

NOTAS DE PINTURA GÓTICA SEVILLANA. EL TESTIMONIO DE LUCAS VALDÉS

POR TERESA LAGUNA PAÚL

Este artículo analiza la Virgen de Rocamador, una pintura mural de estilo internacional conservada en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla, y plantea algunas hipótesis sobre otras pinturas medievales sevillanas. También estudia un grabado de Lucas Valdés, realizado en 1691, cuya imagen es el "puntual retrato" de unas pinturas hispanoflamencas que existieron en el Convento del Carmen de esta ciudad.

This paper analyses the Virgen of Rocamador, a mural painting of international style preserved in the Saint Laurence church of Seville, and proposes some hypothesis about other medieval sevillian paintings. In the paper is also studied an engraving of Lucas Valdés (1691) reproducing the hispano-flemish mural painting, that existed in the sevillian Carmelite convent.

El ambicioso proyecto de la Reconquista de los valles alto, medio y bajo del Guadalquivir conllevó la Repoblación, una difícil puesta en marcha de Andalucía durante los siglos XIII y XIV. También trajo a estas tierras de conquista la religiosidad de la época, porque Reconquistar ideológicamente hablando era sinónimo de cristianizar. Después de la conquista, las ciudades se repartieron entre los nuevos pobladores y las denominaciones de las antiguas jurisdicciones islámicas recibieron los nombres de unas collaciones que representan a la Iglesia "triumfante"¹.

Las mezquitas fueron consagradas pero el ejercicio de la religión y liturgia cristiana imprimió un nuevo carácter a la arquitectura islámica. El diáfano espacio de sus mezquitas, donde los antiguos habitantes de esta región se postraban para orar, se parceló con rejas y muros que permitieron a los nuevos pobladores utilizarlos como lugares de culto. También, poco a poco, aquellos espacios se fueron cristianizando con esculturas, tablas pintadas, pinturas murales y otros objetos sacros. Una iconografía

1. Para una síntesis de esta compleja problemática, Mercedes BORRERO FERNÁNDEZ: "Introducción histórica", en *Andalucía Gótica*, Ed. Encuentro, Madrid 1992, pp. 17-33.

para unas mezquitas cristianizadas, o para unas catedrales mudéjares, que, con el paso del tiempo, prácticamente ha desaparecido pero cuyos prototipos son claros.

En las tallas marianas conservadas del siglo XIII predominan las iconografías de la Virgen Majestad y de la Virgen sedente con el Niño sobre la pierna izquierda. Esta última está relacionada con la ideología plasmada en las *Cantigas* alfonsíes incluso en aquellas viñetas que muestran a un pintor realizando pinturas murales. Persiste hasta mediados del siglo XIV porque, como es conocido, la representación de María con el Niño de pie, aunque fue introducida en occidente por influencia de Bizancio en el siglo XII no se impuso como imagen devocional hasta el siglo XIV².

Los primeros modelos de la Virgen en pie con el Niño de pie se encuentran en los parteluces de las catedrales góticas de la primera mitad del siglo XIII. Son, por tanto, esculturas en piedra y después este tipo se aplicó, también, a imágenes de devoción en otros materiales como el marfil, la madera, el metal³. Un ejemplo de esta tipología queda recogido en la cantiga XIIIa del manuscrito escurialense, que muestra bajo un portal y colocada sobre dos ménsulas una Virgen con el Niño en los brazos mostrándole una manzana. En otra ocasión, la cantiga XXIX, la Virgen ocupa la altura de un soporte arquitectónico: una columna. Su trazo es tenue, con tinta sepia, y la ausencia de texto no ha permitido saber si corresponde verdaderamente a una imagen pintada o esculpida, aunque las interpretaciones realizadas hasta el momento abogan por un relieve, un trazo inciso en la piedra, que forma una silueta de clara raigambre francesa⁴, (Lam.1).

Estas representaciones marianas de las *Cantigas* están situadas en un espacio cerrado, en una arquitectura colorista, que no refleja en su totalidad la realidad arquitectónica de la Andalucía repoblada: las mezquitas-parroquias transformadas o los templos comenzados a levantar de nueva planta. También las *Cantigas* muestran pinturas de caballete en una tienda, en un altar y un pequeño retablo, donde ese predominio estilístico de los modelos franceses no existe y se ven otras de raigambre oriental, bizantina, matizadas lógicamente a través del Ducento italiano⁵.

En estas viñetas la liturgia se “congela” en imágenes que muestran los ajuáres y los objetos de culto imprescindibles de aquellos espacios cristianizados. Un análisis de estos interiores evidencia que tuvieron esculturas, tablas pintadas, que pudieron formar pequeños trípticos, e incluso pinturas murales situadas en sus muros o en los soportes arquitectónicos. Sin embargo no quedan en Sevilla pinturas murales anteriores

2. José HERNÁNDEZ DÍAZ: “Estudio de la iconografía hispalense de la época fernandina”, *Archivo Hispalense* 27-32 (1948) 3-38. Teresa LAGUNA PAÚL: “La escultura” en *Andalucía Gótica*, Encuentro, Madrid 1992, pp. 66-71.

3. Willibrand SAUERLÄNDER: *La sculpture gothique en France. 1140-1270*. Flammarion, París 1972, p. 134.

4. José GUERRERO LOVILLO: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniatura*, C.S.I.C., Madrid 1949, p. 178, fig. 273, lám. 34.

5. Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN: “Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla”, *Archivo Español de Arte* (1954) 67-69. Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, R.A.H., Madrid 1986, p. 156-159.

a la segunda mitad del siglo XIV porque el terremoto de 1356, obligó a una renovación y sustitución de los templos. La aparición del modelo parroquial sevillano, el triunfo del mudéjar en la Sevilla de Pedro I, hizo que se perdieran, también, las primeras pinturas murales cristianas realizadas en esta ciudad.

