

ALONSO VÁZQUEZ: EL RETABLO MAYOR DEL HOSPITAL DE LAS CINCO LLAGAS

La grandiosidad de la arquitectura del sevillano Hospital de las Cinco Llagas ha hecho olvidar a los historiadores todo cuanto de artístico encierra entre sus muros. Si así ha sucedido con respecto al conjunto, más lo ha sido en relación a la iglesia que lo centra. De hecho, la figura de su artífice, Hernán Ruiz II, ha eclipsado la de los otros maestros que allí trabajaron. Aunque sus intervenciones no se le pueden comparar en calidad y magnificencia, hay que reconocer que la historia del propio edificio ha contribuido a que se silencie —o minimice— el nombre y las actuaciones de esos artífices. Por hallarse alejada de la ciudad y oculta tras el muro que conforma la fachada, la iglesia —de visita no siempre fácil y grata— quedó fuera del habitual recorrido de los viajeros, quienes se limitaron a alabar la grandiosidad del conjunto. Lo mismo sucedió con respecto a los historiadores, tanto locales como foráneos, para quienes lo único digno a destacar ha sido su arquitectura.

Ese panorama no se ha modificado con las obras de remodelación emprendidas durante estos últimos años en el hospital para transformarlo en sede del Parlamento Andaluz. En la iglesia, convertida ahora en Salón de Plenos, de nuevo lo arquitectónico ha vuelto a primar sobre lo escultórico y lo pictórico. Para adecuarla a sus nuevas funciones, desde el 23 de febrero de este año de 1992 un gran lienzo cierra la cabecera de la iglesia, ocultando casi por completo la visión del retablo mayor. A partir de entonces el punto focal del presbiterio lo marca el tapiz con el escudo de Andalucía que lo centra. Y aunque la presencia de ese tapiz está funcional y simbólicamente justificada, hay que señalar que el lienzo sobre el que se apoya impide la correcta lectura espacial y simbólica del recinto.

Ese lienzo rompe la unidad de la iglesia, que ha sido brutalmente degollada, como el San Laureano que figuró en el registro central del primer cuerpo de su gran retablo mayor. Impide establecer las relaciones de índole arquitectónica que se dan entre el retablo y la iglesia. Niega también las conexiones de orden temático existentes entre el retablo y la portada, a su vez íntimamente relacionadas con la iconografía general del hospital. Para recuperarlas habría que suprimir el lienzo que oculta el presbiterio. En espera de que llegue ese momento, nada mejor que analizar el retablo mayor, en especial sus pinturas, hasta ahora los elementos artísticos menos valorados y estudiados de toda la iglesia. Vergonzosa y torpemente cubiertas, es de esperar que en un día no muy lejano puedan volver a contemplarse. Afortunadamente, cuando así ocurra se podrán ver insertas en el retablo y en el espacio arquitectónico para el que se concibieron, con los que guardan, como se evidenciará a través de estas páginas, una estrecha y directa relación.

I

Las primeras referencias que por ahora se tienen de esas pinturas datan de 1766, citándolas Arana de Varflora como del «estilo de Luis de Vargas» (1). A ese pintor se las adscribieron Ponz y Ceán Bermúdez, si bien hay que hacer constar que Ceán fue el primero en plantear dudas con respecto a su autoría (2). Habiendo estudiado las pinturas de Luis de Vargas de la catedral, no pudo por menos de afirmar que no eran suyos «los evangelistas y los doctores de medio cuerpo en el zócalo», seguramente los lienzos que por su ubicación mejor estudiaría. Unos años después, en 1804, vio confirmada su intuición. Para escribir su *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla* debió consultar el archivo de esa institución, ya que dio a conocer las primeras noticias de carácter documental que se publicaban sobre el hospital. Entre ellas destacan las referentes al retablo mayor, del que escuetamente señaló que la arquitectura la trazó en 1600 Asensio de Maeda y ejecutó en 1601 Diego López Bueno, quien por su trabajo recibió un total de

(1) ARANA DE VARFLORA, F.: *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía*, Sevilla, 1766, parte I, pág. 73 (Se cita por la edición publicada en Sevilla en 1978 por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, prologada por Alfredo J. Morales).

(2) PONZ, A.: *Viage de España*, vol. IX, Madrid, 1786, pág. 143 y CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario Histórico de los mas Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, vol. V. Madrid, 1800. pág. 140.

750 ducados. Con respecto a las pinturas, especificó que eran de Alonso Vázquez, a quien el 12 de mayo de 1602 se le pagaron 800 ducados (3). Los datos aportados en 1804 por Ceán Bermúdez fueron recogidos en 1844, sin más, por González de León y Amador de los Ríos (4); pese a lo cual, en 1849 Álvarez Miranda todavía dudaba si las pinturas eran de Vargas o de Vázquez (5). Años más tarde, Collantes de Terán, Gestoso y el Conde de la Viñaza, retomando lo dicho por Ceán Bermúdez, no dudaron en juzgarlas de Alonso Vázquez, a quien a partir de entonces se han venido atribuyendo (6). No obstante, hay que hacer notar que hasta ahora no se había confirmado documentalmente lo dicho en 1804 por Ceán Bermúdez, cuyas noticias seguían siendo la base para el estudio del retablo, en especial de las pinturas.

II

Como he podido documentar, la construcción del retablo la decidieron los Patronos Visitadores del hospital (los priores de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y de los monasterios de San Jerónimo de Buena Vista y de San Isidoro del Campo) en junta celebrada el 27 de junio de 1600. (Apéndice Documental Nº 1). La supervisión de las obras recayó en el Administrador del hospital, el canónigo de la catedral hispalense Don Celeonio de Acoza, a quien se le ordenó que presentara las trazas en la próxima junta, a celebrar en octubre. El nombre del maestro que debería ejecutarlas no se le especificó, pues, de acuerdo a la costumbre, se daría por hecho que correrían a cargo de quién por entonces tenía a su cargo las obras del hospital. Así fue, ya que en la junta del 30 de octubre siguiente los Patronos examinaron las trazas presentadas por Asensio de Maeda, al que se cita como «maestro mayor de la santa iglesia deste hospital». Un vez estudiadas,

(3) CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1804, págs. 27-28.

(4) GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*, vol. II, Sevilla, 1844, pág. 499 y AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca o la descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, págs. 221-222.

(5) ÁLVAREZ MIRANDA, V.: *Glorias de Sevilla*, 2ª parte, Sevilla, 1849, pág. 81.

(6) COLLANTES DE TERÁN, F.: *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla*, vol. I, Sevilla, 1884, pág. 198; GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, vol. III, Sevilla, 1892, págs. 115-116 y VIÑAZA, CONDE de la: *Adiciones al Diccionario Histórico de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, vol. IV, Madrid, 1894, pág. 14.

acordaron que fuese el mismo Maeda quien redactase las condiciones para la arquitectura y las pinturas, debiéndoselas presentar en la próxima junta para su aprobación. (Apéndice Documental Nº 2). Los Patronos dieron su definitivo visto bueno el 16 de enero del año siguiente, decidiendo que las escenas fueran pintadas —de pinzel y lienço sobre tabla— y relegando la madera al ensamblaje, como así parece deducirse del hecho de que señalaran que «las guarniciones y columnas sean de talla». (Apéndice Documental Nº 3). Asimismo, acordaron que fuese Acoza quien llevase la dirección de las obras, especificando que «en todo se siguiere su parecer».

Al frente ya del retablo, Acoza pudo por fin contratar su ejecución, debiendo haber corrido a su cargo la elección de los maestros que lo llevarían a cabo. Para los Patronos ese tema no parece que fuera sustancial, ya que una vez aprobadas por ellos las trazas, eran conscientes de que quienes las materializasen tendrían necesariamente que seguirlas al pie de la letra. Además, teniendo en cuenta que a través de la figura del Administrador siempre podrían ejercer el control sobre el retablo, lo importante para ellos no era quienes lo ejecutasen, sino que quienes lo realizasen se atuviesen en todo a lo inicialmente acordado y a lo posteriormente estipulado en los contratos.

Para el ensamblaje Acoza contó con el arquitecto, escultor y ensamblador Diego López Bueno, quien firmó su contrato el 9 de abril de 1601 (7). Tres meses después, cuando López Bueno tendría ya planteado el retablo, se concertó con Alonso Vázquez la policromía y las pinturas. El contrato se rubricó el 13 de julio de 1601, firmándolo en nombre del hospital, por ausencia del Administrador, el Capellán Secretario, el clérigo don Antonio de Amaya. Como fiadores de Vázquez salieron los escultores Martínez Montañés y Andrés de Ocampo, maestros con los que colaboró asiduamente, en especial con el primero (8). Por su trabajo se estipuló que recibiría

(7) Archivo Diputación Provincial de Sevilla (A.D.P.S.). Archivo Hospital de las Cinco Llagas. Libro de recibo y gastos, 1601. Legajo nº 111, fol. 125. Como señaló en 1804 Ceán Bermúdez, el precio estipulado fue de 750 ducados. Los nombres de los fiadores de López Bueno no se reseñan en el documento, habiéndose dejado en blanco el lugar en que figurarían. Los pagos se le efectuaron el 18 de julio y el 6 de septiembre de 1601, así como el 24 de enero, el 13 y el 20 de febrero y el 7 de marzo de 1602, fecha ésta en que recibió el último pago. El 25 de mayo de 1602 se especifica que el retablo estaba ya asentado. Al respecto, cfr. A.D.P.S. Archivo del Hospital de las Cinco Llagas. Legajo nº 111. Libro de recibo y gastos, 1601, fol. 125 v. y 1602, fols. 148 r. y v.

(8) Las relaciones de índole profesional habidas entre Vázquez y Martínez Montañés las ponen de relieve los siguientes datos. El 2 de julio de 1591 Vázquez le encargó un Crucificado de media vara de alto, aproximadamente 0,418 mts. Sería de madera de ciprés, debiéndosele

800 ducados, corriendo a su cargo el andamiaje, el salario de los colaboradores, los panes de oro y los pigmentos. El pago se haría en tres tercios, debiendo recibir 250 ducados a la firma del contrato, otros 250 mediada la obra y los 300 restantes una vez asentado y tasado el retablo. La tasación la efectuarían dos maestros «de sciencia y consiencia», uno nombrado por el hospital y otro por el pintor. Si se sobrepasaban los 800 ducados inicialmente concertados, Vázquez haría «gracia y limosna» de las demasías a favor de la iglesia del hospital. (Apéndice Documental N° 4).

El plazo fijado para la entrega del retablo fue de ocho meses, debiéndolo tener concluido para finales de marzo de 1602. Si así ocurría, se acordó que recibiría 50 ducados de más. Teniendo en cuenta que esos ocho meses empezarían a contar a partir de la entrega del ensamblaje por parte de López Bueno, a pesar de que lo concluyó en una fecha posterior a la inicialmente concertada, recibió esos 50 ducados. De hecho, le abonaron un total de 1064 ducados, no 800, como dijo Ceán Bermúdez; cantidad que descontando los 50 que recibiría por entregar el retablo en el plazo estipulado, supuso una demasía de 264 ducados. Los pagos al final fueron cuatro, no tres, como se fijó en un principio. El día de la firma del contrato, el 13 de julio de 1601, percibió 241; a los ocho meses, el 10 de marzo de 1602, tres días después de que López Bueno concluyera el ensamblaje, recibió 182; al mes siguiente, el 1 de abril, le entregaron 54 y el 11 de mayo, una vez concluida su labor, firmó el último recibo, en este caso por un total de 586 ducados. (Apéndices Documentales Ns° 5 a 8).

En el contrato se especificó el número de tableros que integrarían el retablo; su situación dentro del conjunto; su temática, y hasta su composición. Los tableros, hasta un total de dieciocho, irían distribuidos de la siguiente manera: en el primer cuerpo, al centro, sobre el sagrario, figuraría una imagen de San Laureano, apareciendo en el lado del Evangelio la de

entregar en blanco. Con posterioridad el pintor lo policromaría, debiendo destinarlo, dadas sus medidas, para remate de algunos de los retablos contratados por él en esas fechas. Unos años después, el 5 de mayo de 1594, Vázquez salió fiador de Martínez Montañés en el contrato de un retablo para el convento de San Francisco de Sevilla. El último contacto por ahora documentado se estableció en 1595, encomendándole el escultor al pintor el 17 de mayo de ese año la policromía de un Crucificado, encargado por un vecino de Gibraltar. Cfr. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, págs. 271-272 y *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, págs. 229-230.

