

FRANCISCO DE LA GÁNDARA HERMOSA DE ACEVEDO, UN ESCULTOR DE PRINCIPIOS DEL XVII

POR FERNANDO CRUZ ISIDORO

Francisco de La Gándara Hermosa de Acevedo es un interesante escultor tardomanierista de principios del siglo XVII que trabajó en Sanlúcar de Barrameda para el VII duque de Medina Sidonia don Alonso Pérez de Guzmán. En este artículo se le documenta un retablo en la iglesia del convento de Santo Domingo, que se conserva; se aportan datos nuevos sobre su participación en los sepulcros-funerarios de ese templo; y se identifican dos de las cuatro imágenes que ese duque le encargó, intervenciones que realizó en 1605.

Francisco de La Gándara Hermosa de Acevedo is an interesting scultor in the beginning of 17th century, who worked in the late mannerist style in Sanlúcar de Barrameda for don Alonso Pérez de Guzmán, seventh duke of Medina Sidonia. This article documents an alter-piece for the convent of Santo Domingo de Guzmán; it studies too his ducal's sepulchre in this church and completes its knowledge about four imagines, all of them pieces that were made in 1605.

Resulta cada vez de mayor interés para la historiografía no sólo la producción de los grandes centros artísticos sino también la de los secundarios para determinar la influencia que aquellos ejercieron en los lugares periféricos. De ahí que se trate de advertir la presencia en la zona de importantes maestros con el movimiento pendular de su actividad, la importación de obras artísticas y el cambio de gusto de los mecenas comarcales, para finalmente estudiar la producción de esos artistas, valorando sus aciertos y errores al ponerlos en relación con las influencias externas.

Uno de esos puntos de menor entidad es Sanlúcar de Barrameda, ciudad estrechamente vinculada a Sevilla por una comunidad de intereses que tienen al río Guadalquivir como eje, lámina de agua que no sólo facilita el rápido transporte de mercancías, sino ideas, artistas y obras. Por ello no nos ha de extrañar la influencia que ejerció la escuela hispalense manierista de finales del XVI y la barroca del Seiscientos sobre la escultura sanluqueña, en la que dejó una huella indeleble.

En la creación de ese foco artístico jugó un papel esencial la poderosa Casa ducal de Medina Sidonia, que desarrolló en la ciudad una notable acción de mecenazgo desde que trasladara allí su residencia habitual, favoreciendo un crecimiento urbanístico y una paralela actividad artística. Uno de los duques que más huella dejó sobre su solar fue el VII, don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, que gobernó Sanlúcar desde finales del XVI hasta su muerte en 1615¹, pues su patronato sobre diversas órdenes religiosas e instituciones de corte eclesiástico determinó, aparte de una importante actividad constructiva, un favorecedor aumento de las artes figurativas y suntuarias que eran necesarias para proveerlas de ajuar litúrgico. Aparte de encargar obras de primerísima calidad a los maestros de mayor renombre que encontraba en Sevilla, en su entorno se formó una pequeña corte de escultores, pintores, plateros, carpinteros y otros artesanos que vivían en buena medida de las arcas ducales, haciéndose cargo de obras menores y no tan menores.

Uno de los escultores, cuya vida profesional gira en buena medida en torno al VII duque, es Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo, un maestro cuya actividad oscila entre la imaginería y la ensambladura de retablos. De su personalidad y producción artística es poco lo conocido, pues lo único documentado hasta ahora eran los grupos funerarios de los XII Condes de Niebla dispuestos en el presbiterio de la iglesia del convento sanluqueño de Santo Domingo, y cuatro imágenes para la tribuna del duque, con una propuesta de identificación para una de ellas, obras realizadas en 1605². Incluso su nombre no era citado correctamente, apareciendo unas veces como *Lagandara*, lo que puede ser debido a un error de imprenta³, otras de forma abreviada como Gándara⁴ o, ya de forma más precisa, como Francisco de la Gándara Acevedo⁵, siendo ésta la primera vez que se publiquen todos sus apellidos⁶.

Aquí matizamos su intervención sobre los citados sepulcros, colaterales al retablo mayor del convento dominico, documentamos una nueva e importante intervención para el duque don Alonso, un retablo-tabernáculo ese mismo año de 1605 que realizó

1. Francisco SALANOBA: *Fragmentos genealógicos de la Casa de Medina Sidonia*. Archivo Ducal de Medina Sidonia (en adelante A.D.M.S.) leg. 1.319.

2. Ambas noticias las dio: Luisa Isabel ÁLVAREZ DE TOLEDO: *Alonso Pérez de Guzmán General de la Invencible*. Libro 2º. Cádiz, 1994, pp. 113, 135. El conjunto funerario fue estudiado por: Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: "El eco de El Escorial. Las tumbas de los XII Condes de Niebla". *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Argentaria, 1998, pp. 167-183. También publica la documentación sobre esas cuatro imágenes y considera que sólo una se conservaba. *Ibidem* p. 172.

3. Mª Carmen RODRÍGUEZ DUARTE: "Una obra desaparecida del escultor Miguel Adan: el retablo de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda". *Sanlúcar de Barrameda* nº 27. Sanlúcar de Barrameda, 1991. Así también lo cita: Ana María GÓMEZ DÍAZ: *Guía histórico-artística de Sanlúcar*. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1993, p. 181, error que subsana en la 2ª edición, A.S.E.H.A., 1999, p.181.

4. Luisa Isabel ÁLVAREZ DE TOLEDO: *Alonso Pérez de Guzmán...* op. cit. pp. 113, 135.

5. Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: "El eco de El Escorial..." op. cit., pp. 172-173.

6. El apellido *Gándara* es gallego, oriundo de Portugal, el de *Hermosa* del lugar de Hermosa, ayuntamiento de Medio Cudeyo, en el partido judicial de Santoña, en Santander, y el de *Acevedo* tomado del lugar homónimo en Portugal, extendiéndose por Galicia a toda España. Fernando GONZÁLEZ-DORIA: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. Madrid: Bitácora, 1987, pp. 548, 577, 351-352.

junto a su habitual compañero en estas labores el ensamblador Martín Christiano, que creemos es el dedicado a Santo Tomás de Aquino, que hasta ahora se venía atribuyendo a Miguel Adán⁷, dispuesto en la capilla primera del lado de la epístola, y desarrollamos una hipótesis en torno a esas cuatro imágenes documentadas, localizando dos de ellas en el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, una de fuerte devoción popular, profundizando además en sus restauraciones.

En cuanto a las tribunas funerarias formaron parte de un programa iconográfico y simbólico bastante complejo, complementos del retablo mayor en el proyecto de panteón ideado para la iglesia dominica, que respondía al modelo del Retablo mayor del monasterio de San Lorenzo de El Escorial con su misma finalidad, ser cenotafios laterales abiertos en los muros del presbiterio para las estatuas orantes de los doceavos condes de Niebla y otros familiares, que arrodillados de forma perpetua asistirían a los actos litúrgicos que allí se celebrasen⁸. Su estructura no fue la primera que cerró el presbiterio, pues a raíz de la decisión de la condesa de Niebla doña Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga de depositar allí el cadáver de su esposo, el conde don Juan Claros de Guzmán, destinado a suceder a su padre el VI duque en la jefatura de la Casa, que falleció en 1556, el cenobio adquirió mayor importancia para la familia, que hasta entonces, y desde finales del siglo XIV, venía enterrándose en el monasterio sevillano de San Isidoro del Campo⁹.

Para dignificar su capilla mayor, en una construcción arquitectónica todavía pobre como correspondía al pequeño edificio levantado por sus suegros entre 1535 y 1548¹⁰, mandó regularizar el presbiterio y confeccionar el mismo año de la muerte de su esposo un retablo mayor y dos laterales de tipo pictórico, ensamblados por el escultor flamenco Roque de Balduque con pinturas de los también flamencos Pedro de Campaña y Hernando de Esturmio¹¹, cuya temática se ha supuesto recogía el ciclo de la muerte, entierro y resurrección de Cristo, como clara simbología de triunfo sobre la muerte alusiva a la finalidad de panteón deseada por doña Leonor, conservándose únicamente una Piedad, de manos de Campaña, en el Museo de Bellas Artes de Cádiz¹².

7. Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación provincial, 1983, p. 220.

8. Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento...* op. cit., pp. 214-216. M^a Carmen RODRÍGUEZ DUARTE: "Una obra desaparecida del escultor Miguel Adán..." op. cit.

9. Los VI duques, don Juan y doña Ana de Aragón, fallecidos en 1558 y 1556, fueron los últimos que recibieron sepultura en el monasterio jerónimo, pues en lo sucesivo lo harían en diferentes edificios sanluqueños. Juan Pedro VELÁZQUEZ GAZTELU: *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda*. Estud. prelim. y transcrip. de Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1995, p. 195.

10. Juan Pedro VELÁZQUEZ GAZTELU: *Fundaciones de todas las iglesias...* op. cit., pp. 191-192.

11. M^a Carmen RODRÍGUEZ DUARTE: "Una obra desaparecida del escultor Miguel Adán..." op. cit.

12. Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: "El eco de El Escorial..." op. cit., p. 169. Del mismo autor: "Pedro de Campaña y la Casa de Medina Sidonia. (A propósito de la "Piedad" del Museo de Bellas Artes de Cádiz)". *Archivo Hispalense* n^o 240. Sevilla: Diputación provincial, 1996, pp. 143-159.

Durante la minoría de edad de su hijo don Alonso, que habría de suceder a su abuelo, el VI duque, la condesa emprendió la reedificación de la iglesia¹³, y es en este contexto, y tras su conclusión, donde hay que situar el reemplazo del retablo mayor por uno más suntuoso que contrató el escultor Miguel Adán, costeadado ya por el VII duque, puesto que doña Leonor falleció en 1582¹⁴. A ambos lados se dispusieron las tribunas-funerarias, que la Condesa dejó previstas en su testamento de octubre de 1575, donde expresó el deseo de enterrarse junto a su esposo y algunos de sus hijos, en tumbas dispuestas en los colaterales de la capilla mayor bajo arcos rehundidos según trazas ya realizadas, aunque su concreción material no tendría lugar hasta 30 años después, con modificaciones de su hijo sobre el proyecto original para asimilarlo al de El Escorial, que conoció en 1593 cuando fue recibido por Felipe II. Para su ejecución no acudió a maestros de renombre con taller abierto en Sevilla, como Adán, sino a artistas locales vinculados a su Casa, habituales artífices de los ajuares litúrgicos que salían de sus arcas, tanto para uso de su Palacio como para los edificios religiosos que patronaba.

No cabe aquí reproducir el ejemplar estudio que sobre los sepulcros realizara el profesor Juan Miguel Serrera, sino tan sólo centrarnos en la participación de Francisco de La Gándara, que los contrató el 4 de mayo de 1605, no conservándose la escritura notarial, sino únicamente las órdenes de libranza ducales que nos informan de su precio, 570 ducados, su conclusión para el 24 de diciembre, y cómo de esa cantidad, según costumbre, recibió un tercio al principio aunque dividido en dos partidas, la primera de 100 ducados al firmar la escritura y 90 para el 12 del mismo mes, el segundo de 190 el 10 de octubre y el finiquito el 23 de diciembre. Precisa Serrera que en los documentos consultados sólo se menciona a de La Gándara como autor de *“la hechura de las figuras que haze en el entierro de que tenemos en nuestro monasterio de Sancto Domingo de Guzmán”*¹⁵, dejando sin resolver si fue también el autor del marco arquitectónico.

Hemos podido documentar que Francisco de La Gándara no trabajó solo en los enterramientos sino que, como era habitual en él, lo hizo con Martín Christiano, carpintero flamenco como denota su apellido y de cuya procedencia se deja constancia en la documentación ducal, casado con la sanluqueña María de Villegas, que trabajó para el VII duque y posteriormente para su hijo don Manuel, especializado en el ensamblaje y entalladura de retablos, como lo demuestran sus intervenciones para

13. Debió ser trazada por Hernán Ruiz “el Joven” en 1564 y contratada por Francisco de Carona, quedando bajo la dirección del maestro mayor de obras ducales Francisco Rodríguez, que posiblemente reelaboró el diseño original, quedando conclusa para 1568. Juan Pedro VELÁZQUEZ GAZTELU: *Fundaciones de todas las iglesias...* op. cit., p. 198. Antonio de la BANDA Y VARGAS: *Hernán Ruiz II*. Sevilla: Diputación provincial, 1975, p. 59. Alfredo MORALES MARTÍNEZ: *Hernán Ruiz “el Joven”*. Madrid: Akal, 1996, pp. 96-97.

14. Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento...* op. cit., p. 216. Luisa Isabel ÁLVAREZ DE TOLEDO: *Alonso Pérez de Guzmán...* op. cit. pp. 113. Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: “El eco de El Escorial...” op. cit., pp. 171-172. Fue sustituido en 1761 por otro barroco, realizado por Pedro Asencio. Juan Pedro VELÁZQUEZ GAZTELU: *Fundaciones de todas las iglesias...* op. cit., pp. 210, 213.

15. Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: “El eco de El Escorial...” op. cit., pp. 172-173.

el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad¹⁶ y el Convento de la Merced sanluqueños¹⁷, y al que el duque proveyó con un importante cargo en su ejército, al nombrarlo en enero de 1615 condestable de la artillería de su fortaleza, oficio que desempeñó al menos hasta 1638¹⁸. Como Christiano tenía esa especialización, cabe suponer que el marco retabístico salió de su mano, mientras que las figuras lo hicieron de las de La Gándara, que era escultor e imaginero. El documento, mal conservado con múltiples roturas, es una libranza ducal de don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde, en el que le ordena pagar a Martín Christiano y a Francisco de la Gándara, en este orden, y a los que califica de escultores, una cantidad como cumplimiento al segundo tercio del dinero acordado “*por la obra que hazen en el entierro de nuestro combento de Santo Domingo de Guzmán desta ciudad*”, fechando la carta el 7 de noviembre de ese año de 1605. Aunque el importe se ha perdido en una de las lagunas producidas por los xilófagos, al dorso se encuentra la carta de pago firmada por ambos artífices tres días más tarde, donde declaran jurando haber recibido “*los seyscientos reales contenidos en la librança desta otra parte*”¹⁹. En primer lugar firma Christiano y a continuación de La Gándara, que lo hace con sus apellidos al completo, Hermosa y Acevedo.

Como vemos, la cantidad y la fecha no cuadran con las libranzas anteriormente comentadas, lo que nos hace pensar que en los 570 ducados (6.270 reales) no estaba contenida la totalidad del costo de ambos sepulcros, pues aquí se señala un contrato de 1.800 reales, de los que ambos maestros cobran 600 como segundo tercio, por lo que la formalización del mismo debió realizarse unos meses antes de noviembre. Bien podría tratarse del contrato de uno de los marcos arquitectónicos que cobijan los orantes, aunque la presencia de La Gándara señala la necesidad de un escultor y no sólo de un ensamblador. Aparte hemos localizado un nuevo pago al artista, ahora a título personal, de fecha 24 de diciembre, por valor de 300 reales equivalentes al último tercio o finiquito de los 900 de otro contrato, “*que los a de aver a cuenta del último tercio de los maravedís que a de recibir por la hechura que por nuestro mandado haze en nuestro combento de Santo Domingo de Guzmán*”. Aunque no se indica el concepto de la libranza, en anotación marginal donde se resume el contenido, se aclara que los es “*en cuenta de aver por la hechura de las figuras de Santo Domingo*”²⁰, lo que

16. Dirigió a lo largo de 1612 junto a Hernando de Moya el equipo de carpinteros que realizó el retablo mayor, el de las reliquias, los retablos-cuadros de las Genealogías de Cristo y de los Guzmanes, posiblemente los de San Gregorio y de San Ildefonso, y el desaparecido de San Pedro. Fernando CRUZ ISIDORO: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba: CajaSur, 1997, pp. 241, 254, 258, 260, 264.

17. En 1624 tomó la ejecución de los dos retablos-pictóricos colaterales de su iglesia y los dos de los brazos del crucero. Alfredo MORALES MARTÍNEZ: “Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* t. XLVII. Valladolid: Universidad, 1981, pp. 314, 316-317.

18. Con sueldo de 20.000 maravedíes anuales. A.D.M.S. leg. 2.914 fols. 13 vto., 14; leg. 3.086 fols. 4, 28; leg. 3.147, fol. 6.

19. A.D.M.S. leg. 2.828.

20. A.D.M.S. leg. 2.828.

parece aludir a los bultos funerarios o a otras imágenes realizadas para el edificio dominico.

Estos grupos sepulcrales son de materiales endebles –madera, tela encolada y yeso–, con los marcos arquitectónicos lígneos, similares en su estructura a los escurialenses pero con diferencias. De un solo vano y adintelados, quedan escoltados por columnas corintias de fuste estriado en sentido helicoidal, seguramente siguiendo el esquema del desaparecido retablo mayor, sobre ancho basamento con los escudos familiares en los extremos y larga inscripción funeraria central. A la manera de una embocadura teatral, resguardan los grupos orantes y al lienzo pictórico del fondo, que se enmarca con pilastra y frontón recto roto, una estructura que poco tiene que ver con la de la tribuna pero sí con la retablística sevillana del momento. En el lado del evangelio se disponen, arrodillados, el XII conde de Niebla en un reclinatorio y, delante de él, en su mismo plano, sus hijos don Juan Alonso y don Esteban, y más adelantado su nieto don Diego Hurtado de Mendoza. En el opuesto, veladas, la esposa doña Leonor, igualmente reclinada, su hija doña Juana de la Cruz y una nieta, quizás doña Leonor de Guzmán. Se ha señalado su mediocre calidad, así como los defectos ópticos de su emplazamiento, pues de La Gándara ordena los bultos por edades y tamaño, de forma decreciente, vistiendo a los niños como pequeños adultos de la época, lo que determina que parezcan reproducciones en miniatura de los condes, a los que además se les ve poco el rostro, los varones casi ocultos por la gorguera de encaje y las mujeres con el manto habitual de calle. No miran, como debían al igual que las escurialenses, la custodia de la calle central del primer cuerpo del retablo mayor, sino hacia adelante, faltando a la pretendida unidad simbólica con el mismo²¹. Como complemento, se dispusieron en los fondos, lienzos con los temas de la Resurrección de Cristo y la llegada de la Virgen a los Cielos respectivamente, que se ha dicho pudieron ser pintados por los maestros Alonso Bejarano y Gonzalo Moreno, que entre el 27 de septiembre de 1606 y el 22 de marzo del siguiente llevaron a cabo la policromía y dorado de los cenotafios²². A este respecto señalar que tenemos referencias de que, al menos Moreno, era sólo dorador, y que por esas fechas el maestro Francisco Juanete trabajaba a tiempo completo como pintor de la Casa ducal, con cuyo estilo coinciden las pinturas²³. Además, en una memoria de trabajos del propio Martín Christiano del verano de 1605, en uno de los apuntes declara “*Yten más, en veinte y seis de mayo, Francisco Juanete, el pintor del Conde, mi señor, por mandado de V.E. dos bastidores para pintar, 8 reales*”, que pudieran ser para esos cuadros²⁴.

21. Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: “El eco de El Escorial... op. cit., pp. 174-179.

22. *Ibidem*, p. 173.

23. Sobre este pintor véase: Fernando CRUZ ISIDORO: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad...* op. cit., pp. 245-248, 258-262, 273-274. Del mismo autor: “Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)”. *Laboratorio de Arte* nº 11. Sevilla: Universidad, 1998, pp. 435-459.

24. La tasación de esa memoria de obras la realizaron el Maestro mayor de albañilería del duque Juan de Castilla y Juan López, con fecha 25 de agosto de 1605. A.D.M.S. leg. 2.828.

De igual o mayor interés es la confección de un retablo-tabernáculo para el mismo convento, contratado a medias con Christiano. Se conserva en el Archivo ducal una categórica orden de pago del VII duque, firmada y fechada el 27 de agosto de 1605, por la que manda a su tesorero Pedro de Valverde librar a Francisco de La Gándara y al maestro flamenco Martín Christiano 95 ducados, la mitad de los 190 (2.090 reales) en que concertaron, por escritura firmada ese mismo día ante el escribano público sanluqueño Francisco de Aguilar, “*la hechura de un tabernáculo que por nuestro mandado an de hazer en el conbento de Santo Domingo de Guzmán desta ciudad*”, aceptando la condición de tenerlo acabado antes del 20 de noviembre de ese año, que era una de las cláusulas insertas en el pliego de condiciones anexo. Al dorso del documento se verifica el pago ese mismo día, y ambos maestros, calificándose de ensambladores, firman haberlo recibido, rubricando el artista que estudiamos, al igual que venimos viendo, con su nombre completo, Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo²⁵.

Aunque no se señala la advocación del retablo, no cabe duda ha de ser el de Santo Tomás de Aquino, dispuesto en la capilla primera del lado de la epístola, que hasta ahora se venía datando en la última década del XVI y atribuyendo, por falta de documentación, al autor del Mayor el escultor Miguel Adán, por su semejanza con el tabernáculo de Ntra. Sra. de la Candelaria de la iglesia parroquial de Santa Úrsula, en Adeje (Tenerife) y con el del convento de dominicas de Madre de Dios de Sevilla²⁶. En verdad la atribución es oportuna en cuanto al estilo, ya que de La Gándara y Christiano forman parte al igual que Adán de la escuela escultórica hispalense de fines del Quinientos, y repiten viejas fórmulas estructurales y decorativas en uso al común de estos maestros, y hemos de pensar que el duque don Alonso pudo indicarles la conveniencia de seguir el estilo del Retablo mayor, del que iba a ser complemento iconográfico.

Tipológicamente, estos retablos-tabernáculos renacentistas se reducen a un sencillo esquema arquitectónico, muy repetido en los siglos XVI y XVII y de gran baratura, ya que solían realizarse en tiempo relativamente corto, menos de diez meses, y con coste inferior a los 400 ducados. Como su misión era la de albergar una hornacina central para una imagen, suelen ser de un sólo cuerpo estructurado en tres calles, con banco y ático, modelo plenamente formulado desde que Jerónimo Hernández realizara en 1575 el tabernáculo de Ntra. Sra. de la parroquia del Salvador de Carmona, inspirado en el frontispicio del libro de Andrea Palladio *I Quattro Libri* (Venecia, 1570). Esa funcionalidad dará lugar a su uso abundante a lo largo del XVII, no sólo como estructura aislada, por ejemplo para cobijar Inmaculadas, sino también como integrante de la calle central del primer cuerpo de los grandes retablos mayores, con la misma finalidad de acoger la imagen titular²⁷.

25. A.D.M.S. leg. 2.828.

26. Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento...* op. cit., p. 220.

27. Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento...* op. cit., pp. 72, 98. Del mismo autor: “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”. *Imafronte. Dpto. de Historia del Arte. El Retablo Español*. Nº 3-4-5. Murcia: Universidad de Murcia, 1997-98-99, pp. 76-78.

El retablo que estudiamos tuvo un corto espacio de tiempo asignado para su ejecución, menos de tres meses, lo que resulta agobiante teniendo en cuenta que ambos artistas se hallaban empeñados por esas mismas fechas en la terminación de los retablos-sepulcros, que eran, por otra parte, la preocupación esencial del duque. De ahí lo barato de su manufactura, sólo 190 ducados, en reales 2.090. Como se trata de un retablo escultórico, la imaginería debió quedar a cargo de La Gándara y el ensamblaje arquitectónico de Christiano, a quien entregaron 106 bornos, madera también llamada falso ébano, cuyas tablas no solían sobrepasar las 4 varas de largo, que se solían utilizar para pequeñas piezas o retablos menores, que costaron 1.484 reales, o sea, a 14 reales la pieza, que el tesorero Pedro de Valverde pagó el 14 de noviembre, por orden ducal del 9, al mercader flamenco residente en Sanlúcar Pedro Corvet, tutor de los bienes de su primo Pedro Joanes Cayser²⁸.

El retablo de Santo Tomás de Aquino sigue el modelo habitual de tabernáculo, inserto en lo que se ha denominado retablo romanista, desarrollado en las dos últimas décadas del XVI, donde predominan las líneas arquitectónicas, por tanto la claridad y la sencillez de lectura. De programa iconográfico dominico, complemento del ensayado en el Retablo mayor, su único cuerpo, que se alza sobre un banco, queda articulado en tres calles por pilastras extremas y columnas centrales de orden compuesto y fuste estriado, retallado en el tercio inferior, que realzan la calle central que sobresale de su planta lineal, más un ático sobre esa zona. En el banco, siguiendo ese esquema tripartito, nos encontramos tres relieves flanqueados por pedestales, enriquecidos los de los ángulos por biglifos decorados en la parte inferior por hojas de acanto y los del interior por una labor de candelieri a base de escudos, ángeles y motivos vegetales. En medio se dispone el tema de la Magdalena penitente, a la diestra San Jacinto y a la siniestra Santo Domingo.

La calle central del cuerpo, sobredimensionada, presenta un medio punto enmarcado por sencilla moldura y remate de frontón curvo roto de aletas enrolladas sobre un querube, formando una hornacina que albergaba una talla de Santo Tomás inexistente, hoy sustituida por una Virgen con el Niño del XVIII. En las calles laterales, bajo medios puntos y apoyados sobre pedestales volados avenerados, a la derecha un San Alberto Magno en altorrelieve, y sobre su cabeza una cartela con la inscripción: COR. II, 5, 20, y a la izquierda un San Dionisio Areopagita, más la cartela: COR. I, 4, 12. Sobre el entablamento, realzado con roleos vegetales, carga el ático, de edículo con pilastras cajeadas de biglifos ménsulas y frontón recto con tarja anclado por diminutos pedestales en las esquinas, cuyo interior cobija las imágenes del Beato Juan Dominici y San Esteban. A los lados suaves roleos sobre los que recuestan figuras femeninas que alivian el carácter verticalista del retablo, que en las esquinas se remata con las figuras de San Antonino de Florencia y Jacobo de la Vorágine.

No nos ha de extrañar la proliferación en este tabernáculo de altorrelieves y motivos vegetales entallados de aceptable calidad y su correspondencia con la escuela

28. A.D.M.S. leg. 2.828.

escultórica hispalense de Juan Bautista Vázquez el Viejo y Jerónimo Hernández, y en la línea de Miguel Adán, Vázquez el Mozo o Juan de Oviedo y de la Bandera, puesto que de La Gándara era fundamentalmente escultor especializado en imaginería, como demuestra el encargo del duque de principios de ese año, en concreto cuatro esculturas, que iconográficamente representaban a Nuestro Señor atado a la columna, y de la Humildad y Paciencia, un San Lorenzo y un San Cristóbal²⁹. La escritura de concierto se hizo ante el escribano público sanluqueño Hernán Dálvarez, con Christiano como fiador, y el 11 de enero, posiblemente el mismo de la escritura notarial, que no se conserva puesto que el Archivo de Protocolos sanluqueño fue pasto de las llamas, el duque ordenó a su tesorero Pedro de Valverde la libranza de 200 reales a cuenta “*de lo que uviere de aver por las figuras que ha de hazer según tasación*”. Es decir, nos encontramos ante un encargo lleno de confianza por parte del mecenas, que no pone precio a su trabajo, y que deja para una futura fiscalización el pago. También es importante otro dato del documento, pues al citar a Christiano lo califica “*oy de casa*”, lo que confirma que el ensamblador trabajaba no sólo abundantemente para los Guzmanes, sino que era considerado un servidor más, posiblemente con ración alimenticia y sueldo anual, lo que determinaría que fuese escogido para ulteriores encargos y finalmente para una plaza militar de cierta relevancia. La libranza a de La Gándara se efectuó dos días más tarde, titulándose el maestro de escultor, y reflejando un tinte de subordinación al duque que también nos hace sospechar de su posible relación como criado de la Casa, al llamarle “*mi señor*”³⁰.

Transcurrido poco más de un mes, el 26 de febrero se le libraron otros 200 reales, y el 13 de abril 500 a cuenta de 100 ducados, que son 1.100 reales, cantidad en que finalmente se tasaron las dos imágenes cristíferas, que ya estaban acabadas y colocadas en la tribuna ducal que une el Palacio de Medina Sidonia a la parroquia de Ntra. Sra. de la O, actualmente dependencias parroquiales. El documento señala que el resto hasta esa cantidad, o sea, otros 600 reales, ya los había recibido “*como parece en su cuenta questá en nuestra contaduría en horadado destravagantes deste año*”. Esa contabilidad diferente, propia de partidas mandadas librar por orden directa del duque, y que materialmente las hojas de papel queden perforadas por un agujero por donde pasa una cuerda de bramante que las guarda por orden de salida, podría hacernos pensar que nada tienen que ver con los dos apuntes anteriores, que además sólo suman 400 reales y que quizás fueron en concepto de pago por las otras dos imágenes³¹. De ser así, como parece, ya que no le hemos encontrado otros descargos, las dos imágenes de Cristo fueron comparativamente mucho más caras que las de los santos, lo que nos habla indudablemente de su mayor porte y calidad de ejecución. De la policromía se encargó el pintor Melchor Ramos, criado del conde de Niebla³², que también ha sido citado como Juan Ramos, y que el 28 de marzo recibió a cuenta 50 reales,

29. Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: “El eco de El Escorial...”. op. cit., p. 172, nota 14.

30. A.D.M.S. leg. 2.828.

31. A.D.M.S. leg. 2.828.

32. Luisa Isabel ÁLVAREZ DE TOLEDO: *Alonso Pérez de Guzmán...* op. cit., libro 2º, p. 135.

tasándose su labor sobre los Cristos el 20 de abril en 220, de los que 116 le fueron librados ese día³³.

La documentación no da más pistas, pues no recoge sus medidas en varas, algo fundamental para su localización en el importante patrimonio sanluqueño repartido por sus diversas iglesias. A este respecto, el profesor Juan Miguel Serrera identifica el Cristo atado a la columna como la imagen conservada actualmente en la iglesia de Santo Domingo, de 1,07 metros y de pino policromado, que consideramos de fechas anteriores y posiblemente de Miguel Adán, y por el contrario, en el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de la misma Sanlúcar, se conserva una imagen de esa iconografía que cuadra con las formas tardomanieristas de principios del XVII, y también un Cristo de la Humildad y Paciencia del mismo estilo. Si tenemos en cuenta que ambas imágenes no fueron realizadas para el convento dominico sino para el oratorio privado del VII duque, sito en su palacio (la duquesa tenía otro³⁴), no nos ha de extrañar que cuando fundaron el Santuario tres años más tarde, en 1608, trasladasen las imágenes a su más personal y querida fundación, una institución muy compleja y costada casi a la manera de una colegiata, concebida como panteón, donde depositaron su importante colección de reliquias y parte de las esculturas y pinturas del Palacio con las que adornaron la primitiva capilla, mientras que Alonso de Vandelvira se encargaba de la construcción del magno edificio, que enriquecieron con retablos y pinturas de un complejo programa iconográfico, y al que también trasladaron su importante capilla musical³⁵.

El Cristo atado a la Columna, llamado del Perdón, se encuentra en una hornacina avenerada de la antesacristía del Santuario, de madera policromada y pequeño formato, en concreto de una vara de longitud, exactamente 82,5 cm., 87,5 si contamos la peana. Iconográficamente representa la vieja fórmula medieval de Cristo atado para su flagelación a una columna de fuste normal, similar a su altura y de orden toscano con ligero éntasis e imitando el mármol, acorde con la hallada en el Palacio de Caifás y que más tarde los franciscanos depositaron en la capilla del Santo Sepulcro de Jerusalén, un modelo en desuso por aquella época desde que la renovación iconográfica postridentina prefiriese la baja troncocónica, siguiendo el fuste conservado en la iglesia romana de Santa Práxedes que, tras ser hallada en el Palacio de Pilatos, fue llevada a la Ciudad Santa por el cardenal Juan Colonna en 1223. De actitud levemente heroizada pero a la vez serena, propia de la producción escultórica del manierismo romanista sevillano de fines del XVI, posee un porte anatómico similar al que Jerónimo Hernández concibe

33. Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: "El eco de El Escorial... op. cit., p. 172, nota 14.

34. El 8 de agosto de ese año el duque mandó a su tesorero Pedro de Valverde librar 48 reales al despensero mayor Juan de Aguilar, los mismos que había entregado a Juan López Ortiz, vecino de Sevilla, al que se habían comprado dos retablos para el oratorio privado de la duquesa, uno grande con Santa Gertrudis y el otro pequeño dedicado a San Nicolás. A.D.M.S. leg. 2.828

35. Véase al respecto: Fernando CRUZ ISIDORO: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad...* op. cit., pp. 40-52, 83-87, 194. Del mismo autor: *Alonso de Vandelvira (1544-ca. 1626/7). Tratadista y arquitecto andaluz*. Sevilla: Universidad, 2001, pp. 176-204. "El programa iconográfico del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)". *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el Arte y en la Literatura*, vol. II Arte, Valencia: Fundación Bíblica Española, 1999, pp. 401-416.

para su Cristo resucitado (1582-83) de la parroquia hispalense de Santa María Magdalena (que a su vez sigue al Resucitado romano de Miguel Ángel de Santa María Sopra Minerva, de 1520-21), que pudo haberle servido de modelo, y del que parece copiar las facciones del rostro, el aparato muscular, o la manera de disponer el faldellín, ceñido a la cadera y recogido en una vuelta a la derecha como los renacentistas o manieristas. Compositivamente se halla también cercano a otra obra de Hernández, el relieve de la flagelación (1582-85) del primer cuerpo del retablo mayor del monasterio sevillano de San Leandro, con el que parece compartir su actitud de contrapposto, con la pierna derecha en sostén y atrasada y la siniestra adelantada y flexionada o el giro del cuerpo levemente a la diestra. Sin embargo se diferencia del mismo en su actitud de abrazar la columna para darse fuerzas y mimar el objeto de su pasión, con la mano derecha más alta, unidas con cuerdas, y con las palmas sobre el fuste, puesto que en el relieve de Hernández la columna se convierte en un mero elemento de ordenación axial, al quedar atrás, mientras a Cristo lo atan a la misma³⁶. Al no conservarse inventarios de cuadros e imágenes de época fundacional del Santuario, su presencia en el edificio sólo se constata a partir de 1720, fecha del primero localizado³⁷. Una imagen que parece haberse inspirado directamente en el Cristo del Perdón sanluqueño, o al menos en la misma fuente, es el anónimo Cristo atado a la columna del segundo cuerpo de la custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla, realizada en el tercer tercio del XVII, en madera policromada de 37 cm. (48 con la peana)³⁸.

La otra imagen conservada en el Santuario que consideramos del escultor es la de Ntro. Padre Jesús de la Humildad y Paciencia, que igualmente aparece inventariada desde 1720³⁹, y que ya identificamos en nuestra monografía sobre el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, publicada en 1997⁴⁰. Esta iconografía surge en el norte de

36. Sobre ambas obras de Hernández véase: Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO: *Gerónimo Hernández*. Sevilla Diputación provincial, 1981, pp. 95-97, 113-115, láms. VI y VII.

37. Archivo del Santuario y Hermandad de Ntra. Sra. de la Caridad (en adelante A.S.H.C.) leg. 3 carp. 2. Fernando CRUZ ISIDORO: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad...* op. cit., p. 278.

38. José RODA PEÑA: "La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla". *Laboratorio de Arte* n.º 8. Sevilla: Universidad, 1995, pp. 396, 404 lám. 2.

39. A.S.H.C. leg. 3 carp. 2.

40. Con posterioridad, se ha atribuido erróneamente al escultor flamenco dieciochesco Pedro Relings (1667-1728) por Salvador Daza Palacios, en su artículo "La antigua cofradía de las Ánimas, Pedro Relings y su Ecce-Homo". *Sanlúcar de Barrameda* n.º 35. Sanlúcar de Barrameda, 1999. Se basa para ello en un documento de pago a ese artista de 660 reales para la realización de un Ecce-Homo, que se veneró en el retablo mayor de la Capilla de Ánimas de la parroquia de Ntra. Sra. de la O, que identifica, sin más, con el de la Humildad y Paciencia del Santuario de la Caridad, sin tener en cuenta la diferente iconografía, el desigual estilo y que en esa misma capilla de Ánimas todavía se conserva ese Ecce-Homo de Relings, aunque en un retablo lateral. Diferente iconografía, porque el Ecce-Homo representa un momento pasional distinto, aquel en el que Cristo, tras haber sido azotado en el Pretorio, es sentado en un banco de mármol por los sayones para mofarse de él, por lo que le colocan una corona de espinas, un trozo de tela a manera de clámide y le dan una caña como cetro. El modelo seguido habitualmente en el arte durante el Renacimiento y el Barroco, es la xilografía de Alberto Durerero empleada como frontispicio de la "Gran Pasión" (1511), donde aparece como se ha citado, aunque con las manos juntas como en oración y al infame verdugo dándole

Europa a fines del siglo XIV para luego difundirse hacia el sur a lo largo de la siguiente centuria, animada por una nueva mística bajomedieval, de tono vitalista, que inflamó la religiosidad europea y que se ha llamado la “*devotio moderna*”, que tiene en obras como la *Imitatio Christi* del escritor ascético alemán Thomas de Kempis (1379-1471) uno de sus máximos exponentes, basada en una exacerbación de los aspectos humanos de la naturaleza de Cristo, y más concretamente en el sufrimiento de su pasión como revulsivos para la superación humana. El tema alcanzó gran desarrollo popular durante el XVI animado por la Contrarreforma y se mantuvo, aunque con menor fuerza durante el Seiscientos, inscribiéndose dentro del ciclo de la Pasión, en los instantes previos a su crucifixión, cuando el Maestro, tras haber sido despojado de sus vestiduras en la cima del monte Calvario, espera su martirio. La representación que aquí se estudia sigue un modelo difundido por un grabado de Alberto Dureró (1471-1528), publicado en 1511⁴¹, en donde refleja el temperamento melancólico o saturnino de la resignación, tal y como la alquimia contemplaba la tristeza del dios Saturno, en concreto el grabado del frontispicio de la serie de la *Pequeña Pasión*, en donde Cristo, desnudo y sentado en una peña, apoyando su mejilla sobre la mano derecha, muestra una actitud pensativa y apesadumbrada esperando a que terminen de montar la cruz, con los pies ya horadados por los clavos en clara alusión alegórica a su carácter de Varón de Dolores. Esta postura, síntoma de dolor y cansancio, pero también de reflexión, permite jugar manierísticamente con el cuerpo a pesar de su actitud de reposo, ya que provoca que la pierna derecha se levante levemente mediante el apoyo del pie sobre una roca para servir de sostén al codo. Aparece totalmente solo, frente a la iconografía nórdica donde le acompaña en este tipo de representación la cruz a un lado y al otro la túnica de la que ha sido despojado, y detrás un par de sayones preparando el hueco en el suelo donde van a colocar la cruz.

Francisco de La Gándara contaba para esta imagen con un ilustre precedente coetáneo de la escuela escultórica sevillana, el Señor de la Humildad y Paciencia de la Hermandad de la Sagrada Cena, obra anónima de hacia 1600 de temprano carácter naturalista barroco, lo que se explica por su impronta popular, realizada en papelón y policromada con fuerte efectos realistas, aproximadamente de un metro, por tanto de tamaño menor que el natural, que como segundo paso sacó la Cofradía hasta el siglo XIX acompañada de esos elementos y personajes que complementaban el momento de tan extraordinaria dureza⁴².

la caña, tal como se encuentra la imagen del Ecce-Homo conservada en ese capilla de Animas, con el palacio romano como fondo. Y no cabe duda tampoco del estilo, ya que Relinghs, como escultor barroco, muestra un vigor y un ímpetu dramático acorde con esa escultura, y no con la suavidad y atemperamiento manierista del Cristo del Santuario, afín a la producción de más de un siglo antes. Y por cierto, en el reportaje fotográfico que ilustra el artículo, aparece el Ecce-Homo en esa Capilla de Ánimas.

41. Yolanda EZENDAM: *Dureró*. Madrid, 1993, p. 14. Fernando CHECA: *Alberto Dureró*. Madrid, 1993, pp. 46, 80-81

42. Jorge BERNALES BALLESTEROS: “La evolución del paso de misterio”. *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Sevilla: Universidad/Ayuntamiento, 1985, pp. 85-86. Del mismo autor: “El paso de misterio a través de los siglos”. *Semana Santa en Sevilla. El esplendor del alma y la madera*.

La escultura sanluqueña muestra algunas diferencias, que quizás sean debidas a retoques posteriores. A disimilitud del grabado de Durero y de la imagen sevillana, la mano derecha que sostiene la cabeza no se flexiona hacia atrás para soportar con la palma el mentón y la mejilla de una testa abatida por el dolor y el esfuerzo físico, sino que se dobla hacia delante para sostener levemente con los nudillos una cabeza que se mantiene casi erguida por la musculatura del cuello. Pero el mayor contraste se produce con la mano izquierda, que no se apoya plana con su palma sobre la pierna, en la diestra como en la estampa, o en la siniestra como en la obra sevillana, sino que se sólo se deja caer sobre la izquierda abierta para sostener una caña. Con ello se produce una confusión iconográfica, al variar la originaria y tratar de definir el momento de la Coronación de espinas, lo que además se agrava por llevar hoy día una clámide de tela roja. Esta disposición ya la presentaba la imagen en 1945, cuando la recién fundada Hermandad de la Humildad y Paciencia, por el mal estado que presentaba, decidió su restauración para sacarla en procesión, que le fue encargada al imaginero Manuel Pineda Calderón, que tenía su taller en la calle de Ntra. Sra. del Águila nº 13 de Alcalá de Guadaíra, en Sevilla⁴³. Se conserva una interesante correspondencia entre el escultor y la Hermandad que nos aclara algunos aspectos. La serie se inicia el 8 de noviembre cuando José L. Vega solicita a Pineda Calderón que se haga cargo del arreglo, y éste le contesta cuatro días más tarde que por la amistad que les unía iría el sábado inmediato en el rápido de Algeciras, para dos días después excusarse porque ese domingo tenía que cumplimentar a unos clientes de Aznalcóllar que iban a ver la marcha del Crucificado que estaba realizando para una cofradía de esa localidad, por lo que no podría llegar hasta el 24. Posteriormente la Hermandad decidió enviarle la imagen, informando el escultor el 2 de enero de 1946 que todavía no la tenía en su poder. La recibiría el día 11, acompañada de un Niño Jesús de la parroquia de Ntra. de la O y una Virgen propiedad de don Antonio García, también para su restauración. Lo triste del caso fue que embalaron mal las esculturas, quejándose el escultor ese mismo día de *“que lo mismo que el Cristo bienen las demás ymágenes todas destrozadas por venir completamente sueltas. La ymagen de D. Antonio no trae ni manos ni cabeza”*, lo que hace suponer que los daños debieron ser terribles, advirtiendo que por ese motivo y la tardanza tardaría *“algo más en restaurarlas”*. En esa misma carta aclara la confusión iconográfica y nos señala sus conocimientos al respecto: *“En Sevilla e bisto las ymágenes de este título y otras paresidas y no tienen caña, pues representan el momento en que al caer despojado de las vestiduras en el Calvario se centó, y en los pasos lo ponen con la cruz caída en el suelo. Los de la caña están centados en un banco de mármol y representa una avitación, desde luego en la forma que tiene las piernas para que descance el brazo que sostiene la cabeza, no puede estar en una avitación por tener que tenerle lebantada y esta sólo puede cer en el Calvario”*. A pesar de su consejo,

Vol. III. Sevilla: Gemisa, 1990, pp. 77-79. José RODA PEÑA: “Iconografía de Cristo”. *El poder de las Imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 2000, pp. 6-68.

43. Falleció el 31 de diciembre de 1974. Archivo de la Hermandad de la Humildad y Paciencia de Sanlúcar de Barrameda (en adelante. A.H.H.P.). Monografías A-II.

la Hermandad contestó el 20 que habían decidido conservar la caña, “*pues es de muy mal efecto el quitársela y lo de estar sentado en una piedra o en un monte, eso lo dejamos a elección de Vd. lo pondrá como mejor resulte*”.

La mala conservación de la policromía queda atestiguada en otra misiva del escultor de 5 de febrero, que por requerimientos para que acabase su labor lo antes posible, señala que “*al limpiar la pintura cada día me encuentro con una restauración más difícil, pues está completamente rajado y apolillado, al extremo que creo está peor de lo que estaba el Cristo de la Trinidad*”. Doce días más tarde declara que las colas estaban todavía frescas, dando el 27 su visto bueno para el traslado, que se hizo en barco antes del 11 de marzo⁴⁴.

De todo lo anterior, y del análisis de la imagen, se infiere que Pineda Calderón despiezó la talla y volvió a unirla, retallando el tronco para darle una postura más erguida y alta para su nueva y confusa iconografía, posiblemente haciéndole nuevas manos para la actitud comentada, una de ellas apretando una caña, quizás tocó el rostro, sobre todo los ojos (demasiado abiertos, estrechos y alargados), de cierta blandura y fisonomía similar a su producción, y lo policromó de nuevo, lo que le hace perder la fuerza y la garra naturalista del Seiscientos.

44. A.H.H.P. Monografías A-II. Fernando CRUZ ISIDORO: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad...* op. cit., pp. 275-276.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1.

1605, noviembre, 7. Sanlúcar de Barrameda, Palacio ducal.

Orden de libranza del VII duque don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde a favor de los escultores Martín Christiano y Francisco de La Gándara de 600 reales a cuenta del segundo tercio de los 1.800 en que concertaron parte de su intervención en los retablos-funerarios de la capilla mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo de Guzmán de Sanlúcar de Barrameda. Al dorso carta de pago de ambos artistas.

A.D.M.S. leg. 2.828.

“Pedro de Balverde, nuestro tesorero, de los maravedís (roto) [de vuestro cargo dad a Martín] Xpiano y a Francisco de la Gándara, escultores (roto) an de aver en cumplimiento a el segundo ter[cio] (roto) por la obra que hazen en el entierro de nuestro combento de Santo Domingo [de] Guzmán desta ciudad y tomad su carta de pago. Fecho en Sanlúcar VII de nobiembre de 1605 años.

El duque de Medina Sidonia (rúbrica)”

(Al margen) A Francisco de la Gándara y Martín Xpiano, escultores, lo que an de aver por la obra que hazen (roto).

(Al dorso) “(roto) Xpiano y Francisco (roto) es que es verdad (roto) del señor tesorero Pedro de Balverde los seyscientos reales contenidos en la librança desta otra parte y por verdad lo firmamos de nuestro nombre. Fecho en 10 de noviembre 1605.

Martín Xpiano (rúbrica) Francisco de la Gándara Hermossa y Azevedo (rúbrica)”

-----o00o-----

Documento 2.

1605, diciembre, 24. Sanlúcar de Barrameda, Palacio ducal.

Orden de libranza del VII duque don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde a favor del escultor Francisco de La Gándara de 300 reales a cuenta de su intervención en las figuras del convento de Santo Domingo de Guzmán de Sanlúcar de Barrameda. Al dorso carta de pago del artista

A.D.M.S. leg. 2.828.

“Pedro de Balverde, nuestro tesorero, dad de los maravedíes de vuestro cargo a Francisco de la Gándara, escultor, trecientos reales que los a de aver en quenta del último tercio de los maravedíes que a de recibir por la hechura que por nuestro mandado haze en nuestro combento de Santo Domingo de Guzmán, los quales se le an de descontar quando se le haga la paga enteramente y tomad su carta de pago. Fecho en Sanlúcar a XXIII de diziembre de 1605 años.

El duque de Medina Sidonia (rúbrica)

(Al margen) A Francisco de la Gándara en quenta de lo que a de aver por la hechura de las figuras de Santo Domingo.

Pedro de la Sierra Velasco (rúbrica).

(Al dorso) *Digo yo, Francisco de La Gándara y Azevedo, escultor, que resceví del señor Pedro de Balverde, tesorero de su excelencia los maravedíes contenidos en la librança desta otra parte escripta y por la razón en ella contenida y por verdad lo firmé de mi nombre. Fecho en Sanlúcar a 24 de diziembre de 1605 años.*

Francisco de la Gándara Hermosa de Azevedo (rúbrica)”.

-----o00o-----

Documento 3.

1605, agosto, 27. Sanlúcar de Barrameda, Palacio ducal.

Orden de libranza del VII duque don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde a favor de los ensambladores Francisco de La Gándara y Martín Christiano de 95 ducados a cuenta de los 190 en que concertaron la realización de un retablo-tabernáculo para la iglesia del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda. Al dorso carta de pago de ambos artistas.

A.D.M.S. leg. 2.828.

“Pedro de Balverde, nuestro tesorero, dad de los maravedíes de vuestro cargo a Francisco de la Gándara y a Martín Xpiano, escultores, noventa y cinco ducados que los an de aver por la mitad de ciento y noventa ducados en que se le remató la hechura de un tabernáculo que por nuestro mandado an de hazer en el conbento de Santo Domingo de Guzmán desta ciudad, de aquí a beynte de noviembre desde año, conforme a las condiciones que dize la escritura que hizieron ante Francisco de Aguilar, oy de la fecha, y tomad su carta de pago. Fecho en Sanlúcar a 27 de agosto de 1605.

El duque de Medina Sidonia (rúbrica)”.

(Al dorso) *“En veinte y siete de agosto de mil y seiscientos y cinco años, recibimos Francisco de la Gándara y Martín Xpiano, ensambladores, los noventa y sinco ducados contenidos en la librança retrospectiva por la razón que en ella se contiene, los quales nos dio y pagó el señor tesorero Pedro de Valverde y por verdad lo firmamos ques fecho ut supra.*

Francisco de la Gándara Hermosa de Azevedo (rúbrica) Martín Xian (rúbrica)”

(En la parte superior) *“A Martín Cristiano y Francisco de La Gándara, escultores, a quenta de lo que an de haver por la hechura de un tabernáculo en Sancto Domingo”.*

-----o00o-----

Documento 4.

1605, noviembre, 14. Sanlúcar de Barrameda, Palacio ducal

Orden de libranza del VII duque don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde a favor del mercader flamenco Pedro Corvet, estante en Sanlúcar, tutor de Pedro Joanes Cayser, de 1.484 reales por 106 borses para la realización de un retablo-tabernáculo para el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda. Al dorso carta de pago de Pedro Corbet (14 de noviembre).

A.D.M.S. leg. 2.828

“Pedro de Balverde, nuestro tesorero, dad de los maravedíes de vuestro cargo a Pedro Corvet, tutor de Pedro Joanes Cayser, mercader residente en esta ciudad, mill y quatrocientos y ochenta y quatro reales que los ha de haver por el valor de ciento y seis bornes que por nuestro mandado dio y entregó a Martín Xpiano, escultor, para el retablo que haze en nuestro comvento de Santo Domingo de Guzmán desta ciudad, a prescio cada uno de catorce reales, que montan la dicha partida y tomad su carta de pago del dicho Pedro Corvet. Fecho en Sanlúcar a IX de nobiembre de 1605 años.

El duque de Medina Sidonia (rúbrica)”

(Al margen) Por el balor de 106 bornes que se compraron y entregaron a Martín Xpiano para el retablo de señor Santo Domingo.

El licenciado Abreu y Soria (rúbrica)

(Al dorso) “Digo yo, Pedro Corbet, mercader flamenco becino de la ciudad, estante al presene en esta de Sanlúcar, tutor que soy de la persona y bienes de Pedro Joanes, mi primo, ques verdad que [he recibido] del tesorero Pedro de Balverde los mil y quatrocientos y ochenta y quatro reales contenidos en la librança desta otra parte que me los () y pago por la razón que en ella se refiere y por ser verdad lo firmé de mi nombre. Fecho en 14 de noviembre de 1605.

Pedro Cobet (rúbrica)”

-----o00o-----

Documento 5.

1605, enero, 11. Sanlúcar de Barrameda, Palacio ducal.

Orden de libranza del VII duque don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde a favor del escultor Francisco de La Gándara de 200 reales a cuenta de las imágenes que debía hacer de Cristo atado a la columna, Cristo de la Humildad y Paciencia, San Lorenzo y San Cristóbal, que posteriormente deberían ser tasadas. Carta de pago del artista, de 13 de enero.

A.D.M.S. leg. 2.828.

“Pedro de Valverde, nuestro tesorero, dad de los maravedíes de vuestro cargo a Francisco de La Gándara, escultor, duçientos reales que le mando librar en quenta de lo uviere de aver por las figuras que ha de hazer, según tasaçión, la una de Nuestro Señor a la coluna y la otra de la Paçencia, y otra de San Lorenço y otra de San Xpoval, de que hizo escritura ante Hernán Dálvarez, escribano público, y dio por su fiador a Martín Xpiano, flamenco, oy de casa, y tomad su carta de pago. Fecho en Sanlúcar a XI de henero 1605 años.

El duque de Medina Sidonia (rúbrica)

(Al margen) A Francisco de la Gándara, escultor, a quenta de las quatro figuras que ha de hazer por mandado de Vuestra Excelencia, como aquí dize.

El licenciado Abreu y Soria (rúbrica) Pedro de la Sierra Velasco (rúbrica).

(Al dorso) Digo yo, Francisco de La Gándara Hermossa de Azevedo, escultor, que resçebí de Pedro de Balverde, tesorero del duque de Medina Cidonia, mi señor, en virtud desta librança, doçientos reales y por ser verdad lo firmé en treze de enero de mill y seiscientos y cinco años.

Francisco de La Gándara Hermossa de Azevedo (rúbrica)”.

-----o00o-----

Documento 6.**1605, febrero, 28. Sanlúcar de Barrameda, Palacio ducal.****Orden de libranza del VII duque don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde a favor del escultor Francisco de La Gándara de 200 reales a cuenta de las cuatro imágenes que debía hacer.****A.D.M.S. leg. 2.828.**

“Pedro de Valverde, nuestro tesorero, de los maravedíes de vuestro cargo a Francisco de La Gándara, escultor, duçientos reales a buena quenta de los que más obiere e haver por hacer quatro ymágenes de la suerte que le hemos mandado y tomad su carta de pago, salvo dicho cargo. Fecho en Sanlúcar a XXVI de febrero de 1605 años.

El duque de Medina Sidonia (rúbrica)

(Al margen) A Francisco de La Gándara en quenta de la hechura de 4 ymágenes que Vuestra Excelencia le ha mandado hazer.

(Al dorso) Digo yo, Francisco de La Gándara, escultor, que recibí del señor tesorero Pedro de Valverde los doçientos reales contenidos en la cédula desta otra parte, y por ser verdad lo firmé de mi nombre. Fecho en 28 de febrero de 1605 años.

Francisco de la Gándara Hermossa de Azevedo (rúbrica)”.

-----o000o-----

Documento 7.**1605, abril, 13. Sanlúcar de Barrameda, Palacio ducal.****Orden de libranza del VII duque don Alonso a su tesorero Pedro de Valverde a favor del escultor Francisco de La Gándara de 500 reales a cuenta de los 100 ducados en que se tasaron las imágenes cristíferas de Cristo atado a la columna y del Smo. Cristo de la Humildad y Paciencia.****A.D.M.S. leg. 2.828.**

“Pedro de Valverde, nuestro tesorero, dad de los maravedíes del vuestro cargo a Francisco de La Gandara Azevedo, escultor, quinientos reales a ha de aver en cumplimiento de cient ducados en que se le ha valorado la hechura de dos figuras, una de Xpo. a la coluna y otra de la Paçiencia, que están en nuestra tribuna, y los seiscientos reales restantes al dicho cumplimiento reçivió de Vuestra Señoría como pareçe en su quenta, questá en nuestra contaduría, en horadado destravagantes deste año, y tomad su carta de pago para nuestro descargo. Fecho en Sanlúcar a XIII de abril de 1605 años.

El duque de Medina Sidonia (rúbrica).

(Al margen) A Francisco de La Gándara cumplimiento de lo que hubo de haver por la hechura de las dos figuras de Xpo. a la coluna y la Paçiencia.

El licenciado Abreu y Soria (rúbrica) Juan de Bolaños (rúbrica)”.

-----o000o-----



Lámina 1.- Francisco de La Gándara y Martín Christiano. Retablo de Santo Tomás de Aquino. 1605. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
Foto: Foto Muñoz.



Lámina 2.- Francisco de La Gándara. Retablo de Santo Tomás de Aquino. Magdalena penitente. Relieve central del banco. 1605. Foto: Autor.



Lámina 3.- Francisco de La Gándara. Retablo de Santo Tomás de Aquino. San Jacinto. Relieve izquierdo del banco. 1605. Foto: Autor.



Lámina 4.- Francisco de La Gándara y Martín Christiano. Retablo de Santo Tomás de Aquino. Pedestal extremo del banco con biglifos. 1605.

Foto: Autor.



Lámina 5.- Francisco de La Gándara. Cristo atado a la columna, llamado del Perdón. 1605. Basílica menor de Ntra. Sra. de la Caridad. Antecapilla. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Foto: Autor.

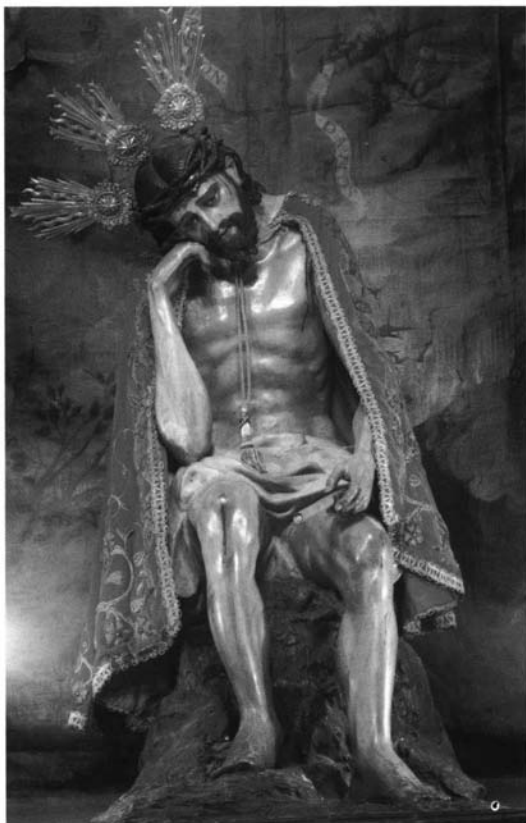


Lámina 6.- Francisco de La Gándara y Manuel Pineda Calderón. Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia. 1605, 1946. Basílica menor de Ntra. Sra. de la Caridad. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Foto: Autor.

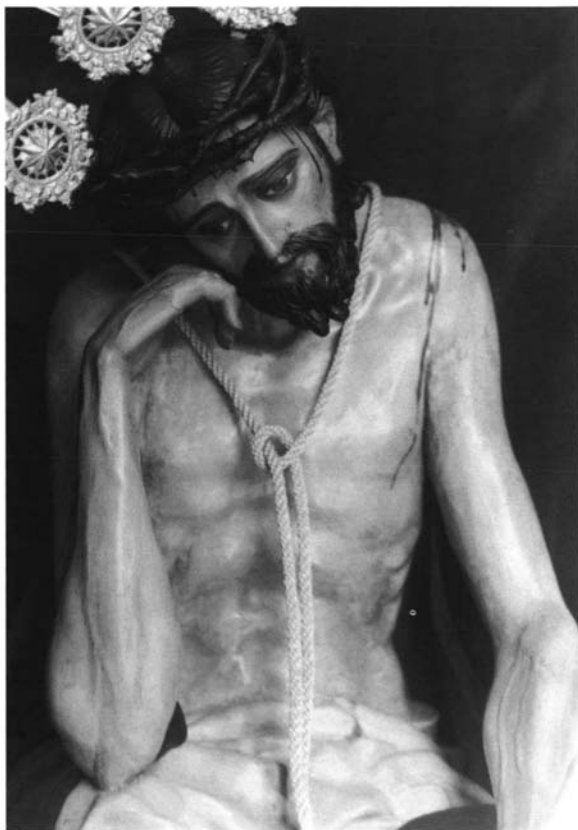


Lámina 7.- Francisco de La Gándara y Manuel Pineda Calderón. Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia.1605, 1946. Detalle. Foto: Fray José de Sanlúcar