Las consecuencias arquitectónicas del terremoto de 1356 son claras y han sido analizadas por numerosos especialistas, pero la convulsión artística debió ser mayor si pensamos en las obras conservadas de la segunda mitad del siglo XIV⁶. Los nuevos altares y capillas de las parroquias sevillanas se llenarían con nuevos crucificados y con nuevas imágenes de la Virgen, que por los ejemplos conservados son importaciones italogóticas, como la Virgen de Génova, o modelos de la misma filiación realizados por otros artistas del gótico meridional.

También a partir de mediados del siglo XIV se realizaron la Virgen de la Antigua, en la Catedral, la Virgen de Rocamador de San Lorenzo y la Virgen del Coral, en San Ildefonso, las pinturas murales más antiguas conservadas en Sevilla capital. Las tres presentan filiaciones italogóticas y la devoción las ha mantenido hasta nuestros días, pese a las reformas del Renacimiento y Barroco, que ocultaron y quitaron otras con retablos y muros nuevos. Es imposible conocer quién las hizo y quién las encargó pero, indudablemente, se pintaron en esta ciudad porque, aunque dos fueron desplazadas algunos metros de sus emplazamientos originarios, las pinturas murales en el siglo XIV no se transportaban en carretas, ni metidas en la bolsa de las reliquias; las hicieron unos artistas que vivían en Sevilla o vinieron a esta ciudad⁷.

Estas pinturas han llegado hasta nuestros días cargadas de leyendas que remontaron su factura a momentos anteriores o inmediatos a la entrada de Fernando III. La ingenuidad de algunos textos y su lenguaje parten del siglo XVI y fueron escritos pensando en unas devociones llegadas con la conquista, sin plantearse que los restos pictóricos eran posteriores.

6. Pilar GENTIL GOVANTES: *El riesgo sísmico en Sevilla*, Universidad, Sevilla 1989, pp. 68-71, 187-188.

7. Fray Joseph de HARO: *Notas a un papel que escribió don Diego Gil de la Sierpe del Origen de Nuestra Señora de Roca Amador venerada en la Parroquial del inclito Mártir S. Laurencio de la ciudad de Sevilla. Escribelas [...] de esta ciudad. Año de 1693*. [B]iblioteca [C]apitular y [C]olombina 59-4-19, fol. 3v: “[...] trajo cinco baras de pared desde Francia colgadas del cuello, y metidas en la bolsa de las reliquias [...]”.

Sobre el traslado e intervenciones de la Virgen de la Antigua véase: Alonso CARRILO y AGUILAR, *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Sra de la Antigua [...] del nuevo adorno de su magnífica capilla, relacion de las solemnes fiestas y celebre novenario para su estreno*, Florenzio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla 1738; Juan Miguel SERRERA, “Pintura y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla, en *Catedral de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla 1984, pp. 361-362; “La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVII y XVIII”, *Archivo Hispalense* 223 (Sevilla 1990) 171-173.

Para la Virgen del Coral vid. José GESTOSO Y PÉREZ: *Sevilla monumental y artística*, reed. Monte de Piedad, Sevilla 1984, T. III p. 477-479; ARCHIVO CATEDRAL DE SEVILLA, Fondo Gestoso, tomo VIII fols. 250-258; José RODA PEÑA, *Hermandades sacramentales de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla 1996, pp. 139-143.

TRADICIONES EN LOS ORÍGENES DE LA VIRGEN DE ROCAMADOR DE LA PARROQUIA DE SAN LORENZO.

La Virgen de Rocamador de la parroquia de San Lorenzo, una pintura mural de fines del siglo XIV o inicios del XV, es la única de esta advocación medieval conservada en Sevilla. Una devoción ligada al mundo de las peregrinaciones medievales, que tuvo otras muestras pictóricas en la ciudad, y donde Diego Ortiz de Zúñiga observó un origen y una tradición sedimentada con los siglos. Sin embargo, pocos conocen que esta pintura ha llegado hasta nuestros días porque unos hombres de fines del siglo XVII volvieron a rezar delante de Ella, cuando las modas imponían otros modelos artísticos; la fundación de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de Rocamador en la parroquia de San Lorenzo la resguardó, adaptándola a las modas barrocas⁸.

Las referencias más antiguas sobre el origen de la Virgen de Roca-Amador de San Lorenzo fueron publicadas en 1667 por Diego Ortiz de Zúñiga, quien concentró varias informaciones documentales y realizó una hipótesis mantenida durante siglos⁹.

La devoción a Rocamador hace referencia al santuario francés de Roq Amador, situado en las orillas del Río Alzou, un lugar de peregrinación desde 1166, cuando se descubrió el sepulcro de San Amador, un santo eremita ligado a la cristianización de las Galias. En estas fechas comenzó la veneración de sus reliquias y las gentes, los peregrinos y romeros, acudían por los milagros que realizaba la Virgen. El santuario fue muy visitado por los monarcas franceses desde el siglo XII al XIV y también, entre otros por San Bernardo y Enrique II de Inglaterra. La devoción a esta Virgen se extendió rápidamente por Europa y estuvo dirigida por los benedictinos de Cluny, alimentada por los trovadores medievales y recopilada en el *Liber miraculorum Sancta Maria de Rupe Amatoris*, que Alfonso X conocía cuando compuso doce *Cantigas* aludiendo a esta imagen francesa¹⁰.

La devoción a Rocamador llegaría a Andalucía con la conquista, pero fue en época de Alfonso X cuando se difundió y extendió por el valle del Guadalquivir. Documentalmente las primeras alusiones a Santa María de Rocamador en Sevilla se

8. Teresa LAGUNA PAÜL: "Las miniaturas del Libro de Reglas de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de Rocamador", en *Libro de Reglas de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de Rocamador*. Edición facsímil, Fundación el Monte, Madrid 1997, Volumen estudios pp. 40-48.

9. Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA; *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, [...] ilustrados y corregidos por Antonio María ESPINOSA y CÁRCEL*. Madrid, Imprenta Real 1795. Reed. Guadalquivir, Sevilla 1988, T. III p. 163-164, 262-263.