Con Andrés de Ocampo colaboró en 1600, interviniendo los dos en el retablo de Ntra. Sra. de la Leche de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera, Cádiz. El primero ejecutó el ensamblaje y el segundo la tabla de la Virgen con el Niño que lo centra. Cfr. SERRERA, J.M.: *Alonso Vázquez en México*, México, 1991, págs. 39-40.

San Sebastián y en el de la Epístola la de San Roque. Siguiendo esa misma ordenación, el segundo cuerpo lo compondrían la escena de la Incredulidad de Santo Tomás y las figuras de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. El tercero, por su parte, estaría integrado por un Calvario y las imágenes de San José con el Niño y San Juan Bautista. El centro del remate lo ocuparía el escudo del hospital sostenido por dos ángeles, apareciendo en los laterales otros dos, éstos últimos descorriendo el velo que fingiría cubrir el retablo. El conjunto se completaría con los seis tableros situados en el banco. En los cuatro pedestales irían ángeles, figurando en los dos paneles localizados entre esos pedestales escudos de talla, en los que se pintarían los temas que con posterioridad indicase el Administrador.

Aunque al final se introdujeron algunas modificaciones, en líneas generales se puede decir que la definitiva temática del retablo respondió a la acordada inicialmente. Los cambios afectaron únicamente al banco y al ático. En los pedestales del primero en vez de ángeles se pintaron los Padres de la Iglesia Occidental, figurando, de izquierda a derecha, San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio. En los dos paneles situados entre esos pedestales los relieves con escudos se sustituyeron por tableros, en los que se pintaron los Evangelistas: San Lucas y San Juan en el lado del Evangelio y San Mateo y San Marcos en el de la Epístola.

III

La elaboración del programa iconográfico corrió a cargo del Administrador del hospital, a cuyo parecer —hay que recordar— dejaron los Patronos todo lo relativo al retablo. De la lectura del contrato firmado con Vázquez se desprende claramente que Acoza fue su mentor. En él expresamente se le dice que debería pintar las historias y santos «que el señor doctor acordase», especificándose al tratar de las imágenes de los pedestales que debería ejecutarlas «por el orden que el Sr. doctor determinase». Pero donde se manifiesta con más claridad el control ejercido por Acoza es al tratar de los tableros, cuyas composiciones en algunos casos se le impusieron hasta en sus más mínimos detalles. En ese sentido resulta paradigmática la del San Laureano, del que se le señaló que debía representarlo «de pontifical con capa de brocado y en la orla de la capa se a de pintar su historia y martirio espacios que fingirán ser bordados y tendrá su vaculo en la mano y su mitra». Igualmente precisa es la del San Sebastián, que debería pintar «haciendo demostración de un cavallero atado a un arbol desnudo [] con sus saetas y un angel que viene del cielo con una corona de su martirio».

También se le pormenorizó la descripción del San Antonio de Padua, llegándose a señalar en otras escenas que incluyera «lexos y selages».

En ese orden de cosas hay que tener en cuenta que en realidad lo que le preocupaba a Acoza no era que el pintor se sometiera a sus dictados, sino que el programa iconográfico resultase fácilmente inteligible. De ahí el interés en detallar las composiciones y, sobre todo, en especificar los símbolos que identificarían a los santos. A ese respecto es elocuente que al tratar de las figuras de los pedestales le indicase que debería pintarlas «con la ynsignia que se acostumbre para que se conozcan los santos» o que tras pormenorizar la composición del San Juan Bautista, expresamente le recordará «que se acostumbran pintar con su cordero».

El programa gira en torno a la advocación del hospital, desarrollándose en tres niveles. El primero tiende a ensalzar la figura y el linaje de su fundadora. El segundo se centra en el tema de las Cinco Llagas, teniendo como hilo conductor la Sangre de Cristo, que se presenta como elemento vivificador. Esos dos niveles se funden para configurar el tercero, un alegato claramente contrarreformista a través del cual se defiende el ejercicio de la Caridad; el culto a los santos y a las reliquias y la acción intercesora de la Virgen y de los santos.

El primero, tendente a glorificar a los Ribera y los Enríquez, se desarrolla tanto a través del retablo mayor como de la anterior portada de la iglesia y la posterior portada del hospital. Para entenderlo hay que tener en cuenta que el de las Cinco Llagas no es un hospital-panteón, no teniendo su capilla el carácter funerario que define a las de otros hospitales (9). Tanto Doña Catalina [fallecida el 13 de enero de 1505] como su hijo Don Fadrique [muerto el 6 de noviembre de 1539] se enterraron en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, donde yacían los restos de sus antepasados y reposarían los de sus descendientes. Partiendo de ese hecho y teniendo en cuenta que Don Fadrique dejó dispuesto que sus armas no figurasen en el hospital es como hay que interpretar las decisiones adoptadas por los Patronos en relación a los programas iconográficos del retablo y las portadas.

Por medio de los materiales; las tipologías arquitectónicas y los temas

(9) Al respecto resulta difícil de entender que Palomero Páramo atribuya al programa iconográfico de este retablo una finalidad funeraria. C. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución. (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pág. 436. Aunque es verdad que por bula de León X fechada el 20 de febrero de 1520 los acogidos en el hospital se podían enterrar en su capilla, el programa iconográfico no tiene esa finalidad. Sí la habría tenido en caso de que la capilla hubiera servido de panteón a los Enríquez y a los Ribera, aunque entonces habría tenido otro enunciado. Sobre la bula de León X, cfr. COLLANTES DE TERÁN, F.: *Memorias históricas*, op. cit., vol. I, pág. 134.

decorativos (relieves, escudos y leyendas) que configuran esas tres estructuras, los Patronos quisieron rendir un tributo de homenaje a Doña Catalina de Ribera y a Don Fadrique Enríquez. Ella fue la fundadora del hospital, erigido por bula de Alejandro VI el 13 de mayo de 1500 e instalado en un principio en unas casas de la calle Santiago. En su testamento —redactado en Sevilla el 30 de abril de 1500— Doña Catalina encomendó vivamente a sus hijos el cuidado y mantenimiento del hospital. Esa tarea la asumió su primogénito, Don Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa, el «Príncipe, o Rey poderoso», a quien en 1634 Rodrigo Caro atribuye, por su munificencia, la fábrica del hospital (10). A él se debe la construcción del definitivo, levantado ya a las afueras de la ciudad, junto a la Puerta de la Macarena. A su cargo corrieron los cuantiosos gastos del nuevo edificio, habiendo dispuesto en su testamento «que la obra que en el se hiciese sea tal y de tal calidad que se pueda tener y tenga por obra perpetua» (11).

Sus deseos fueron fielmente interpretados por los Patronos, quienes hicieron del hospital un monumento a la memoria de su fundadora y de su primogénito. Así viene definido por la leyenda situada sobre el dintel de la puerta de acceso al hospital, fechada en 1617 (12). Concebido como tal, como monumento, se comprende que, aún contraviniendo lo establecido por Don Fadrique, las armas de los Rivera y de los Enríquez campeen por todo el hospital. Es posible que se suprimieran del banco del retablo, en el que en un principio se proyectaron relieves con escudos, pero figuran en las portadas de la iglesia y del hospital, como se ha dicho en íntima relación temática con el retablo mayor. De hecho, en el remate de la portada del hospital —posterior al retablo mayor y tradicionalmente atribuida a Asensio de Maeda— se retomó uno de los temas inicialmente proyectado para el retablo. Se

(10) RODRIGO, C.: *Antigüedades, y principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1634, fol. 63. vº.

(11) CARMONA GARCIA, J.I.: *El sistema de hospitalidad pública en la Sevilla del Antiguo Régimen*, Sevilla, 1979, pág. 116.

(12) «QVINQVE CHRISTI IESV VULNERIBVS AMPLIVS / NOSOCOMIVM PAVPERIBVS CVRANDIS D. CATHARI / NA DE RIVERA, ET DOMINVS FEDERICVS HENRI / QVEZ DE RIVERA THARIPHAIE MARCHIO, BETICAE / ANTELANTATUS, NON MINORI SVMPTV, QVAM / PIETATE FIERI IVSSERVNT D.P.S. TANTORVM / PRINCIPVM MEMORIAM PERFICI, ET PORTAM / HANC FEC. INTEG. R.R.R. PATRONI, ET REI ADMI / NISTRATORES. M.D.C.XVIII y M.D.C.XII». Doña Catalina de Ribera, y don Fadrique Henriquez de Ribera, Marques de Tarifa, Adelantado del Andalucía, con no menor gusto que piedad mandaron hacer este amplisimo Hospital para curar pobres, intitulado de las Cinco Llagas de Jesu Christo; y los Reverendísimos Patronos y Administradores de su hacienda, para mas perfecta memoria de tan grandes Principes, hicieron esta puerta en el año de 1617". Cfr. ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla. Metrópoli de la Andalucía*, vol. IV, Madrid, 1796, págs. 13-14.

trata del relieve de mármol formado por dos ángeles sosteniendo el escudo del hospital, grupo similar al que en un principio Vázquez debía pintar al centro del ático. No obstante, donde mejor se aprecian esas concordancias es en la portada de la iglesia, cuyo programa anticipa el del retablo y cuya estructura y decoración pueden interpretarse como un rendido tributo hacia la figura de Doña Catalina de Ribera.

Como todo el conjunto, su construcción estuvo supervisada por los Patronos, quienes el 26 de junio de 1560 acordaron que Hernán Ruiz hiciese un dibujo e instrucción de dicha portada. Labrada en mármol y jaspe, su tipología se adecua a su simbolismo. Resuelta al modo de un gran arco de triunfo clásico, se presenta como un tributo a la memoria de la fundadora del hospital y de su hijo, cuyas armas figuran por ello en las enjutas del gran arco exterior. Sobre el que configura la puerta de ingreso se emplazaron tres relieves tallados en piedra por Juan Bautista Vázquez el Viejo en 1563. Representan las Virtudes Teologales, figurando la Fe y la Esperanza en las enjutas y la Caridad sobre la clave del arco. Dado el carácter eminentemente simbólico de esa portada, en el de la Caridad es posible ver una transposición alegórica de la figura de Doña Catalina de Ribera, a cuyo amor hacia los necesitados se debió la fundación del hospital. Al respecto conviene recordar que San Pablo dijo que la Caridad «no pasa jamás» (Corintos, I, 13, 8). Según él, hasta la Fe y la Esperanza desaparecerán en la vida eterna ante la visión de Dios, no sucediendo así con la Caridad, ya que perdurará en el abrazo con que el alma se unirá a Dios. Partiendo de esa idea, es posible que tanto los Patronos como el Administrador —todos ellos hombres de gran cultura religiosa— quisieran conferirle a la figura y obra de Doña Catalina la eternidad propia de la Caridad; idea en cierto modo enunciada por Don Fadrique al decir que el hospital «se pueda tener y tenga por obra perpetua».

