

HACER DEL COLOR DINERO: JORDÁN GONZÁLEZ, UN PINTOR BUSCAVIDAS EN LA SEVILLA DEL XVI¹

MAKING MONEY THROUGH COLOR: JORDAN GONZALEZ, AN ENTREPRENEURIAL PAINTER IN SEVILLE (S. XVI)

Elena Escuredo

HUM-171. Universidad de Sevilla. ORCID ID: 0000-0001-7976-8925

escuredo@us.es

Resumen: El hallazgo de documento notarial por el cual se contrató la hechura de la pintura mural que aún hoy decora la sacristía de la iglesia de San Bartolomé, de la localidad onubense de Villalba del Alcor, permite incluir un nombre más en la lista de pintores que hicieron carrera en Sevilla durante el siglo XVI. No obstante, lejos de contentarse con los beneficios que le reportó el oficio de pintor, Jordán González, se dedicó y especializó al refinado y venta de colores.

Palabras clave: Jordán González, pintura mural, Villalba del Alcor, refinador de colores, azurita.

Abstract: The find of the document by which the painter Jordan Gonzalez contact the mural painting that still today decorates the sacristy of the church of San Bartolomé, in Villalba del Alcor (Huelva), allows to include one more name in the list of painters who made a career in Seville during the Sixteenth century. However, far from content with the benefits of the painter's trade, Jordán González devoted himself and specialized to refining and selling colors.

Keywords: Jordán González, mural painting, Villalba del

¹ Este artículo está dedicado al profesor Francisco Núñez Roldán, a quien agradezco, más allá de su sincera amistad, el haberme ofrecido, para su estudio y análisis, el documento notarial que se presenta aquí inédito.

Cierto es que las grandes obras de la historia del arte están llamadas a ser redescubiertas una y otra vez. *Las Meninas* siempre tendrán algo que contar en la boca de las nuevas generaciones de historiadores que se acerquen a ellas; las esculturas de Miguel Ángel para la Sacristía Nueva de San Lorenzo podrán ser y serán reinterpretadas parcialmente o en su totalidad tantas veces como sea necesario, desde las más amplias ópticas o relacionándolas con las más diversas fuentes literarias, Machiavello ente ellas, como ha hecho recientemente el profesor Ginzburg. Las obras importantes lo son, en parte y precisamente, por su capacidad por generar un diálogo continuo e incesante. Sin embargo, no menos cierto es que sin la periferia, el centro no lo sería, y que las historias que desde ella se proponen sirven para enriquecer y esclarecer. Y es que, como Warburg enseñó “*se pueden hacer sentir voces humanas articuladas aún en documentos de escasa importancia*”². Esos documentos, obras de arte para el historiador del arte, en la mayoría de las ocasiones, aunque sean pequeñas historias, en apariencia insignificantes o baladíes, pueden contener trazas informativas tan válidas como aquellas grandes gestas que facultan la escritura de la Historia del Arte con mayúsculas.

Y la pintura renacentista sevillana sabe mucho de eso. Olvidada y relegada por los historiadores que prefirieron los grandes nombres – Velázquez, Zurbarán, Murillo o Valdés Leal–, la falta de obra conservada pudo ser el definitivo acicate para mermar su estudio. Las crónicas de historiadores quinientistas apenas recogen descripciones en las que se den a conocer obras de arte. La literatura artística y los epistolarios entre artistas, eruditos o mecenas velan por su ausencia, nada comparable a lo que ocurría en la erudita y *liberal* Italia. Por lo tanto, la posibilidad de reconstruir el panorama artístico, al margen de los estudios de cultura visual que puedan establecerse, queda prácticamente reducido a la interpretación cauta de las fuentes primarias y al análisis de las pocas obras conservadas, confiando en que el paso del tiempo no las haya dañado o que las sucesivas y posibles intervenciones no hayan alterado el original. Sin ser una ciencia exacta, enriquecida con las más diversas metodologías y los más originales enfoques, uno de los momentos en que más certezas se pueden alcanzar a la hora de abordar un caso de estudio particular, aunque sin ser plena la determinación y fiabilidad, es aquel en el que el documento y obra se encuentran.

² Así lo recordó Bing, 1960: 107.

Esa feliz coincidencia es la que me permite trazar estas líneas. Y la que me lleva a poner encima de la mesa un nuevo nombre, el de Jordán González. Mientras Villegas Marmolejo, Vasco Pereira o Alonso Vázquez esperan nuevos y pormenorizados estudios que permitan desvelar algo más del papel que jugaron dentro de las artes del pincel en la Sevilla del quinientos, otros artistas, hasta ahora ignotos, comienzan a aflorar. Recuperado el nombre de Juan Chacón para la causa, un pintor sin obra, pero con mucho predicamento en los documentos, notariales y catedralicios, se sitúa ahora sobre el tablero a ese tal Jordán González³.

De apellido común, quizá fruto de un rebautizo hispánico, su nombre no era tan habitual, más nórdico que mediterráneo, lo que podría llevar a situar su origen en Flandes u Holanda, en una reflexión que no tiene más certezas que la particularidad referida, pues ninguna de las fuentes alude a su lugar de nacimiento. No obstante, el hecho de que, en 1553, Hernando de Esturmio lo nombrara fiador en el contrato por el que concertaba un retablo – el llamado de los Evangelistas- con Sebastián de Obregón, obispo de Marruecos y arcediano de Carmona, pudiera ser

indicativo⁴. Ser fiador conllevaba importantes responsabilidades legales y ciertos riesgos económicos, por lo que la persona a la que se fiaba debía de ser alguien cercano y de confianza. Puesto que se desconoce la fecha de llegada de Jordán a Sevilla –suponiendo que fuera extranjero–, es imposible determinar quien amparó a quien, pero lo cierto es que entre ambos debió existir buena sintonía a tenor de la fianza citada, una proximidad que pudo tener, asimismo, un corolario artístico.

La primera noticia que se tiene de él en Sevilla es, precisamente, la que permite reconocerlo como pintor, en un documento por el cual contrataba su única obra conocida y conservada. Algo verdaderamente excepcional; *un rara avis*⁵. El 29 de julio de 1541 viajó hasta la localidad de Villalba del Alcor para consensuar con el mayordomo de fábrica de la iglesia de San Bartolomé, Cristóbal de Vayas, la hechura de una pintura mural destinada a decorar la sacristía del templo⁶. La misma que hoy se conserva en el lugar para el que fue creada. Su buen estado de conservación permite establecer una comparativa entre el

³ Escuredo, 2019: 143-160.

⁴ Hernández Díaz, 1937: 47.

⁵ Aparte de esta obra, se contó con él para realizar las tablas del retablo para la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, de la localidad de Jimena, concertado por el florentino Jacome Boti. El contrato fue escriturado por el entallador Andrés López del Castillo y Juan Enríquez, pintor. En él se cita: “[...] *yo el dicho*

Juan Enriquez [me obligo] de pintar y dorar el dicho retablo tableros e talla y el tabernáculo muy bien e la pintura que sea de mano de Jordan Gonzalez pintor e de Anton Sanchez [...]”. Hernández Díaz, 1933: 55.