Estas tradiciones las recogen en nuestros días María Victoria GARCÍA OLLOQUI, "Aproximación iconográfica de Rocamador en España" en *Espacio y Tiempo* 10 (Sevilla, 1996) 89-107; Álvaro PASTOR TORRES, "Nuestra Señora de Roca Amador: una devoción francesa en la Sevilla Moderna" en *Religiosidad popular en España* (Simposium San Lorenzo de El Escorial 1/4-IX-1997), El Escorial 1997, pp. 403-426.

10. Teófilo de ARBEIZA y José María JIMENO JURIO: *Rocamador*. Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1979, pp. 3-13.

Las cantigas 8, 22, 147, 153, 157, 158, 159, 175, 214, 267 y 343 están dedicadas a Santa María de Rocamadour; para la transcripción de sus textos y análisis véase: *Cantigas de Santa María. Edición facsímil del códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Edilan, Madrid 1979.

encuentran en el *Repartimiento* realizado por el Rey Sabio, que el analista Ortiz de Zúñiga relacionó con el Hospital de Santa Bárbara y con la imagen venerada en la parroquia de San Lorenzo¹¹. La referencia de los *Anales* es correcta, pero el texto posee una puntuación que ha equivocado a generaciones posteriores. En el estudio de D. Julio González se observa como esta donación formó parte de una porción de tierra, situada en Facialcaçar, cerca de Utrera, distribuida entre distintos monasterios, hospitales y un obispo. El documento de 20 de mayo de 1253 deja patente que Santa María de Rocamador recibió “cien arrañadas e diez yugadas”, la misma porción que San Clemente de Toledo, el hospital de San Pedro de Toledo y San Isidoro de León. Otras partidas menores en la misma tierra se dieron a “el monesterio de Madrid”, al “hospital de Roncesvalles”, al “hospital de San Pedro de Toledo” y al obispo de Marruecos¹². Sin embargo, no puede determinarse, con exactitud, a qué monasterio de Rocamador dio el monarca estas tierras, porque el documento no especifica ninguna localidad concreta, como ya observó Diego Ortiz de Zúñiga¹³.

La segunda tradición sobre esta imagen fue forjada por el mismo analista cuando sintetizó en su texto dos cosas diferentes: las referencias del Hospital de Santa Bárbara, reducido a partir de 1587, y el traslado de esta pintura mural¹⁴. Equiparó el origen cronológico de la pinturas de Rocamador y la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, para señalar la importancia de ambas devociones en la ciudad. Esta costumbre historiográfica, mantenida por los escritores desde el siglo XVII obedece a una lectura continuada de sus *Anales*, impresos en 1667, porque Ambrosio de la Cuesta ya indicó hacia 1700-1704 que “aunque se ha intentado mudarla de lugar donde está para que estuviese en otro lugar de mayor majestad no ha sido posible, porque la pared donde está, se halla tan fuerte que correría todo el templo, riesgo muy grande si se moviese de aquel lugar”¹⁵. También el estudio arquitectónico de la parroquia de San Lorenzo dejó claro cómo el muro de esta pintura corresponde a la fábrica del templo. Además, el Hospital de Santa Bárbara estuvo cerca de éste, pero en los Baños de la Reina Mora, en la vecina collación de San Vicente¹⁶.

11. Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales...* T I p. 163-164.

12. Julio GONZÁLEZ: *Repartimiento de Sevilla*, C.S.I.C., Madrid 1951, T. II p.42-43: “A Sancta Maria de Rocamador ..., en Villanueva, ques termino de Facialcaçar”.

13. Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales...* T. I. p. 164: “Y acaso a esta fue este repartimiento...”.

14. Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales...* T. III, p. 262-263.

15. [B]iblioteca [C]apitular y [C]olombina, ms. 57-1-15, fol. 137: *Imágenes santas y Devotas de Jesucristo Nuestro señor y de María Santísima que se reverencian en los templos y lugares sagrados de Sevilla*. Editado en Abad Alonso SÁNCHEZ GORDILLO: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y el copista anónimo de 1737*; ed. Jorge BERNALES BALLESTEROS, Patronato Cantú Leal, Sevilla 1982, p. 231.

16. Alfredo J. MORALES: *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, Ed. del Autor, Valladolid 1980, pp. 15-31, 62-63. ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN DE SEVILLA, Sección Espíritu Santo Legajo 1B: el expediente del reducción del este hospital indica su situación “en la collación de San Vicente a los Baños de la reina Mora”, información que amablemente indicó comprobase, junto con otros enseres de este hospital, el Dr. Federico García de la Concha.

Las tallas conservadas de la Virgen de Rocamador desde el siglo XII hasta fines del XIII obedecen al modelo iconográfico de la Virgen Majestad, y algunas están revestidas por una fina capa de plata. La Imagen del santuario francés tiene el rostro ennegrecido y en España las esculturas románicas y góticas de esta advocación continúan este prototipo, aunque omiten el tono oscuro de la cara, como se observa en los ejemplos navarros de Estella y Sangüesa¹⁷. En Andalucía sigue esta tipología la Virgen de las Huertas o de Rocamador, procedente del monasterio cordobés de la misma titulación, que actualmente está en el Museo Diocesano: una talla sedente con el Niño sobre su pierna izquierda donde son evidentes, pese a las transformaciones posteriores, los rasgos de una escultura realizada en época de Alfonso X, a fines del siglo XIII¹⁸.