Esa deseada perpetuidad venía suscitada, entre otros factores, por la imperiosa necesidad de atender a los enfermos acogidos en el hospital, para cuyos males —en especial los provocados por las pestes y otras epidemias— no se veía el remedio. En torno a esta idea, de carácter eminentemente asistencial, gira el segundo nivel del programa iconográfico del retablo. Como ya se anunció, se desarrolla a partir de la advocación del hospital, del que la propia Doña Catalina de Rivera dijo que «he hecho y fabricado un Hospital que se dice de Las Cinco Llagas de Nuestro Señor Redentor para los pobres de Jesucristo» (13). En un principio, esos pobres sólo eran muje-

(13) CARMONA GARCÍA, J.I.: *El sistema de la hospitalidad*, op. cit. pág. 116.

res que no padecieran enfermedades incurables, pero con posterioridad Don Fadrique lo hizo accesible a los hombres, si bien excluyendo también a los incurables. De hecho, hasta 1620 no se creó una sección destinada a atenderlos, si bien no dotada por los Enríquez de Ribera, sino por Doña María de Torres (14). Entre esos incurables se encontraban los afectados por enfermedades contagiosas, en especial los apestados, pese a lo cual desde un principio el hospital los acogió, si bien excepcionalmente. Así sucedió en 1568, cuando a petición del Asistente de la ciudad los Patronos accedieron a que se atendiera a los afectados por la peste que por entonces asolaba a Sevilla. En 1580 volvió a repetirse el caso, dándose de nuevo en 1601, mientras se estaba ejecutando el retablo mayor. De lo sucedido en 1649, cuando una vez más el hospital volvió a acogerlos, quedó testimonio gráfico en el dantesco cuadro conservado en el sevillano Hospital del Pozo Santo (15).

Para consuelo de los acogidos en el hospital, tanto los curables como los incurables, se concibió el segundo nivel, a través del cual se desarrolla el verdadero núcleo temático del retablo. Resuelto éste al modo de un sermón hecho imágenes, esa idea se potenciaba aún más en el proyecto trazado por Maeda. Según él, en los extremos del ático irían ángeles descorriendo el velo que fingiría cubrir el retablo, recurso de origen teatral que contribuiría a acentuar su carácter programático (16). Sustituidos al final por las figuras de la Fe y de la Esperanza, no por ello hay que olvidarlos. De hecho, se eliminaron para dar coherencia al programa iconográfico general del hospital —en concreto para adecuar el del retablo al de la portada de la iglesia—, y no porque se considerara que su presencia desvirtuaba el contenido simbólico del retablo. Al contrario, acostumbrados los fieles a ver los tapices y otros elementos decorativos con los que se engalanaban las iglesias en las grandes solemnidades, ese velo, o dosel, contribuiría a fijar su atención sobre los lienzos pintados por Vázquez. Su presencia favorecería que los contemplasen de acuerdo a un código visual en el que a los recursos de origen teatral

(14) COLLANTES DE TERÁN, F.: *Memorias históricas*, op. cit., vol. I, págs. 150-151. Para todo lo relativo al sistema hospitalario de la España del siglo XVI, cfr. MARÍAS, F.: «Arquitectura y sistema hospitalario en Toledo en el siglo XVI», *Tolède et l'expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*. Recontres de la Casa de Velázquez, Madrid, 1992, págs. 64-66. Con respecto al caso sevillano, cfr. CARMONA GARCÍA, J.I.: *El sistema de la hospitalidad*, op. cit.

(15) *Ibidem*, vol. I, págs. 156-157. En 1750 y en 1833 el hospital volvió a acoger a los apestados, aunque siempre de forma excepcional.

(16) Acerca del empleo en los retablos españoles del siglo XVI de este tipo de recurso, cfr. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990.

se sumaban otros propiamente festivos; código fácilmente inteligible aún para los no muy letrados, como es de suponer que serían la mayoría de los acogidos. En ese orden de cosas conviene señalar que este tipo de recursos ya se había empleado en el hospital, en concreto durante las fiestas organizadas el 5 de marzo de 1559 con motivo de su solemne traslado desde el antiguo al nuevo edificio (17).

Pero aún sin la presencia de esos ángeles y del velo que fingirían descorrer, los acogidos en el hospital se interesarían por la temática del retablo, ya que a través de los lienzos pintados por Vázquez se les ofrecían vías para su salvación, tanto corporal como espiritual. Todas ellas tenían un mismo origen: la Gracia emanada de la Sangre de Cristo. De ahí la unidad del programa, cuyos temas siguen la ordenación del retablo, adecuándose a su división en cuerpos, calles y registros. Como es habitual en la retablística española del Renacimiento, la calle central adquiere un especial protagonismo (18), ya que en ella se visualizan las escenas más estrechamente relacionadas con el culto y devoción a las Llagas y, por ello, a la Sangre de Cristo.

A esas Llagas remite la leyenda que aparece en la cartela situada sobre el dintel del arco de ingreso a la iglesia: QVIA VIDISTI ME THOMA / CREDIDISTI BEATI QUI NON / VIDERVNT ET CREDIDERVNT. Tomada del Evangelio de San Juan (20-29), narra la segunda aparición de Jesucristo, en concreto el pasaje en que le dice a Santo Tomás: «Porque me has visto, has creído: dichosos los que sin ver creyeron». Teniendo en

(17) El traslado se efectuó aún sin concluir las obras, estando terminado sólo el sector de Poniente, en donde se instalaron provisionalmente las oficinas, las salas para las acogidas y la capilla. El ceremonial del traslado lo establecieron los Patronos, adornándose las calles con todo tipo de colgaduras. El cortejo, integrado por todos los estamentos ciudadanos, fue recibido en los límites del hospital por los Patronos. Se levantaron dos altares, dentro y fuera de la enfermería, predicándose en cada uno un sermón: uno para las acogidas y otro para los integrantes del cortejo. El recinto se adornó con tapicerías donadas al hospital por Don Fadrique Enríquez de Ribera, trayéndose los ornamentos de la Cartuja de las Cuevas y del Monasterio de San Jerónimo. Cfr. COLLANTES DE TERÁN, F.: *Memorias históricas*, op. cit. vol. I, págs. 143-145. Teniendo en cuenta que el ceremonial lo fijaron los Patronos, conviene recordar las fiestas organizadas el 26 de enero de 1594 con motivo del solemne traslado desde la catedral a la Cartuja de Santa María de las Cuevas de los restos de su fundador, el arzobispo Don Gonzalo de Mena. En ellas los tapices también desempeñaron un gran papel, debiéndose hacer notar que en el levantamiento del cadáver de Don Gonzalo intervino, como maestro mayor de la catedral, Asensio de Maeda. Cfr. CUARTERO Y HUERTA, B.: *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra. Apéndices documentales*, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1991. Documento XLVI, págs. 121, 123 y 127.

(18) Sobre la iconografía de los retablos del siglo XVI en España, cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», vol. XXX, Valladolid, 1964, págs. 5-66.

cuenta su ubicación y el título del hospital, esa inscripción hay que entenderla como una admonición dirigida hacia los acogidos en el hospital, a quienes se les aconseja acercarse con fe a las Llagas de Cristo.

En concordancia con esa leyenda se concibió el lienzo que centra el segundo cuerpo, por su ubicación el registro de mayor carga simbólica. En él se visualizó el pasaje descrito en la cartela, estableciéndose de esa forma una relación de continuidad entre el programa iconográfico de la portada y del retablo. A tenor de ese programa, en el grupo de apóstoles que rodean al Resucitado es factible ver una transposición alegórica de los acogidos en el hospital, representados de forma especial en Santo Tomás, el único que aparece arrodillado. Con fe, pero también con humildad, como se representó a Santo Tomás, deberían impetrar la gracia salvadora que mana de las llagas del Crucificado que figura en el registro superior, imagen hacia la que por su temática y posición deberían dirigir preferentemente sus oraciones. El sentido que esos cuadros asumen dentro del programa iconográfico general del retablo se ve reforzado gracias a la presencia en el centro del ático del escudo del hospital, en el que de nuevo se hacen presentes las Llagas de Cristo. Como ya se ha señalado, en los laterales se emplazaron las figuras alegóricas de la Fe y la Esperanza, adecuándose de esa forma el contenido iconográfico del remate al de la portada de la iglesia. Esa concordancia no la rompe la presencia al centro del ático del escudo del hospital. Dado su emplazamiento, funciona como tal, pero también como parte integrante de la temática que generan los lienzos de esa calle, en la que de forma reiterada se hacen presentes las Llagas de Cristo. En ese sentido hay que entenderlo como alegoría de la Caridad, ya que San Juan en la primera de sus Epístolas (4,8-10) dijo que «Dios es caridad», pues «nos amó y envió a su Hijo, víctima expiatoria de nuestros pecados».

Dado el carácter asistencial del recinto en el que se insertan, resulta fácilmente comprensible que en los registros laterales del primer cuerpo se representasen San Sebastián y San Roque, los dos santos a los que tradicionalmente acudían los enfermos afectados por la peste y otras enfermedades contagiosas. Al respecto conviene recordar que en 1601, coincidiendo con el inicio del retablo, el hospital acogió de nuevo a los apestados. Ortiz de Zúñiga describe ese hecho diciendo que: «Proseguía en este año [1601] la peste aun mas rigurosa que los pasados, con muerte de muchas personas conocidas, y muchedumbre de pueblo. Curábase este en el gran Hospital de la sangre á expensas públicas...» (19). Por ello, no es de extrañar que los

(19) ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos*, op. cit., vol. IV, 1796, pág. 205.

santos antes citados figurasen en el retablo y que se dispusiesen en los registros más cercanos a los fieles. Su auxilio les seguía siendo vital, ya que, pese a los avances logrados por la medicina, esos males seguían siendo de difícil curación. Al respecto, son significativos los textos científicos relativos a esas enfermedades escritos en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII. Uno de ellos se publicó en 1602, mientras se estaba pintando el retablo, escribiéndose otro en 1649, año en que de nuevo el hospital volvió a acoger a los apestados. De la ineficacia de los tratamientos propuestos en esos textos y de la imperiosa necesidad de seguir acudiendo a los santos, da fe otro de esos libros. Publicado también en 1649, es obra del jesuita Pedro de Esquivel y apareció bajo el elocuente título de *Devociones, y Remedios Espirituales, contra la calamidad de enfermedades contagiosas. Sacados de la doctrina de los Santos y Escritores graues* (20).

Entre los santos a los que esos graves escritores proponían encomendarse figura San Laureano, cuya imagen se situó entre las de San Sebastián y San Roque. Para explicar su presencia en lugar tan destacado nada mejor que reseñar, aunque sea brevemente, los principales hechos de su vida (21). Nació en Hungría el año 490, recibiendo las órdenes sagradas en Milán. Por inspiración divina se dirigió a Sevilla para combatir la herejía arriana, siendo elegido obispo el año 522. El rey Theudes decretó su muerte, ordenándole por ello un ángel abandonar la ciudad, que sufriría todo tipo de calamidades —en especial tempestades, hambres y pestes— hasta que no abjurara del arrianismo. Se trasladó a Roma, curando a ciegos y tullidos y resucitando a un muerto. De allí salió por indicación de otro ángel, que le ordenó trasladarse a la ciudad de Vatán, en donde murió a manos de los verdugos de

(20) El primero de esos libros es obra del doctor De Luna Vega, Juan: y apareció en Sevilla en 1602 bajo el título *Iudicium Doctoris... de Discurso in mittendo Sanguine pro Pestilentibus inglamationibus á parte his correspondenti, edito ab eruditissimo Philosopho, Medicoque*. El segundo, escrito al parecer en 1649 y publicado en 1650, es de Millán de Alocas, Bartolomé: y se titula *Método de curar la peste y sus bubones glándulas y carbuncos, epidemia que ha corrido este año de 1619*. Cfr. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A.: *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII, 1601-1650*. Sevilla, 1992, núms. 13, 00-39 y 1678, págs. 82, 282 y 198.

(21) Para todo lo concerniente a la vida e iconografía de San Laureano consúltese el siguiente trabajo de Valdivieso, en el que, basándose en el texto de Tello Lasso de la Vega, Fr. Diego: *San Laureano obispo Metropolitano de Sevilla y mártir*, publicado en Sevilla en 1758, estudia la iconografía de los lienzos de Matías de Arteaga dedicados a la vida de ese santo conservados en la capilla de San Laureano de la catedral hispalense. Como señala Valdivieso, ese texto se basa, a su vez, en las Actas Bituricensis. Cfr. VALDIVIESO, E.: *La iconografía de las pinturas de San Laureano en la Catedral de Sevilla*, «Archivo Hispalense», nº 187, vol. LXI, Sevilla, 1978, págs. 131-136.

