

APORTACIÓN DOCUMENTAL A LOS CATÁLOGOS DE FRANCISCO DE OCAMPO Y DE FRANCISCO PACHECO: SUS INTERVENCIONES EN EL RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE LA PASIÓN DE SEVILLA

POR LINA MALO LARA

En el presente artículo damos a conocer el concierto establecido entre las monjas dominicas del desaparecido convento de la Pasión de Sevilla y el escultor jiennense Francisco de Ocampo (1579 -1639) para la ejecución de un altorrelieve de la Virgen del Rosario con Santo Domingo, destinado a centrar el programa iconográfico del retablo mayor de su iglesia. Igualmente, proporcionamos una ampliación de los datos documentales ya conocidos sobre el citado retablo: la transcripción íntegra de la carta de pago que el ensamblador Jerónimo Velázquez otorgó en 1631 por cuenta de la arquitectura; así como otros inéditos: el contrato del dorado y policromía del conjunto por parte de los pintores Francisco Pacheco y Juan de Medina.

El convento “de Santa María de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo” de monjas dominicas fue fundado el año 1586 en la collación de San Gil, en lo que fue el primer monasterio de carmelitas calzadas, intitulado “de la Encarnación de Belén”. Pocos años después se trasladó a la calle Sierpes, donde permaneció hasta su extinción en 1837, tras la Desamortización de Mendizábal. A pesar del forzado abandono de la comunidad religiosa, la iglesia continuó abierta al culto hasta la Revolución de 1868, fecha en la que se convirtió en cuartel. En 1871 fue vendida, destinándose a usos diversos hasta su desaparición¹.

1. Sobre la historia del convento ver: Fraga Iribarne, M^a L., *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*, Sevilla, 1993, págs. 125-138.

Respecto al retablo mayor del templo, fue Antonio Ponz, en su “*Viaje de España*” (1786), el primero en describirlo en los siguientes términos: “hay un altar mayor con dos cuerpos formados de columnas, y pilastras corintias, y contiene pinturas, que representan asuntos de la Pasión de Christo, según el estilo de Pacheco; en el remate hay un Crucifijo, estatuas de Santos de esta Orden, y Ángeles con varias insignias, todo bien executado. Este retablo es de alerce, como el mayor de la Catedral, madera en que no tiene dominio la carcoma...”². Gracias al testimonio del académico conocemos la estructuración general del retablo en dos cuerpos de orden corintio y ático, así como la existencia de un programa iconográfico mixto que combinaba la pintura, que atribuye a Pacheco, y la escultura. Pocos años más tarde, Arana de Varflora, en 1789, realizaría una descripción del retablo mayor del convento de la Pasión siguiendo literalmente la efectuada por Ponz³.

Con posterioridad, Félix González de León, en su “*Noticia artística...*” de 1844, nos ofrece una descripción más pormenorizada del conjunto, sobre todo en lo concerniente al relieve escultórico que ocupaba el centro del segundo cuerpo del retablo, no mencionado por los eruditos anteriores: “En el nicho principal del segundo cuerpo hay un altorrelieve en que se ven casi enteros y del tamaño natural las imágenes de la Virgen que desciende sobre un trono de nubes con el niño en los brazos a dar el rosario a Santo Domingo de Guzmán que se ve al pie de rodillas. Esta medalla está bien dibujada y perfectamente concluida. En los intercolumnios de ambos cuerpos hay cuatro cuadros que representan pasos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo: son originales de Pacheco...”⁴.

En 1919, José María Tassara y González, recogía en sus “*Apuntes...*” noticias sobre los destrozos ocasionados al patrimonio artístico sevillano como consecuencia de los avatares revolucionarios de Septiembre de 1868. En relación con el convento de la Pasión, hace referencia a las obras de arte que habían existido en el mismo antes de ser destruido y que habían sido inventariadas por una comisión de la Academia de Bellas Artes, con destino al Museo de la ciudad. Respecto al retablo mayor, describe con detalle los asuntos de los lienzos atribuidos a Pacheco y su distribución en los distintos cuerpos, lo que ha posibilitado su reconstrucción⁵. Del relieve cita: “En el retablo mayor un altorrelieve o escultura resaltada, del tamaño natural, que representa a Santo Domingo de Guzmán recibiendo el rosario de manos de la Virgen”⁶.

2. Ponz, A., *Viaje de España*, Madrid, 1786, ed. 1972, pág. 116.

3. Arana de Varflora, F., *Compendio histórico-descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1789, ed. 1978, pág. 67.

