparición de la hasta entonces mayoritaria pintura sobre tabla. El caso es que Vázquez, pintando sobre lienzo, se comprometió a terminar el retablo del Cardenal en tan sólo seis meses ("para el fin del mes de agosto"), dos meses menos que lo fijado para las Cinco Llagas, cuando los tamaños de ambos retablos eran muy parecidos. Por el contrato con Diego López sabemos que el de San Hermenegildo "de alto ha de tener todo él once varas poco más o menos" y "seis varas de ancho", mientras que el de las Cinco Llagas tiene, aproximadamente, doce varas y tres cuartas de alto por cinco varas y dos tercias de ancho.

Otro hecho singular que recoge el contrato del Hospital de San Hermenegildo es la ausencia de los habituales fiadores que, en el caso de incumplimiento por parte del artista, se hacían cargo de las correspondientes responsabilidades. Mientras que en el de las Cinco Llagas estos habían sido los escultores Martínez Montañés y Andrés de Ocampo, aquí Vázquez cubre sus responsabilidades permitiendo al Hospital que "a mi costa se pueda concertar con otro maestro del dicho arte" que haga lo que él no haya hecho, "e por lo que más le llevaren", y teniendo en cuenta lo que ya se le hubiera adelantado, se "pueda dar mandamiento de ejecución contra my e mis vienes con sólo su juramento". Es conocido cómo a consecuencia de la partida de

(20) El contrato con Diego López fue publicado por SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, en "Documentos para la Historia del Arte de Andalucía", t. III, Sevilla, 1931, págs. 35-37. Se conserva, en muy mal estado, en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (Sección Protocolos Notariales), Oficio nº 6, leg. 4.195.

Alonso Vázquez a México, el Hospital hubo de contratar a Juan de Uceda para terminar el retablo y que, tras la tasación por dos maestros pintores de lo realizado por Vázquez, todavía se tuvo que dar, el 29 de junio de 1604, a Inés de Mendoza, la mujer de éste, “siete cientos Reales con que se acabó de pagar toda la pintura del Retablo q hizo su marido”²¹. La experiencia sirvió de escarmiento al Hospital puesto que en el contrato con Uceda, contrato mucho más detallado que el de Vázquez, vuelven a aparecer las figuras de los fiadores, en este caso Diego Cansino, batidor de oro, y Pedro Fernández de Mora, escultor.

Visto lo anterior, la historia de la realización del retablo del Hospital de San Hermenegildo pudo ser como sigue: los responsables de esta rica y poderosa institución sevillana necesitaban encargar un retablo mayor para la nueva iglesia que desde 1601 estaban construyendo dentro del conjunto hospitalario en la collación de Santiago; para lo cual buscaron al mejor pintor que por entonces había en Sevilla, Alonso Vázquez —que acababa de pintar, entre otras cosas, el retablo del Hospital de las Cinco Llagas o el techo mitológico de la casa de don Juan de Arguijo—. Pero había un inconveniente, el Asistente de Sevilla, don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros —nombrado para el cargo de Virrey de Nueva España en enero de 1603— quería llevar al pintor a México, formando parte de su séquito cortesano²². El artista, con el que suponemos habló Montesclaros durante el mes de febrero, se encontraría, por tanto con el problema de hacer compatible su incorporación a la flota virreinal con la realización de un encargo tan importante como era el retablo del Hospital²³. Parece poco probable que Vázquez comunicara sus

(21) Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: “Juan de las Roelas. Aportaciones para su estudio”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 1 (1925), pág. 6 y SERRERA: *Alonso Vázquez en México*, pág. 63.

(22) Montesclaros fue inmediatamente informado de su nombramiento, a título particular, por el licenciado Pablo de Laguna, miembro del Consejo de Indias, según CABRILLANA, Nicolás: “Un noble de la decadencia: el virrey Marqués de Montesclaros (1571-1628)”, *Revista de Indias*, nº 115-118 (1969), págs. 139-140. La noticia ya circulaba por la corte de Valladolid el 25 de enero de 1603: “Tienen por cierto que está proveído el Marqués de Montesclaros para visorrey de la Nueva España” (CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, pág. 165), citado por MIRÓ QUESADA, Aurelio: *El primer Virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)*, Madrid, 1962, pág. 37.

(23) En CASTRO, Adolfo de: *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, 1874, p. 81, nota 2, se dice: “Cuando en Febrero de 1603 llegó la nueva de que el Marqués de Montesclaros había sido nombrado Asistente de Sevilla [evidentemente se trata de un error: el nombramiento fue como Virrey de Nueva España; su nombramiento como Asistente data de 19 de septiembre de 1600], hubo máscaras, y luego toros en la plaza de San Francisco. En el patio de la casa del dicho Marqués hubo un famosísimo torneo...”, torneo en el cual don Juan de Arguijo actuó como padrino, junto al Marqués del Algaba, del propio Montesclaros. No hemos podido localizar el manuscrito de la Biblioteca Colombina de donde Castro dice que tomó estos datos.

problemas al Administrador del Hospital, ya que, cuando la mujer del pintor pidió la liquidación de lo que se le debía a su marido, arguyó que a éste le fue “forzoso irse a las indias a cobrar alguna cantidad de dineros que le debían”, ocultando de esta forma lo que parece ser el verdadero motivo de su marcha. Lo que sí hizo Alonso Vázquez fue hacer valer su prestigio como pintor y, también, como irreprochable cumplidor en su trabajo, para que Bernardino de Escalante, el administrador del Hospital, aceptase un tipo de contrato y condiciones muy poco habituales; de tal manera que pudiera poner de inmediato manos a la obra con la esperanza de poderla finalizar hacia el mes de agosto, mes en que solía partir una de las flotas a Indias, y fecha a la que se comprometió en su carta de obligación²⁴. Éste sería el motivo por el cual sólo aparecen en la documentación las condiciones del cuadro principal, y aun éstas tardarían poco en ser modificadas en la práctica, tal fue la precipitación con que se firmó el contrato. Es posible que también fuese una propuesta de Vázquez la todavía inusual fórmula de retablo con un gran lienzo de altar, ya que, por sus características técnicas, acortaba sustancialmente el tiempo de realización de la obra. Por otra parte, el hecho de que no se le exigiese fiadores del contrato le eximía de dejar en una situación desagradable a otros artífices compañeros, puesto que normalmente eran estos los que por una interesada solidaridad ejercían habitualmente entre sí mismos el papel de avalistas. Desde el día 27 de febrero, en que cobró sus primeros 500 reales y fue comprado el lienzo para el cuadro, hasta el 21 de junio, día que cobró su cuarto y último pago (todos de la misma cantidad), suponemos al pintor trabajando sin descanso en la gran pintura. Ocho días después, el 29, partía la flota desde Cádiz con destino a Nueva España llevando en una de sus naves a Alonso Vázquez; la partida se realizó precipitadamente debido a las condiciones meteorológicas²⁵.

