

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, AUTOR DE LA TRAZA DEL PRIMITIVO RETABLO DE FRANCISCO DE RIOJA EN EL CONVENTO DE LAS TERESAS DE SEVILLA

JUAN MARTÍNEZ-MONTAÑÉS'S DESIGN FOR THE OLD
ALTARPIECE OF FRANCISCO DE RIOJA'S FUNERARY
CHAPEL AT THE "TERESAS" CONVENT, SEVILLE

POR LINA MALO LARA
Universidad de Sevilla. España

En este artículo se da a conocer el encargo que Francisco de Rioja, destacada personalidad de la intelectualidad sevillana del siglo XVII, firmó en 1627 para la realización del retablo de la que iba a ser su capilla funeraria en el convento de *Las Teresas* de Sevilla. Este contrato revela a Juan Martínez Montañés como autor de la traza de dicho conjunto. Ésta y otras circunstancias nos permiten reflexionar sobre la influencia que en este encargo de Rioja pudo ejercer su gran amigo y erudito pintor Francisco Pacheco.

Palabras clave: Contribución documental, retablo sevillano, siglo XVII, Francisco de Rioja, Juan Martínez Montañés, Francisco Pacheco.

This paper studies the contract signed by Francisco de Rioja, a prominent scholar in seventeenth-century Seville, for the altarpiece of what would be his funerary chapel at Saint Joseph's Convent ("Las Teresas"). The contract shows Martínez-Montañés as the author of the design for this altarpiece, just as it reveals the great influence that his friend Francisco Pacheco, a scholarly painter, could have exerted in this assignment by Rioja.

Keywords: Documentary contribution, Sevillian altarpiece, seventeenth century, Francisco de Rioja, Juan Martínez Montañés, Francisco Pacheco.

El poeta y clérigo Francisco de Rioja (1583-1659) desempeñó un destacado papel en el ambiente cultural hispalense del siglo XVII. Procedente de una humilde familia, estudió en Sevilla Humanidades y Teología, haciéndose pronto un hueco en los círculos intelectuales de la capital andaluza. Aquí fue miembro activo de la academia literaria que el erudito pintor Francisco Pacheco estableciera en su casa, "*cárcel dorada del arte*" a decir de Palomino, frecuentada por personalidades como Fernando de Herrera, Francisco de Medina, Pablo de Céspedes o Rodrigo Caro. Prosiguió Rioja su brillante trayectoria en la Corte, desde 1621 bajo la protección de su gran amigo don Gaspar de

Guzmán, Conde Duque de Olivares. En Madrid alcanzaría importantes cargos, entre otros, bibliotecario de Felipe IV, cronista de Castilla y consejero de la Inquisición. A pesar de su exitosa carrera, el poeta regresó a Sevilla en 1626, y aquí se avecindó hasta 1630. Retornó entonces a la Corte y permaneció en ella hasta la caída de su protector el Conde Duque en 1643, perdiendo como él sus privilegios. Aunque le acompañó probablemente un tiempo en su destierro en Loeches, hay pocas noticias sobre su vida en estos años. Se sabe que regresó a su retiro sevillano y que vivió en la capital andaluza hasta que, en 1654, regresó a Madrid como comisionado del Cabildo sevillano, del que era Racionero, y para volver a desempeñar sus cargos de bibliotecario real y consejero del Santo Oficio. En dicho año se fecha una interesante carta que da cuenta del ánimo cansado de un hombre que había visto y vivido mucho y que parecía prever su muerte: “*la cercanía de mi fin por mi naturaleza siempre me avisa, y aun persuade que a ninguna cosa que aya de ser mañana, podré ver*”. Tras una larga e intensa vida, fallecería poco después, a los setenta y seis años de edad, siendo enterrado en la madrileña iglesia de San Luis¹.

La vuelta de Francisco de Rioja a Sevilla en 1626, en plena ascensión de su trayectoria profesional en la Corte, estuvo probablemente motivada por un deseo de reencontrar el sosiego perdido y antiguas amistades con las que retomar debates y estudios sobre cuestiones teológicas, literarias y artísticas. Aunque es poco probable que retornase con la idea de establecerse definitivamente en Sevilla, sí lo es que lo hiciese para preparar un deseado regreso al final de sus días. En este sentido, se sabía que en octubre de 1627 compró una capilla para enterramiento propio por quinientos ducados en el convento de carmelitas descalzas de San José, conocido popularmente como *Las Teresas*². La elección de este convento para su sepultura representa una muestra más de las buenas relaciones que siempre mantuvo Rioja con la Orden del Carmen, a la que

1 Sobre la biografía de Francisco de Rioja pueden consultarse ARANA DE VALFLORA, F., *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, Sevilla, 1791, II, p. 47; RIOJA, F. de, *Poesías*, ed. de C. A. de la Barrera y Leirado, Madrid, 1867; MENDEZ BEJARANO, M., *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1922-1925, pp. 280-281; MONTOTO, S., “El poeta Rioja, prebendado de la Catedral de Sevilla”, *Boletín de la Real Academia Española*, nº XXI, 1934, pp. 228-237; Id., “Las capellanías del poeta Francisco de Rioja”, en *Boletín de la Real Academia Española*, nº XXXI, 1952, pp. 455-460; COSTE, J.: *Francisco de Rioja, racionero entero de la Santa Iglesia de Sevilla*, Madrid, 1965; Id., *Datos útiles para la biografía de Francisco de Rioja*, Madrid, 1974; RIOJA, F. de, *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, 1984, pp. 11-40; RIOJA, F. de, *Poesía*, ed. de Gaetano Chiappini, Sevilla, 2005, pp. 11-28.