4. González de León, F., *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844, ed. 1973, pág. 470.

5. Valdivieso, E.-Serrera, J.M., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pág. 49.

6. Tassara y González, J.M., *Apuntes para la Historia de la Revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1919, ed. 2000, pág. 117.

La primera y, hasta ahora, única noticia documental publicada sobre el retablo mayor de la Pasión fue dada a conocer por Celestino López Martínez: la carta de pago de 9.700 reales concedida por el ensamblador Jerónimo Velázquez el 13 de marzo de 1631 por cuenta de la cantidad en que concertó su arquitectura⁷. La localización de este documento (**Apéndice documental I**) nos posibilita el conocimiento de ciertos datos no transcritos y que, si bien no son muy relevantes, contribuyen al esclarecimiento de cuestiones relativas a la obra desaparecida. Así, por ejemplo, sabemos que la cantidad en la que se concertó fue en principio de 8.900 reales, aumentándose esta cifra en ochocientos reales más debido a que el ensamblador utilizó para ciertas partes del retablo madera de borne, de mayor calidad que la de pino, que fue la estipulada en el contrato. Así mismo, de la cantidad total, quedaban en poder de la priora del convento ciento cincuenta reales para el montaje del retablo una vez dorado, lo que debía suceder en el plazo de un año. De no ser así, como veremos más adelante que sucedió, le entregarían a Velázquez la mencionada cifra al término de este período.

No conocemos el posible concierto efectuado entre la comunidad dominica y el pintor Francisco Pacheco para la realización de los lienzos de tema pasionista que habrían de decorar las calles laterales del retablo. Hubo de realizarse entre 1630-1631 y 1638, año en el que consta que estaban terminados, según veremos en el contrato del dorado del conjunto. Respecto a la autoría de estas obras, actualmente conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, se han relacionado, desde que Ponz lo hiciera, con Pacheco, aunque con ciertas reservas debido a los numerosos retoques y repintes que presentan⁸. Las pinturas son: “La adoración en el huerto”, “La Flagelación”, “La Coronación de espinas” y “Cristo con la cruz a cuestas”, siguiendo su ordenación originaria en el retablo, de abajo a arriba y de izquierda a derecha.

Por nuestra parte, hemos podido averiguar que el 13 de enero de 1638 los pintores Francisco Pacheco y Juan de Medina se comprometieron con el mercader de paños Cristóbal de Contreras para la ejecución del dorado y la policromía del retablo mayor y de sus esculturas. Percibirían por el trabajo realizado quinientos ducados, estando obligados a finalizarlo en el plazo de cuatro meses. (**Apéndice documental II**). Este documento, que vincula al pintor Francisco Pacheco con la labor artística desarrollada en el retablo mayor de la Pasión, puede contribuir a reforzar la adscripción de las pinturas del Museo de Bellas Artes de Sevilla al catálogo del pintor, si bien no puede afirmarse este punto con total seguridad.

Ya vimos como, según indicaba la carta de pago otorgada por Jerónimo Velázquez en 1631, el dorado del retablo debía realizarse en el plazo de un año. Circunstancias de diversa índole⁹ habrían retrasado la finalización de la obra unos seis años y obligado

7. López Martínez, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 152.

8. Valdivieso, E.-Serrera, J.M., *Ob. cit.*, pág. 32.

9. Se ha llegado a la conclusión de que, o bien la fundación no fue lo suficientemente rica o, por el contrario, la comunidad dominica se excedió en los gastos destinados a las obras de la iglesia, pues a ellas fueron destinadas íntegramente numerosas dotes de monjas profesas entre 1598 y 1617. Fraga Iribarne, M^a L., *Ob. cit.*, pág. 125.

a la comunidad dominica a solicitar ayuda económica al mercader Cristóbal de Contreras¹⁰.

Del análisis de las condiciones en que se debía realizar el dorado y policromía del conjunto podemos extraer una serie de datos sobre el mismo, algunos ya conocidos gracias a las descripciones efectuadas por los eruditos antes citados. En primer lugar, se afirma la existencia de lienzos, que estaban ya finalizados y enclavados en sus correspondientes tableros. En segundo lugar, se menciona la presencia de esculturas en el banco y el sagrario, así como un Crucificado y Virtudes en el ático. Igualmente, sabemos que existían una serie de santos¹¹. Ya en este documento, firmado seis días antes de que Francisco de Ocampo rubricase su concierto, se especifica la iconografía de las figuras que ocuparían la caja central del segundo cuerpo: la Virgen con Santo Domingo. Por otra parte, se acuerda la decoración del sotabanco con dos paneles pintados al óleo imitando losas de jaspado negro y blanco, sistema habitual en aquellos casos en los que, ante carencias de tipo económico, debía suplirse el uso de materiales nobles con otros más modestos. Para finalizar, se establece que se pintaría en la tarjuela situada encima del sagrario las armas de Santo Domingo, fundador del orden profesado por la comunidad de religiosas.