¿En que estado dejó el trabajo del retablo? ¿Qué es realmente “lo que dejó de pintar de pinçel al óleo Alonso Vázquez” que se obligó a terminar Juan de Uceda? Sí hacemos caso a Inés de Mendoza, mujer de Alonso Vázquez, en la petición que hizo en enero de 1604 a los Patronos del Hospital para que se tasase lo realizado por su esposo, el pintor habría realizado un 50% del retablo, parte que correspondía al cuadro principal del conjunto. Ella afirma que su marido “pintó y acabó con toda perfección el dicho retablo hasta la mitad tan solamente *que es la historia del martirio del dicho santo* el qual está en poder del administrador de dicho ospital *acabada de todo punto de la mano del dicho Alonso Basquez*”, es decir, que la mitad del retablo que pudo acabar

(24) MORALES PADRÓN, Francisco: *La ciudad del Quinientos*, “Historia de Sevilla”, 3ª ed., Sevilla, 1989, págs. 187-189.

(25) Los detalles de su partida en RUIZ GOMAR CAMPOS, José Rogelio: “El paso de Alonso Vázquez a la Nueva España”, en *Andalucía y América en el siglo XVII. Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, 1985, págs. 163-169.

fue, precisamente, el gran lienzo del martirio. De nuevo lo reitera en una segunda petición de mayo del mismo año: "el dicho Alonso basquez *hizo y acabó en toda perfesión* la dicha historia y martirio del sancto tan solamente porque lo demás que le quedó por hazer no pudo acabarlo" y sigue "...bean la dicha obra como *está acabada* conforme el dicho mi marido se obligó, *digo la historia del martirio del santo solamente...*" Parece evidente, que el término "historia del martirio del santo" hay que entenderlo referido a la totalidad del lienzo principal del retablo -retablo del que afirma Inés de Mendoza que aquél es su mitad- y no a la mitad inferior o terrenal de la pintura, que es la parte que tradicionalmente se ha venido atribuyendo a Alonso Vázquez²⁶. Que éste no finalizó totalmente el cuadro, lo prueba la presencia de la cartela que, extrañamente, aparece sin firmar en la parte inferior del mismo. Por otra parte, aunque la mayor parte del cuadro responde al estilo de Vázquez, es posible detectar la mano de Uceda en los rasgos de algunos ángeles de la gloria; sobre todo en los mancebos que asoman sus rostros en un segundo plano tras los ángeles plenamente vazqueños que tocan los instrumentos musicales de la zona anterior. Si Uceda intervino en otras partes del lienzo, lo hizo siguiendo la labor preparatoria de su antecesor de tal modo que se hace difícil la identificación de las huellas de su participación²⁷. Tampoco parece que tuviera razón Inés de Mendoza al dar a entender que su marido no intervino en el resto del retablo, puesto que todas las tablas pintadas que se conservan localizadas (Santísima Trinidad, dos alegorías y obispo con dos santos) han sido consideradas del estilo y mano de Vázquez²⁸. Opinión que compartimos, si bien teniendo en cuenta las apreciaciones de Serrera sobre la gran participación de su taller en todas estas pinturas secundarias²⁹. Por tanto, el siempre cumplidor y responsable Alonso Vázquez dejó prácticamente finalizada la historia del martirio de San Hermenegildo y, además dejó, como mínimo, dibujadas y planteadas las restantes pinturas del retablo, de tal manera que la labor de Juan de Uceda completándolas apenas es posible relacionarla con sus rasgos estilísticos. Nada debió realizar Vázquez del "dorado y estofado del retablo que Diego López" tenía hecho, puesto que esta faena fue contratada íntegramente por Juan de Uceda.

Alonso Vázquez murió en México en 1608; su mujer, aunque tarde, logró cobrar lo que restaba por pagar a su marido: 700 reales, del total de 2.800 en

(26) A.D.P.S., Hospital del Cardenal, leg. 62, Peticiones para las visitas de enero y mayo de 1604. La cursiva es nuestra.

(27) VALDIVIESO y SERRERA consideran de Alonso Vázquez toda la parte inferior o terrenal del cuadro, más la Virgen y el ángel que toca el realejo, el resto de la zona de gloria lo atribuyen a Juan de Uceda. (*Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, págs. 211-212)

(28) *Ibidem*, pág. 211.

(29) SERRERA: *Alonso Vázquez en México*, pág. 32.

que fue valorada su labor, y el retablo quedó finalmente instalado, tasado y pagados sus artífices, el 29 de abril de 1604. La pintura conocida como *El Tránsito de San Hermenegildo*, a pesar de todas las dificultades que acompañaron su gestación, quedó expuesta a la mirada de todos los sevillanos como la primera obra maestra de un género fundamental en la pintura sevillana del Siglo de Oro: el gran cuadro de altar dividido en los espacios simbólicos de Tierra y Gloria.

Volvamos ahora al retrato del acompañante del Cardenal Cervantes. Este personaje, vestido de clérigo y en actitud de oración similar a la del propio Cardenal, fue considerado por Francisco Collantes de Terán como un autorretrato de Juan de Roelas, habida cuenta que se creía que este pintor, y también clérigo, había sido el autor del cuadro, desde que así lo publicó Ceán Bermúdez en 1800³⁰. Una vez que Angulo documentó en 1925 la identidad de sus verdaderos artífices, esta supuesta identidad se desmoronó³¹. En posteriores estudios sobre este cuadro se estableció la posibilidad de que el retrato fuese Bernardino de Escalante, como Administrador del Hospital y responsable de la construcción del retablo. La nueva documentación conocida nos obliga a descartar esta posibilidad. Se dice en el pliego de condiciones que “y detrás de él [el Cardenal] se a de pintar vn capellán suyo del rretrato q[ue] se le diere”, lo que indica que este magnífico retrato lo es, pero no del natural —como sería lógico si lo fuese de Escalante— sino copiado de otro, por tanto, de segunda mano, y, muy probablemente, de alguien ya fallecido. Tampoco encaja con la figura del Administrador el término “capellán”, puesto que no aparece citado como tal en ninguna documentación. De cualquier manera, si el retratado tuviese que haber sido el propio Bernardino de Escalante lo lógico sería que esto se hubiese especificado claramente en las condiciones de la pintura.