Totila, rey de los ostrogodos. Tras ser decapitado, recogió del suelo su cabeza y ordenó a los verdugos que la llevasen a Sevilla. El rey que en un principio decretó su muerte la recibió solemnemente, entregándosela al clero sevillano. Maravillado ante el prodigio obrado por San Laureano, abjuró de la herejía arriana, cesando en ese mismo momento las plagas que asolaban la ciudad.

A partir de entonces San Laureano pasó a formar parte en Sevilla de los santos que se invocaban contra las epidemias, atestiguándolo el que el cabildo catedralicio —a cuya custodia estaba su cabeza— dispusiera el 21 de junio de 1568 «que las reliquias que hay en Santa Iglesia del bienaventurado San Laureano se lleven en procesión del día de Sant Juan por amor de la pestilencia» (22). De la devoción que se le tuvo da fe el que el Sínodo Diocesano de 1604 —cuya preparación corrió paralela a la construcción del retablo (23)— declarase festivo en Sevilla el día de su santo, argumentando tal decisión en el hecho de que «Grande es la devoción que en esta Ciudad hay con el glorioso Martir San Laureano, Arzobispo que fué de ella, y la obligación que tenemos de honrar y venerar su fiesta, pues por sus méritos é intercesion habemos visto, que estos años pasados en que Dios ha castigado nuestros pecados con enfermedades y pestes, ha sido servido desde su día aplazar la furia de ellas, y dar milagrosa salud y gran mejoría, como en su leyenda se dice, que sucedió el año que se truxo á esta Ciudad del lugar donde fué martirizado, la qual tenemos hoy entre las reliquias de nuestra Santa Iglesia, y la veneramos y estimamos como es razón, y tan gran joya y tesoro merece» (24).

Hasta ahora la tabla que testimonia esa devoción no se había vinculado con Vázquez ni con el retablo del que procede. En un momento dado —al parecer en 1843— se sustituyó por una escultura de la Virgen con el Niño, conservándose hasta el reciente cambio de uso del hospital en uno de los almacenes de ese recinto, como todo el conjunto por entonces dependiente de la Diputación Provincial. Por ello, no es de extrañar que no se haya tenido en cuenta al estudiarlo, pese haber sido repetidamente inventariada

(22) ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos*, op. cit., vol. IV, 1796, pág. 434.

(23) El cardenal Don Fernando Niño de Guevara, artífice del Sínodo, tomó posesión de la sede hispalense el 18 de junio de 1601, entrando solemnemente en Sevilla el 13 de diciembre de ese mismo año. Entre una y otra fecha, en concreto el 13 de julio de 1601, concierta Vázquez las pinturas, cuyo último pago recibe el 1 de abril de 1602. A tenor de lo expuesto, parece claro que el programa iconográfico del retablo se concibió al tiempo que se preparaba el Sínodo Diocesano.

(24) ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos*, op. cit., vol. IV, 1796, pág. 213.

(25). Sólo se ha publicado en una ocasión, si bien reseñándose como San Pedro Pascal y como obra del siglo XVIII debida a Esteban Márquez (26). Pese a ello, no hay dudas de que se trata de la tabla que presidió el primer cuerpo del retablo mayor. El tipo de soporte y la técnica con la que está pintada coinciden con las de las otras tablas, presentando las mismas medidas que las situadas en los registros laterales (27). Lo mismo cabe decir con respecto a su dibujo y colorido, característicos de Vázquez. En cuanto a su composición, se atiene fielmente a lo descrito en el contrato, siendo especialmente significativo que en la cenefa de la capa pluvial figuren, como se especificó, los principales hechos de su vida. En las capillets del lado derecho Vázquez representó la escena en la que un ángel ordena a San Laureano salir de Sevilla, su martirio y el momento en que, una vez degollado, recoge del suelo su cabeza y ordena a sus verdugos que la lleven a Sevilla, identificándose en el otro lado sólo la milagrosa curación de un tullido. Por todo ello, y a pesar de que en el contrato se ha borrado el nombre del santo que presidiría el registro central del primer cuerpo, parece más que evidente que el santo allí representado fue San Laureano y que la tabla en la que se efigió es la que ahora se da a conocer.

Si por mediación de San Roque, San Sebastián y San Laureano no se curaban, los acogidos en el hospital podrían dirigir sus oraciones a los santos emplazados en los registros laterales del segundo. Allí se representó a San Francisco de Asís y San Antonio de Padua; santos a los que por entonces también se impetraba el remedio contra las enfermedades provocadas por las epidemias. En ese sentido, es significativo que el Sínodo Diocesano de 1604 también declarase festivo en Sevilla el día de San Francisco, «para que con su intercesion libre Dios esta Ciudad y Arzobispado de la peste y enfermedades, con que los años pasados la ha castigado...» (28). Por ello, su presencia en el retablo resulta fácilmente comprensible, sobre todo

(25) A uno de esos inventarios alude la placa metálica existente en el marco, en la que figura el número 3. A otro, también sin fecha, hace referencia el número 39 que aparece sobre la propia tabla, en el ángulo superior derecho. El tercero es el Inventario del Patrimonio Artístico de la Diputación Provincial de Sevilla, en el que se reseña como anónima con el número 91.

(26) GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F.: *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra*, Madrid, 1985, pág. 81. fig. 92. El identificarla como San Pedro Pascal puede deberse a que como tal se reseña en el Archivo Mas, del cual procede la fotografía que reproduce. En ese archivo se reseña como obra del siglo XVII. Cfr. Archivo Mas. Fotografía Número C 85650.

(27) Mide 2,18 x 1,17 mts. El soporte lo constituyen cinco grandes tableros dispuestos verticalmente.

(28) ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos*, op. cit., vol. IV, 1796, pág. 213.

teniendo en cuenta el pasaje de su vida que se eligió para representarlo: el de su estigmatización. En un hospital puesto bajo la advocación de las Cinco Llagas en el que se atendían a enfermos llagados, nada mejor que mostrarles las de San Francisco. Ello haría que su figura les resultase más cercana, pudiendo contribuir la visión de sus llagas a conferir un nuevo sentido a las suyas, que verían no como un mal, sino, como las de San Francisco, como un don del cielo. Aún aceptándolas como tal, pedirían su curación, para lo cual nada mejor que dirigir sus oraciones a San Antonio de Padua. Su presencia en el retablo la motivarían, entre otros, los siguientes razonamientos. El primero vendría dado por el hecho de que en una de las huertas sobre las que se edificó el hospital existió una ermita dedicada a San Antonio (29). El segundo se debería a que formaba parte de la misma Orden que San Francisco de Asís, la cual tenía por emblema las Llagas de Cristo. Y el tercero, y fundamental, al hecho de que San Antonio era el santo taumaturgo por excelencia, acudiéndose a él en petición de todo tipo de milagros.

Si tampoco atendían sus oraciones, siempre podrían dirigirlas a la Virgen y a los santos que más cerca estuvieron del Señor, quienes por esa razón se efigiaron junto al Crucificado que centra el último cuerpo. A su lado, formando parte de la misma escena, aparecen la Virgen y San Juan Evangelista, figurando en los registros laterales San José y San Juan Bautista. Por medio de su emplazamiento se tendía a realzar su eficacia como mediadores, especialmente significativa en el caso de la Virgen, pintada por ello en actitud implorante. Lo mismo se puede decir de San José, hacia el que el Niño Jesús dirige la atención de los acogidos en el hospital. Al respecto es más que elocuente que el Niño lleve un cestillo con los instrumentos de la Pasión, -recuso por medio del cual se reforzó el carácter pasionario que esa imagen asumía en el retablo. Junto a San José se efigió a San Juan Bautista, debiéndose su inclusión tanto a su proximidad al Salvador como al hecho de que fue decapitado. Aunque se le representó como precursor, se debió de tener muy en cuenta su muerte, relacionándose en ese sentido con el San Laureano que figuró en el registro central del primer cuerpo, como él, también degollado.

(29) COLLANTES DE TERÁN, F.: *Memorias históricas*, op. cit., vol. I, pág. 140.

IV

Como se ve, los temas se desarrollan formando un todo unitario. Esa unidad se debe a Don Celedonio de Acoza, a cuyo cargo estuvo todo lo relativo al retablo, en especial la elaboración de su programa iconográfico. El fue su mentor, habiéndose limitado Vázquez a plasmarlo fielmente en imágenes. Pese a ello, ese programa no se puede desvincular de los Patronos, a cuyo parecer debió someterlo. Es más, a través de él es posible analizar la actitud con la que iglesia sevillana hizo suyas las normas emanadas del Concilio de Trento, en especial las elaboradas en la sesión XXV, decretadas en 1563 y referidas a la «invocación, veneración y reliquias de los Santos y de sus Sagradas Imágenes».

Al respecto hay que señalar que Acoza fue nombrado administrador del hospital a tenor de lo dispuesto en Trento. Entre otros muchos temas, el Concilio se preocupó de que la Iglesia ejerciera una acción realmente tutelar sobre los hospitales, encomendando a los obispos su control. Esa labor la llevó a cabo en Sevilla el cardenal Don Rodrigo de Castro a través del Sínodo Diocesano de 1587. En él se decretó que los administradores de los hospitales —por lo general nombrados por los patronos— fuesen hombres de iglesia, ordenándose expresamente que «procuren queden todas las administraciones en eclesiásticas, aunque den menos fianzas que los seculares, con tal que las den bastante» (30). Así sucedió en el hospital de las Cinco Llagas, en el que, por su importancia, se eligió como administrador a un canónigo.

Como tal, se preocuparía de que la temática del retablo respondiera a la más pura ortodoxia trentina, siendo elocuente que al final decidiera que en el banco se pintasen los Evangelistas y los Padres de la Iglesia, cuyos escritos y doctrinas sirvieron de base a los conciliares. De su preocupación porque la temática del retablo se atuviera a la ortodoxia trentina participarían también los Patronos e, incluso, el propio cardenal de Sevilla. No muy lejanos quedaban los procesos inquisitoriales incoados contra los canónigos hispalenses Constantino Ponce de la Fuente y Juan Gil —o Egidio—, acusados por la Inquisición de luteranos, y los autos de fe celebrados en la ciudad entre 1559 y 1562, en los que por esa misma razón se condenó a varios monjes de San Isidoro del Campo y de San Jerónimo de Buenavista. Al recuerdo de esos sucesos hay que sumar el que hasta su elevación en 1601 a

(30) CARMONA GARCÍA, J.I.: *El sistema de la hospitalidad*, op. cit., págs. 69-70.

la sede hispalense Don Fernando Niño de Guevara era el Inquisidor General; datos todos a tener en cuenta a la hora de estudiar el contrarreformismo imperante en el arte sevillano de la primera década del siglo XVII.

Donde mejor se aprecia esa corriente es en el techo del gran salón del Palacio Arzobispal, mandado pintar en 1604 por Niño de Guevara para conmemorar el Sínodo Diocesano celebrado ese año (31). En el registro central se representó a San Miguel aplastando a los demonios, clara alusión al triunfo de la Iglesia Católica sobre la Reforma. Esa misma idea se visualizó en el retablo mayor del hospital de las Cinco Llagas a través de la figura de San Laureano, si bien, resuelta de forma muy diversa. Pese a estar pintados esos conjuntos con apenas dos años de diferencia, el retablo responde todavía a presupuestos tardomanieristas, siendo ya barrocos los del techo del palacio. Por ello, en una y en otra obra, las alusiones a los enemigos de la Iglesia difieren notablemente. En el techo están explicitados a través de los diablos que abate San Miguel, en los que hay que ver las distintas ramas en que se dividió la Reforma. En el retablo, por el contrario, están simbólicamente representados por medio de los arrianos a los que combatió San Laureano, cuyo triunfo sobre esos herejes se presentó como prefiguración del obtenido por la Iglesia Católica sobre la Reforma.

Esa idea es la que da cuerpo al tercer nivel, a través del cual se combaten los presupuestos doctrinales reformistas. Uno de ellos era que las obras de caridad carecían de sentido, ya que la Fe aseguraba de por sí la salvación. Para combatirlo, el retablo —y en general el hospital— se presenta como una exhortación a la práctica de esas obras, resaltándose a tenor de la idiosincrasia del edificio la primacía de la Caridad sobre las otras Virtudes Teológicas (32). En ese orden de cosas es más que significativo que en el retablo el Crucificado figure sobre la Incredulidad de Santo Tomás y que el ático lo centre la alegoría de la Caridad.

(31) Sobre su programa iconográfico cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979, págs. 13-40. Asimismo, SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, págs. 155-158. Recientemente Valdivieso ha planteado el estudio de la incidencia que las *Constituciones del arzobispado de Sevilla* emanadas de Sínodo de 1604 ejercieron sobre la temática de la pintura sevillana del siglo XVII. Bajo ese punto de vista analiza, aunque brevemente, las pinturas del gran salón del Palacio Arzobispal. Cfr. VALDIVIESO, E.: *Doctrina Cristiana*, «Magna Hispalense. El Universo de una iglesia», Sevilla, 1992, págs. 257-274.

(32) Esa idea se refleja en los sermones y escritos sevillanos de la época: entre otros el titulado *Exhortación a las obras de misericordia*, escrito por Luque Fajardo, Francisco y publicado en 1609. Cfr. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A.: *La imprenta en Sevilla*, op. cit., núm. 117, pág. 95.

Concebido el programa iconográfico desde presupuestos claramente contrarreformistas, bajo esa perspectiva cobran un nuevo significado algunos de los temas en él propuestos, de por sí medievales. Entre ellos destaca el de la devoción a las Llagas de Cristo (33), cuya inclusión se debió tanto a la advocación del hospital como al hecho de que a través de él se reforzaba el valor que para los católicos tenía la Gracia emanada de esas Llagas, negada por luteranos y calvinistas. Otro de los temas que cuestionaban era el del culto y devoción a los santos (34). Para combatirlo, y en general para refutar la supuesta inutilidad de las imágenes sagradas, los santos constituirán la base temática del retablo. Por medio de los cuadros de Vázquez se exalta en especial a los mártires, habiéndose representado por ello a San Laureano ofreciendo su cabeza a los verdugos. Igualmente, se insiste en la validez de su intercesión, cuestionada por luteranos y calvinistas. Con respecto a este último punto hay que hacer notar que la Virgen desempeña un papel un tanto secundario, habiéndose, sin embargo, resaltado en Trento su labor mediadora. Para explicar esa contradicción conviene recordar que si bien el hospital era de fundación femenina, habiéndose instituido para atender sólo a mujeres, la temática del retablo la concibió el Administrador supervisándola los priores de tres monasterios masculinos.

Para reforzar el valor que los santos tenían para los católicos y para asegurar la comprensión del programa iconográfico, Acoza conjugó en él tendencias religiosas cultas y populares y devociones universales y locales, llegando a una síntesis entre la tradición y la renovación iconográfica. Ello le llevó a ofrecer a la veneración de los acogidos en el hospital santos cuya vida y hechos carecían del rigor histórico deseado por Trento. Ese es el caso de San Roque, cuya inclusión en el programa avalaba sin embargo la tradición y justificaba el hecho de que fuera uno de los santos a los que se impetraba el remedio contra la peste y otras enfermedades contagiosas. Aunque también respondían a presupuestos religiosos tardomedievales, por esa misma razón se representaron San Francisco de Asís y, sobre todo, San Antonio de Padua, este último el santo taumaturgo por excelencia, cuyos

(33) WIRTH, J.: *L'image médiévale. Naissance et développements (VI-XV siècle)*, París, 1989, págs. 328-332. De la pervivencia en Sevilla de la devoción a esas Llagas de fe el que en 1618 ALONSO HIDALGO, Fr. Alonso, publicara el siguiente texto: *Consideraciones devotas y amorosas de la llaga de el Costado de Christo...* Cfr. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A.: *La imprenta en Sevilla*, op. cit., núm. 470, pág. 136.

(34) Para todos los temas relativos a la controversia del arte religioso en la España del siglo XVI, consúltese el excelente trabajo de MARTÍNEZ-BURGOS, P. citado en la nota número 16.

milagros constituyen la base de la biografía que le dedicó Mateo Alemán, publicada en Sevilla en 1604 (35). En ambos casos se quiso resaltar su papel mediador, representándolos por ello el pintor rezando arrodillados, el primero, delante del Crucificado y en el segundo, ante el Niño Jesús.

Unido al tema de los santos se encontraba el del culto a sus reliquias, cuestionado también por erasmistas, calvinistas y luteranos (36). En el retablo también se hizo su defensa, ya que se vinculaba la curación de los acogidos en el hospital a la veneración de la cabeza de San Laureano. Aunque conservada en la catedral de Sevilla, a ella remitía su imagen, estableciéndose así un nexo entre hospital y catedral del que no debió de ser ajeno al canónigo Acoza.

V

Concluido el retablo, de inmediato se observarían las relaciones de orden temático y estilístico que guardaba con respecto a la iglesia y, en general, con todo el hospital. Esas conexiones se establecen a través de las pinturas y del ensamblaje, armoniosamente fundidos con la arquitectura. De hecho, el pintor, el ensamblador y el arquitecto trabajaron de acuerdo a unos mismos criterios, impuestos de forma más que explícita en sus respectivos contratos. En ese sentido, el mérito debe atribuirse al Administrador, quién, de acuerdo a los Patronos, supo dar unidad al proyecto. En ese orden de cosas fue decisivo que se tomara como modelo el retablo mayor de El Escorial, conocido seguramente por medio de las estampas de Perret. Por desgracia no se conserva la traza presentada por Maeda, ignorándose por tanto si desde un principio seguía o no al de Herrera. Lo que sí parece claro es que los Patronos lo tuvieron presente, siendo significativo al respecto que

(35) MATEO ALEMÁN.: *San Antonio de Padua. Dirigido al Reyno y nación Lusitana...*, Sevilla, 1604. El carácter taumatúrgico de San Francisco de Asís constituye también la base de los escritos que se le dedican en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII. Entre ellos destaca el del franciscano Luis de Rebolledo, publicado en 1603 bajo el siguiente título: *Parte segvnda de la Chronica de nvestro serafico Padre San Francisco y sv apostolica Orden*. Cfr. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A.: *La imprenta en Sevilla*, op. cit., núms. 35 y 45. págs., 84 y 87.

(36) Sobre la temática del culto a las reliquias en la España del siglo XVI, cfr. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Idolos e imágenes*, op. cit.; BOUZA ÁLVAREZ, J.L.: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, 1990, y CHRISTIAN, WILLIAN A. Jr.: *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, 1991. De la incidencia que ese tema tuvo en Sevilla da fe el libro escrito por el jesuita Martín de Roa, publicado en 1623 bajo el siguiente título: *Antigvedad Veneracion i frvto de las Sagradas Imagenes, i Reliquias. Historias i exemplos a este proposito*. Cfr. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A.: *La imprenta en Sevilla*, op. cit., núm. 744, pág. 170.

acordaran que las escenas fueran pintadas, no talladas, como era habitual por entonces en los retablos sevillanos.

Ordenado como aquél en tres cuerpos de orden dórico, jónico y corintio, su clasicismo se adecua perfectamente al de la arquitectura de Hernán Ruiz, a la que Maeda supo atenerse (37). Lo mismo cabe decir de López Bueno, mero ejecutor de lo trazado por Maeda, y de Vázquez, cuya pintura responde igualmente al clasicismo imperante en la iglesia. Por desgracia el suyo ya no es tan evidente, habiéndose desvirtuado por las restauraciones, algunas de las cuales han contribuido a barroquizar las pinturas. La primera de la que hay noticia data de 1652, constando documentalmente que Pedro de Camprobín «aderezó» el cuadro grande del retablo mayor (38). Aunque resulta difícil precisar de que cuadro se trataba, lo más probable es que interviniera sobre el Calvario, con el San José con el Niño cercano en cuanto a expresión de los rostros a las obras pintadas en Sevilla a mediados del siglo XVII. Con posterioridad se debió de volver a restaurar, ya que en 1800 Ceán Bermúdez decía que las pinturas estaban muy «retocadas».

Por entonces, el retablo todavía estaba completo, ya que en 1804 Ceán lo describe compuesto de banco y tres cuerpos, con tres lienzos en cada uno. La sustitución de la pintura de San Laureano por la escultura de la Virgen con el Niño debió de llevarse a cabo entre 1837 y 1843, con motivo de las obras de remodelación emprendidas en el recinto a raíz de su transformación en Hospital Central. La Junta de Beneficencia de la cual pasó a depender concentró en él los hospitales del Amor de Dios, San Hermenegildo, el Espíritu Santo, y San Cosme y San Damián, formándose un todo con las obras de arte procedentes de esas instituciones, que pasaron a fundirse con las del hospital de las Cinco Llagas. Esas remodelaciones alcanzaron también al retablo mayor, al que se sumaron elementos procedentes de otros hospitales. Se le añadió un segundo banco, de carácter neutro. Al centro se situó el sagrario, en cuya portezuela aparece una pintura del Niño Jesús originaria del hospital del Amor de Dios; obra encuadrable dentro de la escuela de Murillo. Sobre el sagrario se dispuso un manifestador, al que se accede desde la sacristía, emplazada tras la cabecera de la iglesia. Como cierre, se emplearon cuatro pequeñas tablas con los Padres de la Iglesia

(37) Sobre el citado retablo, encuadrado por Palomero entre los puristas, cfr. PALOMERO PARAMO, J.M.: *El retablo sevillano*, op. cit., págs. 432-437.

(38) HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Documentos varios*, «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía», vol. I. Sevilla, 1927, pág. 148. El pago de los 150 reales recibidos por su trabajo se anotó el 30 de junio de 1652. Cfr. A.D.P.S., Legajo nº 119, libro 6º, fol. 89 v.

procedentes del hospital de San Hermenegildo; obras en aquellas fechas atribuidas a Roelas (39). Por entonces se sustituiría el San Laureano por la escultura de la Virgen con el Niño, imagen fechable en el segundo cuarto del siglo XVI posiblemente traída de alguno de los hospitales antes citados.

Ese cambio marcó la ruptura formal y temática del retablo, paralela a la sufrida por el propio hospital. Desaparecido el Patronato que hasta entonces lo regía, se modificaron sus funciones, pasando a denominarse Hospital Central. Abandonada su primitiva advocación, ya no tenía sentido su temática, como se ha visto en íntima relación con el nombre y fines del primitivo hospital. Para estas fechas ya habían perdido su significado los santos que los integraban, en especial aquéllos que en tiempos pasados se invocaban contra las pestes y otras epidemias. Lo mismo sucedía con San Laureano, cuya devoción fue desapareciendo al irse olvidando su carácter taumatúrgico. El papel de esos santos vino a desempeñarlo la Virgen, siendo por ello explicable que al bendecirse de nuevo la iglesia el 26 de septiembre de 1843, al centro del primer cuerpo del retablo figurase una escultura de esa advocación.

Con motivo de las obras de remodelación del retablo se procedió a su restauración, que abarcó tanto a las pinturas como al ensamblaje. Esa tarea la llevó a cabo el por entonces joven pintor José María Bracho Murillo, no pudiéndose decir que el resultado fuera satisfactorio, aunque bien es verdad que se enfrentó a unas tablas en no muy buen estado de conservación (40). Debíó de intervenir más a fondo sobre las del segundo cuerpo, en las que en la actualidad difícilmente se puede apreciar la impronta de Vázquez, ya que se restauraron como si fueran obras barrocas. Los colores están muy alterados, habiéndose perdido los tonos intensos y los brillos metálicos que lo caracterizan. De todas formas, en cuanto a composición, responden al más puro estilo de Vázquez, quien en este retablo empleó modelos utilizados ya en otras obras.

A tenor del contrato, los aportes compositivos de Vázquez fueron nulos, pudiéndose, de hecho, decir que se limitó a plasmarlo fielmente en imáge-

(39) La tabla del Niño Jesús la atribuyó Collantes de Terán a Juan del Castillo, considerando a González de León, de Tovar. Cfr. COLLANTES DE TERÁN, Fco.: *Memorias históricas*, op. cit., vol. I, pág. 198 y GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística*, pág. 501. Igualmente, cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pág. 344.