Resulta interesante comprobar cómo las condiciones especificadas en el contrato para la realización del dorado, estofado y encarnado del conjunto se corresponde con las indicaciones dadas por Pacheco en su obra *El Arte de la Pintura*¹². Así, en cuanto a los preparativos previos al dorado, se menciona la necesidad de encañamar, plastecer, enlazar, aparejar con yesos y embolar las superficies. En este sentido, el pintor aconsejaba en su tratado, a diferencia de lo que realizaban otros doradores del momento, enlazar las juntas de la madera para prevenir su descohesión¹³. En cuanto a la labor de estofado, se cita en el documento el procedimiento del grabado, la punta de pincel y la utilización del habitual motivo del grutesco, que Pacheco en su obra recomendaba emplearlo con moderación en los ropajes de los santos¹⁴. Por último, se hace referencia al uso de encarnaciones mates, propuestas como las más convenientes por el teórico y cuyo desarrollo en Sevilla se atribuye¹⁵.

Pasamos ya al análisis del documento por el que Francisco de Ocampo se compromete con Sor María de los Ángeles, priora del convento, para la ejecución del relieve que debía ocupar la caja central del segundo cuerpo del retablo y que constituiría el punto y final de su programa iconográfico. (**Apéndice documental III**). Está fechado

10. Se conoce una carta de pago otorgada por Juan Martínez Montañés al mencionado Cristóbal de Contreras por cuenta del retablo de San Juan Bautista para la capilla que don Luis de Villegas tenía en el convento de la Pasión. En: López Martínez, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 265.

11. El mal estado de conservación del documento, roto en algunas zonas, nos impide saber si se especificaba su iconografía o distribución.

12. Pacheco, F., *Arte de la Pintura: su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649, ed. Madrid, 1990.

13. *Ibidem*, pág. 505.

14. *Ibidem*, pág. 462-463.

15. *Ibidem*, pág. 497.

el día diecinueve de enero de 1638 y por él queda obligado el escultor a realizar un relieve de la Virgen del Rosario con Santo Domingo por la cantidad de dos mil doscientos reales (doscientos ducados), debiendo entregarlo en el plazo de tres meses¹⁶. Se describe con minuciosidad la composición a seguir: la Virgen debía representarse sobre un trono de nubes y serafines, sosteniendo a su Hijo en brazos y entregando el rosario a Santo Domingo. Este se dispondría arrodillado, con los brazos elevados y girado un poco hacia los fieles. Para ejemplificar su futura obra a la comunidad de monjas, Ocampo habría realizado un boceto de más de medio relieve en barro. Debía emplear madera de pino de Segura, excepto para los rostros y las manos de las figuras, para las que se reservaría un material más noble como el cedro.

Con este relieve de la Virgen del Rosario se ha vinculado un testimonio documental recogido en el libro de profesiones de monjas conservado en el archivo del convento de Madre de Dios de Sevilla. Gracias a éste se sabe que, en 1631, una tal Sor María de Santa Bárbara donó 3000 reales “que se gastaron en la imagen de Nuestra Señora que esta en el retablo maior”¹⁷. Nosotros creemos que no puede tratarse del relieve ejecutado por Ocampo ni por la cronología ni por el precio, pues hemos visto que fue concertado en 1638 por una cantidad de dos mil reales. Aunque sea una mera hipótesis, es posible que la mencionada “imagen de Nuestra Señora” hubiera sido una escultura mariana de bulto que habría ocupado la calle central del primer cuerpo del retablo, de la que no se nos dice nada en las fuentes consultadas.