La pintura de la parroquia de San Lorenzo responde a otro modelo estilístico imperante en Europa, cuando el arte gótico desarrolló plenamente la Virgen en pie con el Niño en sus brazos: la Hodegetria bizantina introducida en occidente en el siglo XII e impuesta como imagen de devoción en el siglo XIV, al menos por el número de ejemplares conservados tanto en Francia como en Italia y otras zonas¹⁹. Esta pintura evoca una advocación y posiblemente se realizó por encargo de una corporación o de un particular, que querían fijar visualmente unos sentimientos o el recuerdo de una peregrinación. Tiene los mismos prototipos estilísticos que la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla y la Virgen del Coral de San Ildefonso; una evolución del modelo bizantino asimilado a través de la pintura sienesa que por su volumen y monumentalidad podrían evidenciar prototipos escultóricos importados, como observó Ch. R. Post²⁰. Sin embargo, no es fácil determinar la llegada de estos modelos a la ciudad de Sevilla, ni conocer la formación y los orígenes del anónimo artista que la pintó a finales del siglo XIV o inicios del XV, cuando estuvo en esta ciudad.

La Virgen de la parroquia de San Lorenzo sostiene en sus brazos al Niño y dos ángeles con incensarios ocupan los ángulos superiores de una composición desarrollada en el interior de una estancia. La Señora vestida con una rica túnica azul de amplio escote y manto rosáceo salpicado con motivos engrofrados en superficie, que representan piñas y escenas, se alza majestuosa sobre un fondo que recrea un tejido de la época y un pavimento, tratado en perspectiva y cortado por la inscripción *S. María de Rocamador*. El Niño, con túnica azul y manto coral, mira a su Madre

17. Louis REAU: *Iconografía del Arte Cristiano* (1957), trad. esp. El Serbal, Madrid 1996, T.1/2 p. 102-103. Clara FERNÁNDEZ-LADRERA: *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona 1989, p. 68-75, 210-214.

18. Manuel NIETO CUMPLIDO: *Corpus Medievale Cordubensis*, Diputación Provincial, Córdoba 1980, t. I p. 134-135. Teresa LAGUNA PAÚL: "El segundo arte cristiano" en *Córdoba y su provincia*, Gever, Sevilla 1986, p. 187.

19. William H. FORSYTH: "The Virgin and the Child in French fourteenth century sculpture. A method of classification", *The Art Bulletin* (septiembre 1957) 171-182.

20. Chandler Rathfon POST: *A history of Spanish painting*. Harvard Un. Press, Cambridge Mass. 1930, T. II p. 298-305. M^a de los Angeles BLANCA PIQUERO: *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, Caja de Ahorros, Toledo 1984, pp. 331-336. Enrique VALDIVIESO: *Historia de la pintura sevillana*. Guadalquivir, Sevilla 1986, p. 21-23.

mostrándole un pajarito, símbolo de su poder redentor. La diadema de flores de la Virgen, los bordes de los mantos y los nimbos de ambas figuras quedan resaltados en superficie también por engofrados.

Los ojos rasgados y la tez oscura de la Señora y el Niño no evocan el carácter negro de la virgen francesa sino los rasgos de un pintor cercano al gótico internacional, que trabajó en el último cuarto del siglo XIV, influenciado por unas corrientes artísticas diferentes a las sienesas de la Virgen de la Antigua, más cercanas estilísticamente a los modelos de Lorenzo Veneziano si observamos una pintura suya conservada en la Academia de Venecia²¹. (Lám. 2)

El estilo de esta pintura responde a las corrientes que impusieron los modelos italogóticos en obras pictóricas y escultóricas en la segunda mitad del siglo XIV. En la Virgen de Rocamador se observa la misma silueta y plegado de paños que poseen algunas tallas conservadas en Sevilla, tanto en obras importadas, atribuidas a Nino Pisano, como en obras realizadas por otros artistas del gótico meridional²². Pero el tamaño de todas estas imágenes corresponde a piezas de altar y sólo una escultura conservada en la cuenca media del Guadalquivir se adecua por su tamaño y estilo en la búsqueda de un posible prototipo escultórico para estas pinturas; la Virgen de la Antigua de Santa María de Baena. Una talla en piedra policromada de 1,80 metros de acusada frontalidad, realizada en estilo italogótico en la segunda mitad del siglo XIV²³. Sin embargo esta pieza es una excepción que no debe tomarse como demostración de esta monumentalidad sino, al igual que las otras, como un ejemplo de las modas artísticas imperantes en la segunda mitad del siglo XIV.

Las dimensiones y grandiosidad de la Virgen de la Antigua y la Virgen de Rocamador debieron estar determinadas por el soporte donde fueron realizadas. Llenaban la totalidad o gran parte del paramento murario donde se disponían sobre una mesa de altar. En cierta medida se concibieron como un retablo de un cuerpo porque sus dimensiones presentan diferencias no significativas y su prototipo estilístico pudo ser una escultura o una tabla. La Virgen de la Antigua se pintó en un pilar de la Capilla de San Pedro, situado frente a la qibla almohade, ocupando toda su anchura y en altura sobrepasaba las enjutas del arco²⁴. La Virgen de Rocamador de San Lorenzo está centrada respecto al tramo de la nave, es algo más alta y su anchura proporcionada

21. BOSQUE: *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*. Le Temps, París 1965, p. 141-142. Teresa LAGUNA PAÚL: "La miniatura..." p. 46.

22. Entre las tallas existentes en Sevilla citamos como ejemplo la Virgen de Génova, hoy en la catedral de Sevilla, la Virgen del Carmen actualmente en la parroquia de San Lorenzo, y la desaparecida de la Hiniesta o de los Tous de Monsalve en San Julián.

23. Agustín DURAN SAMPERE: *Escultura gótica. Ars Hispaniae XIII*, Plus Ultra, Madrid 1956, p. 137, Fig. 125.

24. Dimensiones actuales 321 x 116 ctms.; el pilar ante la qibla presentaba unas molduraciones que sólo dejan como lienzo murario una anchura de 114 ctms. según indicación de D. Alfonso Jiménez Martín; altura del pilar hasta la imposta 355 ctms.

