

EL APÓSTOL SANTIAGO Y SUS FUENTES GRABADAS EN LA SEVILLA DE 1575 A 1750

THE APOSTLE JAMES THE GREATER AND HIS ENGRAVING
SOURCES IN SEVILLE
FROM 1575 TO 1750

JAVIER GÓMEZ DARRIBA

Universidad de Santiago de Compostela

javier.gomez.darriba@gmail.com

Resumen: el presente trabajo aborda la influencia de los grabados foráneos en los pintores de la escuela sevillana de entre los siglos XVI y XVIII a la hora de esculpir al apóstol Santiago el Mayor. Daremos cuenta del variado origen de dichas estampas y de su repercusión en obras conservadas en Sevilla y provincia.

Palabras clave: Sevilla, Santiago el Mayor, grabados, pintura, apostolado.

Abstract: This paper explores the influence of foreign engravers in the painters of the Seville school between 16th and 18th centuries to compose the apostle James the Greater. We will check the varied origin of said engravings and its influence on artworks preserved in Sevilla and province.

Keywords: Seville, James the Greater, engravings, painting, *apostolado*.

La estampa religiosa circuló con suma facilidad por Europa durante los siglos XVI, XVII y XVIII. En este período la ciudad de Sevilla resultó una de las más cosmopolitas del viejo continente, y tuvo en el cabildo metropolitano, así como en las innumerables parroquias, conventos, hermandades y demás instituciones y estamentos que la conformaban, a una sociedad que requirió de obra artística con una magnitud sin parangón en el resto de España. Dichas circunstancias posibilitaron que se convirtiese en un caladero de grabados provenientes de muy diversos puntos de Europa, los cuales, además de satisfacer las necesidades devotas del fiel, introdujeron nuevas ideas, composiciones, preceptos estéticos, y tipos iconográficos que supieron aprovechar no solo los artistas locales, sino también los del Nuevo Mundo, pues Sevilla constituía su puente de paso transoceánico. De todo lo expuesto dio fe Ceán Bermúdez a inicios del siglo XIX: *“Las [estampas] que poseo son muy apreciables, y no pocas raras y muy buscadas. Las compré en Sevilla, emporio en otro tiempo cuando florecían allí las artes con el impulso del comercio de América y con el tráfico de alemanes, holandeses, flamencos y franceses que traían las estampas grabadas en sus países para estudio de nuestros profesores. Y como no perdí jueves alguno en los veinte y cuatro años que residí en aquella ciudad sin concurrir a la feria y baratillo donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que se morían, conseguí juntar una abundante copia de muchas, que probablemente contribuyeron a perfeccionar en el arte al sabio pintor Francisco Pacheco, a su yerno D. Velázquez, al licenciado Roelas, a su discípulo Zurbarán, a los Herreras y Castillos, al correcto Alonso Cano, al gracioso Murillo, y demás profesores sevillanos, como lo indicaban, su antigüedad, ciertas señales, cifras y aún firmas de sus poseedores, las que pasando de mano en mano llegaron por fortuna a las mías”*¹. Efectivamente, es de sobra conocido que los grabados suponían para el artista una referencia gráfica indispensable a la hora de configurar su obra. En buena parte de las ocasiones se inspiraban en estos para plasmar en lienzos, tablas y muros, composiciones de variable originalidad. Sin embargo, en muchas otras, copiaban

¹ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, pp. 77-78, 81-82.

literalmente lo figurado en el folio, bien por prisa, por escasa inventiva, o porque así lo exigía el promotor².

Veremos qué fuentes grabadas empleó la escuela pictórica sevillana durante la Edad Moderna a la hora de efigiar a Santiago el Mayor, apóstol con enorme culto en la ciudad desde los tiempos de la conquista fernandina, en que fue instalado por los caballeros de la Orden de Santiago que contribuyeron a lograr dicha plaza a los moros. Tradicionalmente se le consideró el evangelizador de estas tierras y el fundador de la archidiócesis, en la cual dispuso a su discípulo san Pío como primer obispo. Además, constituía desde el siglo IX el patrono de la monarquía hispana y el supremo defensor de la fe católica frente a la herejía. De ahí su manifiesta invocación ante cualquier conflicto armado. Conformaba asimismo un guardián de la navegación, y ninguna urbe dependía tanto de ella como la Sevilla de entonces, único puerto de Indias por el que entraban las riquezas que abastecían el entramado político-económico de la Corona. En definitiva, durante estos siglos la ciudad entera se puso bajo su protección y amparo, y ello lo refrendó con significativas obras artísticas –mayoritariamente en su tipología de Matamoros– que rogaban su intercesión en la cruzada librada contra los enemigos de la fe: moriscos, protestantes, piratas herberiscos, naturales del Nuevo Mundo, etc. No obstante, el Santiago que ahora veremos no responde a su tipo caballeresco, sino al apostólico, al cual se le añade algún atributo característico de su iconografía peregrina³. Generalmente se le recorta sobre un fondo neutro ajeno a cualquier referencia espacial⁴. Su aspecto se ve rejuvenecido si lo comparamos con el modo en que solía representarse

² *Ibidem*, pp. 25-40.

³ Acerca de los grabados de Santiago como apóstol y peregrino en época moderna, consúltese especialmente a PLÖTZ, Robert: “Imago parvula beati Iacobi”, en *Santiago. A esperanza. Pazo de Xelmírez, Santiago de Compostela, 27 de maio – 31 de decembro 1999*. Santiago de Compostela, 1999, pp. 105-113; ÍDEM: “La imagen popular de Santiago el Mayor”, en *Santiago Apóstol desde la memoria. Centro Cultural Torrente Ballester. Ferrol, 24 de junio / 31 de agosto, 2004. Iglesia de San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela, 14 de septiembre / 30 de diciembre, 2004*. Santiago de Compostela, 2004, pp. 160-175.

⁴ ORIHUELA MAESO, Mercedes: “El Apostolado”, en *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada. Museo de Belas Artes da Coruña, 23 de junio – 1 de septiembre 1999*. Santiago de Compostela, 1999, pp. 49-50.

previo el Concilio de Trento. Se le viste con sencillos y ampulosos mantos sobre la túnica, y no con los ricos ropajes que comúnmente lucía hasta inicios del quinientos. Su sombrero pierde protagonismo de forma notabilísima y, de aparecer, lo hace colgado a la espalda. Tanto en este como en la esclavina se cosen en ocasiones las veneras y bordoncillos cruzados, que junto al bordón y a la calabaza aluden a su condición de viajero. Por último, continúa portando el libro como lo hacía en épocas anteriores, resaltando así su labor catequética en Judea, Samaría e Hispania. La mayor parte de estos Santiagos pertenecen a series del apostolado, subgénero que los obradores sevillanos explotaron durante los siglos XVII y XVIII, abasteciendo con él a su ciudad, a la archidiócesis e incluso a las Indias. Su proliferación se debió a que los apóstoles constituían un paradigma de vida modélica dentro de la cultura postridentina, pues habían evangelizado al mundo y sufrido martirio por su fe, mostrando cómo se había de lograr la salvación en contraposición a la doctrina protestante que la justificaba mediante los méritos de Cristo. Además, en el *Rationale divinorum officiorum* del siglo XIII –obra que gozó de amplia difusión hasta el XVIII– Guillermo Durando les había asignado la declaración de las verdades del catolicismo en el credo corto, también conocido como Símbolo de los Apóstoles. De ahí que junto a sus retratos apareciesen en ocasiones las respectivas sentencias que se les atribuían. Con dichas efigies numerosas iglesias revistieron sus pilares y sacristías, aunque lo habitual fue disponerlas en los muros del presbiterio, seguramente con la intención de consolidar el *status* del sacerdocio, puesto que si la sucesión de las órdenes sacerdotales se había mantenido ininterrumpida desde la época de estos discípulos, cada pastor, en última instancia, era su heredero, y como ellos, tenía la misión de celebrar la eucaristía y enseñar la doctrina a su rebaño⁵.

⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*. Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 68-69; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “Santiago el Mayor”, en *Santiago. La Esperanza. Palacio de Gelmírez, Santiago de Compostela, 27 de mayo – 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, 1999, p. 492; RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607 – Sevilla, 1666)*. Sevilla, 2007, pp. 45-46; PORRES BENAVIDES, Jesús: “Las pinturas del Apostolado de la Sacristía de la Catedral de Santiago de Chile”, en *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte. 1 al 3 de 2014. Valparaíso – Chile*. Santiago de Chile, 2014, p. 82.

Como se aludió, el origen de las estampas, y en consecuencia, de los modelos a seguir por los artistas locales, resultó muy diverso. Para la configuración de estos santos retratos se recurrió antes a composiciones nórdicas –germanas, flamencas y holandesas– que a italianas. El empleo de estas últimas se ha ligado a un artista de mediana calidad al que la historiografía atribuye varios apostolados. Se trata del luxemburgués Pablo Legot. Ceán le asignó dos de medio cuerpo en Sevilla: uno en el Hospital de la Misericordia y otro en la parroquia de San Román. El primero se trasladó a Madrid en 1811 y nada se ha vuelto a saber de él; mientras que el segundo se destruyó en 1936. A partir de esta fecha, el Museo de Bellas Artes cedió otro en calidad de depósito a la parroquia de San Roque, que luce en su retablo mayor. Aunque con ciertas reservas, también se cree de Legot y de una data previa a 1647. En él, los discípulos se figuran de cuerpo entero, mientras que al fondo y en pequeño formato aparecen sus martirios⁶. El apóstol Santiago se encuentra en el cuerpo central al lado de la talla titular de san Roque. Benito Navarrete acertó en la fuente grabada que hubo de inspirarlo: el Zacarías de una serie de profetas que Raffaello Schiaminossi estampó en Roma hacia 1606–1609⁷. Una última serie de Legot se reparte hoy día entre la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones y la Casa Diocesana de Ejercicios Betania, ambas en San Juan de Aznalfarache. La donó el cardenal Ilundain en 1930 tras extraerla del salón principal del palacio arzobispal, para el cual la había encargado en 1647 el cardenal Agustín de Spínola a decir de Ceán⁸. De ella se ha reseñado su deuda con la grabada por

⁶ Mide cada lienzo 230 por 140 cm, SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1985, pp. 264, 291-293.

⁷ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., pp. 30, 268, 270-271.

⁸ Dimensiones del lienzo del apóstol Santiago: 203 por 112 cm, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979, pp. 58-59. El conjunto muestra a las claras que ha sido repintado, como indican SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la pintura española. Escuela sevillana...*, op. cit., p. 289. Apostilla Valdivieso que hubo de existir una importante participación del taller, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, p. 200.

Marcantonio Raimondi entre 1517 y 1527 siguiendo modelos de Rafael Sanzio, existiendo afinidades entre el Santiago de Legot y el san Judas Tadeo de la serie, y, sobre todo, suponiendo el primero un calco del Santiago italiano⁹. Esta rafaelesca composición jacobea en actitud caminante gozó de gran seguimiento, puesto que coetáneamente también la abrieron en sus planchas Ugo da Carpi o Marco Dente, discípulo este último de Raimondi¹⁰. Posteriormente lo hizo el holandés Crispijn van de Passe el Viejo. En 1615 la reinterpretó el polaco Jan Ziarnko en un dibujo grabado por un artista anónimo que editó en París Jean Le Clerc¹¹. Finalmente, en 1616, Luca Ciambelano ejecutó el aguafuerte que a nuestro juicio constituye la verdadera fuente de la que bebió Legot, dado que el rostro apostólico resulta un calco de este y difiere sin embargo del de Raimondi. El propio Francisco Pacheco conoció estas composiciones de Rafael, pues en su *Arte de la pintura* expresó que sus apóstoles suponían el prototipo ideal¹². Seguramente supo de ellos por las citadas estampas que hubieron de circular por Sevilla, aunque también cabe la posibilidad de que visualizase la serie grabada por Marco Dente en su visita al Escorial, ya que se aglutinaba en la Real Colección de Estampas¹³.

⁹ SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la pintura española. Escuela sevillana...*, op. cit., p. 290; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., pp. 268-269; ÍDEM: "Iconografía de los Apostolados", en *El Greco. Apostolados. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña. 3 octubre. 1 diciembre 2002. A Coruña, 2002*, p. 32.

¹⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria-Gasteiz, 1993, t. IV, pp. 13, 16.

¹¹ GUINARD, Paul: "Saint Jacques dans l'estampe populaire française", en *Compostellanum*, 10, 1965, pp. 587-588; MILICER, Ewa: "Santiago el Mayor", en *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada. Museo de Belas Artes da Coruña, 23 de junio—1 de septiembre 1999*. Santiago de Compostela, 1999, p. 160.

¹² PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descriuense los hombres eminentes que ha hauído en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla, 1649, p. 564.

¹³ Acredita dicha visita en PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura...*, op. cit., pp. 319, 622-623. Sobre el apostolado de Marco Dente en dicha colección véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Real Colección de Estampas...*, op. cit., pp. 16-19.

El apostolado de Legot extraído del palacio arzobispal fue reemplazado en esa misma década de 1930 por otro en que los discípulos se figuran hasta las rodillas. Se cree de entre 1663 y 1669, época en que ocupó la cátedra episcopal Antonio Payno, y se le vincula un estilo próximo al de Sebastián de Llanos Valdés. Al Santiago se le añaden más elementos propios del peregrino, e incluso con su ademán parece invitarnos a seguir su senda¹⁴. Sobre él se escribe a pincel su nombre y el extracto del Símbolo de los Apóstoles que en este caso le corresponde: "*Credo in Iesum Christum filium eius unicum dominu^m nostrum*". Existen evidentes similitudes iconográficas entre este y el que se atribuye al gaditano Clemente de Torres entre 1709 y 1715 para uno de los pilares de la otrora conventual dominica de San Pablo en Sevilla, actual parroquia de Santa María Magdalena¹⁵. De la serie del palacio arzobispal se ha dicho que los discípulos destacan por su naturalidad gestual, simulando inspirarse en modelos reales¹⁶. Podrían hacerlo en última instancia, porque aparte de manifestar unas composiciones francamente estereotipadas, su deuda con algunos grabados flamencos resulta palmaria. Concretamente con sendos apostolados estampados en el segundo cuarto del siglo XVII por Cornelis van Caukercken y por Schelte Adamsz. à Bolswert sobre composición de Anton van Dyck y Gerard Seghers respectivamente. Así, el rostro de Santiago se asemeja de forma evidente al realizado por el segundo de los grabadores. Las manos del san Juan, sin embargo, calcan a las del Visionario de Patmos del primero, mientras que su expresión facial reproduce fielmente la de su san Mateo. De igual manera, el san Pablo retoma la lámina de su Santiago, que sin lugar a dudas gozó

¹⁴ Dimensiones del cuadro del apóstol Santiago: 144 por 103 cm, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal...*, op. cit., pp. 40-41; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Córdoba, 1997, pp. 232, 236.

¹⁵ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla, 2003, pp. 76-77, 80-81; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Pintura barroca sevillana*, op. cit., pp. 479, 482, 489. Esta obra cuenta con un duplicado pasado al azulejo en uno de los pilares de la parroquial sevillana de San Román. Lo pintó Antonio Muñoz Ruiz y lo ejecutó la fábrica Montalván entre 1946 y 1948. <http://www.retabloceramico.net/>. (consultada el 30/6/2014).

¹⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal...*, op. cit., p. 41.

de gran popularidad en Sevilla, pues aparte de servir como modelo para este evangelista del palacio arzobispal, hemos hallado tres inéditas obras jacobeanas fiel reflejo de la misma. Una se encuentra en la viga de entrada al sotacoro de la antigua parroquia de Santiago, circuida en un óvalo y acompañada además de un san Andrés que igualmente calca al propio de la serie; otra, también inscrita en una elipse, en la iglesia estepeña de San Francisco; y la restante pertenecía en la primavera de 2014 a la Casa de Antigüedades Santa Pola, con sede en Sevilla. Para esta última el autor pudo haber recurrido al grabado de Schelte Adamsz. à Bolswert a juzgar por la tipología de sombrero con las veneras y bordoncillos cosidos, aunque también cabe la posibilidad de que acudiese al Santiago de Hendrick Goltzius del que pronto hablaremos. Realmente la composición de Van Dyck no deja de ser una revisión del Santiago de su compatriota Rubens que custodia el Museo Nacional del Prado, el cual forma parte de un apostolado que disfrutó de un éxito rotundo dadas las cuantiosas copias que se conservan en Europa. Algunas fueron realizadas por artistas de diversas escuelas que consultaron los grabados hechos en base al original, pero otras resultan versiones pintadas por los oficiales de su taller amberino, como ocurre con un ejemplar conservado en la localidad coruñesa de Betanzos que data de entre 1618 y 1626¹⁷. La meridiana deuda con dichos grabados rubenianos, llevados a cabo por el holandés Nicolas Ryckemans y el germano Peter Isselburg, se evidencia en el Santiago de la sacristía de la parroquia de San Juan Bautista en Marchena, obra que Francisco Zurbarán cobró en 1637 a cambio de 10 ducados pero que en verdad pintaron sus colaboradores, quienes únicamente inventaron la parte inferior del cuerpo en actitud caminante¹⁸. Otro apostolado de cuerpo entero y

¹⁷ VÁZQUEZ MIRAMONTES, Sergio: "El Apostolado del Museo das Mariñas: la huella de Rubens en Galicia", en *Anuario Brigantino*, 28, 2005, pp. 365, 367-368, 398.

¹⁸ Dimensiones del lienzo: 180 por 107 cm, HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Los Zurbaranes de Marchena", en *Archivo Español de Arte*, 26, 1953, p. 32; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: "Torpeza y humildad de Zurbarán", en *Goya*, 64-65, 1965, p. 269; RAVÉ PRIETO, Juan Luis: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Sevilla, 1986, p. 65; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., p. 190; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: "Santiago el Mayor", op. cit., pp. 492, 494. Se ha dicho que el taller también ideó el sombrero colgado a la espalda, negando que el original de Rubens lo poseyese, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *De pintura y pintores. La configuración de los*

raigambre flamenca es el que reviste los muros de las naves laterales de la otrora parroquial sevillana de Santiago. Todavía carece de estudio y además se encuentra en un lamentable estado de conservación. No obstante, lo creemos del primer cuarto del siglo XVI. La figura jacobea se dispone sobre la entrada a la capilla sacramental. Aparece en plena caminata ayudándose del bordón, sin que el hecho de andar le impida apartar los ojos de la lectura que le tiene absorto. Muchos son los grabados que efigian así a los apóstoles, pero concretamente existe uno al que variándole su sentido presenta similitudes con el lienzo hispalense. Se trata del Santiago Alfeo estampado por Antonio II Wierix hacia 1585 sobre composición de Ambrosius Francken I.

De todas formas, si hubo una serie del apostolado que a lo largo de los siglos sirvió de recetario básico a gran cantidad de artistas, esta resultó, qué duda cabe, la estampada por Hendrick Golztius en 1589, un manierista de origen germano pero flamenco de adopción. Su venturosa propagación aún se demuestra hoy día en las decenas y decenas de ejemplos que se conservan por toda la península, Europa e Hispanoamérica¹⁹. Al igual que ocurre con las demás series, hubo artistas que se valieron de estas láminas como punto de partida, denotando sus apóstoles cierta inspiración en ellas. Otros, sin embargo, las imitaron literalmente, efectuando así meros calcos coloreados. A medio camino entre ambas posturas, hubo quien reprodujo las disposiciones y expresiones de los discípulos pero intercambiándoles sus atributos. Llamam la atención las palabras de Navarrete al indicar que de todos los apóstoles que conforman la serie, es del Mayor de quien más copias han hallado²⁰. Posiblemente ello se deba a que posee una capacidad sugestiva ajena a sus homólogos. Este particular

modelos visuales en la pintura española. Madrid, 1993, p. 124. En verdad la obra del Prado tiene uno idéntico.

¹⁹ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., pp. 152-157, 317, notas 543-545; LÓPEZ DE PRADO NISTAL, Covadonga: "Santiago el Mayor", en *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada. Museo de Belas Artes da Coruña, 23 de junio – 1 de septiembre 1999*. Santiago de Compostela, 1999, p. 62; PORRES BENAVIDES, Jesús: "Las pinturas del Apostolado...", op. cit., pp. 81, 83.

²⁰ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., p. 154.

atractivo quizá estribe en la decorosa conjunción de sus atributos; en su emblemática pose de la melancolía y su profunda mirada; y acaso en la elegancia inherente a la composición. Hacia 1610-1615, un anónimo pintor elaboró para el retablo mayor de la iglesia hispalense del Colegio de San Gregorio una más que aceptable serie que actualmente se custodia en el Colegio de los Ingleses de San Albano, en Valladolid. Con mucha menor pericia, otro ignoto autor efectuó en el último tercio del seiscientos – según Navarrete – el apostolado que hoy jalona las paredes de la tienda catedralicia a la que se accede desde el atrio de la portada de San Cristóbal, del cual ya Ceán advirtió su deuda con los grabados del germano²¹. Más pobre aún se revela la dispuesta en el techo del anteoratorio del palacio arzobispal, enmarcando a la Asunción. Esta serie, al igual que la ya comentada que hoy ocupa el salón principal, se efectuó durante el episcopado de Antonio Payno entre 1663 y 1669²². Llegó a atribuirse a Matías de Arteaga, confundiendo incluso a Santiago el Mayor con san Felipe y viceversa²³, pero inmediatamente se justificó el equívoco que supuso tal asignación y se negó la autoría²⁴. El apóstol se presenta desprovisto de todo objeto a excepción del bordón. A diferencia de la estampa, se le añade el nimbo que alude a su condición de santo, ganada en la escena del martirio que cabe al fondo. Otra humilde copia pictórica se custodia en la iglesia estepeña de Santa María la Mayor. Sin salir de este templo, aparece una más y de notable factura en uno de los relieves lignarios de la sillería de coro. Tanto el Mayor como el resto de discípulos se disponen en el sentido opuesto a como Goltzius los grabó. Por tanto, su autor pudo acudir, bien a la serie del germano, bien a la del

²¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: “El cuadro de San Gregorio de Roelas”, en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 4, 1935-1936, pp. 52-53; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., pp. 152-154.

²² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal...*, op. cit., pp. 43-44.

²³ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *El Palacio Arzobispal...*, op. cit., pp. 388-392.

²⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Una serie de la historia de José por Matías de Arteaga”, en *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, p. 437; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 2002 (2.^a ed. Orig., 1991), p. 152.

holandés Egbert van Panderen, quien precisamente retomó la de Goltzius pero invirtiendo la disposición de los apóstoles.

Otra serie coetánea a la de Goltzius e igualmente muy socorrida en el arte postridentino fue la realizada por el holandés Crispijn van de Passe el Viejo en 1594. La escuela de pintura sevillana pudo tener conocimiento de ella solo cuatro años después de que se abrieran las planchas, pues en 1598 el rondeño Alonso Vázquez se obligaba a realizar para el veinticuatro don Diego de Cabrera las pinturas del retablo de la Concepción en la parroquial hispalense de San Andrés. Habría de hacer “*a los lados del banco [...] dos o tres Retratos de medias figuras las que le sean pedidas*”²⁵. Los únicos “*Retratos*” que finalmente tuvieron cogida fueron los de san Francisco en el lado izquierdo y de Santiago en el derecho, cuya presencia se justifica por constituir el santo patrono del promotor, quien exigió a sus predilectas devociones para que intercediesen por él en las misas que allí se celebrarían en beneficio de su alma²⁶. Creemos que para componerlo pudo inspirarse en el Santiago Alfeo del holandés, pues el tipo facial y su saturnina expresión; la manera de asir el bordón —la maza en el grabado—; o el cuello de la túnica, se muestran equivalentes. Es posible que otras efigies jacobeanas que moran en los templos sevillanos emparenten con dicho grabado, por ello las pondremos en relación, aunque con mayores reservas. Si invertimos su sentido y nos atenemos a su actitud reflexiva, advertimos ciertas afinidades con el altorrelieve de la sillería de coro de la conventual de Nuestra Señora de la Consolación, obra anónima creída por Gabardón de la Banda de entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII; retrotraída luego por Antonio Martín hasta 1630 aproximadamente; y posteriormente atribuida por Álvaro Cabezas al arquitecto de retablos, escultor y tallista José Fernando de Medinilla.

²⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, pp. 215-216.

²⁶ En este sentido, nos constan varios ejemplos de canónigos o caballeros sevillanos que, teniendo por nombre Diego, solicitaron la pintura de Santiago para los retablos de sus capillas privadas. Sin salir de la catedral, cabe citar a Diego López de Enciso y el altar de la Virgen del Consuelo; a Diego Caballero y el retablo de la Purificación en la capilla del Mariscal; o a Diego de Bolaños y el altar de la Visitación.

quien a su juicio la habría ejecutado en la década de 1720²⁷. De igual modo, observamos analogías con el inscrito en uno de los medallones pintados por Lucas Valdés entre 1701 y 1703 para el muro de la Epístola de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes²⁸. Con mayor fidelidad hacia otra estampa de la misma serie, en este caso la del Mayor, pero al mismo tiempo con indiscutible originalidad, resolvió la figura jacobea el pintor dieciochesco del camarín de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Estepa, para la cual retomó la disposición y la gestualidad, mudando no obstante sus atributos y vestimenta [figs. 1-2].

De unos mismos patrones derivan los apostolados que la historiografía asigna a Esteban Márquez, alegando similitudes formales entre los discípulos y las escasas obras que de él se conocen. Lo definió Ceán como un seguidor de Murillo de origen extremeño muerto en Sevilla en 1720. Diego Angulo le atribuyó la serie que hoy tapiza el muro occidental de la capilla catedralicia de San José, datada por Enrique Valdivieso entre 1690 y 1700²⁹, cuyo Santiago resulta idéntico a otro conservado en la iglesia

²⁷ GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: *El conjunto monumental del Palacio de los Ponce de León y el Convento de los Terceros Franciscanos de Sevilla*. Sevilla, 2000, pp. 147-149; MARTÍN PRADAS, Antonio: *Silleras de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución*. Sevilla, 2004, pp. 266-273; CABEZAS GARCÍA, Álvaro: "La caja del órgano y la sillería del coro de la iglesia de los Terceros de Sevilla: obras probables de José Fernando de Medinilla", en *Cuadernos de Estepa n.º 04. Actas del I Congreso Andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza del siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009). Sesiones celebradas el 17 y 18 de septiembre de 2009*. Estepa (Sevilla), pp. 274-277.

²⁸ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Lucas Valdés...*, op. cit., pp. 64, 66, 71; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Pintura barroca sevillana*, op. cit., pp. 473-474.

²⁹ Dimensiones de cada cuadro: 106 por 82 cm, ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo y su escuela en colecciones particulares*. Sevilla, 1975, pp. 15, 17; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978, p. 77; ÍDEM: "La pintura en la catedral de Sevilla, siglos XVII al XX", en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, p. 436; LAGUNA PAÚL, Teresa: "Santiago el Mayor", en *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico. Monasterio de San Martín Pinario. Museo Diocesano Santiago de Compostela. 18 de marzo – 18 mayo 1999*. Santiago de Compostela, 1999, p. 186. A fin de evitar confusiones, decir que el identificado como "Santiago (?)" de la capilla de San José en

parroquial de Santa María de las Nieves en Villanueva del Ariscal³⁰. El propio Angulo también creyó suyo uno que fechó en el último tercio del siglo XVII, y que, procedente del Hospital de la Sangre, se repartía hasta hace pocos años entre las dependencias de la Caja San Fernando y la Diputación Provincial. No lo hemos podido visualizar, pero al parecer se distinguía del anterior por sus figuras de cuerpo entero y su mayor calidad³¹. Las paredes de la Sala de Juntas de la Real Academia de Medicina se jalonan con otro que le atribuyó María Isabel López Garrido, datándolo en 1700. Esta corporación lo adquirió en 1777 luego de pagarle 600 reales al comerciante de arte José Rodríguez de Rivera. Curiosamente, vino a ocupar en el retablo mayor de la iglesia colegial de San Gregorio –concedida por Carlos III tras la expulsión de los jesuitas– el sitio vacante que habían dejado las citadas copias de Goltzius sitas hoy en Valladolid³². Valdivieso también añadió a la indocumentada producción de Márquez la serie que reviste los brazos del crucero de la parroquial sevillana de San Bartolomé³³. El Santiago de la misma se sitúa en el extremo superior derecho del lado del Evangelio. Se aleja compositivamente del resto de homólogos jacobeos tomados por obra suya. Por fortuna hemos podido hallar su fuente grabada. Se trata de un calco del estampado por el flamenco Rafael Sadeler I en el último cuarto del siglo XVI. Estimamos que la práctica totalidad de los codificados retratos de estas últimas series devienen de grabados

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “La pintura en la catedral de Sevilla...”, op. cit., p. 451, se trata realmente de san Felipe.

³⁰ Compruébese en la foto que del mismo aporta HERRERA GARCÍA, Antonio: *El apóstol Santiago el Mayor. Su devoción y su imagen ecuestre en Villanueva del Ariscal*, Villanueva del Ariscal (Sevilla), 2010, p. 12.

³¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo y su escuela...*, op. cit., p. 18; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Pintura barroca sevillana*, op. cit., p. 410.

³² Cada cuadro cuenta con idénticas dimensiones –106 por 84 cm– que los mencionados de la capilla de San José –106 por 82 cm–, los cuales se inscriben en marcos ovales fingidos, LÓPEZ GARRIDO, María Isabel: “Un apostolado atribuible a Esteban Márquez”, en *Archivo Hispalense*, 213, 1987, pp. 193-195; ÍDEM: “La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, 221, 1989, p. 133; ÍDEM (coord.): *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla, 1700-2000*. Sevilla, 2000, p. 59. Vid. nota 29.

³³ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Pintura barroca sevillana*, op. cit., p. 411.

noreuropeos. Asimismo, juzgamos desproporcionada su fácil atribución a los pinceles del extremeño, máxime cuando carecemos de referencias documentales que lo corroboren.

Para cerrar, traemos a colación un par de ejemplos de las llamadas parejas de apóstoles, una tipología que quizá devenga de la asunción literal de la cita evangélica por la cual Jesús, al tiempo que enseñaba la Palabra, se valió de ellos para tal fin y “*comenzó a enviarlos de dos en dos*” –Mc 6, 7–. En dichas obras a Santiago se le suele acompañar de su hermano san Juan, o como ocurre en el par de ejemplos sevillanos que veremos, de san Andrés, pues ambos ocupan el tercer y cuarto puesto del colegio apostólico; resultan los primogénitos de quienes ostentan los primeros –san Juan y san Pedro–; y sus sentencias del credo son correlativas³⁴. Juntos los pintó Pedro de Villegas Marmolejo hacia 1575 en el retablo del Entierro de Cristo de la conventual hispalense de Madre de Dios³⁵ [fig. 3]. No aparecen más apóstoles que ellos, por lo que cabe la posibilidad de que resultasen las predilectas devociones de quienes tenían una capellanía en dicho altar. San Andrés se apoya en la cruz aspada de su martirio y le señala a su compañero las líneas de un libro ante el cual se hallan embebidos. Creemos que el pintor acudió a un apostolado impreso por el germano Sebald Beham entre 1545 y 1546, concretamente a su Santiago Alfeo y a su san Andrés, y los fusionó en una misma escena, otorgándole obviamente al Mayor los atributos que le corresponden [figs. 4-5]. El último ejemplo se encuentra en la sala capitular del antiguo monasterio jerónimo de San Isidoro del Campo, en Santiponce. Sus paredes reúnen una serie de ocho cuadros que figuran por parejas a los apóstoles y evangelistas. Se atribuyen a los pinceles de un anónimo madrileño y se creen de hacia 1643. Aquí el Hijo del Trueno mira hacia su acompañante atento a la lectura que hace. Este y los demás lienzos copian los hechos por Juan Fernández de Navarrete para los retablos menores de la basílica de San Lorenzo de El Escorial, cuya representación de Santiago junto a san Andrés se

³⁴ Pese a figurarse por separado, recordemos que también aparecen en la viga del sotacoro de la antigua iglesia parroquial de Santiago en Sevilla.

³⁵ SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*. Sevilla, 1976, pp. 76-77.

contrató en 1576 y se efectuó al año siguiente. La ubicación del apostolado escurialense contribuyó a que muchos artistas lo conociesen *in situ*, entre ellos Francisco Pacheco, quien en su *Arte de la pintura* lo reseñó como paradigma de cómo representar a los discípulos de Cristo. De hecho, se conocen varias reproducciones del mismo, que pueden devenir tanto de la circulación de dibujos, como de alguna plancha donde se estamparía³⁶.

Esta comunicación ha pretendido contribuir al mejor conocimiento de las fuentes grabadas que utilizaron los artistas sevillanos entre los siglos XVI y XVIII. Concretamente, nos hemos centrado en aquellas a las que acudieron con el fin de componer al apóstol Santiago. A la vista de los resultados, concluimos que queda ratificada, una vez más, la sistemática dependencia que estos talleres contrajeron con dichas láminas, cuya cronología osciló entre el ecuador del siglo XVI y el propio del XVII. En cuanto a su dispar procedencia, hubo mayor preferencia por las nórdicas – flamencas y holandesas especialmente– que por las italianas, algo consustancial a la imaginería española del momento. En fin, las decenas de obras aquí expuestas refrendan la fortuna artística que experimentó la representación del apostolado en Sevilla, muy

³⁶ El Prado posee una copia de la pareja de Santiago y san Andrés que custodia el Museo Provincial de Ciudad Real en calidad de depositario. Ostenta además una versión del Mayor en solitario que el Museo Provincial de Pontevedra tiene en usufructo. Antonio de la Banda cita otra tabla con dicha pareja en la iglesia parroquial de Santiago en Carmona, fechable hacia 1610. En nuestra visita a la misma en enero de 2015 no conseguimos visualizarla, PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura...*, op. cit., p. 564; JUNQUERA DE VEGA, Paulina: “Santiago en la pintura y en la escultura del Patrimonio Nacional”, en *Reales Sitios*, 28, 1971, pp. 23, 26; MULCAHY, Rosemarie: *Juan Fernández de Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 49-64; RESPALDIZA LAMA, Pedro José: “San Pedro y San Pablo. c. 1634” e ÍDEM: “Santiago y San Andrés. c. 1634”, en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder. Santiponce (Sevilla) 2002*. Sevilla, 2002, pp. 218-221 y 230 respectivamente; NAVARRETE PRIETO, Benito: “Iconografía de los Apostolados”, op. cit., p. 32; BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “Ecos santiaguistas en Andalucía e Canarias”, en *Santiago. A Esperanza. Colexio de Fonseca, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, 27 de maio – 31 de outubro 1999*. Santiago de Compostela, 1999, p. 113; ÍDEM: “Ecos santiaguistas en Andalucía y Canarias”, en *Sentimientos de Camino*. Santiago de Compostela, 2003, p. 242.

abundante en comparación con otros puntos de España, y asimismo, el enorme culto que se le rindió al santo tenido por evangelizador, fundador, reconquistador y defensor de su archidiócesis.



Fig. 1. *Santiago el Mayor*, Crispijn van de Passe el Viejo, 1594. Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 2. *Santiago el Mayor*, anónimo, mediados del s.XVIII. Camarín de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Estepa.



Fig. 3. *Santiago el Mayor y San Andrés*, Pedro de Villegas Marmolejo, ca.1575. Iglesia conventual de Madre de Dios, Sevilla.



Fig. 4. *Santiago el Menor*, Sebald Beham, 1545. Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 5. *San Andrés*, Sebald Beham, ca. 1545-1546. Rijksmuseum, Amsterdam.