Respecto a la obra realizada por Francisco de Ocampo creemos que, desgraciadamente, se perdió tras los sucesos revolucionarios de Septiembre de 1868, pues no hemos hallado constancia de su conservación. El destino del retablo mayor del convento de la Pasión fue accidentado. Por un lado, ya hemos indicado cómo los lienzos atribuidos a Pacheco se trasladaron al Museo de Bellas Artes de la ciudad después de la Septembrina. Por otro, hay constancia documental de la entrega del retablo mayor al párroco de la iglesia de Zufre en 1871, tras la petición realizada por los vecinos y alcalde de esta población una vez vendida la iglesia conventual¹⁸. No se conoce exactamente qué piezas del retablo se entregaron, aunque posiblemente se tratara de parte de su estructura arquitectónica, desprovista ya de las pinturas y del altorrelieve de la Virgen del Rosario, que pensamos pudiera haber sido trasladado también al Museo. Sin embargo, hemos podido comprobar personalmente su inexistencia entre los fondos de esta institución.

16. Ocampo debió concluir su trabajo. Además de los mencionados testimonios que nos describen la obra (con exacta precisión el de González de León), tenemos constancia de la existencia de un pago otorgado por el escultor a una tal Sor María Cruz, seguramente religiosa del convento de Pasión. Así consta en el abecedario del oficio 11 correspondiente al libro primero de 1638. Este pago no ha podido ser localizado en su correspondiente legajo, del que faltan hojas y que presenta un gran deterioro.

17. Fraga Iribarne, M^a L.: *Ob. cit.*, pág. 126, 134.

18. *Ibidem.*, pág. 131. Según la autora en la parroquia de Zufre no se encuentra resto alguno relacionable con la obra que nos ocupa.

Esta obra, que constituye hasta la fecha la última documentada del maestro de Villacarrillo, viene a engrosar el extenso número de relieves aplicados a retablos creados por Ocampo a lo largo de su fecunda carrera artística. Se ha visto cómo el escultor desarrolla en éstos un sentido pictórico y un alargamiento en las figuras de clara estirpe manierista¹⁹. Estos principios pueden ser apreciados en el relieve que Ocampo ejecutó en 1617 para el ático del retablo mayor de la Capilla de la Merced de la Parroquia de San Pedro, en Carmona (Sevilla). Esta obra puede servirnos para hacernos una idea del aspecto que debió ofrecer, al menos compositivamente, el relieve que nos ocupa. Representa la Imposición de la casulla a San Ildefonso, arrodillado ante la Virgen que desciende sobre un trono de nubes y rodeada de serafines.

Para concluir, señalaremos brevemente que el retablo mayor del convento de la Pasión fue una de las numerosas obras encargadas por miembros de la comunidad dominica en Sevilla, especialmente frecuentes en la década de los años treinta del siglo XVII. Se ha visto cómo en esta fecha, una vez calmada la polémica inmaculadista, se llevaron a cabo empresas artísticas destinadas a reforzar el prestigio de la Orden de Santo Domingo²⁰. Así, en 1631, Jerónimo Velázquez y Francisco de Zurbarán contrataron la realización del altar mayor del Colegio de Santo Tomás de Aquino, destinado a ensalzar la figura del más importante teólogo dominico. Entre 1633 y 1636, el ensamblador Domingo González y Juan del Castillo llevaron a cabo la obra del retablo mayor de la iglesia del Colegio de Santa María de Montesión, cuyo programa iconográfico pretendía honrar a la Virgen María y demostrar el amor que hacia Ella sentían los dominicos. Dentro de este contexto, en 1638, hemos visto cómo las monjas del convento de la Pasión encargaron a Francisco de Ocampo como tema principal del retablo mayor de su templo la Virgen del Rosario con Santo Domingo. Esta aparición milagrosa y la entrega del rosario, que supuso la victoria de Santo Domingo sobre la herejía albigena, se convirtió en un tema especialmente querido y resaltado por los miembros de la Orden para justificar su estrecha vinculación con la Madre de Dios.

19. Martín Macías, A., *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, págs. 63-64, 84.

20. Fernández López, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 1991, pág. 67-69.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

Carta de pago de Jerónimo Velázquez.

“Sepan quantos esta ca bieren como yo geronimo belazquez maestro ensablador vecino desta ciudad de sevilla otorgo y conozco que doy carta de pago ael convento priora e monjas de la pasion desta ciudad de sevilla de nuebe mil e setecientos rreales que son los ocho mil e nobecientos rreales por tantos en que se concertó un rretablo de madera para el altar mayor del dho convento que tengo acabado y puesto según las condiciones de la escritura de concierto que sobre ello se otorgo y los ochocientos rreales restantes son por tantos que me an dado de mas por aber echo parte del dho rretablo de madera de borne estando obligado a hacerlo de madera de pino que suman la dha cantidad de nuebe mill e setecientos rreales de los quales quedan en poder del dho convento y priora ciento y cinquenta rreales para la postura del rretablo quando se dore que a de ser dentro de un ano contado desde oy y si pasado el dho termino no se obiere dorado a de ser obligado a pagarme los dhos ciento y cinquenta r^{es} de toda la qual dha cantidad me doy por satisfecho y entregado por que con mill e cien rreales que ahora e rreçevido me la tienen pagada y satisfha en diferentes beces y partidas de que tengo dadas cartas de pago...(fórmulas). fha la ca en sevilla a trece dias del mes de marzo de mil e seis^o e tr^a y uno.”