Para el traslado y restauraciones de esta imagen véase nota 7.

a ésta²⁵. La monumentalidad de estas imágenes también fue destacada posteriormente por los distintos pintores renacentistas y barrocos que realizaron réplicas de Ellas en lienzos, tablas y pinturas murales como Alejo Fernández, Villegas Marmolejo y, entre otros muchos, Domingo Martínez.

Actualmente la Virgen de Rocamador queda enmarcada por un retablo de estípites comenzado en 1750, costeadado por la Hermandad del Rosario de la misma denominación, que también financió numerosas intervenciones de esta pintura desde 1693 para adecuar la Imagen medieval a las necesidades religiosas de esta corporación y a las modas imperantes durante el período barroco. Éstas, y otras restauraciones de 1940 y 1978, muestran que esta Imagen medieval se ha conservado por la existencia de una hermandad del Rosario, fusionada a la Hermandad Sacramental y Animas de San Lorenzo en 1844 y luego a la penitencial de la Soledad, que cuidó de su culto y la preservó hasta nuestros días²⁶.

OTRAS PINTURAS GÓTICAS DE LA VIRGEN DE ROCAMADOR EN SEVILLA Y EL TESTIMONIO VISUAL DE LUCAS VALDÉS EN 1691.

La devoción a Rocamador debió estar bastante difundida en la Sevilla medieval, aunque con el paso del tiempo se enfriaría. Posiblemente durante los siglos XVI y XVII comenzarían a ocultarse o a desaparecer otras imágenes de esta advocación, pero un texto de 1691 demuestra cómo en esta fecha aún subsistían tres pinturas más, en los templos del Convento Casa Grande del Carmen, en la antigua Colegial del Salvador y en la parroquia de San Julián.

En el convento del Carmen existieron unas pinturas murales, ocultadas en fecha incierta, que aparecieron el 8 de octubre de 1691 cuando se estaba construyendo el nuevo templo. Su descubrimiento desencadenó una serie de textos, manuscritos e impresos, cuyo encendido lenguaje evidencia una polémica entre Fray José de Haro, lector de teología de este convento, y Diego Gil de la Sierpe, cuya figura representa los intereses de la Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de Rocamador de la parroquia de San Lorenzo²⁷.

25. Dimensiones actuales 343 x 158 cms.; el tramo de la nave donde está situada 3,60 mtrs.

26. Existen intervenciones documentadas en 1693, 1699 y 1881; también posiblemente hubo otra a mediados del siglo XVIII. Teresa LAGUNA PAUL: "Las miniaturas..." pp. 46-48.

27. Fray Joseph de HARO: *Descripcion historica a favor de la antigvedad de la santissima imagen de Santa Maria de Roca-Amador descvbierta en el convento de Nvestra Señora del Carmen, de la antigua regular observancia, casa grande de Sevilla el dia ocho de octubre de 1691 años*, Lvcas Martín de Hermosilla, Sevilla 1691. De este impreso hay localizados un ejemplar en el Archivo Municipal de Sevilla y tres en la B.C.C.; de éstos citaremos el B.C.C. 59-4-19.

Diego GIL DE LA SIERPE Y UGARTE: *Origen de la milagrosissima imagen de Maria Santissima de Roca Amador, sita en la parroquia [...] dedicalo su autor al señor Matheo Geronimo de Velasco, hermano de la Hermandad de esta soberana Reyna. Año 1693*. De esta obra sólo se conserva una copia en el [A]rchivo [M]unicipal de [S]evilla, Papeles del Conde del Aguila Sección XV, Vol. XV en cuarto nº1, número 10

Ambos defendían el mismo origen y cronología para las imágenes del Carmen y de la parroquial laurentina cuando las vinculaban al momento inmediato a la conquista, simplemente porque intentaban darles la máxima antigüedad. No obstante, este debate debió estar en la calle, porque existió un tercero en discordia, “Fierabras de Sevilla”, y también una estampa devocional de Lucas Valdés, cuya descripción fue publicada por Claudio Boutelou en 1871²⁸. De este grabado, que es el “puntual retrato” encargado por Fray José de Haro al pintor en 1691, se conservan al menos dos ejemplares (Lám. 3)²⁹.

Cuando fray José de Haro describe la demolición del presbiterio y la aparición de un nicho tapiado en fecha desconocida, donde estaban estas pinturas, realiza un juego literario narrando el suceso como un espectador situado detrás del muro del lado evangelio. Este recurso narrativo lo empleó no sólo para aludir a la antigüedad del edificio demolido, sino también para justificar ideológicamente esta nueva empresa constructiva con unas obras realizadas en el siglo XV cuando apareció una talla de la Virgen del Carmen³⁰. Además menciona que este nicho iba precedido por un arco, tapiado con yeso y mezcla ordinaria, y las pinturas estaban protegidas con “un pedazo de lienzo, que con la humedad se halló pegado al vestido de la Imagen”³¹.

La estampa de Lucas Valdés es el único documento visual de estas pinturas desaparecidas más tarde, en fecha indeterminada, aunque debieron estar presentes durante los años que duró la polémica textual entre el carmelita y D. Diego Gil de la Sierpe. La imagen es muy realista, aunque puede tener recreaciones personales difíciles de evaluar, para tomarla como si fuera un documento fotográfico. El estado que tendrían estas pinturas hace suponer que el pintor dio testimonio de lo que vio; una hornacina

fol. 1-42; los primeros folios los publicó resumidos Álvaro PASTOR TORRES: “La devoción en Sevilla a Nuestra Señora de Roca-Amador”, *Soledad* nº 59 (Sevilla 1993) sp, nº 61 (1994) p. 17.

28. Fray Joseph de HARO: *Notas a un papel ...* B.C.C. 59-4-19, fol. 1: “un Manuscrito, que estos días llevo a mis manos escrito contra Don Diego Gil de la Sierpe por su autor Fierabras de Sevilla”. El copista anotó en el margen: “Y este papel se celebó mucho en Sevilla, y de el tomo motibo el Pe. Mo. Haro para escribir estas notas. El papel de Fierabras aunque lo solicite para copiarlo no pude conseguirlo”.