⁶ Archivo Municipal, Protocolos Notariales de Villalba del Alcor. Legajo 1537, fol.21r^oy v^o. [Apéndice documental]

documento y la pieza, que se ajusta perfectamente a las condiciones dadas por el comitente. Debía de estar acabada para el día de San Bartolomé, 26 de agosto; por lo que el pintor disponía de algo menos de un mes para realizar la empresa por la que cobraría 4.500 maravedíes. Se convenía a pintar un *“cruçifixo con las ymagenes a los lados de Ntra Señora y san Juan y la Madalena al pie de la cruz al olio y las diademas doradas”* (fig. 1).

Las condiciones impuestas son mucho más limitadas que en otros contratos de la época, restringiéndose al número de figuras integrantes, la técnica que debía emplear y dónde se debía aplicar el oro. Nada se cita de los fondos, las medidas de las imágenes o sus actitudes, que quedan a la voluntad del pintor. El mural sorprende por sus dimensiones, siendo las figuras prácticamente de tamaño del natural. Al avanzarlas sobre el primer plano, y quedar bien recortadas sobre el paisaje de fondo podrían haber adquirido valores casi escultóricos si el pintor hubiera demostrado un mejor dominio del escorzo o del claroscuro. A pesar del cuidado puesto en los plegados, las imágenes de la Virgen, san Juan y la Magdalena adolecen de una cierta planitud. No así la de Cristo. (fig. 2) Decidió situar la escena sobre unos lejos, para cuya configuración debió de hacer uso de alguna estampa, una práctica tan imperante que anuló la capacidad creativa de los artífices, adocilados en la copia servil y no interpretativa. Resulta extraña la claridad del cielo en un suceso que acostumbraba a dejarse en tinieblas, aunque, las nubes comienzan a avanzar sobre el plano desde las laterales. La situación del horizonte, prácticamente en mitad de la composición, pudo estar condicionado por el punto de vista bajo que tendría el espectador, en este caso el sacerdote, que contemplara la escena. Clara y sin dificultades interpretativas, ésta se insertaba, por su concepción, en esa tendencia propia del arte español del siglo XVI,



Fig. 1: *Calvario*. Jordán González, 1541. Iglesia de San Bartolomé, Villalba del Alcor (Huelva)

orientado por un juego dialéctico entre la pervivencia de criterios *presentativos* y de verosimilitud, y la admisión de un sistema *representativo* que funcionara compositiva y perceptualmente⁷.

El resto de la escena se ajusta a lo esperado: bien ordenada en base a la vertical de la cruz, con la Virgen a la izquierda, san Juan a la derecha y la Magdalena abrazada a los pies de la cruz, elevando la mirada al Redentor, cuya imagen es la más destacada del conjunto. Sin ser un pintor de elevada calidad, su arte avanza sobre el de Alejo Fernández y Juan de Zamora. Hay algo de Campaña en él. Las aportaciones que éste realizó al arribar a la ciudad debieron resultar determinantes a un Jordán González cuya formación se desconoce. Es imposible obtener conclusiones de una única obra, pero por sus características, se podría decir que constituyó un eslabón intermedio entre Juan de Zamora y Pedro de Campaña.

El grado de realidad alcanzado por el flamenco, así como el aplomo, magnitud y peso de las figuras, unido a la corrección anatómica y el cuidado colorido abrieron un abismo con la realidad imperante. La suavidad en la expresión del Cristo y la bien desarrollada anatomía, lejos de durezas y sequedades propias del primer tercio de siglo, son indicativos de cómo el Campaña pudo influirle. Y no sólo en el tono

⁷ Marías, 1989: 235.

general sino también en los detalles: los mechones que caen en sortijados y ondulantes sobre las clavículas son una constante en su obra y la manera en la que está concebida la cruz es propia de la producción del bruselés. Aunque aquel tuviera la costumbre de representarlas arbóreas, aquí esta cepillada, pero sigue el modelo en “tau”, con el *titulus* clavado y sobresaliendo por encima del *patibulum*, un detalle que se repite en muchos calvarios flamencos del siglo XVI⁸(fig. 2).



Fig. 2: Calvario (detalle). Jordán González. Iglesia de San Bartolomé, Villalba del Alcor (Huelva).

⁸ Este detalle podría ser un indicio más para sustentar la hipótesis de su posible origen nórdico, antes apuntada.

INRI aparece inscrito en un trocito de pergamino, al igual que en el crucifijo ante el que reza el *san Jerónimo* que Campaña pintó hacia 1540 o en su pequeña *Crucifixión*, pieza integrante del retablo que realizó para Rodrigo Pacheco en 1545 (figs. 3-4).



Fig. 3: *Crucifixión de Cristo* (detalle). Pedro de Campaña, 1545. Museo del Louvre, París

Fig. 4: *San Jerónimo* (detalle). Pedro de Campaña, h. 1540. Museo de Bellas Artes de Sevilla

La presencia de esta escena en las sacristías fue algo habitual. Aunque eran también comunes las representaciones marianas o la iconografía de santos vinculados a la diócesis en cuestión, la imagen de

Cristo crucificado sobresalía por encima de todas ellas, ya fuera de bulto redondo -solía ser denominado “el cristo de la Sacristía”⁹ - o en su formato pictórico, mucho más humilde y asequible. Los distintos sínodos locales lo recogen y en los escritos de san Carlos Borromeo quedó corroborado: el altar de la sacristía ante el cual el sacerdote se vestía debía estar decorada con una cruz, candelabros y cubierto con un paño convenientemente, haciendo de él un lugar digno, apto a la meditación, y si fuera demasiado pequeño como para no poder albergar un altar, que al menos tenga una imagen sagrada fijada a la pared. En esa misma línea informa un sínodo valenciano de 1631. Aunque pudiera parecer lejano, en el tiempo y en el espacio a la cronología que nos ocupa, puede constituir una fuente a tener en cuenta, pues estos sínodos solían inventar poco, y más bien trataban de corregir, enmendar o recordar aspectos de uso inmemorial. Así, se señalaba que “*para el medio de la pared más principal de la Sacristía, que aya de ser como la cabeza de ella, se ha de hacer una imagen grande, de Christo nuestro señor crucificado [...] a lo qual los que entraren y los que huvieren de decir Misa, hagan inclinación quando vestidos salen a celebrarla y quando vuelven*”¹⁰. Quizá, como mejor ejemplo de ello, baste recordar que el *Calvario* de Van der Weyden pasó a decorar la sacristía de El Escorial en

⁹ Baño Martínez, 2009: 101.

¹⁰ Aliaga, 1631: 79.

1574, aunque por razones de gusto al poco tiempo se trasladó al testero de la Librería del coro¹¹.