Firman la carta Miguel Burgos (escribano), Juan de Ascarate y Diego de Prado (testigos) y Jerónimo Velázquez.

Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 4^o. Escribano Miguel Burgos. Libro primero de 1631. Legajo 2557, fol. 936 r. y v. (En López Martínez, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1936, pág. 152).

DOCUMENTO II

Concierto de Francisco Pacheco y Juan de Medina.

Al margen: “Oblig^{on} dorado la pass^{on}”

Sepan quantos esta ca (roto) francisco pacheco vecino desta ziu^dad (ilegible) collacion de san miguel y joan de medina vez^o desta dha ziu^d en la coll... dalena pintores de ymagineria ambos juntamente de mancomun ...(fórmulas) otorgamos e conocemos a favor de xtobal de contreras mercader de paños vz^o desta dha ziu^dad en tal manera que nos obligamos de dorar estofar y encarnar el rretablo del altar mayor del convento de monxas de s^a maria la paçion desta dha ziu^dad que esta en la calle de la sierpe en la forma y según y con las condiciones siguientes: primeramente es condiçion que todo el ensablaxe esto es la arquiteura banco con sus rrecaudros pilastras y rremates y todo lo demas tocante a (roto) y las esculturas y talla del sagrario

y tableros donde se enclaban los liensos de pintura que estan hechos se tiene en todas las juntas de encañamar plastesar y enlensar con sus engrudos fuertes y aparexar de sus yesos gruesos y mar(roto)lizar y enbolar con mucho primor y cuidado de que no se cubra ni borre nada de que se parece hecho en la madera (roto) primero banco y sagrario con todo lo que le pertenesce.

Yten es condiçion que toda la dha arquittura talla y escultura eseto los rostros y manos y pies de las figuras del sagrario y del banco festones y remates y caxas se tiene todo de dorar de oro fino del mejor que se labra en S^a de maestro conosido bruñido limpio y (roto)resan(roto)do.

Yten es condicion que las figuras y esculturas del banco y del sagrario y el crucifixo del postrer cuerpo sean de estofar las rropas de punta de pinsel y rrajar y gravarlas de (roto) y grutesco acomodando a cada figura los colores como mas conbenga.

(Roto) de encarnacion a cada santo conbiene sin que se cubra el primor de la escultura.

Yten es condicion que en los quatro coxinetes del friso se estofe a punta de pinsel y otros quatro festones de frutas tambien an de ser estofados y gravados y otros dos coxinetes que estan sobre el crusifixo sean de estofar de punta de pinsel y dos angulos (roto) que estan las virtudes y que en el respaldo de la caxa del cristo se pinte a olio un cielo oscuro y una ciudad de Jerusalem y la caxa de nuesytra señora y santo domingo sea dorada de oro limpio por quanto las figuras que lo an de ocupar ban estofadas

Yten en un tablero que aconpana los lados del altar que el sotabanco que rresibe el pedestal de las colunas se puede escusar de oro haciendo dos losas imitadas de jaspe negro y blanco dentro de sus guarniciones como esta püesto en uso pintados a olio que parescan naturales y todas las figuras del sagrario despues de muy bien doradas se an de estofar con toda la talla que ay en el y encarnarlas de mate con mucho primor.