Claudio BOUTELOU: “Noticia de una pintura mural que se descubrió en la iglesia del convento del Carmen e Sevilla en 8 de octubre de 1691” en *Revista mensual de filosofía, literatura y ciencias de Sevilla* III (Sevilla, 1871) 364-370.

29. *Notas Apologéticas al Papel de Don Diego Gil de la Sierpe [...] en que se defiende y prueba ser antigua Nuestra Señora de Roca Amador, la del Convento mayor del Carmen de la Parroquia de San Lorenzo de esta ciudad. Su autor el Presentado fr. Joseph de Haro [...]*. B.C.C. 59-4-19: “hizo que Don Lucas de Valdez, insigne pintor, y grande Architecto de dicha ciudad, hiciese un puntal retrato de la santísima Virgen y le abrió en una lamina, suplicando al Ilustrísimo y Reverendisimo Señor D. Jaime de Palafox y Cardona Arzobispo de dicha ciudad concediese los quarenta días de indulgencia a quien resase una salve delante de dicha efigie y estampa”.

De la estampa de Lucas Valdés (198 x 135 mm) existen dos ejemplares: B.C.C. 59-4-19 fol. 111, y B.C.C. 57-1-15 fol. 155.

30. Fray José de HARO: *Descripción histórica...* p. 1, 4-6. Esta Virgen del Carmen que estaba situada en 1690-1691 en el altar mayor del convento, se encuentra actualmente en la parroquia de San Lorenzo. Sobre esta Virgen del Carmen véase Alfredo J. MORALES: *La parroquia...*, p. 45-46.

31. Fray José de HARO: *Descripción histórica...*, p. 7.

de ladrillo gótico mudéjar y unas imágenes donde quizás reconstruiría algunas líneas y volúmenes perdidos por los efectos de la humedad; también sus colores estarían medio borrados. Sin embargo su pericia para dibujar representaciones escenográficas y perspectivas arquitectónicas descarta cualquier recreación personal si se observan otras obras suyas como la representación de los sepulcros de los Ribera en la Cartuja de las Cuevas, el monumento de la catedral de Sevilla, la representación de la Capilla Real, e incluso el grabado de Félix de Araujo del altar de la Inmaculada Concepción en la iglesia de San Hermenegildo, que él dibujo³².

Esta gran hornacina de ladrillo agramilado mudéjar estaba en el lado evangelio del presbiterio junto a una puerta, que comunicaba con una estancia posterior y la capilla de San Elías, y ha sido rescatada por la arqueología en 1990-1993; corresponde a la fábrica primitiva del templo iniciada después de 1358, (Lám. 4)³³. Sus dimensiones permiten suponer, analizando la estampa, que tendría una altura cercana a 2,40 x 1,73 metros ocupada prácticamente por las pinturas, cuyas imágenes medirían aproximadamente 180 x 60 cmts.. Su aspecto fue descrito por Fray José de Haro con estas palabras:

Estan pintados dos arcos, que cierran en medio sobre vna pilastra, todo de obra Gothica, y haciendo los arcos forma de dos nichos, la pilastra en que cierran sube por cima de ellos, y remata con su capitel de la misma obra, sobre el cual esta un Angel que tiene en sus manos vn rotulo de letra Gothica que dice: SANTA MARIA DE ROCA AMADOR ORA PRO NOBIS.

Al lado sinistro esta la Imagen de nuestra Señora, la qual es de perfecta estatura, y singular hermosura, y se conoce ser obra de ventajosa mano, por lo bien sacado de sus perfiles: tiene en la mano sinistra a el Niño Jesus y con la derecha esta como recogiendo assi el vestido del Niño, como el manto propio: el vestido se compone de vna tunica dorada toda, y el manto lo tiene sobre los hombros dorado, y perfilado, casi en la misma conformidad que la tunica. El calçado de la Virgen y la Corona son de singular Architectura, porque esta se compone de vn resplandor dorado (comun a todas Imagenes) y de una guirnalda con tres flores, las dos en las cienes, y la otra en la frente, a la manera de Centifolios, o rosas de cien ojas. Y aquel vistiendo de pie como el calçado de nuestro tiempo; tiene sandalias de singular hechura, que lo distinguen de los demas. El Niño tiene en su mano vn paxarito, y la cabeza de la Virgen esta descubierta sin tener velo alguno.

32. Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, *Historia de la pintura sevillana*, Guadalquivir, Sevilla 1986, p. 283-295. Alfredo J. MORALES, "Un dibujo del monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", en *Laboratorio de Arte* 6 (1993) 157-167. Juan CARRETE, Fernando CHECA y Valeriano BOZAL: *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*, Summa Artis XXXI, Espasa Calpe, Madrid 1987, lam. 588.

33. Diego OLIVA ALONSO, Miguel Ángel TABALES RODRÍGUEZ y FLORENTINO DÍAZ: *Intervención histórico-arqueológica en el Cuartel del Carmen. Sevilla 1990-1993* p. 33-36, 58-59, 241-249. Las dimensiones de esta hornacina son 173 x 50 cmts. de fondo. Agradezco a éstos la consulta y material gráfico proporcionado, que permite precisar mejor la localización y tamaño de las pinturas desaparecidas.

*A el lado derecho esta la Imagen del Precursor de Christo Señor San Juan Bautista, tambien de perfecta estatura, con su libro, cordero, yandera, pellico, y sobre el vn manto de color verde, y dorado; tiene su diadema tambien dorada, en la cual esta el nombre de el Santo con letras Gothicas, de la misma especie que las del rotulo, que tiene el Angel*³⁴.

La lámina muestra un nicho doble pintado con molduraciones góticas de la segunda mitad de siglo XV, que directamente recuerda los rasgos de la arquitectura gótica flamígera. Los elementos pintados tienen analogías con los baquetones de los pilares de la catedral, ya observadas por Claudio Boutelou y mantenidas por Francisco Tubino, pero sus basas y capiteles son tan perfectos que también pueden descubrirse en las molduraciones de otras capillas catedralicias o incluso en algunas portadas³⁵. Suponen una arquitectura pintada de la segunda mitad del siglo XV a la cual Lucas Valdés perfilaría algunos elementos por el naturalismo con que grabó la vegetación y la carnosidad de los florones. El ángel, situado sobre la pilastra, obedece a rasgos plenamente hispanoflamencos.

El espacio pictórico recrea una estancia donde las figuras se sitúan sobre un sencillo pavimento en perspectiva, cortado por una colgadura posterior. Esta forma tan característica de representar el espacio en la segunda mitad del siglo XV la reflejó Lucas Valdés magníficamente como hizo en otras obras donde plasmó minuciosamente todos los elementos arquitectónicos y decorativos.

Las imágenes de San Juan Bautista y la Virgen de Rocamador siguen los rasgos de las pinturas hispanoflamencas sevillanas de fines del siglo XV. El vestido de la Señora presenta las modas imperantes en la época de los Reyes Católicos; un traje ligeramente entallado con un escote trapezoidal, bajo el cual asoma una camisa, y un calzado compuesto de calzas y chinelas. También es propio de la misma época la composición y elementos vegetales del brocado de las telas tanto en el traje y manto de la Virgen, como en la capa de San Juan Bautista. Los rasgos estilísticos de ambas figuras presentan un carácter hispanoflamenco evolucionado y posiblemente fueron realizadas por un pintor activo en Sevilla hacia 1490-1510 aunque, de momento, no posible saber quien las hizo³⁶.

Este grabado, un testimonio visual importante para la pintura medieval sevillana, demuestra la pericia y habilidad de Lucas Valdés en plasmar las imágenes medievales al igual que había hecho dos años en la estampa de la Virgen de la Hiniesta, o cuando pintó a la Virgen de los Reyes en su capilla, a tenor de las obras conservadas en la

34. Fray José de HARO: *Descripción histórica...* p. 7-8. Transcrito parcialmente en BOUTELOU, *Noticia...*, p. 366.

35. Claudio BOUTELOU: "Noticia". Francisco María TUBINO: "La Virgen de Rocamador de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla", *Museo Español de Antigüedades* II (1873) p. 137, 142-143.

36. Claudio BOUTELOU y Francisco TUBINO, *Ibidem*, fecharon estas pinturas en el siglo XIV.

catedral y en la iglesia de San Sebastián de Marchena³⁷. Posiblemente fuera el mismo Fray José de Haro quien dio esta estampa al canónigo Ambrosio de la Cuesta, que la insertaría en un volumen misceláneo de su biblioteca³⁸. Sin embargo este canónigo debía tener otra que se encuentra encuadrada, junto a otras, en el volumen titulado *Religiosas estaciones que frecuenta la Religiosidad Sevillana*, escrito por el Abad Gordillo y él completó con unos capítulos e impresos de *Imágenes más notables de Sevilla*³⁹. Este grabado, que vieron Justino Matute, Claudio Boutelou y otros, fue publicado ilustrando la edición del Abad Gordillo como obra anónima de 1691, porque el volumen utilizado para esta edición había sido reencuadrado y la guillotina se llevó el nombre de Lucas Valdés: una anécdota en la Historia del Arte donde se han cruzado varias generaciones de investigadores sevillanos⁴⁰.

También Fray Francisco de Haro informa de otras pinturas medievales de la Virgen de Rocamador en Sevilla. La que existió en la antigua Colegial del Salvador la menciona "... y de San Salvador, donde está una Imagen de Nuestra Señora de ROCA AMADOR pintada en tabla, y está colocada en la Capilla, que oy sirve de Sachristía, y me parece que ha de tener muy cerca de quatrocientos años"⁴¹. Si este carmelita acertó en sus planteamientos en 1691, porque en esta época no se diferenciaban bien los estilos artísticos medievales, se trataría de una tabla de finales del siglo XIII y habrían existido tablas góticas o pequeños retablos en época de la Repoblación. También pudo ser de la centuria siguiente pero su existencia quedó reflejada en un inventario de 18 de febrero de 1701. En estas fechas estaba construyéndose la nueva Colegial del Salvador sobre el solar de la mezquita de Abu Adabbas, adaptada a colegial después de la conquista donde formó parte de un retablo gótico situado en la capilla de los Pinedas. El rastro documental de esta obra se pierde en 1725 cuando otros inventarios la registran como una obra "muy vieja", pocos años después de inaugurar el nuevo edificio⁴².

Finalmente otra Virgen de esta advocación existió "en la iglesia de San Julián de esta ciudad pintada en la pared", pero actualmente no es posible conocer en qué

37. La estampa de la Virgen de la Hiniesta (B.C.C. 57-1-15) la está estudiando José Fernández López. Enrique VALDIVIESO: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1978, nº 428. José FERNÁNDEZ LÓPEZ: "Nuevas pinturas de Lucas Valdés" en *Laboratorio de Arte 2* (1989) pp. 77-90.

38. Fray Joseph de HARO: *Notas a un papel...* B.C.C. 59-4-19, fol. 8v donde el copista anotó: "este papel le copie del original que me dio el P. Maestro fray Joseph de Haro, firmado del dicho padre y le copie en Sevilla en 22 de abril de 1703 años".

39. Ambrosio de la CUESTA: *Imágenes mas notables de Sevilla*, hacia 1707. B.C.C. 57-1-15 fols. 145-152v; el impreso y la estampa de Lucas Valdés están en los folios 155 y ss. Editado en Abad ALONSO SÁNCHEZ GORDILLO: *Religiosas estaciones...* p. 250.

40. Abad Alonso SÁNCHEZ GORDILLO: *Religiosas estaciones...* lam. sp. después de p. 250.

41. Fray Joseph de HARO: *Descripción histórica...* p. 10.

42. La confirmación de la existencia de esta tabla hasta 1725 la debemos a la amabilidad de Emilio Gómez Piñol, que está terminando una monografía sobre este templo. ARCHIVO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE SEVILLA, Antigua Colegial del Salvador, Inventario de Fábrica de 18-II-1701: "Nº 1. "[...] con sus remates muy antiguos, que era el retablo de la capilla de los Pinedas".

momento fue realizada, ni cuando fue ocultada o destruida por otra obra posterior⁴³. En este templo, existieron otras pinturas murales actualmente perdidas como el San Cristóbal pintado por Juan Sánchez de Castro en 1484 junto a la puerta de evangelio de esta parroquia. Una imagen borrada en 1932, aunque aún podemos recrear su aspecto, sumamente repintado, gracias al trabajo de los antiguos miembros del Laboratorio de Arte⁴⁴.

Existen otras pinturas medievales desaparecidas pero estos párrafos son, únicamente, una contribución al homenaje académico que el Departamento de Historia del Arte realiza en recuerdo de uno de sus miembros ausentes. Unas notas que tenía sobre mi mesa cuando D. José Guerrero se marchó y recogían algunos de sus antiguos intereses. Una aportación posterior a su labor, investigadora y docente, que junto a otros profesores sevillanos, autóctonos y foráneos, nos toca por edad continuar en los pasillos de la Universidad de Sevilla intentando transmitir unos conocimientos, que otros matizarán.

43. Fray José de HARO: *Notas a un papel...* B.C.C. 59-4-19, fol. 5r: "A mi me parece que este repartimiento (si lo ay) sería a Nuestra Señora de Roca Amador de la Colegial del Señor Salvador, que es mas antigua que la de San Lorenzo, sin cuestion alguna, como lo es tambien la que esta en la iglesia de san Julian desta ciudad pintada en la pared. Pero si es mas antigua o no siga cada uno su opinion, que yo no violento a que me crean en este particular".

44. FOTOTECA DEL LABORATORIO DE ARTE, Universidad de Sevilla, Reg. 265, 6523 y 6527 fueron realizados en 1926. José HERNÁNDEZ DÍAZ y Antonio SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Imp. La Gavidia, Sevilla 1936, p. 26, Fig. 8.

Para una revisión de la personalidad artística de este pintor véase: Juan Miguel SERRERA, "Un Cristo Varón de Dolores de Juan Sánchez de San Román, Juan Sánchez II, en el Prado", *Boletín del Museo del Prado* VIII (Madrid, 1987) 75-84; Fernando LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, "Aportaciones sobre el pintor sevillano Juan Sánchez de Castro (h. 1480-1502)", *Laboratorio de Arte* 9 (Sevilla, 1996) 315-322.



Lámina 1. José Guerrero Lovillo: Silueta de la Virgen dibujada en un soporte arquitectónico de la cantiga XXIX del Real Monasterio de El Escorial.



Lámina 2. Virgen de Rocamador de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla.
Pintura mural, fines siglo XIV-inicios siglo XV.



Lámina 3. Lucas Valdés, 1691: Estampa de la Virgen de Rocamadour y San Juan Bautista que reproduce unas pinturas góticas aparecidas en el presbiterio de la iglesia del convento Casa Grande de El Carmen de Sevilla en 1691. 198 x 135 mm. Institución Capitular y Colombina, B.C.C. 59-4-19, fol. 111.

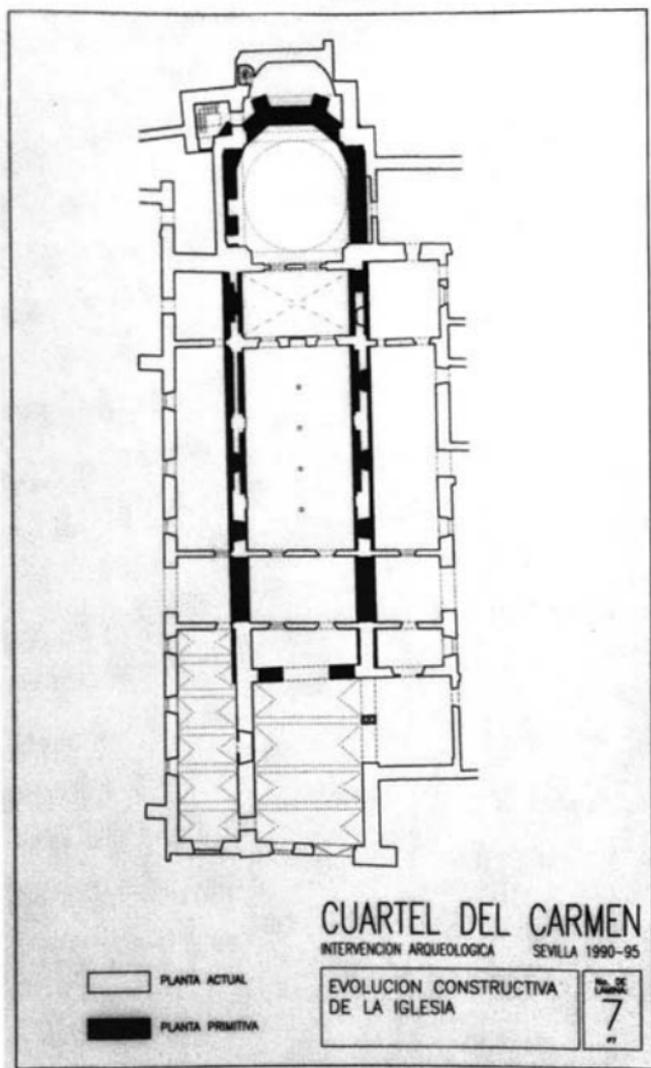


Lámina 4. Evolución constructiva de la iglesia del Convento Casa Grande del Carmen en Sevilla, según la intervención arqueológica de 1990-1993. Cortesía D. Oliva Alonso y M.A. Tabaes Rodríguez.