Sin embargo, el mural es hijo de su tiempo y evidencia los gustos y las técnicas que seguían imperando en los años cuarenta. El comitente exigió que las coronas fueran doradas, una tendencia que se mantuvo en la pintura sevillana hasta bien avanzada la centuria, pero que terminaría cayendo en desuso a partir del tercer cuarto del siglo XVI, pues ni Esturmio, ni Campaña, ni Vargas volvieron a hacer uso de ellas¹². La manera en que las concibió el pintor es idéntica a cómo las representó Juan de Zamora en sus retablos de la colegiata de Osuna, concertados en la década de los treinta (figs. 5-6)¹³.

Esta cláusula es una prueba tácita de que, en Sevilla, aunque muy avanzada la centuria, seguían primando una serie de requisitos alusivos a la riqueza del material empleado y que, en cierto modo, sería lo que imprimiría sentido al resultado total. Aunque los fondos dorados comenzaban a estar en desuso, el valor de los brillos antinaturalistas en ciertos elementos de la composición o de las figuras seguían siendo determinantes. El gusto por los brocados era parte de ese gusto estético;

¹¹ El *Calvario* de Van del Weyden estaba en la sacristía, junto su *Descendimiento*. Bassegoda, 2002: 23.

¹² Como excepción a lo dicho, se podría citar una tabla con la *Última Cena*, sita en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y que ha sido atribuida a Antonio de

el mismo que, subrepticamente, condicionó al pintor que, sin tener necesidad de ello, eligió una tela damasquinada para el hábito de la Magdalena.



Fig.5: *Adoración de los magos* (detalle). Juan de Zamora, h. 1535. Retablo de Nuestra Señora de la Asunción. Colegiata de Osuna (Sevilla)

Fig. 6: *Calvario* (detalle). Jordán González, 1541. Iglesia de San Bartolomé, Villalba del Alcor (Huelva)

Alfián, situando su cronología en torno a 1574. En ella también se aprecia el uso de dorado para las diademas de cada una de las santas figuras. Gómez Sánchez, 2013: 62-63.

¹³ La imagen (fig. 5) está tomada de Gómez Sánchez, 2015: 710.

Las diademas doradas eran la última máscara gótica aun no retirada. El propio Cennino Cennini dio las recomendaciones necesarias para realizar este tipo de aplicaciones sobre el muro. Recomendaba que las planchas no fueran de oro sino de estaño, al que se le daría un aspecto dorado, aplicando oro puro sobre el mordiente casi seco y puliéndolo con una tela de algodón limpia¹⁴.

Aunque la falta de estudios técnicos impide conocer cuál fue el material empleado, el comentario relativo a esas diademas estriba su interés en la perpetuidad de la costumbre, más que en la técnica empleada. La dignidad sacral de lo dorado se mantuvo tanto en pintura como en trabajos de policromía, donde se exigía de forma habitual. Al comitente no le importaba el fondo, ni la expresión, ni el colorido, ni la perspectiva. Oro y óleo, son sus únicas exigencias. Eliminados los fondos dorados, será su empleo en los nimbos el último residuo de aquella tendencia anterior, que no me atrevería a llamar anacrónica. La presencia de esos nimbos dorados otorgaría a la pieza la Verdad teológica, trascendente, sobrenatural, ideal y misteriosa necesaria, independientemente de otra forma de expresión artística. Era un valor añadido y su exigencia denotaba la preocupación de embellecer el objeto con oro por parte del cliente. Ya Angulo se planteó esta cuestión:

*“¿es simple manifestación de inercia o expresión de una preferencia por la riqueza decorativa u otros valores más propiamente pictóricos? ¿Se debe ese apego a lo tradicional a exigencias del público o al público y también al pintor?”*¹⁵. Sin ser este el lugar para ahondar en tales cuestiones, se pueden apuntar algunas consideraciones. En respuesta a la primera pregunta, la existencia de este y otros contratos, llevan a pensar que el empleo del dorado –al menos en el caso sevillano– se mantuvo como una preferencia, no de riqueza decorativa, sino teológica. En un momento en que la pintura avanzaba hacia fórmulas más realistas, mantener nimbos dorados era la última y necesaria exigencia para conectar con lo divino, destacando y *aislando* así a las figuras de cualquier sistema racional de representación del entorno físico. En relación con la segunda pregunta, es preciso señalar que ese apego a la tradición estriba, en la mayoría de las ocasiones, en el comitente; y este ejemplo puede ser indicativo de ello – aunque siempre existirán excepciones–. Si bien la libertad del artista velaba por su ausencia, las decisiones que quedaban en su mano a la hora de abordar los encargos pocas veces tenían que ver con los materiales empleados. Las obras, lejos enjuiciarse en sus valores estéticos, eran objetos, ante todo, materiales. Piénsese que, en muchas ocasiones, ni siquiera importaba

¹⁴ Cennino, ed. 2009: 142-143.

¹⁵ Angulo, 1968: 110.

qué manos las hacía; las subcontratas y la cesión de obras eran una práctica común. Imperaba el cumplimiento del contrato y el respeto a las fechas de entrega. El oro era un material lo suficientemente caro y exclusivo como para que ningún artífice se planteara su empleo si no era requerido por el comitente. El dorado, por tanto, se mantuvo como símbolo de la divinidad gracias a un complejo silogismo según el cual el oro no sólo es signo exterior de riqueza, sino que también y, sobre todo, quedaba asociado a la idea de luminosidad¹⁶. Cristo, María, san Juan y la Magdalena se hacían presentes en aquella sacristía por medio de los valores de luz y brillo, con los cuales se establecía la metáfora de la presencia de lo divino¹⁷.

Asimismo, se exigió que la obra fuera realizada al óleo; es decir, se aplicarían los colores una vez que la preparación del muro se hubiera secado. Fueron muchos los tratadistas que describieron el procedimiento técnico que se debía de seguir en la adecuación del soporte para la obtención de un buen resultado, siendo Pacheco la fuente más cercana y que permite conocer cómo debían de obrar los pintores, pues pormenorizó el proceso en su tratado, que no era muy

diferente a cómo se debían de acondicionar las tablas sobre las que se pintaría con la misma técnica¹⁸.

La extraordinaria conservación de esta pieza permite realizar una serie de consideraciones sobre la pintura mural sevillana antes de la llegada de Vargas a la ciudad y su consecuente introducción del fresco *a la italiana*. La decoración parietal es una práctica documentada en la ciudad desde el siglo XIV –piénsese en la *Virgen de Rocamador*, por ejemplo–. Su práctica se mantuvo durante el siglo XV y las ordenanzas, reeditadas en 1527 acertaron a recoger esta práctica. Entre las especialidades referidas se cita “*pintores de madera y fresco*”, una determinación que jamás aparece en los documentos notariales, donde únicamente especificaban “pintor”, “pintor de imaginería” o “pintor de sargas”. Sin embargo, la normativa es clara en cuanto a los anteriores, y entronca con los trabajos también conocidos como “*pintura a lo morisco*” – término, igualmente, inexistente en las fuentes- y que hacía alusión a los trabajos murales presididos por motivos vegetales o geométricos, que podían entremezclarse con medias figuras, tanto en paredes como en artesonados de palacios, edificios de instituciones civiles o, en menor medida, iglesias¹⁹. Aunque la técnica empleada podía

¹⁶ Ávila, 1989: 108.