2 Se trata de la última capilla de la nave, en el lado del Evangelio, comenzando el recuento por los pies de la iglesia. Sobre la capilla y el retablo del Licenciado Rioja, la historia y patrimonio de este convento, es esencial el estudio de CANO NAVAS, M^a L., *El convento de San José del Carmen de Sevilla*, Sevilla, 1984. La referencia de la venta de la capilla se encuentra en las pp. 102-103 y 115, nota nº 52. También, cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Memoración de un Centenario Teresiano”, *Boletín de Bellas Artes*, nº IV, 1976, p. 34; MORALES MARTÍNEZ, A. J. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, p. 239.

socorrió económicamente con generosidad en diversas ocasiones³. Dicha vinculación coincide, además, con la de su buen amigo Francisco Pacheco, quien, entre otras circunstancias, defendió el copatronazgo de España por Santiago y Santa Teresa de Jesús, frente a la postura de Quevedo⁴. Esta actitud de Pacheco constituye, por otra parte, un ejemplo más del interés del erudito pintor por participar en las grandes polémicas de su tiempo, en ocasiones junto al propio Rioja, quien fue uno de sus principales asesores iconográficos. Es en este sentido especialmente conocida la defensa de la iconografía del Cristo Crucificado con cuatro clavos, y la disputa que sostuvo Rioja con el tercer Duque de Alcalá en torno al “títulus” de la Cruz de Cristo⁵.

Retomando el estrecho vínculo de Rioja con el Carmelo, lo cierto es que, en enero de 1629, ante la previsión de su nueva marcha a Madrid y por su “*mucha debocion y boluntad*” al convento sevillano de San José del Carmen, acabó donándole su capilla, para que pudiera disponer libremente de ella y venderla a nuevos patronos⁶. Así lo haría la comunidad religiosa, que la adjudicó a los herederos del matrimonio formado por don Héctor Antúnez y doña Ana de Hurtado, nuevos patronos cuyos nombres y escudos de armas figuran en el retablo que decora la primitiva capilla de Rioja. Éste, finalizado en 1630 según consta en una inscripción⁷, no fue sin embargo concertado por los nuevos patronos, sino por el propio Francisco de Rioja, quien en su donación al convento incluyó también “*un retablo de arquitectura y pintura*” que había encargado “*a Martín Moreno maestro escultor*”⁸. Ahora, el descubrimiento del concierto firmado entre el clérigo sevillano y dicho artista nos permite aportar nuevos datos sobre este conjunto.

La obligación fue firmada el 25 de septiembre de 1627 por el maestro ensamblador y escultor Martín Moreno, quien se comprometió a realizar para Francisco de Rioja, “*cronista de su Majestad*” y vecino de Sevilla, un retablo para el “*altar que su merced*

3 Sobre esta cuestión, cfr. COSTE, J., *Francisco de Rioja y la religión del Monte Carmelo*, Madrid, 1970; CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 103.

4 Esta defensa quedó plasmada en el breve escrito *De Francisco Pacheco a favor de Santa Teresa de Jesús*, que se fecha hacia 1628-1629. Cfr. PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, ed. 2001, pp. 13, 15; CANO NAVAS, M^a L., *Ibidem*.

5 Sobre la relación entre Pacheco y Rioja, además de estudios antes citados, pueden consultarse los de BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, pp. 74-76; PACHECO, F., *Ob. cit.*, pp. 27-29, 713-734; FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 1991, ed. 2002, pp. 71-72.

6 CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, pp. 103 y 248-250, doc. n^o 20.

7 En sendas lápidas ubicadas en los pedestales de las pilastras de este retablo figuran las siguientes inscripciones: “ESTA CAPILLA ENTIERO / I BOBEDA DESTA CRVZERO / ES DE HECTOR ANTVNES / I D^a ANA FVRTADO / SV MVJER”, “MANDARONLA HACER / SVS SOBRINOS / AGVSTIN PERES / HERNIQUE DE ANDRADE / I FRANCO ANTVNES / PARA SI SVS HIJOS / I HEREDEROS / ACABOSE AÑO / DE 1630”. Sobre el cambio de patronato de la capilla, cfr. CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, pp. 102-103 y 251, doc. n^o 21.