(40) Acerca de la restauración llevada a cabo por Bracho, Murillo, también citado como Murillo Bracho, cfr. COLLANTES DE TERÁN, Fco.: *Memorias históricas*, op. cit., vol. I, pág. 161 y GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística*, op. cit., pág. 500.

nes. Pese a ello, su creatividad no se vio totalmente coartada. Algunos temas quedaron a su elección, si bien referidos a aspectos puramente técnicos. Así, al tratar de la escena de la Incredulidad de Santo Tomás se le dijo que incluyera a Cristo, Santo Tomás y San Pedro y a los apóstoles que «mejor cupiere para hacer buena la historia». En otros casos se dejó a su arbitrio el modo de efigiar a los santos, si bien se le indicó —como sucedió con el San Francisco de Asís— que los representase «con la apostura y debusion que mas buena gracia hiciere». De todas formas, según el contrato sólo pudo actuar libremente en aquellos puntos que no alteraban la correcta lectura de las escenas. En este sentido, resulta esclarecedor que tras describirse con todo detalle las composiciones de San Laureano y San José, en un caso se le diera libertad para introducir los «adirientes que en el quadro fueren necesarios» y en otro para pintar «las demás cosas que convienen al quadro para que quede vistoso y bien».

Significativo es el caso del San Laureano, del que, como ya se comentó se le impusieron al pintor hasta los más mínimos detalles, llegándosele, incluso, a precisar que las capilletas fingieran «ser bordados». Lo mismo sucedió con las otras historias, de las que se le llegó a fijar hasta los fondos. Sin embargo, no pudiendo Acoza establecer contractualmente el cómo debería Vázquez llevar a término sus indicaciones, no tuvo más remedio que confiar en él. No obstante, hasta en eso quiso controlarlo, estableciendo con ese fin dos mecanismos. El primero era muy sutil e impreciso, ya que tendría que ser el propio Vázquez quien lo fijara. Al ir describiéndose en el contrario las escenas, tras pormenorizarlas, en unos casos se le indicó que las pintara «con los demás adirientes que se requiera» y en otros «con las demás cosas que se requieren al quadro», señalándose en otros que los representase «con las demás cosas que convienen al quadro para que quede vistoso y bien», dejándose en otros casos a su elección que incluyera los elementos «que en el quadro fueren necesarios», siempre que fuera para «hacer buena la historia». El segundo lo establecerían los maestros que tasarán el retablo, a cuyo criterio quedaba, como técnicos en la materia, el determinar si lo pintado por Vázquez respondía o no a lo contratado.

Teniendo en cuenta que de esa tasación dependía el pago del último tercio y de las demásías, se comprende que Vázquez siguiera al pie de la letra el contrato, en especial en lo relativo a iconografía y composiciones, los elementos que Acoza controlaría más fácilmente. Para asegurarse su visto bueno, recurrió a esquemas y modelos ya empleados en otras obras, por lo general tomados de estampas. Conocidos éstos por el Administrador —quien como canónigo de la catedral habría contemplado reiteradamente el

retablo de la Asunción, pintado por Vázquez para ese recinto en 1594—, su repetición le garantizaba que su pintura respondería a lo reclamado por Acoza. En ese sentido, y dado que al Administrador le preocupaban más las cuestiones de índole iconográfica y compositiva que las propiamente estilísticas, se comprende que Vázquez no se preocupara de poner al día su pintura, tarea para la que —también hay que decirlo— no estaba especialmente dotado.

En cuanto a composición, las figuras de San Juan Bautista y San José con el Niño son réplicas de las que aparecen en el retablo mayor del antiguo colegio de los jesuitas de Marchena (Sevilla), pintado en 1599-1600. La primera difiere en que aparece parcialmente invertida, distanciándose la segunda sólo en que el Niño en vez de la bola del mundo lleva un cestillo con los instrumentos de la Pasión. De acuerdo a ese mismo esquema representó en 1598 en el San José con el Niño del retablo de la Inmaculada de la sevillana parroquia de San Andrés, en el que las diferencias vienen dadas por el formato de la tabla. Pese a ello, es evidente que en los tres casos el pintor repitió la misma composición, a la que de nuevo volvió a recurrir, aunque no tan directamente, para pintar hacia 1600 el hasta ahora inédito San José con el Niño de la parroquia de San Bernardo; este último tan repintado que se diría obra de los «restauradores» (41). Con respecto a las Virtudes del ático, siguen el prototipo de las alegorías y de las santas que figuran en los remates de los retablos de la Asunción y de la Inmaculada ya citados; el mismo que, años más tarde, empleará para la Fortaleza y la Templanza del retablo mayor del Hospital de San Hermenegildo, este último pintado en 1603-1604. Los Evangelistas del banco también responden a un esquema ya empleado, habiendo resuelto de igual forma los Evangelistas que formaron parte de la colección del Deán López Cepero; obras de paradero desconocido inicialmente consideradas de Vázquez y con posterioridad publicadas como de Pacheco (42). Igual sucede con el San Sebastián, cuya composición repetirá, con ligeras variantes, en el lienzo de colección particular sevillana que ahora se da a conocer; obra de gran calidad fechable en torno a 1603 en la que por su buen estado de conservación se aprecia la riqueza cromática propia de los cuadros de Vázquez (43).

(41) *San José con el Niño*, óleo sobre tabla, 1,85 x 0,95 mts. Hacia 1600. Sevilla, parroquia de San Bernardo.

(42) *San Marcos y San Lucas y San Mateo y San Juan*, óleos sobre tabla, 0,92 x 1,12 mts. Hacia 1600. Paradero desconocido. Por su temática y medidas debieron formar parte del banco de un retablo, ignorándose por ahora su procedencia. Con motivo de la desamortización de los bienes eclesiásticos pasaron a formar parte de la colección del Deán López Cepero, en cuyo

Con respecto al San Laureano, se podría relacionar con el que figuró en el túmulo levantado en 1598 en la catedral sevillana con motivo de las exequias de Felipe II (44). En los laterales se dispusieron altares en los que Juan de Salcedo, Vasco Pereira, Francisco Pacheco y Alonso Vázquez efiguaron por parejas a los santos más estrechamente vinculados con la ciudad; esquema posiblemente inspirado en las parejas de santos de los altares de la basílica del Monasterio de El Escorial. Según describe Collado, en uno de ellos «se puso con libro, báculo y vestidura arzobispal S. Laureano Arzobispo que fue de Sevilla», imagen que compartía escenario con la de San Pedro Mártir, «vestido como diácono con palma y libro en las manos». Aunque no se sabe a quién de esos cuatro maestros le tocó pintarlo, su composición parece remitir a la del San Laureano del hospital. Este último ofrece cierta analogía con los santos de la basílica de El Escorial, en especial los pintados por Luis de Carvajal, con los que también guardan una cierta analogía los Padres de la Iglesia del banco (45). Como en los de Carvajal, las vestiduras son las que confieren entidad a la imagen, cuya pureza de volúmenes se asemeja a una escultura policromada. En ese sentido conviene recordar que Vázquez policromó repetidamente esculturas —entre otras de Martínez Montañés, su fiador en el retablo—, y que la policromía del retablo corrió a su cargo. Al tratar de ese tema se comprometió a estofarlo y grabarlo «con diferentes lavores con gran curiosidad», fórmula que igualmente se podría aplicar a las capilletas de la capa fluvial.

Aunque en el caso del San Laureano resulta difícil de probar que repitiera una anterior composición, no lo es en los casos anteriormente señalados. Detrás de esas reiteraciones subyace su incapacidad para generar nue-

catálogo de venta se reseñaron como obras de Alonso Vázquez. Con posterioridad, pasaron a ser propiedad del presbítero de Carmona Don Antonio González Fernández, quién en 1929 las cedió para su exhibición en la Exposición Ibero Americana de Sevilla, en cuyo catálogo se vinculan, con interrogante, a Pacheco, Francisco: a cuyo nombre los publicó Barbadillo. Cfr. *Catálogo de los cuadros y esculturas que componen la galería formada por el Excmo. Señor Doctor D. Manuel López Cepero*, Sevilla, 1860, núms. 615 y 616, pág. 48; *Exposición Ibero Americana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes*, Sala núm. 3, núms. 20 y 26, Sevilla, 1929, pág. 51 y BARBADILLO, M.: *Pacheco, su tierra y su tiempo*, Jerez de la Frontera, 1963, pág. 104.

(43) *San Sebastián*, óleo sobre lienzo, 1,30 x 0,85 mts. Sevilla, propiedad particular.

(44) Para todo lo relacionado con ese túmulo, cfr. PÉREZ ESCOLANO, V.: «Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense*, vol. LX, núm. 185, Sevilla, 1977, págs. 149-176.

(45) Con respecto a los altares pintados por Luis de Carvajal, cfr. MULCAHY, R.: «A la mayor gloria de Dios y del Rey»: *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, págs. 50-54.

vas composiciones; la actuación del taller, al que se alude en el contrato al decir que correría a su cargo «la gente» que colaboraría con él en el retablo (46); se apego a las estampas —en especial de los Wierix, Goltzius, Cornelis Cort y Philips Galle—, cuya utilización le aseguraba la plasmación de composiciones ya codificadas y ampliamente aceptadas; y, sobre todo, el nivel de exigencia del Administrador, para quien —al igual que para toda su clientela— el contenido primaba sobre la forma. Con respecto a este último punto es significativo que resolviera el San José con el Niño de acuerdo al modelo empleado en el colegio de los jesuitas, quienes le exigieron en el contrato que el Niño «mire a todas partes y a todos los que lo miren... de manera que provoque a devoción». Ese mismo efecto es el que Acoza pretendía que surtieran los lienzos del retablo, concebido por él al modo de un sermón hecho imágenes. De ahí su interés en fijar su ordenación y en detallar sus composiciones y de ahí también su desinterés con respecto al modo en que el pintor los resolvería. Al elegir a Vázquez para esa tarea aceptó ya su estilo, que consideraría el más idóneo para traducir en imágenes el programa iconográfico del retablo, concebido desde presupuestos contrarreformistas.

En ese sentido, nadie mejor que Vázquez para plasmarlos. Vasco Pereira y Francisco Pacheco también podrían haberlos visualizado, pero si se analiza lo pintado por ellos en esos años se apreciará que Acoza no sólo eligió al más idóneo, sino también al mejor. El estilo de Pereira no difería mucho del de Vázquez —de hecho colaboran en varios proyectos—, lo que ha motivado que algunas obras se hayan considerado indistintamente de uno o de otro maestro. Sin embargo, por entonces contaba ya sesenta y seis años, estando su taller en manos de sus yernos (47). En cuanto Pacheco, nada mejor que recordar lo pintado por esos años. En 1602 concierta el retablo de

(46) Aunque se ignora si el pintor segedano Francisco Gómez se formó o no con Vázquez, parece claro que al menos tuvo que conocer su obra, en especial el retablo mayor del Hospital de la Cinco Llagas. Así se deduce del hecho de que en lado de la Epístola del primer cuerpo del retablo mayor de la parroquia de Salvaleón (Badajoz) —pintado entre 1612-1613— reprodujera fielmente el San Roque de ese conjunto. La dependencia con respecto al modelo de Vázquez la confirma el que el San José con el Niño que figura al otro lado sea réplica del conservado en la parroquia de San Bartolomé. Esas copias se explican teniendo en cuenta las estrechas relaciones artísticas habidas durante los siglos XVI y XVII entre la Baja Extremadura y Sevilla. De esas relaciones dan fe, entre otros muchos ejemplos, las pinturas del retablo mayor de Higuera la Real, ejecutadas por el sevillano Jerónimo Ramírez, autor de unos de los retablos del Hospital de las Cinco Llagas. Sobre el retablo de Salvaleón, cfr. TEJADA VIZUETE, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura, (Siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1988, págs. 22-24.

(47) SERRERA, J.M.: *Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI*, «Archivo Hispalense», vol. LXX, núm. 213, Sevilla, 1987, págs. 197-239.

la capilla que el capitán Barrionuevo tenía en la parroquia de Santiago. Como en el del hospital, en los registros superiores de las calles laterales figuran San José con el Niño y San Juan Bautista (48). Compositivamente son muy similares a los de Vázquez, pero difieren notablemente en cuanto a la calidad. Las suyas son unas imágenes frías, torpes y envaradas, rasgos que se habrían acentuado si se desarrollaran a la escala requerida en el retablo del hospital. Por ello, se explica que Acoza contara con Vázquez y no con Pacheco, pese a que su pintura se adecuaba perfectamente al contrarreformismo imperante por entonces en el arte sevillano, del que da fe el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

1600, junio, 27. Sevilla

Los Patronos del Hospital de las Cinco Llagas acuerdan la ejecución del retablo mayor de dicho hospital

Archivo Diputación Provincial de Sevilla (A.D.P.S.), Hospital de Las Cinco Llagas. Autos Capitulares, 1584-1635. Legajo nº 4-A, fol. 33.

Primeramente proveyeron sus paternidades quel mayordomo con la mayor priesa que pudiere vaya cobrando el alcance y entregando al señor doctor acoça y asimismo mandaron que el señor doctor acoça para principio de octubre tenga prevenida la traça del retablo para iglesia y ordenaron para el principio de octubre hazer junta para ver lo que se a cobrado del alcance y para ver la traça del retablo maior ordenando lo que mas convenga.

Documento nº 2

1600. octubre, 30. Sevilla

Los Patronos del Hospital de las Cinco Llagas aprueban la traza del retablo mayor de dicho hospital presentada por Asensio de Maeda

A.D.P.S. Archivo del Hospital de las Cinco Llagas. Autos Capitulares, 1584-1635. Legajo nº 4-A, fol. 34.

(48) VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *Pintura sevillana*, op. cit., núms. 75 y 77, págs. 60-61, lám. 5.

Primeramente proveyeron sus paternidades que atento a quanto an visto la traça del retablo que hizo ascencio de maeda maestro mayor de la santa iglesia deste hospital que el dicho ascencio de maeda haga las condiciones con que se an de hazer el retablo asi la tablación como la pintura esten hechas para la junta de enero del año que viene entonces sus paternidades proveren lo que mas conviniere.

Documento nº 3

1601, enero, 16. Sevilla

Los Patronos del Hospital de las Cinco Llagas acuerdan que las escenas del retablo mayor de dicho hospital fueran pintadas

A.D.P.S. Archivo Hospital de Las Cinco Llagas. Autos Capitulares, 1584-1635. Legajo nº 4-A, fol. 35.

Yten mandaron que el doctor acoça trate de hezer el retablo haziendolo de pinzel y lienço sobre tabla i las guarniciones y columnas sean de talla i entodo se siguiera su parecer.

(Al margen) Retablo.

Documento nº 4

1601, julio, 13. Sevilla

Alonso Vázquez, pintor, concierta con el Administrador del Hospital de las Cinco Llagas la policromía y pinturas del retablo mayor de dicho hospital. Como fiadores de Vázquez firmaron Martínez Montañés y Andrés de Ocampo

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección protocolos. Oficio 6, año 1601, Lº 4, s./f.

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Alonso Bazquez pintor de imagineria vecino de esta ciudad de Sevilla en la collacion de San Vicente otorgo e conosco que me he conbenido e concertado con el ospital de las cinco Llagas de esta dicha ciudad de Sevilla que es fuera y cerca de la puerta de macarena y con el señor dotor Celedonio Acoça canonigo de la Sancta Yglesia de esta dicha ciudad y administrador del dicho ospital en [] nombre que esta ausente la manera que yo sea obligado y me obligo de le hazer y dar fin y acabado en toda perfeccion dorado y estofado y pintura del retablo que se hace para el altar mayor de la yglesia del dicho ospital el cual me obligo de hazer fecho y acabado en toda perfeccion conforme a las condiciones convenidas en la memoria que [] mando de mi nombre su [].

Condicion del dorado y estofado y pinturas del retablo que es de la yglesia del hospital de las cinco Llagas de esta ciudad que el señor dotor Celedonio de Acoça canonigo de la Sancta Yglesia y administrador del dicho hospital manda hacer son las siguientes.

Es condicion que todo este retablo en las partes y en el todo del a de ser engruado con su engrudo de guentero fresco y bien sazonado, y luego todas las partes donde bienen juntas hendiduras nudos y resquebrajos seran enlençadas las dichas faltas por la delantera y por detras sera enervado con sus nervios y con su engrudo fuerte de tajadas mas bien sazonado para que el dicho retablo bien fortalecido y no haga bileza despues de dorado y pintado el dicho retablo.

Yten es condicion que todo lo que a de ser dorado ansi en el san [] como en la ta[] que el banco o sotobanco columnas y capiteles con su alquitraves frisos cornisamientos y frontispicios y remates y toda la demas arquitutura y hornatos quel dicho retablo tubiere seran aparejadas de sus yesos grueso y mate dandole de cada suerte de yesso las manos que conven gan y mui lissamente sin tapar los filetes y vivos que ay en todas las piezas del dicho retablo y arquitutura y despues de mui bien apargadas le dare las manos de bol armenico con sus templas frescas y bien dispuestas para que sobre el buen aparejo saque el oro bien bruñido.

Yten es condicion que toda la dicha ensamblaje y talla sera todo dorado de mui limpio y lustroso oro escuro bruñido ansi el banco columnas redondas costras de las dichas columnas y requadramentos los cornisamientos de todos los cuerpos alquitraves frisos y coronaciones y todo lo demas que no fuese pintura en el dicho retablo y arquitutura sea de mui lindo oro bruñido de suerte que no queden manchas ningunas como las dichas.

Yten es condicion que las fajas y [] y los trasdoses de las columnas y en todo lo de [] que obiere de ta[] a de ir estofado y gravado a punta de grafio [] el oro con diferentes labores con gran curiosidad.

Yten es condicion que el señor dotor acordase que las historias y santos que se tuvieren que pintar al oleo en dicho retablo sea sobre las mismas tableros sea obligado el maestro que esta obra se encargare a enervar todas las juntas que los tableros tuvieren [] partes ansi de los diez tableros principales como de los cuatro pedestales que estan en el banco del dicho retablo y mas los otros dos de los colaterales de modo que quede mui fuertemente asidos porque no haga vicio en ningun tiempo las juntas lo cual vaya con el [] dado que lo demas conforma a vuenta obra de manera que queden mui lissos [] dos al olio seran pintadas las historias y santos al olio

y con mucha perfeccion [] el señor dotor que esta pintura se haga sobre lienzo es condicion que a de ser [] lores al olio sobre los engrudos dandoles las manos convenientes para que quede [] y parejo y que no lleve ningun aparejo de yesso porque no salte ni quiebre en ninguna [] conforme a buena obra como esta dicho en los quales o en los tableros se pintaran las [].

Primeramente en el tablero primero que esta sobre el sagrario se a de pintar S. [] de pontifical con capa de brocado y en la orla de la capa se a de pintar su historia y martirio espacios que fingiran ser bordados y tendra su vaculo en la mano y su mitra con [] rentes que en el quadro fueren necesarios.

Y en el segundo cuadro de la calle de medio Santo Tomas entrando la mano [] de Christo Resucitado y Glorioso con San Pedro y algunos Apostoles lo mejor que cupiere para hacer buena la historia.

Y en el tercero tablero de la misma calle se a de pintar un Christo crucificado con [] y san juan a los lados con sus lechos y selages haciendo demostracion que [].

Y en el ultimo de la misma calle un escudo de las cinco Llagas con dos Angeles que lo tienen con algun adorno de serafines.

Y el tablero primero de la colateral a la parte del evangelio se a de pintar [] vastian haciendo demostracion de un cavallero atado a un arbol desnudo [] con sus saetas y un angel que viene del cielo con una corona de su martirio.

Y en la otra parte de la epistola se a de pintar en el primer tablero san Roque con [] y la insignia del perro con sus lechos y selages que convienen al quadro.

Y en el otro quadro que viene sobre san Sevastian se a de pintar a san Francisco serafico con la apostura y debusion que mas buena gracia hiciere con los demas adirientes que se requiere.

Y en el tablero que le corresponde que viene sobre S. Roque se a de pintar San Antonio de Padua adorando el niño Jesus que se hallo sobre el libro con las demas cosas que se requieren al quadro.

Y en el otro quadro que viene sobre san Francisco se a de pintar s. Joseph con el niño Jesus de la mano con las demas cosas que convienen al quadro para que quede vistoso y vien.

Y en el otro quadro que le corresponde que viene sobre el de san Antonio se a de pintar S. Juan Vaptista que se acostunbran pintar con su cordero y sus lechos y cielos.

Ase de pintar en los ultimos espacios colaterales dos angeles que llevan en las manos un pavellon o belo del retablo que hagan demostracion que demuestran el retablo.

Yten es condicion que toda esta pintura a de ser vosquejada y labrada de finas y buenas colores colocandolas con buena maestria de modo que haga buena gracia conforme [].

Y es condicion que toda esta dicha obra a de ser hecha a contento de dos maestros de sciencia y consiencia que juren y declaren y juzguen si esta obra esta hecha con toda y entera perfeccion conforme a las dichas condiciones los quales an de se nombrados cada uno por su parte del señor dotor y el otro del maestro que la hiciere.

Yten es condicion quel maestro que desta obra se encargare a de ser obliado a [] toda la costa de colores y aparejos y oro que fuere menester para todo este dicho retablo assi de nervios yessos engrudos y colores y oro y todo lo demas necessario hasta acavarlo de todo punto en todo lo tocante a su arte sin que por ello se le de mas de lo que se concertare el dicho reteablo.

Yten es condicion que en los quatro pedestales donde vienen unos espacios [] desta y otro donde viene otro espacio se an de pintar quatro [] los quatro angeles revestidos [].

Por el orden que el Sr. dotor determinare los quales an de ser al olio y con la ynsignia que se acostumbre para que se conozcan los santos que [] de pintar en la perfeccion que todo lo demas arriva dicho.

Yten es condicion que en el banco del retablo que [] con el del altar donde vienen los escudos de talla se a de pintar dentro de ellos las que se determinaren por el Sr. dotor en la escriptura con la perfeccion [] conforme a buena obra.

Yten es condicion que si uviere alguna demasia en esta dicha [] que la haze dende luego haze en el haia gracia y limosna de la iglesia del dicho hospital y si viniere alguna mengua sea de [] al dicho hospital.

Yten es condicion que toda la dicha obra se a de hazer a costa del dotor Acoca administrador de este dicho hospital la qual sera [] de para en fin de marzo del año que viene de [] 50 ducados en reales de plata y otro tanto de que tengo si a [] la dicha obra y el cumplimiento a 800 ducados de [].

Alonso Vazquez (rúbrica)

Yo me obligo a comenzar a hacer la dicha obra de luego que se me entregue por Diego Lopez ensamblador que es el que tiene a su cargo hacer

la madera del dicho retablo en [] y no allar mano de el hasta [] y acabado en toda perfeccion conforme a las dichas condiciones pago y [] das y poner para ello la gente y [] mas aparejos petrechos y costas de [] que para ello fuere necesario y [] hecho y acabado al plazo y [] como en las dichas condiciones se contiene y que el dicho ospital y el dicho señor administrador [] obligado a me dar e pagar [] ochocientos ducados de los quales [] recibido del dicho señor administrador [] de mano del licenciado Antonio de Amaya clerigo presbitero secretario del dicho ospital en su nombre que esta presente doscientos y cinquenta ducados en reales de plata que los valen y montan realmente con efeto en presencia del escribano publico y testigos yuso escritos de cuyo pago y entrega yo Francisco Diaz de Vergara escribano publico de Sevilla doi fe y son en poder de mi el dicho Francisco (sic) Vazquez de que me doi por contento pagado y entregado a mi voluntad y los quinientos y cinquenta restantes que me los de y pague o a quien mi poder obiere a quien [] sin pleito alguno otros doscientos cinquenta ducados luego que aya hecho y acabado [] tad de la dicha obra los trezientos ducados restantes a cumplimiento de los dichos ochocientos ducados luego que aya acabado de hacer la dicha obra estando acabada y asentada a vista de oficiales y a contento del dicho señor administrador [] como dicho es y si luego el dicho Diego Lopez me entregare la madera del dicho retablo [] comenzare a hacer la dicha obra o si [] la comenzado o si no la siguiere mas bien hecha conforme a las dichas condiciones y a vista de oficiales y a contento del dicho señor administrador [] por el precio que les hallare [] por lo que mas de los dichos ochocientos ducados le llebaren y por los dichos doscientos y cinquenta ducados que me a adelantado o que mas [] por las costas daños y menos [] sobre ello se le recrecieren y [] da cosa de ello se me pueda [] tare para ello se de e pueda [] mandamiento de ejecucion contra mi y mis bienes por juramento o de quien su poder obiere sin otro recaudo ninguno [] gun de que a de ser y quedar [] y lo relebo y porque tengo seguridad de que hare y cumplire lo contenido en esta escritura doi por mis fiadores a Juan Martinez Montañes escultor y arquitecto vecino de esta ciudad en la collacion de la Madalena y a Andres de Ocampo escultor y arquitecto vecino de esta ciudad en la collacion de San Vicente que estan presentes e nos los dichos Juan Martinez Montañes y Andres de Ocampo estando presentes [] que salimos por tale fiadores de Alonso Bazquez en todo lo contenido haciendo con [] devida cargo y obligacion agena [] nuestra propia a fin que [] dichos principales fiadores [] mente de pancomunados y ambos [] uno y cada uno de por si e por el todo ynsolidum renunciemos a las leyes de duobus res pecunia y a la autentica

presente de fide fusion [] y el beneficio de la division y esclusion y todas las demas leyes fueros y [] de la mancomunidad y [] como en ella se contiene nos obligamos a que el dicho Alonso Bazquez hara e cumplira todo lo contenido en esta escritura y condiciones de ella dentro del dicho plazo de los dichos ocho meses [] conforme a las condiciones a vista de maestros oficiales y a contento del dicho señor administrador donde [] que nosotros lo daremos y pagaremos todo y cada cosa de ello por nuestras pecunias y bienes por todo lo qual [] ser presos y ejecutados por [] juramento del dicho señor administrador y del mayordomo del dicho ospital o de quien sus poderes obiere sin otro recaudo ni [] alguna aunque a ella sean obligado porque en ella los [] dicho dotor Celedonio de Acoca [] y certificado de [].

A treze dias del mes de [] de mil y seiscientos y uno años y [] que yo el escribano publico doy fe y conosco los firmaron de sus [] en este registro siendo testigos Francisco Lopez y Diego Lopez escribanos publicos de Sevilla.

Francisco Diaz de Vergara, escribano publico (rúbrica).— Juan Martinez Montañes (rúbrica).— Alonso Vazquez (rúbrica).— Diego Lopez, escribano publico (rúbrica).— Francisco Lopez, escribano publico (rúbrica).

Documento nº 5

1601, julio, 13. Sevilla

Alonso Vázquez, pintor recibe el primer pago a cuenta de la policromía y pinturas del retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas

A.D.P.S. Archivo Hospital de las Cinco Llagas. Libro de recibo y gastos, 1601. Legajo nº 111, fol. 126.

En treze de julio año del señor de mill i seiscientos i un años se abligaron alonso vasquez pintor como principal y [] como sus fiadores que pintara i dorara el dicho alonso vasquez el rretablo que se esta haziendo para el altar mayor de la iglesia deste hospital conforme a las condiciones contenidas en la escritura que otorgaron este dicho dia ante francisco diaz de Vergara escribano publico de Sevilla por precio de ochocientos ducados en rreales en tres pagas una luego i otra de que tenga hecha la mitad de la obra del dicho retablo y el rresto de que este acabado recibiz luego dos mill i seiscientos i cinquenta reales de que otorgo carta de pago en la dicha obligacion.

Antonio de Amaya. Notario (rúbrica).

(Al margen) Retablo. Quanto a la pintura i dorado.

Documento nº 6

1602, marzo, 10. Sevilla

Alonso Vázquez, pintor recibe el segundo pago a cuenta de la policromía y pinturas del retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas

A.D.P.S. Archivo Hospital de las Cinco Llagas. Libro de recibo y gastos, 1602. Legajo nº 111, fol. 149.

En diez de março año del señor de mill y seyscientos y dos años se dieron a alonso vasquez pintor dos mill reales para en cuenta de la pintura y orado que esta haziendo para esta casa y firmolo.

Alonso Vazquez (rúbrica).

(Al margen) Retablo. Quanto a la pintura.

Documento nº 7

1602, abril, 1. Sevilla

Alonso Vázquez, pintor recibe el tercer pago a cuenta de la policromía y pinturas del retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas

A.D.P.S. Archivo Hospital de las Cinco Llagas. Libro de recibo y gastos, 1602. Legajo nº 111, fol. 149.

En primero dia del mes de abril susodicho se le dieron al dicho alonso vasquez seiscientos reales para en cuenta de los que a de aver por la pintura dorado del retablo que haze para esta casa.

Alonso Vazquez (rúbrica).

Documento nº 8

1602, mayo, 11. Sevilla

Alonso Vázquez, pintor recibe el cuarto, y último, pago a cuenta de la policromía y pinturas del retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas

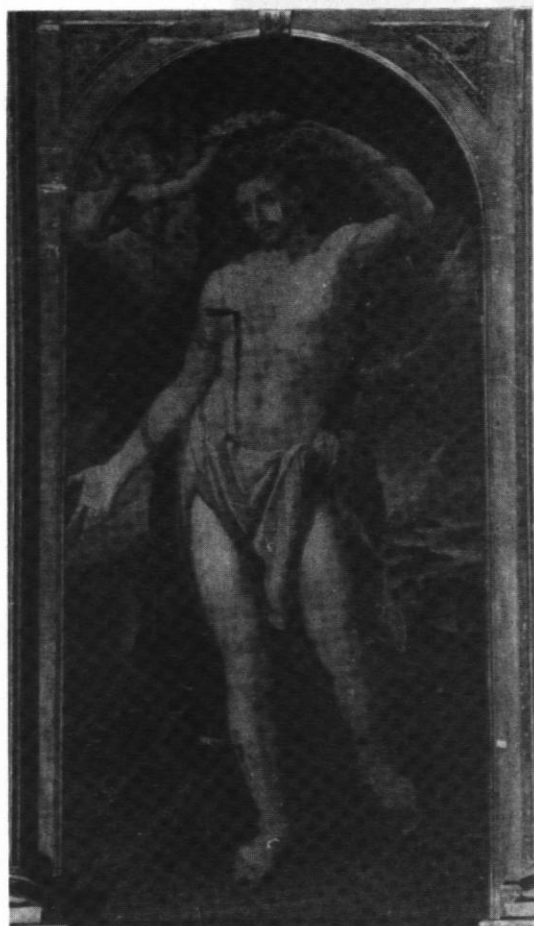
A.D.P.S. Archivo Hospital de las Cinco Llagas. Libro de recibo y gastos, 1602. Legajo nº 111, fol. 149.

En onze de mayo susodicho se pagaron a alonso vasquez seis mill y quatrocientos y cinquenta reales con que se le acabaron de pagar ochocientos ducados en reales porque se concerto de pintar y dorar el retablo que se hizo para el altar mayor de la iglesia deste hospital y firmolo de su nombre.

Alonso Vazquez (rúbrica).



Lámina 1
Alonso Vázquez. San Laureano. 1601-1602.

**Lámina 2**

*Alonso Vázquez. San Sebastián y San Roque. 1601-1602.
Hospital de las Cinco Llagas, Sevilla*

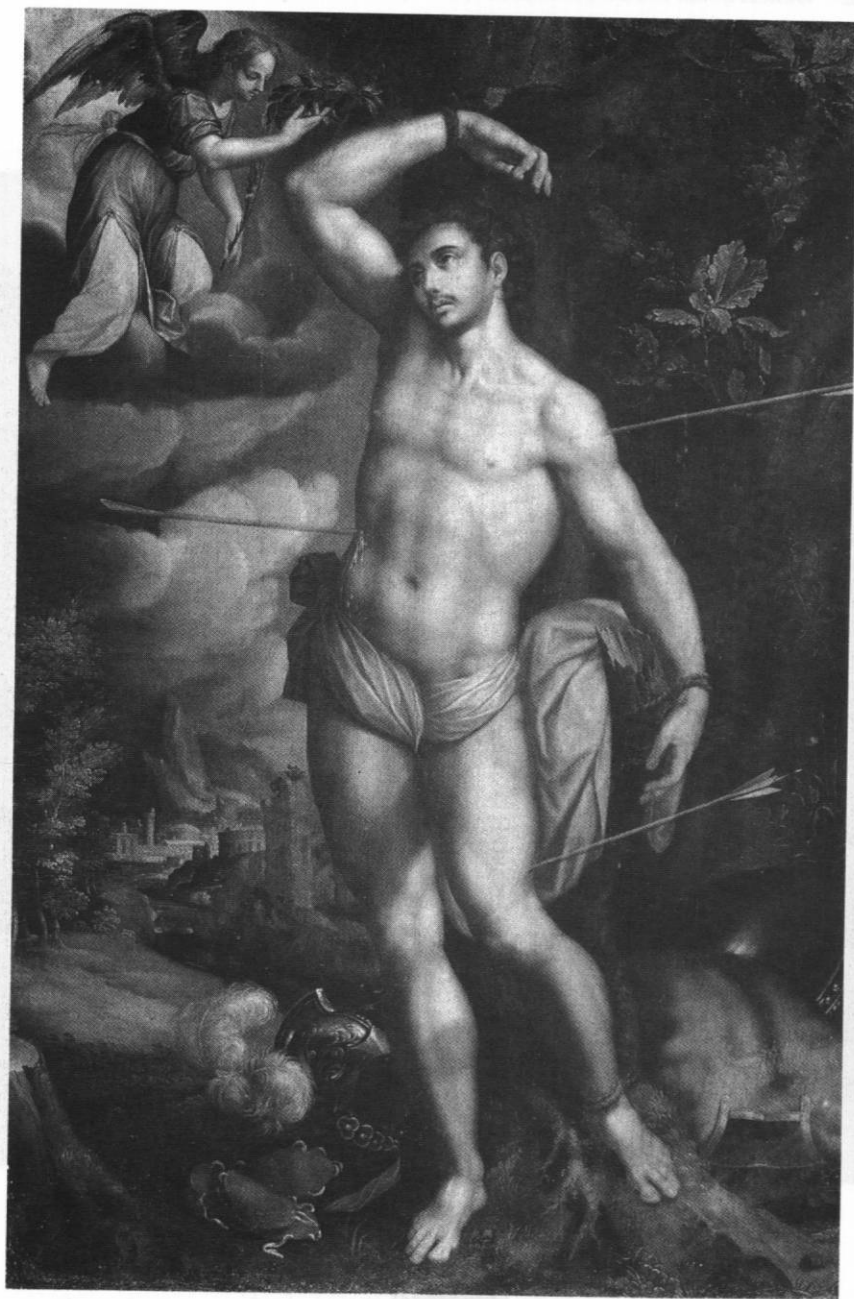


Lámina 3

*Alonso Vázquez. San Sebastián. Ca. 1603.
Propiedad particular, Sevilla.*



Lámina 4

*Alonso Vázquez. San José con el Niño y San Juan Bautista. 1601-1602.
Hospital de las Cinco Llagas, Sevilla.*



Lámina 5

**Alonso Vázquez. *San José con el Niño y San Juan Bautista*. 1599-1600.
Santa Isabel, Marchena (Sevilla)**

**Lámina 6**

Alonso Vázquez. *San Marcos y San Lucas, San Mateos y San Juan*. Ca 1600. Paradero actual desconocido.