¹⁷ Nieto Alcaide, 1978: 83.

¹⁸ Pacheco, ed. 1990: 480.

¹⁹ Existe una tesis doctoral que analiza los orígenes, desarrollo y características de esta técnica. Rallo Gruss, 1999.

ser el temple, las ordenanzas son claras a la hora de definir a estos “pintores de madera y fresco”: saber “*labrar del romano*” siendo “*las colores que en este dicho romano se oviere de façer sean los campos açules muy buenos y asimismo los carmines muy buenos verdes labrados al azeite*”²⁰

Se establece, por tanto, una diferenciación terminológica si lo comparamos a las ordenanzas cordobesas, donde también se habla de “*pintores de fresco*”, refiriéndose en este caso a la técnica consistente en la aplicación de los colores mezclados con agua sobre una superficie de cal fresca:

“*Esto quanto a la pyntura de lo morisco e quanto a la pyntura de los aliceres que se pinten al fresco. Primeramente, ordenamos e mandamos que por quanto en esta pintura non puede aber engaño porque se pynta con colores muy bajas como acofaira e almagra e prieto e porque estas resciben la cal en si templadas con agua e albayalde para esta obra facer de cal*”²¹.

Aunque es un tema que exige un estudio más en profundidad, que sólo se podrá realizar si se acompaña de unos análisis técnicos pertinentes, fue el profesor Serrera quien ofreció un primer acercamiento al asunto, centrando su atención en algunas de las más significativas decoraciones parietales que se han conservado en la ciudad, como las que animan las salas y galerías de la Casa de Pilatos - sobre las que también volvió el profesor Lleó²²- o las existentes en el convento de Santa Inés, aunque no prestó apenas atención a la técnica²³. En el caso de Villalba, el pintor debe aplicar los colores al óleo. Aunque no fue la preferida ni por Vasari, ni por Pacheco -mero parafraseador de aquel, en este asunto- ambos tratadistas recogieron en sus escritos las instrucciones para una buena aplicación de la técnica. La lectura atenta del documento lleva a pensar que en el momento en que se cierra el acuerdo ya debía existir un dibujo preparatorio sobre la pared – “*en la parte do está dibujado*”, cita el documento-, seguramente realizado por el propio Jordán. Cuando el muro ya estuviera preparado, con el enlucido y la capa de cal perfectamente seca, el artista podía calcar o

²⁰ Varela de Salamanca, 1527.

²¹ Ramírez De Arellano, 1915: 32. En las Ordenanzas posteriores a las de 1493 se separa la labor de “*labrar follajes en aliceres*” y “*al fresco*” de aquella pintura “*de lo morisco*”, por lo que se puede ya se podría identificar con la técnica que consistía en el empleo de agua de cal como aglutinante de los pigmentos para la pintura sobre paredes húmedas. Santos Gómez / San Andrés Moya. 2001: 279.

²² Lleó, 2017: 80-87.

²³ Serrera, 1981: 321-336. Otros estudios de pintura mural en Mercado Hervás, 2010: 15-20. Rallo Graus, 1992-1993: 49-60. Almansa Moreno/ Martínez Jiménez/Quiles García, 2008. La última aportación sobre pintura mural sevillana, de carácter civil, se encuentra en Gómez Sánchez, 2019: 113-134.

dibujar sus obras, de manera que le facilitara la labor posterior. La aplicación del óleo no sería distinta a como se haría sobre una tabla o un lienzo. Esta técnica implicaba menos maestría que el fresco, donde el artista debía trabajar a contrarreloj, venciendo en su ejecución al tiempo de secado. El empleo del óleo, por su parte, ofrecía al pintor la posibilidad de pensar y retocar, aplicando tantas capas como fuera necesario, siendo el resultado más luminoso, pero menos sólido, pues los pigmentos no se integraban en la pared, sino que se adherían sobre la propia superficie. Gracias a ello, puede verse fluir la sangre bajo el paño de pureza en el Crucificado.

La pintura parietal al óleo convivió con la realizada al temple y al fresco, ésta sólo para motivos ornamentales, hasta que Luis de Vargas hizo su irrupción en la ciudad en 1550. Con él llegaría el fresco *alla italiana*, la “*más viril de la pintura, la más segura y la más resolutiva y duradera*”²⁴, lo que supuso una adecuación de la técnica, ya conocida, a unos nuevos intereses artísticos y estéticos²⁵. Vargas se encargó de trasladar los saberes y procedimientos técnicos a sus discípulos: Vasco Pereira o Luis Fernández dejaron ejemplos donde no sólo se manifestaban como extraordinarios ejecutores, sino también como conocedores de unos ciertos conocimientos de óptica, gracias a los

cuales se incrementaba la efectividad de la perspectiva en los encargos de estructuras arquitectónicas fingidas que hubieron de abordar²⁶. A través del maestro aprendieron y perfeccionaron la destreza para el diseño y adquirieron la formación necesaria para poder asumir trabajos al fresco, erigiéndose como auténticos continuadores de sus enseñanzas plásticas.

Si bien el propio Jordán pudiera haberse beneficiado artísticamente de todas estas novedades que poco a poco irrumpían en el panorama pictórico sevillano, derivando las formas y el gusto hacia la manera moderna, las fuentes llevan a pensar que Jordán prefirió ganarse la vida por otro cauce, ligado al gremio, pero más mercantil y menos artístico.

Hasta el año 1551, los documentos lo siguen presentando como pintor. En estos años intermedios, son algunas las noticias que se han conservado y que ya dan cuenta de cuál sería su nueva dedicación. Realizó dos transacciones con el mercader Gaspar Hernández, a quien también se cita como librero en otros documentos. A él le vendió un esclavo por 65 ducados²⁷. No debe resultar extraño encontrar a un pintor en posesión de uno o varios esclavos. Junto a los aprendices y oficiales, era común que convivieran con criados y esclavos, algo que podría ser un factor indicativo de lo saneado de su economía. No

²⁴ Vasari, ed. 2019: 75.

²⁵ Bruquetas, 2002: 350-151.

²⁶ White, 1994: 198.

²⁷ Sancho Corbacho, 1931: 19.

obstante, la presencia esclava era tan abundante en la ciudad, que su posesión no debe entenderse como un lujo inalcanzable. Raro era el núcleo familiar que no tenía acceso a sus servicios. Los esclavos constituían el 7,4% del total de la población en la ciudad, una cifra justificada por el animado mercado urbano que se desarrolló con motivo de una alta demanda existente²⁸. Esta situación llevó a comparar a Sevilla con un “tablero de ajedrez”²⁹, de ahí que Cervantes escribiera:

*“Sevilla es una Nínive, es otra Babilonia; de lo que rueda por esas calles, cada hora puede hacerse una crónica”*³⁰

Las tareas de los esclavos no eran especialmente duras, y se asemejaban a la de los criados, siendo las labores domésticas su principal cometido. En algunos casos, se contaba con ellos como ayuda de taller, realizando las tareas más primarias y mecánicas³¹. Su precio dependía de su sexo, edad o estado físico, y de todo ello se informaba en los contratos de venta. Dado que Jordán no fue un pintor excesivamente reclamado, o al menos eso parece deducirse de las fuentes, es probable que la posesión de esclavos fuese más un asunto mercantil que laboral, buscando beneficios económicos de su compraventa. De hecho, en

1553, volvió a vender una esclava de color negro, llamada Isabel, al mercader Lorenzo Mellado, por la elevada cantidad de 93 ducados. En este sentido, es preciso recordar que las mujeres esclavas tenían un costo mayor debido al alto rendimiento que presentaban en tareas del hogar, por su mayor esperanza de vida, por su espíritu sumiso y obediente y por su capacidad de *generar* nuevos esclavos, pues todo niño nacido de esclava lo era también, por lo que se consideraban inversiones a largo plazo, evitando así la necesidad de volver a invertir³².