8 CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 249, doc. n^o 20.

tiene” en el convento de San José de carmelitas descalzas de Sevilla⁹. Lo haría en madera de borne y cedro, en un plazo de cinco meses, y recibiría por el mismo una cantidad de tres mil quinientos reales. Moreno, quien entonces era un artista poco conocido en el medio artístico sevillano¹⁰, se comprometió a seguir la traza y condiciones dadas para ello por un reputado maestro, Juan Martínez Montañés. Así se especifica en un pliego de condiciones inserto dentro del contrato, redactado por el propio Montañés, y en el que se indica que “*el maestro entallador que de la dicha obra se encargare a de ser obligado a hacerla por una traça que para ello esta hecha de mano del sr Juº martinez montañes escultor y architecto*”. Comparando las instrucciones contenidas en este documento con la obra definitiva, advertimos que Moreno cumplió su cometido, salvo pequeñísimas licencias, con gran fidelidad.

Se trata de un retablo (Figura 1) que sigue la tipología renacentista de arco de triunfo, caracterizada por presentar un pórtico exterior que alberga en su interior un retablo de pequeñas proporciones. Este dispositivo, que gozó de amplia difusión en Sevilla gracias a la circulación de tratados arquitectónicos y al amplio soporte que ofrecía para desplegar un programa iconográfico, fue desarrollado por Montañés en otras ocasiones¹¹. En el conjunto de *Las Teresas*, el retablo interior (Figura 2) se estructura mediante dos medias columnas corintias de fuste estriado, que flanquean una caja central; ésta, modificada en época posterior según veremos, estuvo destinada a albergar

9 APÉNDICE DOCUMENTAL. Como podemos advertir, el concierto se firmó un poco antes de que se vendiera la capilla a Rioja, en octubre de dicho año. Sin embargo, la certeza absoluta de que contaría aquí con su capilla funeraria, llevaría a Rioja realizar pronto su encargo.

10 Tras esta obra intervino en la ensambladura de conjuntos como el desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aracena (1629), el retablo mayor de la parroquia de Los Palacios, conjunto muy transformado, o el de San Bartolomé de la iglesia de San Juan Bautista de El Castillo de las Guardas (1644), retablo apegado aún a fórmulas manieristas. Sus trabajos más destacados serían el ensamblaje del retablo de la capilla de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla (1658-1660), uno de los primeros en introducir la columna salomónica en la capital andaluza, y el del retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Mesa de Utrera (1662-1670), cuya intervención junto a Francisco de Ballesteros se relaciona con la inclusión de este novedoso soporte en un proyecto anterior. En 1638 encabezó, junto a otros maestros escultores y arquitectos como Martínez Montañés, Alonso Cano, Luis de Figueroa o Jerónimo Velázquez, la lucha por la separación jurídica de su oficio respecto al de los carpinteros sevillanos. Cfr. PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, p. 39; CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 104; HALCÓN, F., HERRERA, F. J. y RECIO, Á., *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, pp. 91, 239, 492 y 522.

11 Sobre esta tipología, cfr: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXX, 1964, p. 7. Sobre esta tipología en el ámbito sevillano y producción retablística de Montañés, cfr. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Ob. cit.*, pp. 99, 391-428. Sobre Juan Martínez Montañés son también de obligada referencia los numerosos estudios que le dedicó el profesor Hernández Díaz, entre otros, *Juan Martínez Montañés*, Sevilla, 1949; *Juan Martínez Montañés*, Sevilla, 1987.

un gran lienzo¹². Dicha caja, como señala el contrato, presenta un marco perfilado con molduras de ovas y hojuelas, que se prolonga en forma de codillos en su parte alta; a lo largo de la mitad superior de su caña, se despliega una guirnalda de frutas de la que no se hace mención en las condiciones. Encima de los soportes, sendos “mútilos” o ménsulas enlazan con la cornisa superior, elevada sobre canes “con hojas harpadas”. Como remate, se dispone un frontón roto de segmentos curvos, sobre los que descansan “festones de frutas”. Este frontón acoge un recuadro, flanqueado por roleos y coronado por un frontispicio en forma redonda; bajo éste, aparece una cartela con una hoja y, pendiendo de ésta, los festones de frutas que registraba la traza de Montañés y que, en principio, no debía reproducir Moreno en su talla, pues debía sustituirlos por unas gotas. El pórtico exterior se resuelve a modo de un gran arco de medio punto, desplegándose en su *bolsor* una serie de tableros para pinturas; éstos se adornan con las cornisas, frontispicios rotos y curvos y festones de frutas que quedarían indicados en el dibujo. Flanquean el arco, decorado con cojinetes en sus enjutas, sendas pilastras cajeadas de orden compuesto; sobre ellas, dos ménsulas sostienen una cornisa y un frontón recto que se quiebra para albergar el ático (Figura 3). Éste consiste en una caja¹³ para pintura que posee un marco, decorado con agallones y terminado en codillos; la flanquean cartones curvos y festones de frutas. Sobre la cornisa y el frontón curvo superior, se disponen pequeñas bolas y jarras, motivos decorativos de tradición libresca. Una cruz torneada remata el conjunto. En los laterales del ático, se ubican los escudos de armas de los patronos definitivos de esta capilla, de los que evidentemente nada se dice en el contrato firmado por Rioja¹⁴.

Constituye el retablo analizado un claro ejemplar en cuanto a su estructura y ornamentación del influjo de los preceptistas italianos del Manierismo. Respecto a su estructuración general, a modo de arco de triunfo, debemos traer a colación otras obras realizadas por Montañés, como el retablo de San Juan Bautista que se conserva en la iglesia de la Anunciación de Sevilla y, especialmente por su similitud, el retablo que este maestro realizara en 1618 para la capilla de los Portocarrero en la iglesia de Santa María de las Nieves de Benacazón (Sevilla) (Figura 4). Como indicara Palomero, el arco exterior de este último retablo sigue de cerca la estructura diseñada por Juan de Oviedo el Mozo en 1610, y ensamblada por Montañés, para acoger el gran lienzo del

12 Sus medidas, expresadas en metros, debían ser de 2,39 x 1,53 m, tamaño que se corresponde con el real. En las condiciones se indicó que debía hacerse para esta caja un fuerte bastidor, con travesaños en cruz y tableros engargolados, para clavar sobre él “*el lienço principal de pintura*”.

13 Debía medir aproximadamente 70 x 89 cm

14 Recoge también el documento las condiciones que debía guardar el sagrario del retablo, que debía medir de anchura y profundidad unos 42 x 28 cm De su existencia con añadidos en el siglo XIX hay constancia por una antigua fotografía de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Cfr. CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 105. No conservado actualmente en su ubicación original, debido a determinadas obras de restauración realizadas en el convento no hemos podido constatar si alguno de los sagrarios que guarda la comunidad pudiera corresponderse con esta obra.

Juicio Final de Pacheco que estuvo en el convento de Santa Isabel de Sevilla. Por su parte, el tabernáculo interior anuncia la traza dada por el maestro alcalaíno para los retablos laterales del convento de Santa Clara de Sevilla (1625-1630), conjuntos que denotan la influencia de la tratadística italiana, en concreto de la lámina del frontispicio de *I Quattro Libri* de Palladio¹⁵. Todas estas similitudes se advierten igualmente en el primitivo retablo de Rioja que, por otra parte, guarda un estrecho parecido con el coetáneo retablo de la *Anunciación de Las Teresas*, obra de Luis de Figueroa, artista como es sabido íntimamente relacionado con Montañés¹⁶.

Para la fecha en que intervino en la traza del retablo de Rioja, Montañés era uno de los artistas más apreciados y solicitados de la ciudad. En las detalladas y pormenorizadas condiciones que debía guardar este conjunto, se advierte un claro interés porque la obra respondiera a principios de perfección y calidad. En este sentido, se percibe que Rioja debía confiar plenamente en la capacidad del maestro para orientar la labor de ensamblaje que habría de realizarse después. Así, se insiste en diversas ocasiones en que el retablo debía ser realizado “*con muy buena gracia*” y, finalmente, se determina que ante la posible aparición de “*alguna diferencia o dubda asi de parte de el dicho señor della como de parte del maestro que la hiziere se este y pase por la declaracion que açerca dello hiziere el dicho s^o Ju^o martinez montañés*”. Además de por su prestigio en Sevilla, la elección de este maestro pudo deberse a otras circunstancias. Le acreditarían dentro de la Orden sus trabajos anteriores para el Carmen Descalzo; en algunos de ellos colaboró, como fue habitual en él, con Francisco Pacheco, gran amigo de Rioja¹⁷. No sería, pues, de extrañar que el erudito pintor recomendara al poeta a quien él mismo consideró “*mi amigo Juan Martínez Montañés, famoso escultor*”¹⁸.

En este punto, puede sorprender que Rioja no encargara a Pacheco las pinturas previstas para decorar su retablo, teniendo en cuenta su estrecha relación. Nos movemos aquí entre hipótesis, pues aún cuando los nuevos patronos, al comprar en una fecha indeterminada entre 1629 y 1630 su altar y retablo –su arquitectura debía estar entonces concluida¹⁹ y su pintura avanzada cuanto menos–, entregaran a la comunidad carmelita

15 Cfr. PALOMERO PÁRAMO, J. M., *Ob. cit.*, pp. 375-377, 415 y 419-422; Id.: “Influencia de los tratados de Serlio y Palladio en Martínez Montañés”, en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, T. II, Sevilla, 1982, pp. 503-525. La semejanza del retablo de Rioja con los montañesinos de Santa Clara fue señalada también por CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 103.

16 Sobre este conjunto, cfr. CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, pp. 94-101.

17 Podemos recordar los retablos desaparecidos que Montañés realizara en colaboración con Pacheco, entre 1605 y 1608, para sendos altares particulares en el colegio del Santo Ángel de Sevilla, uno dedicado a *San Francisco y la Magdalena* y otro a *San Alberto de Sicilia*. Cfr. PALOMERO PÁRAMO, J. M., *Ob. cit.*, 1983, pp. 411-412 y 425-427; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Ob. cit.*, 1987, pp. 119, 141.

18 PACHECO, F., *Ob. cit.*, p. 372.

19 Martín Moreno se comprometió a realizar su obra en septiembre de 1627 en un plazo de cinco meses. Sin embargo, no cobró el finiquito por ésta hasta el 28 de junio de 1629, que es cuando se fecha un pago final de quinientos ochenta y cuatro reales, otorgado por este maestro a

quinientos reales “*por lo que tenía dado Francisco de Rioja al pintor*”²⁰, no sabemos con certeza en qué grado su programa iconográfico actual responde al encargo del poeta. Las pinturas que formaron originariamente parte del retablo fueron vinculadas certeramente al quehacer artístico de Francisco Varela por los profesores Valdivieso y Serrera²¹. El hecho cierto de que Rioja eligiese pinturas para su retablo pudo deberse al aprecio que sintió por este arte²². Que no recurriese a Pacheco, quien se sabe le obsequió con una pintura de bodegón que realizó durante su estancia en la Corte en 1625²³, puede no resultar tan extraño al fin y al cabo. El suegro de Velázquez, máximo exponente de la defensa de la pintura como arte liberal en el ámbito sevillano, pudo quizás negarse a hacer un trabajo remunerado para su erudito amigo. No obstante, y aunque la participación en labores de pintura y policromía de un retablo solía conllevar una fuerte sumisión a las condiciones de los comitentes, acercando al artista al ámbito artesanal, Pacheco gozó precisamente en este sentido de una mayor libertad creativa, “elevando” su actividad en este terreno mediante la definición de iconografías o la

favor de la priora Madre Isabel de la Presentación y las demás monjas del convento. De los tres mil quinientos reales en que concertó el retablo, Moreno declaró haber recibido de Rioja mil ciento dieciséis, un tercio del total aproximadamente, cantidad de la que el poeta hizo “*donación y limosna*” a la comunidad carmelita. El resto se le fue librando en diferentes pagos por parte de ésta. El finiquito se encuentra en el ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. SECCIÓN DE PROTOCOLOS NOTARIALES. Legajo 1.728, fol. 849 vto.850 r.

20 Consta que Agustín Pérez, sobrino de los nuevos patronos, entregó al convento esta cantidad, junto a cuatrocientos ducados por la capilla. Debía aún pagar “*lo que tenía dado para principio del Retablo Franciscano de Rioja*”. Cfr. CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 251, doc. n^o 21.

21 VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 242-244; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 145; Id., *Pintura barroca sevillana*, 2003, p. 192. En el ático del retablo interior se dispone una representación del *Espíritu Santo*. En el intradós del arco, aparecen, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, *San Agustín, Santa Catalina de Alejandría y Santa Inés, San Juan Bautista, una Visión del Cordero apocalíptico, San Juan Evangelista, Santa Isabel de Hungría y Santa Lucía*, y un santo dominico que podría identificarse con el *Beato Enrique Susón*. Quizás la presencia de este último santo y de San Agustín deba relacionarse con una posible transformación respecto al programa original, concretamente al deseo de dos familiares de los patronos definitivos y partícipes en la conclusión del retablo, llamados Agustín Pérez y Enrique de Andrade, de ver representados en ellos a sus santos patronos. Cfr. CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 110.

22 Como dato significativo de los conocimientos de Rioja en pintura, se sabe que, a raíz de sus vínculos con la Corte madrileña, intervino en la tasación de cuadros comprados por Velázquez para el Palacio del Buen Retiro. En este gusto por la pintura coincidiría con otros destacados escritores del Siglo de Oro, como Lope de Vega o Calderón de la Barca. Cfr., PORTÚS PÉREZ, J.: *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 1991; MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997. Sobre el uso pictórico del color en la poesía de Rioja, cfr. RIOJA, F., *Poesía*, edic. de Gaetano Chiappini, *ob. cit.*, pp. 87-92.

23 En el *Arte de la pintura* se recoge como “*un lencecillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes, que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja*”. Cfr. PACHECO, F., *Ob. cit.*, p. 519.

inclusión de inscripciones en latín. Por su relación con estas cuestiones, recordamos aquí el consejo que el pintor solicitó justamente a su asesor Rioja, en 1629, respecto a la corrección lingüística de una inscripción en latín que redactó con destino a un retablo indeterminado²⁴.

Lo cierto es que las pinturas del conjunto de *Las Teresas*, excepto la central, son obras de Francisco Varela. Si su elección se debió a la recomendación que, en su favor, pudieron realizar tanto Pacheco como Martínez Montañés, artistas con los que Varela se relacionó, es una posibilidad²⁵. De las pinturas originales, desapareció en un momento indeterminado el gran lienzo central, siendo su hueco ocupado por un fondo de madera dorada con hojarasca de formas barrocas y pequeños ángeles. En su lugar, han sido varias las imágenes que han centrado el retablo hasta la ubicación actual de una pintura de la *Adoración de los pastores* que, hasta hace pocos años, estuvo en la clausura del convento²⁶. Según se deduce de la iconografía de las pinturas originales²⁷, especialmente de la *Alegoría concepcionista* que centra el ático del retablo (Figura 3), en la que los tallos de lirios que brotan de los pechos de San Joaquín y Santa Ana tras su abrazo ante la Puerta Dorada, culminan en su hija la Virgen María, el asunto del desaparecido lienzo principal debió ser una *Inmaculada Concepción*²⁸. Esta devoción mariana, propia del fervor inmacudalista del momento, fue por otra parte especialmente sentida por el propio Francisco de Rioja, quien sobre 1617 escribió “un libro de lengua

24 Así queda recogido en los *Tratados de erudición de varios autores* manuscritos por Pacheco. Cfr. BROWN, J., *Ob. cit.*

25 Los dos pintores colaboraron juntos no sólo en tareas derivadas de su condición de maestros examinadores, sino también en determinadas obras. Así, se sabe que, en 1624, Juan Martínez Montañés encargó a ambos, en nombre de un particular, un Apostolado con Jesucristo y la Virgen. Por otra parte, es de Francisco Varela el *Retrato de Martínez Montañés* de 1616 que se conserva en el Ayuntamiento de Sevilla. Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Ob. cit.*, pp. 244 y 257-258.

26 Una fotografía de mediados del siglo XX perteneciente a la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla constató que la caja principal del retablo estaba ocupada en esa fecha por una escultura de la *Inmaculada Concepción*, dentro de una urna, y el citado fondo de madera rodeándola. Con posterioridad, centraron el retablo las esculturas del *Calvario* que, en la actualidad, han vuelto a su lugar originario en el ático del retablo mayor. Cfr. CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, pp. 104-105 y 185; VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Ob. cit.*, p. 242.

27 En el ático del retablo interior se dispone una representación del *Espíritu Santo*. En el bolsor del arco, aparecen, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, *San Agustín*, *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Inés*, *San Juan Bautista*, una *Visión del Cordero apocalíptico*, *San Juan Evangelista*, *Santa Isabel de Hungría* y *Santa Lucía*, y un santo dominico que podría identificarse con el *Beato Enrique Susón*. Quizás la presencia de este último santo y de San Agustín deba relacionarse con una posible transformación respecto al programa original, concretamente al deseo de dos familiares de los patronos definitivos y partícipes en la conclusión del retablo, llamados Agustín Pérez y Enrique de Andrade, de ver representados en ellos a sus santos patronos. Cfr. CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 110.

28 Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Ob. cit.*, pp. 242-243.

latina defendiendo la Ynmaculada Concepcion de Nuestra Señora”²⁹, hoy día perdido, y también, como es sabido, por el pintor Francisco Pacheco³⁰.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1627-IX-25. Martín Moreno concierta la arquitectura del retablo de Francisco Rioja para su capilla en el convento de *Las Teresas* de Sevilla, según una traza firmada por Juan Martínez Montañés.

Al margen: “ob^{on} de un Retablo / mⁿ moreno entallador / y fiadores / a / fran^{co} de Rioja”

“Sepan quantos esta c^a bieren como yo / **martín moreno** maestro Entallador v^z / desta ciu^d de sevilla En la collacion de om/niun santorun como principal obligado e / yo bicente de perea pintor de imaginaria / vecino desta ciu^d de sevilla en la collacion / de san mⁿ y yo marcos de soto maestro al/bañil becino desta dha ciudad en la coll^{on} / de san ju^o de la palma como fiadores (...) otorgamos e conocemos / en favor del s^r **francisco de / rioja** cronista de su mag^d E v^z / desta ciudad de sevilla en tal / manera que abemos de ser obliga/dos como por la presente nos obligamos / de hacer un rretablo de madera de borne y cedro de la calidad E con / la traça que queda firmada / del presente scri^o y en las / condiciones que p^a ello se an f^o (...) son las siguientes

aquí las cond^{es}

Orden y condiciones con que se a de hazer la obra de talla y samblaje / de un retablo q el s^r franco de rrioja haçe para un altar q / su merced tiene en la yglesia de el conbento de s^r s^t Joseph de mon/jas descalças de nra s^a del carmen desta çiu^dad de Sevilla

- Primeramente es condiçion que el maestro entallador que de la / dicha obra se encargare a de ser obligado a hacerla por **una traça que para ello esta hecha de mano del sr Ju^o martinez mon/tañes escultor y archi^{tecto}** y por las siguientes condiçiones

- Y es condiçion que el maestro que se encargare deste dicho retablo / a de ser obligado a hacerlo de madera de borne y çedro seca limpia / y de buena saçon de los gruesos y anchos que conbenga y es menes/ter para quedar hecha y acabada con mucha fortaleça

- Yten es condicion que el banco que Recibe toda la dicha obra a / de tener de alto dos pies y un dedo en medio del qual dicho banco / sea de hacer un sagrario cuya puerta a de ser de el alto y ancho / que conbenga para ençerrar en el el santissimo sacramento y las Jam/bas y arbotantes i demas adorno del dicho sagrario a de ser / conforme a la dicha traca y el hondo a de ser una tercia de profundidad y media vara de largo y los tableros que estan a el lado de / el sagrario an de ser de por si hechos con mucha fortaleça y an de lle/bar sus cabeças e si llebaren Juntas an de ir encoladas y embisa/gradas con primor y fortaleça assi estos como todos los demas ta/bleros que aya de llebar la dicha obra en los quales a de aver pintura / y la planta de dicho banco que carga sobre el altar se a de recoger / todo lo posible para que se celebre en él con comodidad / y sin estorbo y a de llevar dos mutilos sobre los quales cargan las / jambas de la caja o quadro principal y los demas tableros y molduras / del dicho banco an de estar conforme a la dicha traça

29 Cfr. RIOJA, F., *Poesía*, edic. de Begona López Bueno, *Ob. cit.*, p. 19; COBOS, M., “Dos cartas en torno a la polémica concepcionista. Algunos nuevos datos sobre Francisco de Rioja y Juan de Espinosa”, *Archivo Hispalense*, n^o 214, 1987, pp. 115-122.

30 Esta última cuestión fue ya apuntada por CANO NAVAS, M^a L., *Ob. cit.*, p. 107.

- Yten es condiçion que la caja o quadro prinçipal a de tener de alto / en cuanto al hueco tres varas menos una ochaba y de ancho / dos varas menos una sesma en la cual dicha caja por los lados / de adentro y en la parte de arriba a de llevar sus cojinetes hundi/dos y sus fajas con una media caña y dos filetes hechos con / mucho primor y las jambas o molduras que adornan la dicha / caja an de ser de los perfiles que la traça señala eçcepto que los ova/los que en ella pareçen estar a la parte de adentro sean de echar a la / parte de afuera y las ojuelas q estan afuera sean de echar adentro / y a de llevar sus cudillos conforme a la dicha traça

- Yten es condiçion que las columnas q en la traça parecen / an de ser medias de orden corintias estriadas de estrias / derechas con sus basas y capiteles de hojas harpadas hechas / con buena graçia y detras de ellas a de llevar sus muros de / muy sufiçiente grueso

- Y es condiçion que la cornisa que sobre la dicha caja y colu/nas a de estar a de ser conforme a la traça con su friso y ar/chitrabe y desde el architrabe a la cornisa a de llevar unos / mutilos o cartelas de muy buenos perfiles con sus roleos / relebados y todas las demas labores que en la traça pa/reçen muy bien hechas y la dicha cornisa a de llevar sus / cartelas o canes con hojas harpadas assi ella como los / frontispicios que sobre ella cargan

- Y es condiçion que el rrequadro que viene sobre la dicha / cornisa a de llebar sus cartones de cuyas cabeças an de na/çer unos festones de frutas que vayan a caer sobre los / frontispicios quebrados como parece en la traça y encima / deste requadro a de llevar un frontispicio en forma / redonda debajo de cuyas molduras menores a de caer una / cartela con una hoja y sus roleos relebados con mu/cha graçia y aunque pareçe en la traça unos festones q / naçen unos festones de la dicha mensula estos no an de echar / si no unas gotas con muy buena graçia

- Yten es condicion que el bolsor que guarnece el arco del dicho altar / a de tener de ancho una bara cabal para que en este espacio / en la parte de abajo en los lados que Reçiben el arco de madera / aya unos tableros de pintura muy bien hechos fuertes con sus / bisagras encoladas y con sus cabeças los quales tableros an de llebar / el adorno de moldura cornisa frontispicios y festones que estan / en la traça y el dicho arco que carga sobre estos dichos lados a de / llebar para su adorno unos cojinetes con sus fajas a la Redonda y sus frisos hundidos con sus media caña y dos filetes y un / quarto boçel y un filete todo repartido y hecho con muy buena / graçia

- Yten es condiçion que en la parte de afuera de el dicho arco a los / lados del a de llebar dos pilastras de orden compuesto con sus ba/sas y capiteles de hojas y roleos con su bocel y ovalos y en el fajote / de cada una de las dichas pilastras a de llebar un cojinete rehundido / de arriba abajo con sus fajas y media caña con dos filetes y demas / de las pilastras a de llebar sus muros de muy buen grueso y des/de una pilastra a otra debajo de la cornisa grande a de ha/çerse un corchete en cuyas enxutas a de llevar dos cojinetes / relebados con su media caña y dos filetes a la Redonda como estan en la traça

- Y es condiçion que se a de haçer una cornisa la qual viene so/bre las dichas pilastras con su friso y architrabe y desde el di/cho architrabe a las molduras menores de la dicha cornisa a / de llebar sobre cada pilastra una cartela o mutilo con sus ro/leos rrelebados de muy buenos perfiles y con todas las de/mas labores que la traça señala y assimesmo a de llebar / sus obalos en el quarto bocel y debajo de la corona sus / modellones y en los frontispicios quebrados a regla que / vienen sobre la dicha cornisa an de llevar las molduras y de/mas adorno y labores que la cornisa tiene y sobre los dichos fron/tispicios a de haçerse unos banquillos que guarden el plo/mo de las pilastras de abajo porque encima dellos sean / de poner sobre cada uno un rremate como esta en la traça / y es condiçion q se tiene de haçer un Requadro grande para encima de la dicha cornisa cuyo claro a de tener / de alto bara menos sesma y de ancho vara y diez y seisabo / y sus molduras an de llebar unos agallones repartidos y hechos / con muy buena gracia y en

las partes que la dicha traça señala a de / llebar sus cudillos y a los lados deste dicho requadro a / de ir los cartones mutilos y arbotantes con las frutas y de/mas labores que la traça señala y para el claro deste dicho / requadro se a de haçer un tablero de muy buena madera en/colado y embisagrado y con sus cabeças muy fuerte limpio y / terso para pintar en el y sobre el dicho requadro a de haçer / una cornisa con su friso de agallones como esta en la traça y so/bre la cornisa a de haçerse un frontispicio en forma redon/da en cuyas molduras menores y en las de la dicha cornisa an de /haçerse unos obalos como esta en la traça y sobre el dicho fron/tispicio se an de poner unos pedestales en los lugares que la traça señala sobre los quales se an de poner unos Remates como esta / en la traça y en medio de el dicho frontispicio sobre el se a de / poner una cruz torneada con su urneta que la rreçiba y / la cruz sea del tamaño que combenga para que con ella rrema/ta toda la dicha obra con muy buena graçia

- Y es condiçion que para el claro del quadro o caja prinçipal / a de haçerse un bastidor con dos trabesaños en cruz / en cuyos huecos o claros vayan unos tableros engargolados / y el dicho bastidor y tableros an de ser de pino muy bien hechos / para clabar sobre el el lienço prinçipal de pintura

- Y es condiçion que el maestro entallador que desta obra / se encargare a de ser obligado a ponerlo dos becas la / primera en blanco para que se vea como esta buena y bien ajustada / y la segunda y ultima despues de dorada y pintada dejandola / fuerte firme y segura y a satisfaçion de el dicho sr **Juº marti/nez montañes** (fórmulas).

- Yten es condiçion que si en el discurso desta dicha obra o aca/bada que este se ofreçiere alguna diferencia o dubda asi de parte / de el dicho señor deella como de parte deel maestro que la / hiçiere se este y pase por la declaraçion que açerca dello hiçiere / el dicho sr **Juº martinez montañes**

- Yten es condiçion que el maestro que hiçiere la tal obra a de ser / obligado a darla dentro de cinco meses que se contan desde / el dia que se otorgue la escritura con condiçion que si el / dicho maestro no la diere acabada dentro de el dicho tiempo / se pueda acabar a su costa y ponerse en su lugar [Fin de las condiciones]

conforme a lo qual nos obligamos de dar / fº y acabada la dha obra a contento E sa/tisfacion del dho frº de rrija e de **Juan / martinez montañes maestro escultor** / dentro de cinco meses (...) por preçio de tres mill e / quinientos reales que a de ser obligado / el dho frº de rrija de me pagar en esta ma/nera mill y sientto e sesenta e seis rrs / y beinte e dos mrs y lo demas sea de / pagar a mi el dho mn moreno que e de / hacer la dha obra a los plaços y en la / forma e como se contiene en las dhas / condiciones (fórmulas) en vº e cinco / dias de setº de mill e seiscios e vº e siete años". Alº descovedo colonbres Martin Moreno Vicente de perea marcos de soto franº de Rioja (Rúbricas).

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. SECCIÓN DE PROTOCOLOS NOTARIALES. Oficio 4. Escribanía de Alonso de Escobedo Colombres. Libro 4º de 1627. Legajo 2.542, fol. 1029 vto.1032 vto.



Figura 1. Juan Martínez Montañés y Martín Moreno. Antiguo retablo de Francisco de Rioja. Convento de San José del Carmen (Sevilla).



Figura 2. Juan Martínez Montañés y Martín Moreno. Antiguo retablo de Francisco de Rioja (detalle). Convento de San José del Carmen (Sevilla).



Figura 3. Juan Martínez Montañés y Martín Moreno. Antiguo retablo de Francisco de Rioja (detalle). Convento de San José del Carmen (Sevilla).



Figura 4. Juan Martínez Montañés. Retablo de los Portocarrero. Parroquia de Santa María de las Nieves. Benacazón (Sevilla). Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. Antonio Palau. 8-12-1958.