¿Quién puede ser, entonces, este “capellán” que aparece tras el fundador del Hospital? Buscando algún candidato que reuniese la condición de capellán con la de benefactor o donante del Hospital de San Hermenegildo —pues como tal está representado en la pintura—, hemos encontrado un dato interesante en el testamento del Cardenal don Juan de Cervantes. Entre todas las donaciones que el prelado hace para la fundación y mantenimiento del Hospital, se encuentra “todos los bienes muebles y raíces y monedas de oro y plata que nos obimos de Juan Fernández capellán de Santa Lucía”³². Deducimos, por

(30) COLLANTES: *op. cit.*, pág. 199; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, 1800, pág. 232.

(31) ANGULO: *art. cit.*, pág. 105.

(32) GONZÁLEZ DÍAZ, Antonio Manuel: *El Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (1453-1837)*, Sevilla, 1997, pág. 31.

tanto, que este Juan Fernández legó todas sus propiedades a don Juan de Cervantes y que a su vez estas fueron a parar al patrimonio del Hospital, por lo que, aunque sea indirectamente, cumpliría con el requisito de ser donante de la institución. A la vez, por ser la capilla de Santa Lucía una de las existentes en la primitiva mezquita-catedral sevillana, sería posible decir que este personaje respecto al Cardenal, y Arzobispo de Sevilla, era “capellán suyo”³³. La prueba concluyente para aceptar esta identificación sería la localización del retrato que se dio a Alonso Vázquez para que lo reprodujese o, al menos, la constatación documental de su existencia entre los bienes de Hospital de San Hermenegildo; pero nada de esto hemos encontrado. En los inventarios de la institución tan sólo se citan, en 1759, “20 cuadros de administradores del Hospital” y “9 cuadros del Cardenal Juan de Cervantes”, de los cuales se entregaron a la Junta Municipal de Beneficencia el día 26 de junio de 1841, tras la centralización hospitalaria, “diez y nueve retratos de los Sres. Administradores q^e. han sido, su alto vara y media, su ancho una”³⁴. Collantes, entre los bienes artísticos del Hospital de las Cinco Llagas, únicamente cita un retrato del Cardenal Cervantes en la “Ropería” del quinto patio³⁵. En el inédito *Inventario del Patrimonio Artístico de la Diputación Provincial de Sevilla* –institución heredera de la mayor parte de los bienes de la centralización hospitalaria del XIX–, que fue realizado entre 1975 y 1976 bajo la dirección de Luis Luna Moreno, tan sólo encontramos un retrato del Cardenal y otro de uno de los administradores del Hospital: el Doctor don Diego de Rivera (*il. 2*)³⁶. Ninguna pista, por tanto, que nos lleve hasta el posible retrato de Juan Fernández.

(33) La capilla de Santa Lucía de la Catedral de Sevilla fue capilla mortuoria del linaje de los Haro, desde que en 1362 fuera dotada por D^a Mayor Arias, mujer de D. Lope Gutiérrez de Haro, Alcalde Mayor de Sevilla y Señor de los Molares (ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, t. II, lib. IX, pág. 280). Esta capilla estaba situada en el llamado “claustro de los caballeros”, correspondiente al lado occidental del Patio de los Naranjos de la antigua Catedral de Sevilla (hoy iglesia del Sagrario), entre las capillas de Santo Tomás y de la Santa Cruz. Las primeras referencias que se tienen de ella datan de 1293 (LAGUNA PAÚL, Teresa: “La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla”, en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1999, págs. 53 y 65).

(34) Inventario (1759) “de los bienes que existen en el cuarto que viven los administradores” (A.D.P.S., leg. 2), citado por González Díaz: *op. cit.*, pág. 98 y *Relación de las Pinturas, y Alhajas de Plata, que entregó el Br. D. Anto. Fernández y Muñoz, Admr. que fue del extinguido Hospl. de los Heridos de esta ciudad al S. dn. Ramón Caro Vocal de la Junta Municipl. de Benefica. y comisionado, por la misma pa. entregarse de dichos efectos según oficio qe. me manifestó pa. ello con fha de 29 de Dice. de 1840. la cual se presenta a la referida Junta pa. qe. mediante a estar hecha la total entrega de las alhajas, pinturas, y efectos que obraban en mi poder se incluyan en el resguardo que se me ha de dar por esa Junta.* (A.D.P.S., Junta de Beneficiencia, leg. 51 A)

(35) COLLANTES: *op. cit.*, pág. 203.

(36) Ambos estaban colgados en la Sala de San Carlos del antiguo Hospital de las Cinco Llagas.