Por otro lado, el mismo día que vendía aquel esclavo a Gaspar Hernández –corría el año 1553–, Jordán compró a este mercader seis arrobas de “*pedra azul de las Indias*”, por precio de 32 ducados y medio de oro³³. Teniendo en cuenta que una arroba equivale a algo más de 11.5kg, el total ascendería a unos 69kg, una cifra verdaderamente elevada. Aunque el dato pudiera resultar sorprendente, no lo es tanto cuando se analizan las restantes noticias documentales que han trascendido de aquel pintor que ahora se presenta como “*refinador de colores*”, una profesión que apenas se menciona y de la que se tienen

²⁸ Fernández Chaves / Pérez García, 2010: 8.

²⁹ Expresión empleada por Domínguez Ortiz, 1974: 63.

³⁰ Extraído del llamado *Entremés de los mirones*, atribuido a Miguel de Cervantes

³¹ Domínguez Ortiz, 2003: 18-19.

³² Núñez Roldán, 2004: 76.

³³ Sancho Corbacho, 1931: 19.

muy pocas noticias en el panorama local. Comenzó a moler pigmentos algunos años antes, por lo que Sevilla contaría con especialistas en la producción y venta de color antes de su generalización en la segunda mitad del siglo XVI. La precursora fue Venecia, donde ya trabajaban *vendecolori*, desde la última década del siglo XV. Aunque eran especialistas minoristas que vendían colorantes y suministros relacionados de sus tiendas, al parecer también incursionaron en la importación y exportación a nivel mayorista también -como ocurrió con el propio Jordán. Así, se podría equiparar a los refinadores sevillanos con aquellos *vendecolori* venecianos. Según los estudios, esta profesión sólo estaba registrada en Venecia en esos momentos, siendo en la segunda mitad del siglo XVI cuando se estableció en otras ciudades. El caso que nos ocupa se adelanta leve y cronológicamente a esa expansión de la profesión. Hasta la aparición de estos especialistas del color, eran los boticarios quienes vendían suministros a los pintores, en lo que constituía una pequeña parte del negocio total³⁴. El conocimiento de los *vendecolori* venecianos es mucho más exhaustivo de lo que se pueda exponer aquí para la realidad sevillana, pues no se ha conservado el inventario de ningún refinador de colores, lo que impide saber qué herramientas o cuáles fueron los productos con que comerciaron³⁵.

³⁴ Berrie / Matthey, 2006: 2.

³⁵ Sobre los *vendecolori* en Venecia: Matthew, 2002: 680-686.

Quizá Jordán tan sólo se especializó en producción de color azul, aunque es lícito pensar que su actividad pudo abarcar una gama cromática mucho más extensa, pues dispondría en su taller de los utensilios necesarios para procesar otro tipo de piedras y materiales.

Sea como fuere, Jordán se convirtió en un alquimista del color. La alquimia era el arte de la transformación, más allá de los símbolos esotéricos que pudiera llevar emparejados y aportó el esqueleto teórico que permitiría a los experimentadores comprender los cambios que provocaban los materiales, la acción del fuego, el agua, el aire, los vapores y el tiempo³⁶. Ya el propio Cenninno Cenninni refirió, una y otra vez, en *El libro del Arte*, a las implicaciones directas que tenía la alquimia en la preparación de los colores, con lo que no hacía más que informar a sus lectores de que éstos podían prepararse de forma industrial; y es que el color era la clave del arte de la crisopeya, puesto que su elaboración requería de conocimientos e instrumental propios del trabajo de los alquimistas³⁷. Ello provocó una fluctuación de fórmulas y saberes desde las pretensiones metafísicas a los postulados más prosaicos de la fabricación de pigmentos. La carencia de más información acerca de este personaje hace imposible determinar cuál pudo ser su formación, si la habilidad adquirida fue fruto de una cultura

³⁶ Ball, 2011: 85. Philip Balle. La invención del color, ed. Digital Titivillus. p. 85

³⁷ San Andrés / Sancho / Roja, 2010: 58-65.

librería o si, por el contrario, aprendió de su contacto con boticarios o tintoreros. Por la carencia de libros entre los bienes de otros artesanos de la época, me inclino a pensar que su aprendizaje debió basarse en la práctica manual propia de los talleres, asociado a algún profesional que le diera las claves para el éxito en el proceso. Sin embargo, durante el otoño de la Edad Media y el Renacimiento no faltaron manuales o tratados especializados que hicieran alusión a la fabricación de pigmentos: *De coloribus diversis modis tractatur* (1398-1411), de Giovanni Alcherio, el anónimo *Segreti per Colori* (*Manoscrito di Bologna*, de la primera mitad del siglo XV), *De pictura* de Leon Battista Alberti (1435), el *Tratatto della Pittura* (principios del siglo XVI), de Leonardo da Vinci o *Plictho dell'arte dei tintori che insegna tanger pani, telle, banbasi et sede si per l'arthe maggiore como per la comune* (1548), de Gioanventura Rosseti³⁸. Eran continuadores de los libros de secretos medievales y en ellos, las preocupaciones no eran de índole figurativa, sino que se centraban en problemas “científicos”, médicos y alquímicos; por ello, las prescripciones sobre materiales artísticos aparecen junto a otras de botánica, tintes, metalurgia, medicina o concina³⁹. Fueron textos que apenas encontraron difusión, pues no serían impresos o

editados hasta años, o incluso siglos más tarde, por lo que su conocimiento en Sevilla se antoja imposible. Quizá la clave se encuentre en la literatura manejada por los boticarios, numerosos en la ciudad y bien equipados. De hecho, no se debe olvidar que la primera farmacopea redactada íntegramente en castellano, a pesar de su título, fue publicada en Sevilla en 1527: *Modus Faciendi cum Ordine Medicandi*, una obra continuadora de la tradición escolástica medieval, dedicada a la elaboración y sistematización de los conocimientos científicos antiguos⁴⁰. En ella, Bernardino de Laredo alude al molido de piedras para obtener polvo, lo cual debería hacerse en una “losa de pintor”. Esta terminología pasó del taller del pintor a la botica, pues se mantuvo como concepto para definir las losas de piedra, generalmente pórfido, donde se molían los pigmentos, para lo cual solían emplear una moleta, también de piedra –este concepto fue recogido por Pacheco, Carducho o Palomino–. A pesar de que existiera una profesión *ad hoc*, es muy probable que los pigmentos siguieran despachándose tras los mostradores de las boticas, sin llegar la venta de colores a emanciparse del todo, como sí ocurrió en la Venecia del siglo XVI.