Yten es condiçion que si pareciere a el dho xtobal de contreras alterar alg^a cosa a favor del dho conbento que sea en mejoria de la dha obra sobre las dhas condiciones emos de ser obligados y nos obligamos de lo haser sin pedir por ello nuevo preçio con tal que no sean demaçias si no cosas conbenientes a mejor obra que no se adbirtieron y que se pinten en la tarjuela sobre el sagrario las armas del santo domingo y en la forma suso dha nos obligamos de haser la dha obra por todo lo qual el dho xtobal de contreras a de ser obligado de nos dar e pagar quinientos ducados en moneda de bellon la terçia parte dellos que (roto)mos aver resevido del suso dho en dineros de contado e son en nuestro poder de que nos damos por entregados a nuestra v^o e ren^os las leyes de la pecunia = y otra terçia parte que nos a de pagar en estando fecha la mitad de la dha obra y la otra terçia parte (roto) nos a de pagar en estando (roto) y acabada la dha obra (roto) çion la qual en (roto) declarado a contento y (roto) de maestros que dello entiendan... (fórmulas) nos obligamos como dho es de darla acabada en toda perfeçion como esta declarado dentro de quatro meses que an de comensar a correr desde primero dia del mes de febrero deste preste año de seis^o e t^a e ocho en adelante y si a el dho plaço no la obieremos fecho e acabado o acabada no estuviere a satisfacion de per^{as} que dello entiendan consentimos e tenemos por bien que el dho xtobal de contreras se pueda consertar con otro maestro que la haga y acabe y por lo que mas le costare deste concierto y por la cantidad de maravedis que ubieremos resevido nos pueda executar y a cada uno de nos y sea creido con solo su juramento ... (fórmulas) yo el dho xtobal de contreras que soy sabidor de lo (roto) otorgo que aseto (roto) lo e de cumplir e pagar (fórmulas). ffa la ca en presencia de los dhos franco pacheco e joan de medina a trese dias del mes de hen^o de mill e seis e t^a e ocho y los otorgtes lo firmaron de su mano e yo el preste scr^o doy fee que con^o a el dho franco pacheco y al dho joan de medina”

Actuaron como fiadores “xtobal de los Rios mercader de ropas hechas vzº desta zd en la calle de tintores y blas de torres criado del dho franº pacheco”.

Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 11. Escribano Rodrigo de Abreu. Libro primero de 1638. Legajo 6981, fol. 25 r.-26 v.

DOCUMENTO III

Concierto de Francisco de Ocampo.

“Sepan quantos esta ca vi^{en} como yo fran^{co} de (roto)po maestro escultor de ymagineria vec(roto) ziuad de S^a en la coll^{on} de sⁿ mⁿ (martín) otº e conº que (roto) sor maria de los angeles priora del convento de monjas de la paçion desta dha ci^d que es del orden de s^o domingo y esta en la calle de la sier(roto) della en tal man^a que me obl^o de haser p^a la caxa questa hecha en el rretablo de la capilla mayor ensima del sagrario en el cuerpo de en medio un tablero o rrespaldo de la dha caxa una ymagen de nra señora sentada sobre un trono de serafines y nubes con su hijo en brazos teniendole (roto) mano izquierda y en la otra mano un rosario cargandolo p^a dar a santo domingo que el santo a de estar y se a de haçer en la dha ystoria abajo y a un lado de nuestra señora medio lebandato rresibiendo el rosario con las manos lebandadas y mirando un poco al pueblo todo que hincha el bueco de la dha caxa conforme al modelo questa hecho de barro p^a el dho efeto de mas de medio rreliebe conforme lo muestra de madera de pino de segura eseto los rrostros y manos que an de ser de sedro todo conforme a buena obra bien acabado y en toda perfeccion a contento y satisfaçion de maestros escultores que dello entiendan lo qual me obº de dar acabado y en toda perfeçion como esta declarado dentro de tres meses que an de comensar a correr desde primº dia del mes de febrº deste presente año de mill y seisº y trº y ocho en adelante por rason de lo qual se me a de dar dos mill y doçientos re (reales) en moneda de bellon la terçia parte dellos que declaro aber resebido de la dha madre priora por mano de diº de çuleta familiar del sº offº de la ynquisisicion desta ziuad en dineros de contado e me doy por entreg^{do} a mi vº = y otra terçia parte por quando este hecho mas de la mitad de la dha obra = y la otra terçia parte resebire (roto) quando este acabado y en toda perfeçion y a ello le pueda apremiar a la dha madre priora a cada plaso y paga y e de ser creydo con solo mi juramento y declaracion = y si no diere acabada la dha obra a el dho plaso o acabada no le estubiese a toda satisfaçion como esta declarado consiento que la dha priora se pueda consertar con otro maestro que la haga e cabe y por lo que mas le costare dho conçierto y por la cantidad de maravedis q oviere rdo adelantado me pueda exer y sea (roto) con solo su juramento e declaraçion... (fórmulas)

ffa la ca en dies y nuebe de henº de mill y seisº y trº y ocho y el otorgante el preste escrº pco doy fe conº lo firmo de su mano”.

Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 11. Escribano Rodrigo de Abreu. Libro primero de 1638. Legajo 6981, fol. 87 r.