Sin embargo, la búsqueda no fue infructuosa, puesto que sirvió para encaminar nuestros pasos en otra dirección. Resulta que el citado retrato del Administrador Diego Rivera tiene una leyenda a su pie que dice lo siguiente: "El D^r. D. Diego de Rivera, Canónigo de la S^{ta} Yglesia de / Sevilla, fue Admi^{do}r. del Hosp^l del Cardenal, aquí centrali^{do}. / dejándole cuantiosos bienes. Murió en 25 de Abril de 1552". El conocimiento de la existencia de este nuevo benefactor, que por la fecha de su muerte podía muy bien ser el personaje buscado, despertó nuestro interés por su persona. Collantes nos informa que "el canónigo D. Diego de Rivera, mayordomo y administrador del Hospital, hizo donación de todos los bienes que poseía, por su testamento ante Luis de Medina, en 16 de diciembre de 1551". También que dotó de varias fiestas al Hospital y, aparte de otras mandas ajenas a la institución, dejó el resto de sus bienes para la manutención de enfermos que "no fuesen de los que se acuchillaban". Lo que se tradujo en la dotación de cinco camas especialmente señaladas "con cobertores colorados", tal como recordaba, hasta mediados del siglo XIX, una placa situada en la enfermería³⁷. La documentación del Hospital nos dice que el doctor don Diego Rivera ocupó el cargo de Administrador entre los años 1542 y 1550 (no confundir con otro administrador del mismo nombre que lo fue entre 1512 y 1525); también, que una de sus donaciones fue una casa situada en la calle Imperial, en la misma collación de Santiago; y que, atención, estableció a su muerte una capellanía vinculada al propio Hospital³⁸. Pero no fue el único Administrador que durante el siglo XVI fundó una capellanía en el Hospital, también lo hizo el doctor Gonzalo Millán, que ocupó el cargo entre 1552 y 1572, donando, además, al Hospital varias casas, ganados y bienes personales³⁹. Sólo la comparación entre el retrato inventariado con la figura pintada por Vázquez puede, por tanto, confirmar o descartar que esta sea la de don Diego de Rivera. En la ficha del *Inventario* correspondiente al citado retrato (nº 164) se dice que el cuadro es un anónimo sevillano del siglo XIX, que está pintado al óleo sobre lienzo y sus medidas son de 97 x 79 cm. El retrato posee un marco pictórico, realizado sobre el propio lienzo, además de la leyenda al pie antes citada. Ambas características se dan también en el retrato conservado del Cardenal Cervantes (nº inv. 158), lo que indica que las dos obras pertenecieron a una misma serie de retratos de personajes relacionados con el Hospital de San Hermenegildo. De medidas parecidas (93,5 x 79 cm), su leyenda al pie dice: "El Em^{mo}. S^r. Dⁿ. Jvan de Cerbantes, Car^{al}. Arçob. de Sevilla, / Fvnda^{or}. del Hospit^l. de Sⁿ. Hermen^{do}. aqv^l central^{do}. Murió en 16 de / Noviem^o de 1453 reynando Dⁿ. Jvan el 2^o y Pontífice Romano Nicolao 5^o". El también óleo sobre lienzo –en bastante mal estado de conservación– es considerado como anónimo sevillano, pero en este caso, del

(37) COLLANTES: *op. cit.*, págs. 71-72.

(38) GONZÁLEZ DÍAZ: *op. cit.*, pág. 43 y ss.

(39) *Ibidem*.

siglo XVII; aunque está claro que el texto del pie es posterior a la centralización hospitalaria y, por tanto del siglo XIX. Podemos suponer que, en un momento de la segunda mitad de este siglo, los responsables del Hospital Central sevillano decidieron remozar ambos retratos: en el caso del Cardenal, modificando su leyenda, y en el de Don Diego de Rivera, mandando copiar el original que en su día fue del Hospital del Cardenal, probablemente pintado a mediados del XVI. De ser así, y caso de ser Diego de Rivera el representado en el *Tránsito de San Hermenegildo*, tanto la copia realizada para el Hospital Central, como el retrato del lienzo de Alonso Vázquez serían versiones de una misma pintura: la correspondiente a este Administrador que formó parte de la serie de "20 cuadros de administradores del hospital" del Cardenal registrada en el inventario de 1759.

Los retratos de don Diego de Rivera y del Cardenal Cervantes se encuentran hoy almacenados, junto a buena parte de la interesante y poco conocida colección de pintura de la Diputación Provincial de Sevilla, a la espera de una necesaria restauración y exposición pública. La comparación entre el retrato del Dr. Rivera y el del "capellán" del cuadro de Vázquez (*il. 3 y 4*) no resuelve categóricamente la cuestión de si el retratado es el mismo personaje. Por una parte, existen toda una serie de características coincidentes entre ambos retratos: ropas negras y cuello blanco de clérigo, disposición del cuerpo y del rostro siguiendo un mismo ángulo de desviación respecto a la frontalidad, iluminación del rostro desde un mismo lugar y provocando zonas de sombras muy semejantes, perfil del rostro, cabeza y cuerpo similares, nariz prácticamente idéntica y barba de pocos días. Pero, por otro lado, hay otra serie de diferencias que se pueden resumir diciendo que el retrato de Vázquez representa un personaje de aspecto general más maduro: frente pronunciada que en el otro cuadro se cubre por un corto flequillo grisáceo, arrugas más marcadas y oreja más pequeña. La emocionada mirada del Cardenal Cervantes y de su capellán contrasta también con la visión perdida del personaje copiado en el XIX; éste, además, es retratado con un birrete de doctor en las manos mientras que en el gran lienzo el clérigo junta sus manos en actitud de oración. Estas últimas diferencias, sin embargo, son lógicas y debidas a la magistral adaptación que Alonso Vázquez realizó transformando lo que eran fríos retratos conmemorativos en magníficos retratos plenos de sentimientos y rasgos psicológicos, tanto que nos sorprende que no hayan sido pintados del natural. El pintor ha representado a dos conmovidos personajes, con sus ojos humedecidos por lo que están presenciando, arrodillados como dos devotos donantes, sin necesidad de ningún otro atributo.

Si tenemos en cuenta, por un lado, estas licencias que Vázquez se tomó para representar a los donantes –patentes también en la efigie del Cardenal en relación con su retrato– y, por otro, los avatares del retrato del Dr. Diego de Rivera (copia del siglo XIX de un, probablemente en muy mal estado, cuadro del XVI) no debemos descartar que la persona que acompaña al

Cardenal Cervantes sea el tal Rivera, cuyo rostro, de ser así, quizás se refleje con mayor fidelidad en el lienzo del Museo sevillano que en el rejuvenecido e impersonalizado retrato del XIX que conserva la Diputación. En cualquier caso, no cabe duda que el doctor don Diego de Rivera, Administrador y benefactor del Hospital del Cardenal, reunía los méritos suficientes como para ser immortalizado junto a éste en el gran cuadro del altar mayor de dicho Hospital. No sabemos si han sido esos mismos méritos o el puro azar los que han hecho que, de los veinte retratos de Administradores que tuvo la institución, sólo haya llegado hasta nosotros el suyo, permitiéndonos así vincular su nombre al magnífico retrato que ilustra el *Tránsito de San Hermenegildo*.

El retablo mayor del Hospital de San Hermenegildo fue desmantelado a raíz del proceso de unificación hospitalaria que se desarrolló en Sevilla a partir de 1837. Como consecuencia de ello fue trasladado a la iglesia del Hospital Central donde permaneció hasta que, con motivo de la fundación del Asilo de la Mendicidad (1846) en el antiguo edificio del Hospital del Cardenal, se volvió a colocar en su primitivo lugar, a excepción del cuadro de San Hermenegildo, que permaneció en la iglesia del antiguo Hospital de las Cinco Llagas colocado sobre una de sus capillas laterales, y, probablemente, también quedaron allí las tablas pintadas del banco. En 1857, el ático del mutilado retablo (las tablas de la Trinidad y de las alegorías que la flanqueaban), sirvió para componer un nuevo retablo en unión de otras partes de uno que perteneció al Hospital de Amor de Dios⁴⁰. Este retablo mixto sufrió nuevas, aunque leves, modificaciones al ser trasladado en 1959 al recién creado Hogar Virgen de los Reyes, lugar donde hoy está instalado⁴¹. Por lo que respecta a las restantes pinturas del retablo de San Hermenegildo, en 1975 fue localizada en el antiguo Hospital de las Cinco Llagas una de las tablas del banco, en la que se representan tres bustos de santos, uno de ellos obispo. Paralelamente, se constató la desaparición de otra tabla que hacía pareja con ésta, que representaba a las santas Justa y Rufina junto a otro santo, y que, según un inventario de 1936, también se encontraba en el mismo Hospital⁴². El cuadro principal permaneció en la iglesia de las Cinco Llagas hasta que, entre 1897 y 1912, fue depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde hasta hoy permanece⁴³.

(40) COLLANTES: *op. cit.*, págs. 74 y 199; MADDOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. XIV, Madrid, 1849, voces: "Sevilla: Hospital de San Hermenegildo y Asilo de la mendicidad de San Fernando".

(41) SERRERA, Juan M.: "El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla", en *El Ayuntamiento de Sevilla, Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992, pág. 189.

(42) GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: "El Retablo del Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal de Sevilla", *Apotheca*, nº 1 (1981), págs. 70-71.

(43) En el *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (Sevilla, 1897) todavía no aparece registrado el cuadro. Lo hace por primera vez en el publicado en 1912.

El hallazgo entre la documentación histórica del Hospital del Cardenal del *Inventario de Alhajas de plata, Ropa de Sacristía, Pinturas, y Enceres, tanto de Iglesia, como de este extinguido Establecimiento del Hospital de los Heridos, que estuvo a cargo del B. d.º. Ant.º. Fernández y Muñoz como Adm.º. que fue del mismo, los que entrega a la Junta Municipal de Beneficencia, y en su nombre al S. d.º. Ant.º. Colom, Vocal de la dicha, y nombrado como representante de la misma para el indicado efecto*, realizado entre 1838 y 1839, nos permite conocer algunas novedades con respecto al retablo del Hospital del Cardenal⁴⁴. La principal, sin duda, es la existencia de ocho tablas pintadas que decoraban las puertas y laterales de su sagrario. Las puertas -ya el contrato de Diego López decía que "tiene de llevar dos puertas"- estaban formadas, según el *Inventario*, por cuatro tablas pequeñas que "comprenden los cuatro Evangelistas puestas en las mismas puertas del sagrario; su alto una tercia, su ancho media cuarta" (28 x 10 cm). Los costados del sagrario tenían otras dos tablas "q^e contienen S. Pedro y S. Pablo; su alto media vara, su ancho una cuarta" (42 x 21 cm). Y además habían "Otras dos id. puestas en el mismo q^e. contiene S. Pedro Mártir la una, y la otra S. Bernardino de Sena su alto y ancho una cuarta en cuadro" (21 x 21 cm) -recordemos que Bernardino se llamaba el Administrador que encargó el retablo-. Ni del sagrario, ni de las tablas hemos encontrado rastro alguno; desde luego no aparecen registradas en los inventarios de la Diputación Provincial o del Ayuntamiento de Sevilla -instituciones a las que pasaron la mayor parte de los bienes del Hospital del Cardenal-. Por ahora, hemos de limitarnos a saber que estas pinturas existieron y formaron parte del singular retablo del Hospital de San Hermenegildo.

Otra importante aportación de los datos recogidos en el inventario trata de la iconografía de las dos tablas del banco del retablo. De la que se encuentra en paradero desconocido se sabía que representaba a las santas Justa y Rufina con otro santo; el *Inventario* nos informa que esta tabla "contiene S^{ta}. Justa y Rufina y S. Calpóforo; su alto tres cuartas, su ancho una vara y cuarta". Las santas mártires alfareras son suficientemente conocidas, pero no lo es tanto San Carpóforo, un Arzobispo de Sevilla de tiempos de Diocleciano y Maximiano; martirizado hacia el 284 junto a su arcediano San Abundio, juntos sufrieron el martirio en boca, dientes y labios -para evitar sus prédicas- y

En palabras de José GESTOSO PÉREZ (*Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912, n.º 143, págs. 59-60): "Hállase depositado en este Museo por acuerdo de la Exma. Diputación Provincial, con gran aplauso de los inteligentes, pues así no sólo pueden estudiarse sus muchas bellezas, imposibles de apreciar en el Hospital de las Cinco Llagas por la altura en que estaba, sino también porque está mas atendido que en la mencionada iglesia".

(44) El Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal era también conocido como Hospital de los Heridos cuando se redactó este documento.

finalmente fueron degollados en el Anfiteatro sevillano⁴⁵. La otra tabla, hoy en la colección de la Diputación Provincial de Sevilla, en la que se reconocen un obispo con dos santos, representa a “S. Laureano y dos S^{tos}. Mártires del Arzobispado; su alto tres cuartas, su ancho vara y cuarta”. San Laureano, de obispo, es representado con un corte en la garganta, símbolo de su decapitación; los otros dos santos, a su izquierda y mirando hacia arriba, igual que aquel, carecen de vestuario o señas especiales a excepción de un peine de afiladas púas metálicas que sujeta el santo de la izquierda justo entre ambos. Este indicio y el hecho de que el atributo parece ser compartido por los dos santos mártires, nos hace suponer que puede tratarse de los santos sevillanos Justo y Rufino, que junto a San Macario y San Teófilo, sufrieron el tormento de “gárfios, peynes, uñas de hierro, açotes, y equleo [potro para descoyuntar]”. El por qué de esta hipótesis reside, además de en el evidente “peyne”, en lo que dice Quintanadueñas: “Creen algunos tomaron Santa Iusta, y Rufina sus nombres, de los Santos Iusto, y Rufino, que avían florecido más de ciento y sesenta años antes; infiriendo de aquí ser célebres su memoria por aquellos siglos...”⁴⁶. De lo anterior se desprende que las dos tablas situadas en el banco del retablo pudieron formar una simétrica galería de santos propios del Arzobispado sevillano, a un lado Justo, Rufino y el obispo Laureano; al otro Carpóforo, también obispo, junto a Justa y Rufina⁴⁷. Y si a estos seis santos representados en el banco del retablo, añadimos los que aparecen en el cuadro principal (Hermenegildo, Leandro e Isidoro) la presencia en este retablo del santoral sevillano viene a ser prácticamente completa, lo que nos da prueba de una singular coherencia iconográfica.

El autor del inventario, que también recoge la atribución del *Tránsito de San Hermenegildo* a Roelas hecha por Ceán Bermúdez en 1800, nos dice además que el retablo del altar mayor estaba “jaspeado” en su totalidad, contaba con “repisa” y se encontraba “bien tratado”. Valiosas informaciones las que nos desvela este *Inventario*, porque de alguna manera vienen a paliar los efectos que el olvido y los avatares históricos produjeron en el hoy disperso retablo de San Hermenegildo.

(45) QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Santos de la ciudad de Sevilla y su Arzobispado: Fiestas que su Santa Iglesia Metropolitana celebra*, Sevilla, 1637, págs. 68-73.

(46) *Ibidem*, págs. 60-61.

(47) Entre la decoración pictórica de la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, realizada por Domingo Martínez, hay una serie formada por representaciones de los santos obispos Leandro, Laureano, Carpóforo e Isidoro. Cfr. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*, 2ª ed., Sevilla, 1992, pág. 318.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

1603, febrero, 21. Sevilla

Condiciones concertadas entre Bernardino de Escalante, Administrador del Hospital de San Hermenegildo, y Alonso Vázquez, pintor, para la realización del retablo mayor de la iglesia de dicho Hospital.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, leg. 4.197.

Las condiciones en que nos hemos concertado Bernardino de Escalante Administrador del hospital del Cardenal y Alonso Bázquez maestro de Pintura en el Retablo que se a de hacer para la yglesia nueva que se haze en este dicho hospital son las siguientes

- Primeramente se a de hazer vn quadro de seis baras de alto y quatro de ancho en que se a de pintar el martirio del santo príncipe hermenegildo, que a de estar puesto en el medio deste dicho quadro yncado de Rodillas. Con vn sitial delante y vn cristo enzima de él como que estaba haziendo oración quando le martirizaron. Y la demostración de su martirio de vna acha con que fue herido en la caveza. Los ojos leuantados a la gloria de los ángeles como que está en estassis.

- Yten al lado de la mano derecha an de estar pintados san Ysidro y san Leandro sus tíos y yngundia su muger de Rodillas eleuados mirando la gloria de los ángeles considerando el martirio y los santos perlados an de estar vestidos de pontifical con sus capas de brocado. Y la princesa yngundia con su corona y ataúfo Real a lo antiguo.

- Yten al otro lado se a de pintar el Señor Cardenal que fue fundador deste hospital con auito de cardenal yncado de Rodillas sobre la almoadada de carmesí sin sitial y detras de él se a de pintar vn capellán suyo del retrato que se le diere.

- Yten en lo alto del cuadro en todo el espacio se a de pintar vna gloria de ángeles que estén en forma de coros con diferentes ynstrumentos de música y otros que decienden con la corona y la palma e ynsinias del bencimiento del martirio hacia la parte del santo príncipe hermenegildo y otros que rreciuen su alma y otros que están derramando rosas y flores sobre él y sobre los demás santos.

- Yten se a de pintar esta ystoria al olio Bosquejada y labrada de colores finos con toda perfección a contento de maestros peditos en el arte de de la pintura.

- Yten lo que tassaren dos personas peditas en la dicha arte... Vázquez y la pintura de la dicha ystoria y Retablo... rematando se a de eleixir otra persona que sea tercera porque se a de pasar por la parte a que se arrimare con su parecer.

- Ytem que el dicho administrador a de dar luego quinientos Reales al dicho Alonso Vázquez para començar la dicha obra y le a de yr... quando pareciere ser necesario.

- Yten que el dicho maestro Alonso Vázquez a de dar acauada la dicha obra. Dende aquí a fin del mes de agosto so pena de que pagará cien ducados de pena a cuenta de obligación en forma.

- Y para así cunplir el dicho administrador y el dicho maestro Alonso Vázquez dan fe de hacer escritura ante escriuano público obligando el dicho administrador los bienes y rentas del dicho hospital y el dicho maestro Alonso Vázquez su persona y bienes y porque lo cunplirán así lo firmaron de sus nombres en Seuilla a 21 de Febrero de 1603.

Bernardino de escalante [rúbrica]

Alonso vázquez [rúbrica]

Documento nº 2

1603, febrero, 25 y 28. Sevilla

Alonso Vázquez, pintor, concerta con el Administrador del Hospital de San Hermenegildo, Bernardino de Escalante, la factura del retablo mayor de la iglesia de dicho Hospital.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales, Oficio 6, leg. 4.197.

Sepan quantos esta carta vieren como yo alonso Vázquez pintor de ymaginería vecino desta ciudad de seuilla en la collación de san lorenzo otorgo y conosco que me e convenido e concertado con el señor vernardino de escalante clérigo presuitero administrador del ospital del bienaventurado santo hermenegildo que vulgarmente dicen del cardenal de esta ciudad de seuilla que está en la collación de sanctiago de ella en su nombre en tal manera que yo sea obligado e me obligo de el hacer y dar hecho y acavado en toda perfestión un retablo para la yglesia nueva que agora se hace en el dicho ospital de esta mano y por la orden y forma y como se contiene en las condiciones que para ello tenemos hecho e que están firmadas de su nombre e del mío su tenor de las quales dichas condiciones son estas que se siguen.

Aquí las condiciones.

- Y me obligo de lo començar a hacer desde luego y poner para ello los rrecabdos, colores y oro y todo lo demás que fuere menester tocante a mi arte y de lo hacer bueno y vien hecho conforme a las dichas condiciones y a vista de maestros sauedores dello y no alçar mano dello hasta lo dar hecho y acabado conforme a las dichas condiciones de lo dar hecho y acauado en toda perfestión para el fin del mes de agosto primero venidero deste año en que estamos de mil e seiscientos e tres y que el dicho señor administrador me dé e pague por el facer del dicho retablo y se lo dar hecho y acabado en toda perfestión conforme a las dichas condiciones y a vista de maestros como dicho es todos los marauedís que los dichos dos maestros del dicho arte... del dicho ospital y otra por la mía y en ... dieran ... quede ... de ambas partes nombre otro y si no nos conformaramos ... de justicia y por lo qu... de los dic]os terceros conformes dixeren e declararen e dieren por parecer que se me aya de pagar por la dicha obra emos de ser obligados de estar e pasar y aquella se me de e page y para en quenta de lo que ... de la dicha obra y por la dar fecha y acauada en toda perfestión y a vista de oficiales como dicho es. Otorgo que e receuido del señor administrador quinientos reales e son en mi poder de que me doy por contento y pagado y entregado a mi voluntad e en ... de lo qual renuncio la execucúon e leyes de la pequnia e de la prueba e paga como en ellas se contiene y los demás marauedís a cumplimiento a lo que yo oviere de auer por la dicha obra que me lo dé e pague aquí en seuilla sin pleito alguno como la fuere haciendo que así me lo baya pagando y acudiendo para la costa de ello y auíéndola acauado de hacer y estando vista e tasada que luego me la acave de pagar y si luego no le començare a hacer la dicha obra o si auíéndola començado alçare mano della o si no la hiciera buena y vien hecha conforme a las dichas condiciones a vista de los dichos maestros sauedores dello o si no la diera fecha y acauada para en fin del mes de agosto de este año de seiscientos tres que en tal caso yo sea obligado e me obligo de le dar e pagar al dicho ospital por el daño que por no lo hacer ni cumplir así se le siguiera ...en ...dos ...más o menos el dicho daño y se an de... con solo el juramento de el dicho señor administrador o de quien su poder ouiere sin otro recado ni prueba alguna a ello sea obligado aunque a ello sea obligado porque de ella le relevo y más que a mí costa se pueda concertar con otro maestro del dicho arte que lo haga e acaue donde e por el precio que lo hallare e por lo que más le llevaren y por los dichos quinientos rreales que así me a dado adelantados e por lo que más me diere por cada cosa de ello se me pueda executar e para ello se le dé e pueda dar mandamiento de execución contra my e mis vienes con solo su juramento o de quien su poder ouiere sin otro recado, prueba, ni diligencia, ni averiguación alguna aunque a ello sea obligado por que de ella le relevo. E yo el dicho Bernardino de escalante siendo cierto e certificado de esta escriptura otorgo e conozco que rrescuió en mí esta escriptura a que así el dicho alonso bazquez a hecho y otorgado en my favor y deste dicho

ospital con los otorgamientos en ella contenidos y la aceto en todo e por todo como en ella se contiene y obligo a este dicho ospital y a sus vienes e rrentas de dar e pagar e hacer cumplir todo lo contenido en esta escritura y en las dichas condiciones suso yncorporadas se contiene que va a cargo deste ospital e mío en su nombre sin falta alguna so las penas contenidas en las dichas condiciones a los plaços e según e con la orden e forma como en ellas se [dice y dec]lara [e si ambas las dichas par] tes e cada una por lo que le to[ca an]sí no lo hiciéremos paguemos e cumplireremos por esta carta dando poder cumplido a las justicias que dello puedan e deban conocer ante quien fuere mostrada para que por todo remedio e rigor de derecho e via executiva e como por sentencia pasada en cosa juzgada nos conpelan e apremien a lo ansí pagar y cunplir según dicho es e renunciamos la leyes de nuestra defensa e la de la general rrenunciación e para lo ansí pagar e cumplir según dicho es. Yo el dicho alonso bázquez obligo my persona e vienes e yo el dicho bernardino de escalante los vienes e rrentas del dicho ospital auidos e por auer. Fecha la carta en seuilla de otorgamiento del dicho alonso bázquez a veinte e cinco días del mes de febrero de mil e seiscientos tres años y el dicho otorgante e yo el escrivano público doy ffee que conozco lo firmó de su nombre en este registro siendo testigos

diego lópez e joan baptista de sosa escrivanos de seuilla.

Alonso vázquez (rúbrica)

fran[cis]co díaz de Vergara, escrivano público de sevilla (rúbrica) | juan baptista de sosa, escrivano de sevilla (rúbrica) | diego lópez, escrivano de sevilla (rúbrica)

Y de otorgamiento del dicho administrador en ... veinte y ocho dias del mes de febrero de mil e seiscientos tres años y el dicho otorgante que yo escrivano publico doy fee que conozco lo firmó de su nombre siendo testigos juan baptista de sosa e diego lopez.

francisco díaz de Vergara, escrivano público de sevilla (rúbrica) | Bernardino de Escalante (rúbrica) | juan baptista de sosa, escrivano de sevilla (rúbrica) | diego lópez, escrivano de sevilla (rúbrica)

Documento nº 3

Hacia 1838-1839. Sevilla

Relación de las pinturas del retablo del altar mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo y noticias de su arquitectura.

Inventario de Alhajas de plata, Ropa de Sacristía, Pinturas, y Enceres, tanto de Iglesia, como de este extinguido Establecimiento del Hospital de los Heridos, que estuvo a cargo del B^r.d^o. An^o. Fernández y Muñoz como Adm^r.

que fue del mismo, los que entrega a la Junta Municipal de Beneficencia y en su nombre al S. dⁿ. Ant^o. Colom, Vocal de la dicha, y nombrado como representante de la misma para el indicado efecto. Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla, Hospital del Cardenal, leg. 51 A.

I.[dem: Pinturas] del Altar Mayor.

12. Un cuadro de S. Hermenegildo, q^e. representa el tránsito del S^{to}.; su autor (Roelas), su alto poco más de cinco varas, su ancho tres y tres cuartas. 1.
13. Una tabla de la SS. Trinidad apaisada; su ancho dos varas, su alto una y media. 1.
14. Dos id. o recorte del mismo q^e. contienen dos Ángeles, apaisados; su alto tres cuartas, su ancho como vara y media. 2.
15. Otra id. apaisada q^e. contiene S^{ta}. Justa y Rufina y S. Calpoforo; su alto tres cuartas, su ancho una vara y cuarta. 1.
16. Otra id. q^e. contiene S. Laureano y dos S^{tos}. Mártires del Arzobispado; su alto tres cuartas, su ancho vara y cuarta. 1.
17. Cuatro id. pequeñas q^e. comprehenden los cuatro Evangelistas puestas en las mismas puertas del sagrario; su alto una tercia, su ancho media cuarta. 4.
18. Otras dos en los costados del mismo Sagrario q^e contienen S. Pedro y S. Pablo; su alto media vara, su ancho una cuarta. 2.
19. Otras dos id. puestas en el mismo q^e. contiene S. Pedro Mártir la una, y la otra S. Bernardino de Sena; su alto y ancho una cuarta en cuadro. 2.

Altars.

- Un Altar Mayor bien tratado, con repisa y demás todo jaspeado. 1.

Francisco J. CORNEJO y Francisco M. RUIZ CABELLO



Lámina 1. Tránsito de San Hermenegildo, de Alonso Vázquez y Juan de Uceda (1603). Museo de Bellas Artes de Sevilla

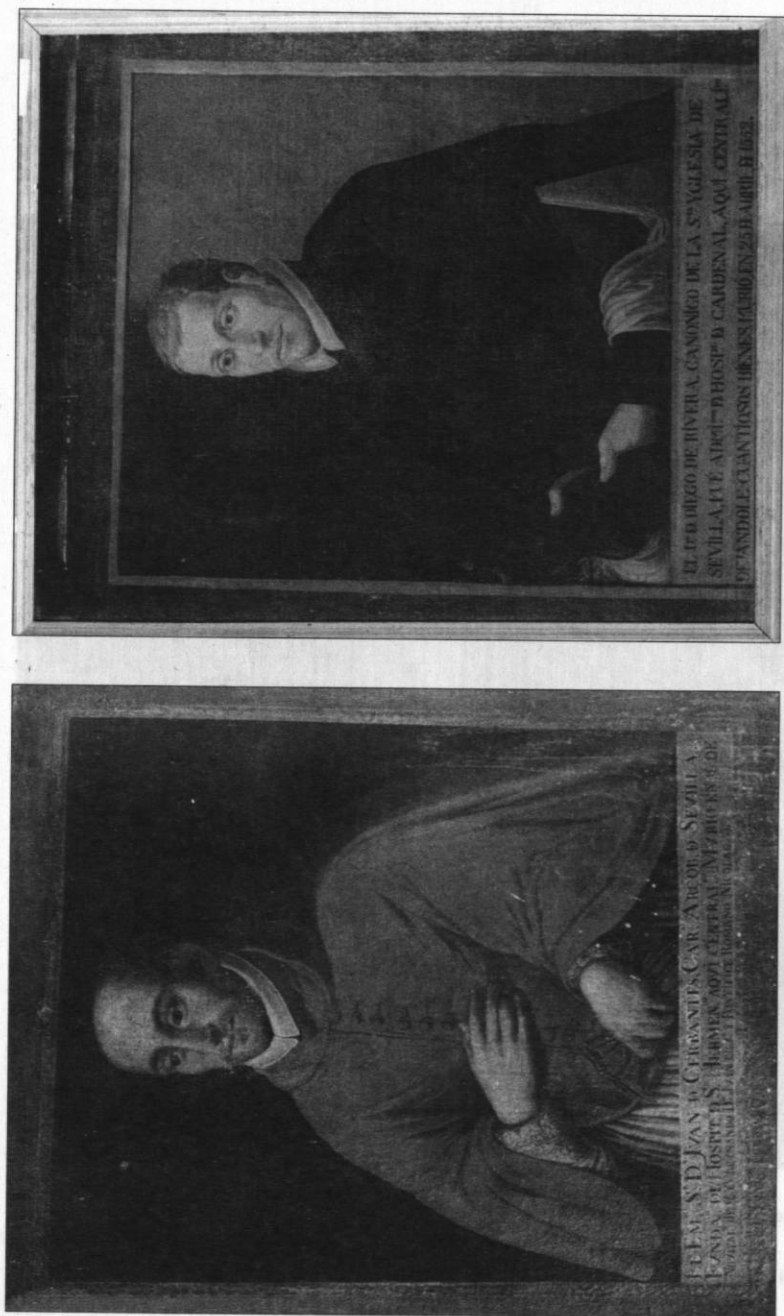


Lámina 2. Retratos del Cardenal Cervantes y del Dr. D. Diego de Ribera. Colección de la Excma. Diputación de Sevilla



Lámina 3. Detalle de los retratos de los donantes en el *Tránsito de San Hermenegildo*: el Cardenal Cervantes y el Dr. D. Diego de Ribera (?)



Lámina 4. Detalle de los retratos del Cardenal Cervantes y del Dr. D. Diego de Ribera. Colección de la Excm. Diputación de Sevilla

una afinidad en que se disciernen rasgos comunes que demuestran que viene procediendo también el origen de tales rasgos y a su vez que puede haberse creado independientemente o simultánea de sus rasgos comunes, se crea el rasgo que jugó la estampa en la expansión de características comunes, la posible relación con la obra de Enrique de Silva.

Por lo que se refiere a la traza, los rasgos de los rasgos que se ven en el mismo formato. Tienen carácter de rasgos que se ven en rasgos semicirculares intermedios y extremos, rasgos que se ven en rasgos...

El Sr. de Silva a Madrid en 1714. En la obra de Enrique de Silva, Madrid 1983, tomo 1, págs. 14-16. J. SERRA y J. SERRA, "Enrique de Silva y su obra", Madrid, 1983-1984, tomo 1, págs. 11-12. J. SERRA y J. SERRA, "Enrique de Silva y su obra", Madrid, 1983-1984, tomo 1, págs. 11-12. J. SERRA y J. SERRA, "Enrique de Silva y su obra", Madrid, 1983-1984, tomo 1, págs. 11-12.