³⁸ Este último fue el primer manual impreso dedicado íntegramente al teñido de telas y pieles, donde se dedican amplias secciones a los procedimientos para la consecución de los colores. Córdoba de la Llave, 2001: 174-175.

³⁹ Bordini, 1995: 42.

⁴⁰ González Bueno, 2018: sin paginar.

Así, Jordán tuvo en su haber una enorme cantidad de piedra azul que debía convertir en color. Esa piedra era azurita, un pigmento de color azul, utilizado en pintura desde la antigüedad. Sus resultados eran parecidos a los del lapislázuli, el azul de ultramar, pero su precio era considerablemente más bajo, contando, además, con el inconveniente de que no era un pigmento demasiado estable y que tendía a verdear según las condiciones ambientales. Desde la época medieval, en Europa también se le conocía como *azul de Alemania*, por su procedencia, aunque también se extrajo en diversas regiones de Hungría. No obstante, en España, a partir del siglo XVI, la azurita empleada provenía de América, más concretamente de la isla La Española: el *azul de Santo Domingo*, como lo cita Pacheco – aunque se le llamó habitualmente “azul fino” y desde mediados de la centuria “azul de cenizas”⁴¹. Era un material destinado a la producción artística casi en exclusividad, pues carecía de utilidades tintóreas, no tenía propiedades terapéuticas, ni valor como gema. La azurita no pertenecía a la gama de colores estables, pues se destruía con bastante facilidad por la acción de los ácidos y bases, ya en frío. A consecuencia de ello, era un material que sin el cuidado y las consideraciones físicas necesarias podía ennegrecerse o

incluso verdear, siendo los resultados irreversibles⁴². La alta demanda de obras de arte al fresco y al óleo, pinturas de caballete o retablos, catapultó su explotación, comercio y distribución. Gonzalo Fernández de Oviedo (1535) y Francisco López de Gómara (1555) lo incluyen entre las principales mercaderías que se traen de Santo Domingo, junto al azúcar, el brasil, la cañafístola, los cueros vacunos, el oro y la plata⁴³; y el cronista Leon Pinelo, miembro del Consejo de su Majestad y oidor de la Casa de la Contratación, recogió en su obra de 1650, *El Nuevo Mundo*, como en 1579 se había enviado “color azul para pintores” al Consejo Real de las Indias, algo que no debe extrañar en unos años en que se estaban desarrollando un buen número de decoraciones pictóricas en los palacios reales⁴⁴.

Este no fue el primer acuerdo que cerró en estos términos. Ya algunos años antes, en 1548, pagó a Alonso de Medina una suma de 6.620 maravedíes por 6 arrobas y 8 libras de piedra azul⁴⁵. Considerando las ventajas económicas de aquellas transacciones y apreciando sus mayores gratificaciones sobre los dineros que pudiera recibir de encargos pictóricos, Jordán dio un paso más. Sin saber con garantías si abandonó completamente los pinceles por los alambiques y

⁴¹ Bruquetas, 2008: 58.

⁴² Palet, 2002: 78.

⁴³ Fernández de Oviedo, 1959: 79. López de Gómara 1978: 46.

⁴⁴ León Pinelo, 1943: 266.

⁴⁵ Méndez, 2005: 134.

pelícanos, lo cierto es que no se le vuelve a nombrar como pintor después de 1551. Y fue precisamente ese mismo año cuando cerró el acuerdo por el que establecía una compañía comercial con el impresor de libros Claudio Borgoñón -otro personaje que buscó fuentes de ingresos paralelas a su actividad profesional. Éste se comprometió a ir en busca de “*minas de colores de metales*”, y sería Jordán quien le proporcionaría todo lo necesario para ello, según se cita en el acuerdo notarial. Los beneficios, como era común en las compañías comerciales irían a medias, pues el borgoñón estaba obligado a darle tanto la mitad de las minas que hallase, como de la parte que alguien le diese en otras⁴⁶. De esta forma, Jordán pretendía garantizarse la explotación de las materias primas, cuyo valor se incrementaría exponencialmente una vez la piedra fuera tratada y preparada para su venta como material pictórico apto para el uso⁴⁷. Se desconoce si el impresor llegó a hallar alguna mina válida, pues en el año 1553, como ya se ha referido aparece comprando piedra. Es posible que la compañía diera sus frutos, aunque estos tardarían en llegar, por condicionantes e implicaciones logísticas

⁴⁶ Álvarez Márquez, 2007: 44 y 72.

⁴⁷ No se especifica el lugar al que debía dirigirse en busca de aquellas minas. Las principales minas, a mitad del siglo XVI, se encontraban en un cerro

obvias. Cómo de bien parado salió el afinador de aquel acuerdo es algo que sólo nuevos hallazgos documentales podrán desvelar.

La última noticia que se tiene de él con vida data de 1560, año en que aparece firmando un arrendamiento con Antón Martín Gasco, maestrescuela y canónigo del cabildo catedralicio⁴⁸, y Baltasar de Sama. Pasaría de vivir en san Pedro a hacerlo en la cercana collación de santa Catalina, en la que llamaban calle del Horno de las Calabazas. Actuaron con fiadores el carpintero Estaban Sánchez de Guadalupe, quien pudiera estar emparentado con la saga de pintores de homónimo apellido, y Alonso Domínguez, también refinador de colores. Si bien en el año en que firma el contrato para el mural de Villalba vivía en la collación de la Magdalena, los últimos años de su vida los vivió en la zona de San Pedro y Santa Catalina. Jordán se encajó en el sector urbano donde los pintores tenían un mayor protagonismo en el censo. Aunque he podido demostrar que en los años centrales de la centuria el hospital de los pintores se encontraba junto a la iglesia de San Marín, próxima a la cual también se encontraba la *Cal de Pintores*, las figuras más relevantes del gremio, a excepción de Villegas Marmolejo, no vivieron

próximo a la villa de Cotupy, en la región de Cibao Central, la cual había sido fundada ya en 1505. Bruquetas, 2007: 151.

⁴⁸ Este fue un personaje importante dentro del cabildo. Habla de él Ollero Pina, 2007: 137-139.

allí. En Santa Catalina o San Pedro había morado Alejo Fernández y a mediados de siglo habitó Antón Pérez, quien ya ostentaba el cargo de pintor de la catedral, Pedro de Campaña, Luis de Vargas o su cuñado Luis Fernández, quien sería maestro de Pacheco, así como pintores menores: Luis de Valdivieso, Diego de Ayala o Pedro de Campos, engrosan una lista que es mucho más amplia. A pesar de los cambios domiciliarios continuos, algo común en la época, -siempre buscado la mejor oferta en el alquiler-, lo cierto es que fueron estas dos las collaciones de los pintores por excelencia, de ahí que, quizá, Jordán decidiera instalarse en la zona. Es donde encontraría a su clientela más propicia.

Se desconoce la fecha exacta en la que falleció el refinador, pero lo cierto es que, en 1570, su mujer, García Gilberte, se declaraba viuda en una carta de arrendamiento⁴⁹. Su muerte no será llorada por la Historia del Arte. Su historia no es más que un eslabón más de la pintura sevillana. Fue un personaje tan trivial como necesario. La fortuna ha vencido al *tiempo ladrón*, y la conservación del mural de Villalba permite escribir, quizá no una página, pero sí un párrafo de lo que fue una práctica sumamente extendida, pero de la que, por desgracia apenas se nos han conservado ejemplares. Sería verdaderamente

⁴⁹ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales, leg. 16036, f. 787 (2/12/1570)

elocuente poder generar un diálogo entre el Calvario de Villalba y el *Juicio Final* que un día decoró el patio del Hospital de la Misericordia (fig. 7), estableciendo un estudio comparativo en lo que a técnicas murales se refiere.



Fig. 7: *Juicio Final*. Luis de Valdivieso, 1567. Imagen de cuando aún se encontraba en el Hospital de la Misericordia

Éste segundo era, hasta ahora, la única decoración parietal quinientista, conservada, a la que se le habían dado nombres y apellidos. Este fresco -ahora sí, *a la italiana*- fue pintado en 1567 por Luis de Valdivieso y permaneció en dicho lugar hasta los años setenta del siglo pasado, cuando las obras realizadas en el edificio obligaron a proceder según la técnica del *strappo*, separarlo del muro y trasladarlo enrollado al Museo de Bellas Artes de Sevilla. Y en los fondos de la institución se encuentra hoy olvidado y abandonado a su suerte⁵⁰. Su supuesta salvación conllevó su condena definitiva, pues han pasado tantos años que su fragilidad al desenrollarlo conllevaría su ruina, por lo que la restauración de este bien, además de delicada y quimérica, se antoja imposible. La obra de Jordán corrió mejor suerte. Aunque oculto a los feligreses y curiosos, el *Calvario* se muestra hoy, tras una afortunada restauración, en un estado de conservación inmejorable, ofreciendo una visión prístina de uno de los mejores ejemplos de la pintura mural sevillana del siglo XVI.

⁵⁰ Incluso el diario ABC se hizo eco de esta penosa situación hace unos años, dada la noticia un 29 de julio de 2005. ABC, Sevilla: <https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-juicio-final-luis-valdivieso-sigue->

APÉNDICE DOCUMENTAL

1541, julio, 29.

Encargo a Jordán González de la realización de la pintura mural que debe decorar la sacristía de la iglesia de San Bartolomé de Villalva del Alcor (Huelva).

Archivo Municipal, Protocolos Notariales de Villalba del Alcor, Legajo 1537, fol.21r^o y v^o.

En viernes 29 días del mes de jullio de mill e quinientos e quarenta y un años.

Sean cuantos esta carta vieren como yo Jordan González vecino que soy de la ciudad de Sevilla en la collación de la Madalena estante al presente en esta villa de Villalva del Alcor de la una parte e yo Cristóbal de Vayas clérigo presbítero mayordomo de la fábrica de la Yglesia desta dicha villa y en nombre della de la otra, otorgamos e conocemos la una parte de nos a la otra e de la otra a la otra que hacemos pacto conveniencia e transación en esta manera que yo el dicho Jordán Gonzalez sea obligado a e me obligo de hacer e pintar en la pared de la

embalado-despues-anos-200507290300-204118226212_noticia.html
(Consulta 09/07/20)

sacristía de la dcha iglesia de señor san Bartolomé desta dcha villa dentro della en la parte do está dibujado un cruçifixo con las ymagenes a los lados de ntra Señora y san Juan y la Madalena al pie de la cruz al olio y las diademas doradas todo a mi costa desde hoy día de la fecha desta que le tengo començado hasta el día de San Bartolomé primero venidero deste presente año de mill e quinientos e quarenta e un años que lo tengo de dar fecho e acabado a contento vista e parescer de dos oficiales pintores del dicho oficio que para ello fueren nombrados por precio e cuantía de quatro mill e quinientos maravedies de la usual moneda que me aveis de dar e pagar en esta dicha villa en paz e en salvo sin pleito e sin contienda alguna, la terçia parte dellos luego y las dos tercias partes restantes a cumplimiento de los dichos quatro mill e quinientos maravedies teniendo acabada la dicha obra según dicho es la qual prometo e me obligo de dar fecha e acabada el dicho día de San Bartolomé de la manera que de suso va declarado donde no pasado el dicho día que vos el dicho mayordomo podais tomar otro oficial que la faga e acabe a mi costa e por los maravedies que costare me podais executar con solo vuestro juramento sin que para ello intervenga otro auto ni averiguación alguna e yo el dicho Cristóbal de Vayas clérigo presbítero mayordomo susodicho reçibo en mi todo lo convenido en esta escritura e prometo e me obligo de dar e pagar vos el dicho Jordán González pintor los dichos quatro mill maravedies a los plazos e

tiempos que según e como de suso se escritura e nos ambas las dichas partes prometemos e nos obligamos destar e pasar por ello e no nos apartar di distraer dello agora ni en tiempo alguno ni por alguna manera y el que contra ello fuere o viniere o intentare ir o venir le non vala e sobre ello no seamos oydos en juicio antes desechados del como defetuosos e de derecho no procedientes de parte ynsuficientes que intentan acion e demanda que no les compete e demás desto si lo así no cumplieremos e ovieremos por firme según dicho es por esta carta damos e otorgamos poder cumplido bastante libre e llenero a todos cualesquier jueces e justicias de cualquier fuero e jurisdicción que sean que desta causa deban conocer en especial a las desta dicha villa a cuyo fuero e jurisdicción yo el dicho Jordán Gonzalez me someto e obligo renunciando como expresamente renuncio mi propio fuero e jurisdicción e la ley si conveneris para ni nos ni alguno de nos ni otros por nos ser presente citados ni llamados a juicio oydos ni vencidos sobre esta dicha razón nos puedan prendi e prender o fagan e manden facer entrega y excución en nos y en nuestros bienes e de la dicha fábrica e de cada uno de nos do quier que los nos ayamos e los vendan e rematen e luego sin plazo alguno que sea de alongamiento e de los maravedies que valieren fueren vendidos fagan entero e cumplido pago del uno al otro y del otro al otro de los mrs deste dicho contrato e de la dicha pena del doblo si en ella cayeremos e de las costas que se

recreieren de lo qual otorgamos la presente ante escribano público e testigos yusoescritos que es fecha e otorgada la carta en la dicha villa de Villalva del Alcor viernes veynte e nueve días del mes de jullio año del nascimiento de nuestro salvador Jesucristo de mill e quinientos e quarenta e un años e los dichos otorgantes lo fymaron de sus nombres en el registro testigos que fueron presentes a todo lo que dicho es. El bachiller Juan López e Antón Sánchez clérigo presbítero e Pascual García alguacil vecinos desta dicha villa de Villalva. Rúbricas: Cristóbal de Vayas, Jordán Gonçales y Lorenzo de Niebla, escribano público.

102

BIBLIOGRAFÍA

Aliaga, Isidoro de (1631): *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631* [Estudio y transcripción: Pingarrón Seco, Fernando (1995)]. Valencia: Asociación cultural “La Seu”.

Almansa Moreno, Manuel / Martínez Jiménez, Nuria / Quiles García, Fernando (2008): *Pintura mural en la Edad Moderna. Entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

Álvarez Márquez, Carmen: *La impresión y el comercio de libros en Sevilla en el siglo XVI*. Universidad de Sevilla.

Angulo, Diego (1968): “El cambio de estilo en la pintura gótica en España en la crisis del arte europeo”. En: *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid: CSIC, 105-110.

Ávila, Ana (1989): “Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento Español”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, 103-116.

Balle Philip (2011): *La invención del color*. Edición digital: Titivillus.

Baño Martínez, Francisca del (2009): *La sacristía catedralicia en la edad moderna. Teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia.

Bassegoda, Bonaventura (2002): *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frederic Quilliet (1809)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Berrie, Barbara H./ Matthew, Louisa C. (2006): “Venetian “colore”: Artists at the Intersection of Technology and History”. En: Brown, David Alan/ Ferino-Pagden, Sylvia (eds.): *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*. Washington-Vienna: National Gallery of Art - Kunsthistorisches Museum, 1-10.

Bing, Gertrud (1960): “Aby M. Warburg”. En: *Rivista storica italiana*, LXXII, 28, 110-113.

Bordini, Silvia (1995): *Materia e imagen: fuentes sobre técnicas de la pintura*. Barcelona. Ediciones del Serbal.

Bruquetas, Rocío (2002): *Técnica y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Bruquetas, Rocío (2007): "Azul fino de pintores: obtención, comercio y uso de la azurita en la pintura española". En: *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid-Sevilla: Museo Nacional del Prado-Fundación Focus Abengoa, 148-157.

Bruquetas, Rocío (2008): "La obtención de pigmentos azules para las obras de Felipe II". En Kroustallis, Stefanos/San Andrés Moya, Margarita/et all. (cords.): *Art Technology. Sources and Methods*. Londres: Archetype Publications, 55-63.

Cennino, Cennini (ed. 2009): *El Libro del Arte*. Madrid: Akal.

Cordoba De La Llave, Ricardo (2001): "Cuatro textos de literatura técnica medieval sobre el trabajo del cuero". En: *Meridies*, V-VI, 171-204.

Domínguez Ortiz, Antonio (1974): *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Domínguez Ortiz, Antonio (2003): *La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna*. Madrid: CSIC.

Escuredo, Elena (2019): "Juan Chacón, un pintor desconocido en la Sevilla del siglo XVI: un recorrido por su vida y obra". En: *Laboratorio de Arte*, 31, 143-160.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (ed. 1959): *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Ediciones Atlas.

Fernández Chaves, Manuel F./Pérez García, Rafael M. (2010): "Las redes de la trata negrera: mercaderes portugueses y tráfico de esclavos en Sevilla". En: Martín Casares, Aurelia/García Barranco, Margarita (coord.): *La esclavitud negroafricana en la Historia de España, siglos XVI y XVII*. Granada: Comares, 5.34.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2013): "Antonio de Alfán y Juan de Oviedo el Viejo. El retablo de la Inmaculada de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)". En: *Atrio*, 19, 2013, 49-68.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2015): *Alejo Fernández y la pintura sevillana en el primer tercio del siglo XVI [Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla]*.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2019): "'Suysos, caballerías de caballos, mugeres como van caualgando...': un proyecto de pintura mural para el Palacio de las Dueñas en 1540. En: *Laboratorio de Arte*, 31, 113-134.

González Bueno, Antonio Isacio (2018): "En torno a las boticas y boticarios renacentistas: literatura profesional, farmacopeas y materia

médica en la Europa del humanismo”. En: *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 10, sin paginar.

Hernández Díaz, José (1933): “Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla”. En: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. VI. Sevilla: Laboratorio de Arte.

Hernández Díaz, José (1937): “Arte hispalense de los siglos XV y XVI”. En: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. IX. Sevilla: Laboratorio de Arte.

Lleó, Vicente (2017): *La Casa de Pilatos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

López de Gómara, Francisco (ed. 1978): *Historia general de las Indias y conquista de México*. México: Condumex.

Marías, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.

Matthew, Louisa C. (2002): “Vendecolori a Venezia: The reconstruction of a profession”. En: *The Burlington Magazine*, 144, 1196, 680- 686.

Méndez, Luis (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Mercado Hervás, Marina S. (2010): “La pintura mural del siglo XVI del convento de Santa Inés de Sevilla: Un tesoro artístico del Renacimiento sevillano”. En: *Claustro de las Artes*, 4, 2010, 15-20.

Nieto Alcaide, Víctor (1978): *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Catedra.

Núñez Roldán, Francisco (2004): *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ollero Pina, José Antonio (2007): “Clérigos, universitarios y herejes: la Universidad de Sevilla y la formación académica del cabildo eclesiástico. En: Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique/Polo Rodríguez, Juan Luis (eds.): *Universidades hispánicas: modelos territoriales en la Edad Moderna. Vol. 2, Valencia, Valladolid, Oñate. Oviedo y Granada*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 107-196.

Pacheco, Francisco (ed. 1990): *El arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.

Palet, Antoni (2002). *Tratado de pintura. Color, pigmentos y ensayo*. Barcelona. Ediciones de la universidad de Barcelona.

León Pinelo, Antonio de (ed. 1943): *El paraíso en el Nuevo Mundo: comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales islas de tierra firme del mar oceano*. Madrid: Imprenta Torres Aguirre.

Rallo Grauss, Carmen (1999): *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Vol. 1: Tradición e Influencia Islámica* [Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid].

Rallo Grauss, Carmen (1992-1993): "Técnica de ejecución de una pintura mural medieval sevillana: claustro de los evangelistas de San Isidoro del Campo". En: *Boletín de Arte*, 13-14, 49-60.

Ramírez De Arellano, R. (1915): "Ordenanzas de pintores existentes en el Archivo municipal de Córdoba", En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 33, 29-46.

San Andrés, Margarita/Sancho, Natalia/Roja, José Manuel de la (2010): "Alquimia: Pigmentos y colorantes históricos". En: *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, 106(1), 58-65.

Sancho Corbacho, Heliodoro (1931): "Arte sevillano de los siglos XVI y XVII". En: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. III. Sevilla: Laboratorio de Arte.

Santos Gómez, Sonia / San Andrés Moya, Margarita (2001): "Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas". En: *Pátina*, 10-11, 266-285.

Serrera Contreras, Juan Miguel (1981): "La pintura mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México". En: *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2. La Rábida: Universidad de Huelva, 321-336.

Varela de Salamanca, Juan (1527): *Recopilación de las Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. Sevilla.

Vasari, Giorgio (ed. 2019): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

White, John (1994): *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza.