

**DESCRIPCIÓN DE LA *GALERA REAL*
DE DON JUAN DE AUSTRIA.**

**COMENTARIOS Y EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA
DEL MAESTRO JUAN DE MAL-LARA**

INDICE

INTRODUCCION	4
I.-LA BATALLA DE LEPANTO, ORIGEN Y FIN DE LA GALERA REAL	9
I.a.- La Coyuntura histórica que desencadenó la Batalla	9
I.b.- La creación de la Santa Liga	13
I.c.- El desenlace de la Batalla	15
II.- EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA GALERA REAL	20
II.a.- BARCELONA: La construcción de la Galera Real	20
II.b.- Las características navales de la Galera Real.	26
III.- SEVILLA: EL PROGRAMA DECORATIVO DE LA GALERA REAL	41
III.a.- Comitentes Reales	41
III.b.- Aduladores profesionales del Elogio	49
III.c.- El papel del Humanismo Sevillano en ldecoración de la Galera Real	63
III.d.- Fuentes para la decoración de la Galera Real.	71

IV.- REALIZADORES MATERIALES DE LA DECORACION DE LA GALERA REAL	86
IV.a.- Asesores del programa decorativo	91
Benvenuto Tortello	91
Cristóbal de las Casas	94
IV.b.- Entalladores.	96
Juan Bautista Vázquez el Viejo	96
Francisco de Vera (¿Vega?)	102
Antonio de Seresero	104
Juan Bautista de Giralte y Pedro Delgado	105
IV.c.- Ensambladores	107
Diego de Sebreros	107
IV.d.- Pintores	107
Pedro de Villegas y Marmolejo	109
Antonio de Arfián y Luis de Valdivieso	116
Melchior Alfter	119
Martín Ailas.	122
Juan Chacón y Antón Pérez	123
Carlos de la Cruz	125
Juan de Tejera	126
Pedro de Bonilla	127
IV.e.- Otros artífices	128
Bartolomé Morel, fundidor de artillería	128
Diego Rebollo, rejero	133
Gaspar Benítez, batidor de oro	134
Pedro Quijada, platero	135
Sebastián de Pesquera, vidriero	137
IV.-CRONOLOGIA	139
V.- APENDICE DOCUMENTAL	152
VIII.- BIBLIOGRAFIA	185
IX.- DOCUMENTOS GRÁFICOS	198

... La Real de don Juan de Austria levó anclas la primera. Sesenta galeotes la impulsaban al ritmo de sus remos. Una a una desfilaban las galeras, las galeazas, las fragatas. Las había muy bellas, con áureas alegorías pintadas en las popas y en las proas, esculpidas como fachadas de palacios(...) Don Jerónimo Manríque (...) rezó la Misa en la popa de la Real, teniendo por fondo los personajes mitológicos que labró Juan Bautista Vázquez de Valladolid (...) Luego el Príncipe revistió su coraza y apareció en la Real, llameante. Izaron el estandarte de la Liga, y el paño de seda se estiró sobre las mitologías de la popa, como si se desperezara...

Capítulo IX “Mi Lepanto”
Manuel Mújica Laínez, **Bomarzo**.

INTRODUCCION

En marzo de 1571 se terminaba de decorar en Sevilla la *Galera Real* de don Juan de Austria. En dicha Nave, el hermano del Rey Felipe II de España se enfrentaría pocos meses más tarde en el Golfo de Lepanto, a la poderosa armada turca. La *Real*, decorada con el más amplio, erudito y complicado programa ornamental de tema pagano que hasta la fecha habían visto los ojos de los habitantes de Sevilla, desapareció, para desgracia de la Historia del Arte, poco tiempo después de la Batalla, herida de muerte en el cruel enfrentamiento.

Sin embargo de ella quedó memoria escrita gracias no sólo a los cronistas de la época, quienes alabaron su belleza, sino principalmente a la labor literaria del Maestro Juan de Mal-Lara, uno de los creadores de su programa decorativo, y merced al cual hoy conocemos cómo debió de ser la *Real* de don Juan de Austria. Precisamente su narración y descripción de la Nave, es el tema principal de esta tesis de Doctorado.

En un primer momento, fue la curiosidad la que nos llevó a acercarnos a esta obra literaria como tema de investigación, la cual carecía, desde el punto de vista de la Historiografía del Arte, de cualquier tipo de estudio que tratase de conocer cuáles fueron las fuentes artísticas utilizadas en la decoración de la *Real*, su intencionalidad, así como el numeroso plantel de artífices que debió participar en tan magna obra, y que hasta este momento, se hallaba reducido a unos pocos nombres, la mayoría de ellos carentes de base documental alguna.

Al margen de la *Descripción de la Galera Real del Serenísimo Señor don Juan*

*de Austria*¹, escrita por Mal-Lara, existen otras fuentes de muy distinta índole, que nos han servido como introducción al estudio de este tema². En algunas de ellas, se hace un exhaustivo estudio de las fuentes literarias utilizadas por el erudito sevillano para elegir los versos y motes que habrían de acompañar a las iconografías de la *Real*. En otras, las referencias a la Nave de don Juan se basan en el trabajo de construcción de la misma³, investigaciones éstas centradas en aspectos más estructurales que decorativos.

En este sentido, hemos querido enfocar este estudio desde una perspectiva netamente crítica y valorativa, con una intencionalidad claramente estética, investigando y documentando los antecedentes artísticos, las fuentes gráficas utilizadas, los artífices que actuaron en la realización de la *Real*, y en lo relativo a Sevilla, sede de los trabajos decorativos, el significado de la relación que tanto la Ciudad con la *Galera Real*, como la *Galera Real* con la Ciudad, mantuvieron en un período artístico que indiscutiblemente fue una de las épocas de mayor esplendor de la capital Hispalense.

Las dificultades con las que nos hemos encontrado al tratar de abordar esta obra literaria desde un punto de vista esencialmente artístico, han sido muchas. Por una parte, existía una total falta de estudios rigurosos en lo referente a los aspectos simbólicos y estéticos de la ornamentación de la *Real*. Este hecho es bastante lógico, si tenemos en cuenta la escasez de trabajos de investigación referidos a la Pintura y la Escultura Sevillana de tema Mitológico. Por otra parte, los documentos notariales de la época relacionados con la *Real* y los trabajos decorativos que en ella se llevaron a cabo, eran hasta este momento, escasísimos, por lo que resultaba ciertamente difícil conjeturar sobre los supuestos creadores materiales de dicho programa ornamental.

¹ Mal-Lara, Juan de, *Descripción de la Galera Real del Serenísimo Señor Don Juan de Austria* (Sevilla, 1571)

³ Estamos refiriéndonos en especial, a la reproducción de la Galera Real llevada a cabo en las Atarazanas de Barcelona en 1971, con motivo del Cuarto Centenario de la Batalla de Lepanto.

Finalmente, esta investigación se ha desarrollado en el momento en el que muchas de las teorías tradicionales sobre el Mercado del Arte Sevillano estaban siendo cuestionadas y rebatidas, y por lo tanto, hubo que documentarse ampliamente en este aspecto, esencial para llegar a conocer los entresijos económicos del programa decorativo de la *Real* descrito por Mal-Lara, y que están estrechamente relacionados con la naturaleza de dicho Mercado.

Esta Tesis Doctoral ha supuesto sobre todo, un ingente trabajo de documentación, catalogación y transcripción de noticias, fuentes y cartas de pago que poco a poco, han ido arrojando una luz sobre el significado artístico del aparato ornamental de la *Real*. Ello ha supuesto la consulta no sólo de los archivos sevillanos⁴, sino también la de instituciones que resultaban vitales para obtener la información para desarrollar las premisas que nos habíamos marcado. Por ello, fue necesario consultar los fondos de las bibliotecas de los Museos Navales de Madrid y Barcelona, así como del Archivo General de la Marina, localizado en el Palacio del Viso del Marqués de Santa Cruz, edificio histórico que además posee unas clarísimas relaciones con el programa decorativo de la *Real*, y al que nos referiremos en siguientes capítulos.

Con todo ello, creemos haber conseguido reunir la documentación suficiente para llevar a buen término nuestros iniciales propósitos investigadores. Gracias a los documentos inéditos, así como al descubrimiento de fuentes y antecedentes artísticos hasta ahora no relacionados con la obra que nos ocupa, se ha podido confirmar la participación de artistas sevillanos de renombre en los trabajos decorativos de la Nave, además de ampliarse significativamente el número de fuentes artísticas que sin lugar a dudas, fueron el antecedente directo de dicha obra.

Toda esta aportación documental inédita ha servido para establecer, desde nuestro punto de vista personal, cuál fue el verdadero papel jugado por la Sevilla del Quinientos en la decoración de la *Real*, especialmente por parte de sus sectores sociales más eruditos. La honda huella que dejó dicha decoración en los ambientes cultos de la Ciudad, puede rastrearse en algunas manifestaciones artísticas posteriores realizadas en Sevilla. Hablamos por tanto de una obra de claras consecuencias materiales, plasmadas tanto en el Arte de la Ciudad, como en su gusto por los temas ornamentales mitológicos.

La *Descripción...* de Mal-Lara ha sido la base principal de esta investigación, pero el fin de la misma ha pretendido ser mucho más amplio. El estudio de dicha obra literaria se ha abordado como medio para contrastar una tesis con su antítesis, y lograr el fin último al que se encamina toda investigación: la síntesis como consecuencia de un prolongado y exhaustivo trabajo. Nuestra síntesis ha pretendido ampliar la visión y el conocimiento de la Mitología como fuente primordial para el Arte Renacentista en España, descubriendo aspectos artísticos que dormían en el sueño de los justos a causa de una falta de estudios concretos sobre este tema.

Ese ha sido nuestro principal objetivo. Si aunque sólo mínimamente lo hemos alcanzado, nuestro esfuerzo no habrá sido en vano, y esperamos sirva para continuar una larga labor en favor de la Historia del Arte.

La *Galera Real*, por encima de una máquina de guerra, aparece ante nuestros ojos como la más perfecta simbiosis de los intereses artísticos y prácticos del Renacimiento, imbuida de un espíritu metafórico y poético, que la hacen ser el más genuino representante de ese gusto clasicista que poseyó el ánimo de ciertos sectores humanistas de la sociedad española del siglo XVI. Dichos sectores fueron capaces tanto en lo material como en lo espiritual, de crear y comprender unos contenidos artísticos que superaban con mucho, la propia esencia formal de las imágenes.

En los próximos capítulos se tratará de explicar cuál fue el verdadero sentido de la construcción y sobre todo, de la ornamentación de la *Real* en sus aspectos metafóricos, basados en la mitología guerrera y la fábula heroica. A través de ese análisis y de la búsqueda de las fuentes más utilizadas en la *Real*, intentaremos comprender uno de los ciclos artísticos más impresionantes del Renacimiento, creado en gran parte en Sevilla y con claras raíces italianas, y que hará de la *Galera Real*, un auténtico palacio flotante.

Esta investigación, al igual que la *Galera Real* de don Juan de Austria, no podía llegar a buen puerto sin el apoyo obtenido de personas e instituciones. Nuestro agradecimiento va en especial para el Museu Marítim de Barcelona y todo el personal de la Marina, sea civil o militar, que amablemente nos atendió en todo momento; para el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, donde pasamos largas horas de estudio; para la Cátedra General Castaños, donde presenté mis primeras investigaciones sobre la *Real*.

A todos ellos va dirigido mi esfuerzo y trabajo, los cuales espero fervientemente que den los frutos deseados.

I

LA BATALLA DE LEPANTO, ORIGEN Y FIN DE LA *GALERA REAL*¹

I.a.- La Coyuntura Histórica que desencadenó la Batalla

A mediados del siglo XVI, un numeroso ejército de jenízaros y *spahis*² ocupaba ya media Europa. La poderosa marina otomana dominaba el Mediterráneo Oriental, y desde Constantinopla se ultimaban los planes para completar la expansión del Imperio. Los turcos se habían convertido en una pesadilla y una obsesión para el mundo cristiano occidental.

En las circunstancias reinantes, el tráfico marítimo por el Mediterráneo se había convertido en una empresa de alto riesgo, ya que los piratas berberiscos en Occidente y las galeras turcas en Oriente, hostigaban constantemente a las naves cristianas, realizando numerosas incursiones en las localidades de la costa donde saqueaban, incendiaban y hacían prisioneros que incorporaban como remeros a las chusmas de sus galeras, o como en el caso de muchas de sus cautivas, se destinaban a los harenes de los más ricos musulmanes.

La situación en el Occidente cristiano se había vuelto insostenible. No sólo las pérdidas comerciales y territoriales hacían mella entre los estados cristianos, sino que

¹ Este capítulo no pretende ser una narración exhaustiva de los acontecimientos sucedido antes, durante, y después de la Batalla de Lepanto. Pero a nuestro entender, sería muy difícil comprender el programa ornamental de la *Real*, si antes no se tiene una visión más o menos clara de las razones históricas por las que fue concebida dicha obra. Se trata así de dar una visión del momento histórico, como punto de arranque de toda una expresión artística.

también desde el punto de vista psicológico, la imposibilidad de vencer al Turco creaba un ambiente pesimista, en la seguridad para muchos de que el poder otomano era imparable e incombustible.

La coyuntura histórica por la cual se llegó a una solución tan drástica como la Batalla de Lepanto, dista mucho de ser un momento político y social de ritmo acompasado. No sólo se luchaba contra el Turco; en lo concerniente a la Monarquía Española, Felipe II debió de hacer frente desde mediados de la década de 1550, a una serie de importantes rebeliones dentro del mismo seno del Imperio Español. Desde 1556, el monarca se hallaba inmerso en la lucha contra los rebeldes de los Países Bajos, con los cuales inició una costosa guerra de ochenta años que conduciría a España a la desastrosa paz de Westfalia.

Durante un período de más de dos años, tanto el Imperio Turco como el Español, protagonistas de las luchas en el Mediterráneo, desplazaban el grueso de sus contingentes militares hacia otros escenarios, especialmente de la Europa Central. Sin embargo, en un movimiento pendular debido a la marcha de los acontecimientos a finales de la década de 1550, el control del Mediterráneo se volvió a plantear como una cuestión vital, debido en gran medida al temor que supuso para España la sublevación de los moriscos en las Alpujarras. Fue en este momento cuando el temor se apoderó de buena parte de los habitantes del Mediterráneo Español, ante la posibilidad de que este acontecimiento pudiera “atraer” al Imperio Turco hasta las propias costas de la Península Ibérica. Este temor no era ajeno al propio Felipe II, quien decidió, a pesar de las críticas de Cataluña, evacuar las Islas Baleares³.

Si verdaderamente este acontecimiento fue una seria amenaza para los intereses no sólo españoles, sino de toda la Cristiandad en el Mediterráneo, es algo que no cabe

³ Elliott, J.H. *La España Imperial (1469-1716)* (Barcelona, editorial: Vicens Vives, 1973), pág. 259.

analizar en este estudio. Lo cierto es que esta sublevación sirvió para poner de relieve la necesidad de la unidad estratégica del Mediterráneo y la importancia de solucionar de forma alguna, la inestabilidad política y militar en su ámbito.

En realidad no era tanta la fuerza del Turco como la debilidad Cristiana para hacerle frente, debido a una falta de entendimiento que hiciese posible la unión de varias naciones con un propósito común, acabar con el poder otomano en el Mediterráneo. Durante muchos años los diferentes papas intentaron que se estableciera esa alianza entre los Estados Cristianos. Pero los esfuerzos de Roma se veían bloqueados una y otra vez, por el egoísmo, las rencillas, los intereses particulares y la falta de visión común de las potencias cristianas.

Pero hacia el año 1560, la coyuntura política haría posible que poco a poco, las naciones se acercasen y llegasen a entenderse, al menos lo suficiente como para crear una flota cuya fuerza fuera capaz de derrotar al Turco. El rey Felipe II sabía que era preciso “*señorear la mar con una potente armada...*”⁴. Los reinos cristianos, escarmentados de sus derrotas, se lanzaron a un vasto programa de construcción naval con el fin de ponerse cuanto antes, en condiciones de responder con energía a los denominados *terroristas del mar*, los cuales habían aprovechado la desunión cristiana para conquistar la ciudad de Túnez.

Fue entonces cuando las atarazanas de Barcelona, Sicilia y los estado italianos dominados por los españoles, revivieron sus días de mayor esplendor. España contó en poco tiempo, con una flota que compensaba con creces los grandes esfuerzos realizados en su construcción⁵.

⁵A este respecto, puede consultarse la obra de Carrero Blanco, L., *Lepanto*. Estella (Navarra), 1971. Págs. 122-127. En ella se realiza un exhaustivo examen de la armada construida por los distintos estados cristianos para luchar contra el Turco.

Por otra parte, una serie de acciones bélicas llevadas a cabo por las escuadras aliadas, hicieron por fin, *ver las espaldas al Turco*, restaurando la moral entre los combatientes cristianos. Los enfrentamientos que tuvieron lugar en la isla de Malta durante el año 1565, demostraban claramente la recuperación cristiana y sobre todo, el poderío creciente de la Armada Española.

Aunque las aguas del Mediterráneo permanecieron en calma entre 1567 y 1568, el equilibrio de fuerzas continuaba siendo precario. A lo largo de toda la década de 1560, la actividad constructiva había sido acelerada en los puertos europeos meridionales. Según algunas versiones, las primeras órdenes de construcción de la *Galera Real* y de toda la flota española que combatiría en Lepanto, nacen en un Consejo Real celebrado en Madrid en 1561⁶. Con el beneplácito del mismo, Felipe II decidió llevar a cabo la construcción en las Atarazanas de Barcelona de una gran flota, trasladando a este puerto a los mejores obreros de Andalucía y Castilla. Ordenó a su vez el envío desde Flandes de cincuenta palos para arboladuras, y además, a fin de disponer de las chusmas necesarias, se acordó que a todos los sentenciados a muerte se les conmutara la pena por la no menos dura de bogar en galeras a perpetuidad. Se ordenó igualmente la fabricación de los cañones, picas y arcabuces que el armamento de la flota precisase.

Desde 1565, la situación en el Mediterráneo se hizo insostenible. Los contactos del Imperio Turco con los piratas norteafricanos, la constante amenaza de sublevación morisca en España, y la agobiante presión ejercida por Constantinopla sobre Malta, Chipre y la propia Venecia, estaban llevando al comercio y a la navegación en el Mediterráneo, a una situación de total paroxismo.

El problema poseía un aspecto indudablemente económico; los turcos, al hacer quebrar el sistema mercantil tradicional, habían provocado un estremecimiento que

estaba acabando con los prósperos negocios del comercio mediterráneo, hundido ante la falta de una seguridad marítima. Por ello la posesión de algunos enclaves estratégicos resultaba imprescindible, pues eran las avanzadas que cerraban el paso a enemigos potenciales. Malta, Túnez y Pantelaria, fueron defendidos generalmente por España, quien había asumido la responsabilidad de bloquear el avance del Turco. La situación de inestable equilibrio, estaba a punto de cambiar bruscamente.

I.b.- La creación de la Santa Liga.

En 1566 se suceden una serie de cambios políticos en los reinos cristianos y en la *Sublime Puerta*, que resultaron ser esenciales en la resolución de los posteriores acontecimientos.

Ese año moría Solimán el Magnífico, dejando el poder del Imperio Otomano en manos de su hijo Selim II, cuyas cualidades políticas y militares eran un tanto dudosas. Al mismo tiempo subía al solio pontificio el que más tarde sería San Pío V, quien pronto manifestó su enorme fuerza y energía. Este cúmulo de circunstancias, unidas a la insistente impertinencia turca en proseguir con sus actitudes amenazadoras, hicieron posible por fin, la tan deseada unión cristiana.

Con el creciente protagonismo del Papa, las hostilidades en el Mediterráneo tomaron un cariz marcadamente religioso. La Cruz y la Media Luna se disputaban el *Mare Nostrum*⁷. El Papa se sintió proyectado como el primer beligerante, reclamando la formación de una liga paneuropea, que no fue posible hasta el momento en que la República de Venecia la imposibilidad de un acuerdo diplomático con el Imperio Otomano.

⁷ Suárez Fernández, L. "Sentido Histórico de la Batalla de Lepanto", *La Vanguardia*, 3/10/1971.

La alianza definitiva llegó el 20 de Mayo de 1571, y entre sus más destacados firmantes se hallaban Venecia, España, Malta, el Pontificado y diversos estados italianos. Se trató claramente de un triunfo personal del Papa. La *Santa Liga* se establecía en principio como una alianza militar de tres años de duración, cuyo objetivo prioritario era la lucha contra el Islam, por lo que no se descartaba una acción en el Norte de Africa. Existía el compromiso por parte de Venecia, España y el Papa –los tres principales firmantes-, de reunir cada año una escuadra cuyos gastos se repartirían de forma proporcional, y donde desde el primer momento, hubo unanimidad al nombrar a Don Juan de Austria como jefe supremo de las fuerzas armadas, ya que a pesar de su juventud –acababa de cumplir veinticuatro años-, reunía una serie de condiciones que hacían de él un caudillo ideal⁸ Van der Hamme escribió de él que *...venecía con clemencia, gobernaba con benignidad, sabia elegir sus ventajas, media sus fuerzas, presentábase con afabilidad en las lenguas maternas, y ordenaba con agrado...*⁹

Cuando don Juan de Austria toma el mando de la *Santa Liga* con el título de Capitán General de la Mar, su juventud y la prudencia de su hermano el Rey, pusieron a su lado a militares de sobrado prestigio. Su lugarteniente fue don Luis de Requesens, y sus consejeros, marinos tan sobresalientes como don Alvaro de Bazán, duque de Santa Cruz, don Juan de Cardona o el veterano Gil de Andrade. En la *Galera Real* le acompañarían también un brillante escuadrón de jóvenes nobles voluntarios.

Junto a este estado mayor que habría de asesorar y matizar las decisiones de don Juan de Austria en su enfrentamiento con el Turco, Felipe II dispuso otro tipo de acompañamiento mucho más sutil y complicado, debido más a la mano de los artistas y eruditos que a las enseñanzas militares. Este asesoramiento quedó plasmado en una decoración y ornamentación magníficas, que se extendían por todos los rincones de la Nave que debía transportar a don Juan de Austria por el Mediterráneo, y que poseía toda

⁹ Balansó, J. "Las mujeres en la vida de don Juan de Austria", *Historia y Vida*, 1968, número 43.

la belleza y elegancia que cualquier palacio renacentista hubiera deseado poseer.

El Papa se hallaba convencido de que el hermano del Rey de España era el príncipe cristiano enviado por Dios para luchar contra el Turco, *Fuit homo, missus a Deo cui nomen et Joannes*¹⁰. A través de las palabras del Evangelio, Pío V dejaba bien claro el sentido divino de este liderazgo, y la irrefutabilidad de la elección de don Juan como Almirante en Jefe de las fuerzas navales de la *Santa Liga*.

I.c.- El Desenlace de la Batalla.

Los efectivos cristianos que iban a formar parte de esta misión fueron llegando poco a poco al puerto de Messina. El 23 de Agosto de 1571 hizo su entrada la Flota Española entre salvas, luminarias y entusiasmo general. Una semana después la concentración de barcos se había completado, integrándose una escuadra de 208 galeras de combate, de las cuales 90 eran de España y sus dominios, 106 de Venecia y 12 del Papado. A ellas se unirían más de un centenar de naves auxiliares, casi todas ellas españolas. La Armada de España era sin duda, con sus 20.000 soldados, la mejor equipada y la más disciplinada. Como nave capitana de la misma destacaba por méritos propios la *Galera Real*, verdadera obra de arte de la construcción naval de su tiempo, “...grande, ligera, decorada con esculturas y pinturas de gran mérito, pintada por fuera de blanco, rojo y oro, e impulsada por sesenta remos...”¹¹

El 8 de Septiembre don Juan pasó revista a la flota fondeada en la rada de Messina. El acto resultó de una extraordinaria belleza, no sólo por el ardor bélico, sino por la magnífica imagen ofrecida por las galeras y las naves, engalanadas con flámulas, gallardetes y estandartes multicolores.

¹¹ Bonet y Correa, A., *Nuevas obras y noticias sobre Colonna*. Madrid, 1964, pág. 14

Al marchar en línea de fila, la Armada Cristiana se extendía unas diez millas. Según la estrategia naval de aquella época, se organizaba de la siguiente manera:

- Vanguardia o Descubierta. A las órdenes de Juan de Cardona, con 7 galeras, 3 de España (Sicilia), y 4 venecianas. Su misión era adentrarse para explorar y reconocer los bajeles avistados, de forma que proporcionara puntual información al grueso de la flota cristiana.
- 1º Escuadra o ala derecha. Al mando de Gian Andrea Doria, con 53 galeras –26 de España y sus reinos, 25 de Venecia, y 2 del Papa-. Formarían el cuerpo derecho del dispositivo de combate. Sus señas distintivas eran de color verde con llamas¹².
- 2º Escuadra o cuerpo de batalla. Capitaneada por don Juan de Austria, estaba formada por 64 galeras. El distintivo era la flámula azul en el calcés de la *Galera Real*, y gallardetes del mismo color para las demás naves.
- 3º Escuadra o ala izquierda. Formada por 53 galeras al mando de Agostino de Barbarigo. Sus gallardetes eran de color amarillo.
- Retaguardia. Su Almirante era don Alvaro de Bazán, y estaba formada por 30 galeras. Navegaban una milla por detrás del resto de la Armada, para recoger a las galeras rezagadas, y

evitar sorpresas de ataque por la retaguardia¹³. Su distintivo eran cornetas de tafetán blanco.

El 16 de ese mismo mes la flota de la *Santa Liga* partió de Messina y tras varias escalas, el 7 de Octubre avistaron las primeras velas turcas a la altura del Cabo de Patrás. Las deliberaciones entre los jefes fueron zanjadas por don Juan: “...ya no es hora de deliberar, sino de combatir...”¹⁴

Desarrollar aquí los acontecimientos que tuvieron lugar durante la Batalla de Lepanto, nos parecería alargarnos en demasía, entrando en aspectos que para el tema concreto que nos ocupa, tienen un valor meramente anecdótico. El resultado del tremendo enfrentamiento, acción militar que había de cerrar una larga etapa en la historia de la guerra en el mar, es de sobra conocido. La victoria cristiana fue total, a pesar del enorme precio que se tuvo que pagar por ella, 7500 muertos y 12 galeras hundidas.

Don Alvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, asesor de don Juan de Austria, fue un hombre decisivo en la Batalla de Lepanto. Según las crónicas¹⁵, salió en ayuda de la escuadra de don Juan con 32 galeras. La *Real* se enfrentaba contra la galera capitana de Alí Bajá, almirante de los turcos. La nave otomana había hundido la proa de la cristiana, quedando convertidas ambas en un sólo campo de batalla. De ese encuentro dependía en gran parte la suerte de la contienda. Un tiro de arcabuz derribó a Alí Bajá, y poco después, su nave se hundió.

¹³ De Juan y Peñalosa, C., *Historia de la Navegación*. Madrid, 1980. También puede consultarse a Martínez Hidalgo de Terán, "La Batalla de Lepanto", *IV Centenario de Lepanto*, Barcelona, Septiembre 1971. págs. 90-91. El autor, almirante de la Armada Española, hace una amplia disertación sobre la organización de la Batalla de Lepanto, además de aportar algunos datos interesantes sobre construcción de galeras en el siglo XVI.

¹⁵ Para el estudio de la figura histórica de don Alvaro de Bazán, hemos utilizado esencialmente la obra de Lingua, P., *Andrea Doria. Principe e Pirata nell'Italia del '500*. Génova, 1984. En ella se describe al Marqués de Santa Cruz, desde un punto de vista esencialmente bélico, que creemos es el más apropiado dentro del contexto de este capítulo.

La derrota del Turco se debió a muchas causas, y una de ellas fue el hecho de que en la Flota de la *Santa Liga* se eliminaron las divisiones por naciones, interpolando y mezclando las galeras en la formación de combate de la escuadra, sin distinción de banderas, evitando así posibles deserciones. La actuación inteligente de los mandos, la excelencia de la Infantería Española, la potencia artillera de las galeazas italianas, la oportuna intervención de la escuadra de socorro en los momentos decisivos, y finalmente, la moral de victoria de los combatientes cristianos, hicieron posible que la Batalla de Lepanto se convirtiera en el acontecimiento histórico que todavía hoy, sigue atrayéndonos con especial fuerza.

Miguel de Cervantes, el más celeberrimo de los soldados que combatieron en Lepanto, nos dejó uno de los testimonios más bellos escritos sobre la Batalla: “...*lo que no he podido dejar de sentir es que me note viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en una taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, y ni esperan ver los venideros (...)*que si ahora me propusieran y facilitaran un imposible, quisiera antes haberme hallado en aquella ocasión prodigiosa que sano ahora de mis heridas sin haberme hallado en ella...”¹⁶

Pero sin menospreciar el esfuerzo y las consecuencias de la Batalla como muchos autores contemporáneos han hecho, hay que dejar claro que la anterior afirmación no deja de ser un tanto desmedida, aunque no más que el comentario del visir turco un año después, tras la pérdida por parte de Venecia de la isla de Chipre: “...*arrancándoos un reino, os hemos arrancado un brazo; derrotando a nuestra flota en Lepanto, nos habéis cortado la barba. El brazo ya no crece, la barba afeitada se hace aún más espesa...*”¹⁷. Ciertamente es que la *Santa Liga* quedó deshecha al poco tiempo y que

¹⁷ VV.AA. *Gloria y Miserias de las Galeras*, ob. cit., pág. 87.

Lepanto se convirtió casi en un hecho aislado ante la imposibilidad de continuar las campañas contra el Turco. Pero no es menos cierto que las consecuencias psicológicas de la victoria renovaron el espíritu de lucha y el ánimo de los pueblos cristianos.

La Batalla fue el resultado del antagonismo y la complejidad que entorno al *Mare Nostrum* ha siempre existido. Lepanto aparece ante nosotros más como un hito en la historia militar, que como un acontecimiento que trastocara profundamente el equilibrio de poderes existente en el Mediterráneo. Se trató de la última vez que la Galera, la nave Mediterráneo por excelencia, tan arraigada en la tradición latina, desempeñaba un papel decisivo en una gran batalla naval¹⁸. En Lepanto se propiciaron además la unión entre las necesidades políticas, religiosas y militares. No faltó tampoco un claro interés por el esplendor decorativo, del que daban cuenta las naves que allí combatieron. Las costas griegas se convirtieron en el marco incomparable de lo que supuso el mayor alarde decorativo que el mar poseyó nunca, y que fue la *Real* de don Juan de Austria. Esta Nave, cuyas referencias más precisas se ciñen al campo de la literatura, no fue sólo la máxima expresión de la técnica naval de su época, sino que su programa decorativo, basado esencialmente en la Mitología y la Emblemática, fue el más perfecto que durante el Renacimiento Español tuvo lugar dentro y fuera de un buque.

La *Galera Real* se convirtió tras la Batalla, en una nave de leyenda, en la que según muchos de los cronistas de la época, se habían desarrollado algunos de los momentos más bellos y cruciales de la contienda. Pero además se convirtió en el paradigma de lo que habría de ser una nave capitana, reflejo del poder y la magnificencia de la monarquía o reino al que representara.

Desde el punto de vista artístico, la Batalla de Lepanto supone el inicio y el fin de tan extraordinaria demostración de poder a través del Arte. Y es precisamente en este

sentido, en el que se pretende destacar esta acción bélica en el marco de nuestra investigación.

II

EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA *GALERA REAL*

II.a. BARCELONA: La construcción de la *Galera Real*.

Si en 1561 se daban las primeras órdenes reales de reconstrucción y reactivación de la Armada Española para poder enfrentarse al Turco en igualdad de condiciones¹, no es hasta el 15 de Enero de 1568, ante la inminencia de un enfrentamiento naval y la formación de la *Santa Liga*, que Felipe II se decide a dar la orden para la realización de la *Galera Real*.

1568 fue curiosamente, uno de los años más tranquilos de esa década en lo que se refiere a grandes enfrentamientos navales entre otomanos y cristianos. Sin embargo, era un hecho comprobable que la tensión no hacía sino acumularse, y por lo tanto había que estar preparado para cuando surgiera la crisis.

La realización de una nave de las características de la *Real*, exigía mucho más que la mera habilidad constructiva o el conocimiento de las artes de la Náutica y de la Navegación. La *Real* habría de ser no sólo la Nave del Almirante en Jefe de la *Santa Liga*, sino la representación del poder y de la magnificencia de la Monarquía Española.

¹ Sobre las disposiciones tomadas por el Consejo de su Magestad, así como para conocer quiénes decidieron la organización de la Armada, puede consultarse a Carrero Blanco, L., ob. cit., págs. 29-30.

Seguramente este era el objetivo de Felipe II cuando ordenó al Duque de Francavila y Príncipe de Melito, que era por entonces Virrey de Cataluña, “...*que en Barcelona hiciese edificar esta Galera de la mejor madera que se hallase en esas partes, por ser el pino de Cataluña el mejor leñamen que en Asia, Africa y Europa se halla, fuera de las Indias Orientales, así porque es más ligero que el roble...*”² .

La orden no sólo se limitaba a la utilización de los mejores materiales, sino que Felipe II exigía los más expertos artesanos e ingenieros navales y las más avanzadas técnicas. Con todo ello la *Real* debía ser la más rápida, potente, maniobrable y bella de cuantas naves surcasen el Mar Mediterráneo. La perfecta simbiosis constructiva y decorativa que se consiguió en la *Real*, hizo que esta se convirtiera en la más lograda galera de su tiempo, pero también supuso el canto de cisne de una clase de navegación que estaba condenada a desaparecer.

La elección de Barcelona como sede primera de la *Galera Real* en las labores de construcción, pudiera parecer un tanto gratuita si tenemos en cuenta que los siguientes puertos que visitó la Nave de don Juan, fueron Sevilla y Messina, ciudades ambas con importantes y prestigiosos astilleros. Las razones de esta elección por parte de Felipe II y su Consejo, tienen mucho de políticas, pero también de imperativos técnicos y navales.

Desde un primer momento, en la Corte se había decidido que la Nave fuera, tanto en el exterior como en el interior, tanto en lo artístico como en lo práctico, el más perfecto buque que hasta entonces se hubiese construido. De esa forma, -y aquí entraría en juego toda la complicación interpretativa de la que hacía gala la Monarquía Española-, enlazara con las naves de los héroes de la Antigüedad, forjándose un mito con sus acciones.

Esa “idea del Mito” era algo que durante todo el Renacimiento, se tuvo en cuenta para reafirmar el papel semidivino de la casa de Austria como dueña de los destinos de España³, en un momento en el que se recuperaban los temas mitológicos como alegorías aplicables al mundo contemporáneo. Carlos V –el César Carlos-, a través de sus cronistas y biógrafos, siempre intento mantener viva la idea del Mito, haciendo hincapié en sus gloriosos y legendarios antepasados, aunque las ramas de su árbol genealógico fuesen un tanto inciertas. Hércules y Julio César se relacionaban con la Monarquía Española en algún momento de la Historia. El Mito además, no se limitaba sólo a la figura del Rey, sino que las acciones bélicas y las decisiones políticas se comparaban con las llevadas a cabo por estos personajes mitológicos. Era una manera muy sutil de justificar las decisiones tomadas en el presente.

La galera, nave mediterránea por excelencia, poseía en sí misma y en su historia todas las cualidades para convertirse en un mito ya desde la Edad Antigua. El propio Temístocles, en un momento en que Grecia estaba siendo amenazada desde Oriente, como ahora le sucedía al occidente Cristiano, consultó el oráculo de Delfos para saber cómo debía defenderse del inminente peligro. “*Construye una muralla de madera*”, fue la respuesta, y esa muralla fueron, según la leyenda, las galeras atenienses que detuvieron a los persas en la Batalla de Salamina⁴, hecho histórico con el que siempre se comparó Lepanto. Esa idea de emular las acciones míticas del pasado se mantuvo presente en todo el proceso constructivo y decorativo de la *Galera Real*.

Barcelona poseía en el siglo XVI uno de los mejores astilleros de toda Europa. El edificio de las *Drassanes*⁵, es uno de los más bellos ejemplos del Gótico Civil

³ Han sido muchas las obras consultadas sobre el tema del Mito y su relación con el poder monárquico durante el Renacimiento. A nuestro entender, habría que destacar especialmente el estudio de Green Helg, M., *La Tradición Clásica en el Arte*. Madrid, 1987. También resulta interesante, aunque se refiere esencialmente al siglo XVII, la obra de López Torrijos, R., *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, 1985.

⁵ Nombre con el que se denominan a los astilleros o atarazanas en lengua catalana.

Español, y el único de sus características que continúan intacto hoy en día. Las atarazanas barcelonesas se hallaban en una situación privilegiada para convertirse en la primera sede de la *Real* en su fase constructiva⁶. Esta situación no se debía tanto al esplendor en que se hallaban los astilleros catalanes en el tercer tercio del siglo XVI, como a la decadencia que sufría el otro gran centro de construcción naval del sur de la Península, que no era otro que la ciudad de Sevilla.

Durante el siglo XVI los astilleros sevillanos recibieron un gran impulso, cuyo innegable motor fue la llegada de los metales americanos y el hecho de haberse convertido en puerto de Indias. La construcción naval se servía de la madera, -los pinos sobre todo-, que llegaban de la Sierra de Segura y Cazorla a través del río Guadalquivir⁷.

Teniendo en cuenta sólo este aspecto, Sevilla hubiera sido quizás desde un punto de vista práctico, el lugar más idóneo para la construcción de la *Real*. No en vano la Ciudad Hispalense, como había sido ordenado por Felipe II, sería la sede de la Nave una vez terminado los trabajos de construcción en los astilleros catalanes, para incorporar a la misma el programa decorativo que debía de ornarla. Poseía a su vez, el más importante puerto de la Península, y era sin duda, una de las ciudades más ricas y “artísticas” que existían en el Reino de España.

Pese a todo ello, Barcelona fue elegida como la primera sede que visitaría la *Real* en su periplo constructivo, y la una de las causas de esta decisión por parte del Rey, fue la crisis que sufrían los astilleros sevillanos. En primer lugar, habría que señalar que en calidad y en cantidad de materiales, la Ciudad Condal estaba en clara ventaja frente a la Hispalense. Ante el magnífico pino de la Sierra de Montserrat, poco podían hacer los árboles de la ribera del Guadalquivir. Además, como se verá más tarde,

⁷ Domínguez Ortiz, *Orto y Ocaso de Sevilla*. Sevilla, 1991. Págs. 34-35.

incluso una vez efectuado el traslado de la *Real* a Sevilla, fue necesario importar maderas de otros lugares, especialmente para aquellas piezas de las arboladuras de tamaño mayor⁸, y a pesar de que el transporte de los árboles por el río Guadalquivir era mucho más sencillo y por lo tanto, más barato. Por otro lado, los operarios de las atarazanas de Sevilla no poseían ni la habilidad ni el conocimiento tradicional requerido para la construcción de naves de difícil técnica.

Es muy significativo el hecho de que la parte podíamos decir “espiritual” de la *Galera Real* fuese confiada a Sevilla, reconociendo su primacía artística y humanística, pero que la parte “material” fuera llevada a cabo en los astilleros catalanes⁹, denunciando implícitamente la decadencia de las atarazanas sevillanas. Durante la primera mitad del siglo XVI habían poseído un prestigio indudable, pero al mediar el siglo, más preocupadas en la restauración y pertrechamiento de los buques de Indias que en la mera construcción de naves, habían abandonado paulatinamente este noble arte. Además existía el hecho de que Sevilla se había especializado en cuestiones navales, más en los tipos atlánticos que en los mediterráneo, como era el caso de una galera de las características de la *Real*. Ello era debido también a que desde mediados de siglo, el arte de la construcción naval de galeras, era mucho menos rentable que la construcción de naves atlánticas, y por lo tanto, no interesaba en demasía a los armadores sevillanos.

Esta decadencia hizo que con el paso del tiempo, las industrias navales sevillanas se dedicasen casi exclusivamente a la reparación y apresto de las naves que al puerto arribaban, y en contadas ocasiones, a la construcción de pequeños navíos y chalupas. El ocaso de las mismas quedó constatado en 1593, cuando se redactó una ley para que “...no se diera registro para Indias a ninguna nao fabricada en todas las costas de Sevilla, Sanlúcar, Cádiz, Puerto Santa María, ni en el condado de Niebla, ni

⁹Lleo Cañal, V., *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla, 1979, pág. 60

Marquesados de Gibraltor y Ayamonte...”¹⁰

Sevilla por tanto, quedó descartada desde el principio como puerto astillero de Galeras del rey. La decisión de Felipe II parece que estuvo matizada por el propio Marqués de Santa Cruz. Don Alvaro de Bazán era considerado el marino más hábil y prudente de cuantos servían a Felipe II, y siempre estimo a las *Drassanes* de Barcelona y a los artesanos que allí trabajaban, como los más preparados y eficaces de Europa, por encima incluso de los italianos y flamencos¹¹ Su punto de vista sobre asuntos del mar, era esencial en el Consejo Real, y su opinión fue una de las claves para que finalmente Barcelona fuese elegida como sede de la construcción de la *Real*.

La orden dada por Felipe II al Príncipe de Melito en 1568 fue pronto puesta en práctica. Desde primeros de año, el puerto de Barcelona sufrió un constante ir y venir de barcos y trabajadores. Desde Flandes se enviaron los palos para las arboladuras, pues no sólo la *Real* estaba siendo construida, sino que a ésta acompañaban un nutrido grupo de embarcaciones que habrían de reforzar el contingente naval de la Armada Española. Los talleres y artesanos que trabajaban en los astilleros, recibieron la consigna de tener terminado el trabajo en la fecha prevista, para poder así enviar la *Galera Real* a Sevilla, donde comenzaría la fase final de su construcción: la ornamentación de la Nave.

¹¹ Lingua, P., ob. cit., pág. 35.

II.b. Las características navales de la *Galera Real*.

Para entender la decoración que ornaba a la *Real*, es totalmente necesario conocer cómo fue su proceso constructivo, su estructura interna y externa, su distribución y los usos que se le daban a cada una de sus partes. Todos estos aspectos vienen determinados por la propia historia de la galera mediterránea y la evolución constructiva que ha sufrido a lo largo del tiempo.

La *Galera Real* fue concebida como un “palacio flotante”¹², tanto en lo estructural como en lo decorativo, pues habría de servir de residencia temporal a un gran señor, y además representar a la Monarquía Española. El hecho de ser la representación física de un poder de tal magnitud, es un elemento a tener en cuenta para llegar a entender el enorme y complejo programa constructivo y ornamental del que fue objeto.

La galera, nave mediterránea por antonomasia desde época muy antigua, había conocido una larga evolución, que en el siglo XVI dio como resultado una gran perfección técnica. Curiosamente, la construcción de galeras casi nunca se debió a un proceso de ingeniería naval, sino todo lo contrario. Casi todas las galeras que surcaron el Mediterráneo, fuera en época antigua o moderna, eran producto de antiquísimas técnicas de construcción naval, a base de piezas maestras, y nunca de planos. Las naves se trabajaban casi de forma artesanal, como modelos únicos, de los que rara vez se elaboraban planos. Por otra parte, y aunque los usos dados a este tipo de embarcación variaron con el paso del tiempo, en el fondo seguían teniendo un mismo fin, que no era otro que el transporte de tropas y mercancías a través del mar gracias a la fuerza de los remos.

Las galeras no fueron casi nunca naves de gran tamaño ni profundo calado. A pesar de su tamaño, podían portar piezas de artillería situadas en la proa de la misma. Llevaban además en la popa una espaciosa toldilla, en comparación con el resto de la nave, y ésta iba cubierta con un tendal. La fuerza motora la componían la chusma o galeotes, a los cuales a veces ayudaba el viento que inflaba las velas.

Existe una amplísima bibliografía sobre la construcción y la historia de las galeras¹³. La nave mediterránea había sido transformada, adaptándola a los diversos usos y utilidades para los que fue requerida, de tal forma que su construcción admitía las suficientes variedades como para que pudiesen ser establecidas clases distintas de galeras.

En su historia más reciente, las galeras nacen de las *galeas* del siglo XV, muy parecidas. Eran embarcaciones ligeras, de poco calado y extraordinariamente largas y estrechas. Además del considerable número de remos que llevaban, también utilizaron las velas cuadradas o latinas que largaban el palo mayor o trinquete. Su proa avanzaba lo suficiente como para que pudiese manejarse desde ella el car¹⁴ de la entena latina o las bolinas¹⁵ del trinquete redondo.

No tenían más que una sola cubierta sobre la que se instalaban los bancos de los remeros en dos filas en ángulo con el eje longitudinal del barco. A mediados del siglo XVI, se adoptó el sistema simple de boga de un sólo remo movido por varios hombres a la vez. Con esta solución, los remos realizaban mayor potencia de palanca. A esa fuerza motriz acompañaban, si el tiempo lo permitía, las velas, cuyo número podía ser de hasta tres.

¹³ Entre aquellos títulos más interesantes, cabe destacar, sobre todo por ser obras casi contemporáneas a la *Real*, las siguientes publicaciones: Crecentio, C., *Naútica Mediterránea*. Roma, 1602. Pantero Pantera, L., *L'Armata Navale*. Roma, 1614; Barras della Penne, G., *Science des Galeres*. París, 1650. Obras más actuales dedicadas a este tema, y por lo tanto más asequibles, son Jal, A., *Arqueologique Navale*. París, 1890; Martínez Hidalgo de Terán, J., *Del Remo a la Vela*. Barcelona, 1969.

¹⁵ La *bolina* es el cabo con el cual se ata y tensa hacia la proa la relinga de una vela. La *relinga* a su vez, es el cabo que refuerza los bordes de las velas.

Desde la Batalla de Salamina hasta el siglo XVI en que alcanzan su mayor esplendor, la galera fue el buque de guerra más utilizado. En Lepanto, el grueso de la Armada, tanto Turca como Cristiana, estuvo formada por galeras y galeazas, en las que se reforzó el contingente militar y artillero, al tratarse de un enfrentamiento de enorme magnitud.

Dada la antigüedad de dicha nave, la galera llegó incluso a poseer un vocabulario naval propio, distinto al de las otras naves. Así, los marineros de estas embarcaciones nunca hablaban de babor y estribor, voces éstas más propias de las naves de vela atlánticas, sino de siniestra y diestra. Además, en otros muchos aspectos organizativos, las labores marítimas eran distintas, conllevando un protocolo particular y cuyo origen se pierde en la memoria de los tiempos.

Una vez conocidos de manera escueta el proceso histórico y la evolución de la galera, podremos entender mejor el proceso constructivo de la *Real* de don Juan de Austria. Ello conlleva una doble dificultad, motivada tanto por la falta de documentos y testimonios gráficos, como por el hecho de no poseer restos estructurales de la misma, es decir, que no existen planos¹⁶ de la *Real*, ni tampoco existe ésta en la actualidad. Crónicas y noticias de entonces nos hablan de que cuando ya de vuelta de la Batalla, arribó al puerto de Messina, “...semejaba un puercoespín..”¹⁷, dada la gran cantidad de flechas que la asaeteaban. El estado ruinoso de la misma es corroborado por el hecho de que el banquete para festejar la victoria sobre el Turco, se celebró en *La Marquesa*, que era la galera de don Alvaro de Bazán, ante el peligro que suponía celebrar el ágape en la *Real*, a punto de hundirse. Más anecdóticamente, y por supuesto sin una base documental, se dice que este hecho fue debido a que el servicio de mesa de don Juan había quedado muy mermado tras el enfrentamiento en Lepanto.

¹⁷Blema, J.M., "Lepanto en la Literatura Española". *IV Centenario de Lepanto*, ob. cit., págs. 81-92.

La *Galera Real* ha sido recreada por toda Europa en numerosos cuadros y series de Batalla¹⁸. Muchos conventos dominicos, orden religiosa a la que pertenecía el Papa San Pío V, poseían y todavía poseen representaciones de la *Real*, casi siempre en cuadros de recogen escenas de Lepanto. El hecho de que la Batalla sea un tema recurrente en la iconografía dominica, se debe a una leyenda. Según ésta, la Virgen del Rosario, Patrona de la Orden, es quien hizo posible la victoria cristiana de la Batalla, apareciéndose después al propio Pío V mientras rezaba, para comunicarle la noticia¹⁹. Por ello, a menudo podemos encontrar recreaciones –que no reproducciones- de la *Galera Real* en las iglesias y conventos dominicos.

Los cuadros, frescos y grabados de Lepanto, nos dan en general escasos datos fidedignos sobre el aspecto de la *Real*, pero son interesantes para calibrar el enorme peso que tuvo la hazaña naval de Lepanto dentro del género pictórico de Batallas. En la sala de la Trinidad del Monasterio del Escorial, se representó a la *Santa Liga* en siete lienzos de tamaño monumental, cuatro de los cuales se halla todavía in situ. Fueron realizados por el Manierista genovés Lucas Cambiaso²⁰ por encargo directo de Felipe II, y aunque poseen el valor de ser un documento contemporáneo, con bastantes detalles técnicos, en ellos no se distinguen las galeras capitanas de las del resto de la Armada, ni tan siquiera la *Real*. Una representación de corte muy semejante, compuesta por cuatro composiciones al fresco, se halla en el Palacio Doria-Pamphili de Roma, en la sala de Batallas, y otra en la Sala Regia del Vaticano, realizada por Giorgio Vasari y Lorenzo Sabatini.

Tampoco nos ofrecen demasiado garantías las representaciones contemporáneas que de la Nave de don Juan pueden encontrarse en el Palacio del Viso del Marqués de Santa Cruz, en la provincia de Ciudad Real²¹. En Venecia, pintores de la talla de El

¹⁹Morales, Ambrosio de., *La Batalla de Lepanto. Descriptio Belli Nautici et Espugnatio la Parti per Joanne de Austria*. Madrid, 1608.

²¹Antonio de Saenz, T., *El Palacio del Viso del Marqués y sus Pinturas* (licenciatura inédita) Madrid,

Tintoretto y El Veronés, realizaron sendas pinturas sobre la Batalla. El primero, casi sexagenario, aceptó un encargo rechazado por Tiziano, para pintar la escena de la rendición de la galera *Sultana* y la muerte del heroico Barbarigo²². Esta pintura se halla en el Palazzo del Senato, y en ella se pueden observar claramente los retratos de don Juan de Austria, Sebastiano Veniero y Macoantonio Colonna. El Veronés en cambio, realizó, ya con una técnica que anunciaba el Barroco, *La Apoteosis de la Batalla*, en el Palazzo Ducale, y donde el tema narrativo se pierde en un estallido de color y fuerza expresiva²³.

Pero la más interesante de cuantas pinturas se hallan en Italia sobre este tema, es la obra de un pintor de segunda fila, Andrea Vicentino, quien realizó en la Sala delle Scrutini del Palazzo Ducale de Venecia²⁴, un fresco monumental con interesantes datos para el historiador y el técnico naval, lo cual acredita una paciente tarea documental por parte del pintor. La *Real* aparece representada de una forma muy verídica, con el estandarte de la *Liga* y don Juan en primer término.

En cuanto a las obras realizadas para los conventos dominicos, destaca el magnífico lienzo de Lucas Valdés en la actual Iglesia de la Magdalena de Sevilla²⁵, realizada un siglo después de la Batalla. Representa a las galeras según modelos del siglo XVII, al igual que el anónimo de finales de ese siglo realizado para el convento de San Pablo de Málaga, hoy en el Museo Naval de Madrid.

En cuanto a obras de carácter escultórico, la representación de la Batalla de Lepanto ni siquiera en forma de alegoría, ha sido un tema muy recurrido. En la Iglesia de Santa María la Maggiore de Roma, puede contemplarse el sepulcro de San Pío V ,

1972. A la decoración de este Palacio, nos referiremos en profundidad más adelante, dado que el tema ornamental que sus paredes adorna, está estrechamente relacionado con el espíritu del programa decorativo de la *Galera Real*.

²³Pallucchini, R., *La Pittura veneziana del Cinquecento*. Novara, 1944.

²⁵Valdivieso, E., *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla, 1992, págs.283-295.

obra de Cordiere, y en el que se halla representado un relieve sobre la Batalla. Existen también algunas obras conmemorativas en ciudades como Messina, Génova, Venecia o Barcelona, pero de escaso valor para nuestra investigación, ya que casi todas ellas, son estatuas dedicadas a los vencedores de Lepanto, y no hacen referencia en absoluto a otros aspectos del acontecimiento histórico.

Por todo lo anteriormente dicho, queda claro que tanto las obras pictóricas como escultóricas referidas a la Batalla de Lepanto, resultan poco apropiadas como fuentes gráficas sobre el aspecto de la *Galera Real*. La única obra que de forma fidedigna, nos da las claves para la investigación sobre las pautas constructivas y la realización de la *Real*, es la obra de Mal-Lara²⁶. A través del relato pormenorizado de la decoración de la Nave, incluso en sus aspectos más sutiles y ocultos, Mal-Lara nos dejó un tesoro de erudición clásica, destinado seguramente a alguna personalidad del círculo humanista sevillano.

Gracias a esta obra, tema central de nuestra investigación, es posible la reconstrucción del soberbio aparato decorativo, así como el conocimiento de las pautas constructivas de la Nave. Sin embargo en este último sentido –como fuente escrita sobre los aspectos estructurales de la *Real*-, sólo nos aporta datos de carácter general, ya que en nada tuvo que ver la labor de Mal-Lara con los trabajos realizados en Barcelona. El autor sevillano tan sólo hace mención a los mismos de pasada, en la medida en que el armazón de la Nave servía como soporte del programa ornamental del que fue en parte creador. Por tanto dejaremos en este punto, de momento, el papel de Mal-Lara como artífice en la *Galera Real*, para centrarnos en los aspectos esenciales de la construcción y pertrechamiento de la nave en los astilleros catalanes.

Además de Mal-Lara, son muchos los testimonios que describen a la *Real* de don Juan de Austria como el más perfecto alarde de construcción naval realizado hasta

entonces²⁷. El análisis objetivo de todas estas noticias y datos, ya sean contemporáneos o posteriores a la *Galera Real*, hacen posible que una vez reunidas las fuentes, podamos saber con bastante seguridad cómo fue construida la Nave, así como las más importantes de sus características técnicas.

En este sentido hemos de destacar la labor realizada en las Atarazanas de Barcelona en 1971, donde a escala real, se reprodujo la Galera de don Juan, en conmemoración del IV Centenario de la Batalla de Lepanto²⁸. En dicho acontecimiento no se escatimaron recursos. La construcción de la Nave fue acompañada por una ardua tarea investigadora, con el objetivo de ser lo más coherente posible con respecto a las técnicas de la construcción naval en el siglo XVI. Este celo investigativo ha hecho posible que la reproducción de la *Galera Real* resulte hoy una fuente de gran importancia a la hora de abordar el estudio en profundidad de la misma.

Centrándonos en lo que fue la construcción de la Nave, la *Real* de don Juan de Austria era lo que en la época se llamaba una *galera bastarda*. Se trataba de un tipo de nave más pesada y robusta, de mayor estabilidad y capacidad. Ello permitía el transporte de objetos de gran peso, tales como cañones, lo que favorecía la potencia artillera. La *Real* fue armada con piezas de relativo gran tamaño, ya que portaba un cañón entero, dos aculebrinados, dos moyanos y varios arcabuces²⁹

Poseyendo todas las características de una galera bastarda, el alto rango de la Nave unió a los meros imperativos militares, el hecho de ser la galera capitana de una armada de la importancia de la *Santa Liga*. La construcción se llevó a cabo siguiendo antiguas tradiciones navales, y por ello nunca se hicieron planos de la *Real*, algo que

²⁷ En capítulos posteriores nos referiremos con detenimiento a estos testimonios. Sin embargo, existe una obra de carácter más literario que histórico, que no por ello deja de ser interesante, y que nos habla de la *Real*, y sobre todo, de la figura de don Juan de Austria. Nos estamos refiriendo a *Jeromín*, escrita por el Padre Coloma en 1580. Esta pequeña novela, muy denostada hoy en día, es una joya de la narrativa heroica de su tiempo, y no sería mala idea recuperarla de alguna manera.

²⁹De Juan y Peñalosa, Fernández Giménez, *Historia de la Navegación*. Madrid, 1980, pág. 34

como ya hemos dicho, era la norma en aquella época, en lo que a construcción naval se refiere. Ello nos hace suponer que se trabajó siguiendo modelos anteriores, o bien estereotipos sobre los que se realizarían las modificaciones pertinentes³⁰

En una nave de tan escaso calado como era la *Real*, la distribución de la carga en el espacio interno, resultaba esencial para el equilibrio de la misma. La desproporción entre la distancia de la popa a la proa, y la de las bandas diestra y siniestra, obligaba a tener un cuidado extremo en las labores de reparto de la carga y el personal por todo el buque .

Las medidas aproximadas de la *Galera Real* eran las siguientes:

- 60 metros desde el espolón a la ayuda de flecha en la popa. La ayuda de flecha era también denominada “tijera”, y estaba compuesta por dos gruesos maderos curvos que se unían en lo alto de la carroza de popa, a la que sustentaba.
- 52,5 metros de eslora de cubierta.
- 6,20 metros de manga máxima del casco. La manga entre las postizas era de 8,40 metros³¹.

* El puntal³² medía 2,08 metros.

La *Real* era movida a razón de treinta remos por banda, con una fuerza de cuatro hombres en cada uno de ellos. Poseía una potencia bastante superior a la de una galera

³¹ La *manga* es la anchura de un buque, y las *postizas* los añadidos colocados a cada lado del casco, inmediatamente antes de la proa.

normal, que solía llevar unos veinticuatro remos con tres hombres cada uno. Ello hacía posible que la Nave alcanzase una media de 4,5 nudos a la hora, algo bastante inusual en embarcaciones de estas características. En la *Real*, donde todo alarde decorativo era parecía escaso, hasta las parte que podríamos denominar de menos nobles poseyeron ornamentación, como es el caso de los remos, que fueron pintados de rojo y dorado. Incluso los gaelotes poseyeron un uniforme acorde con el prestigio de la Nave, cubriendo sus cabezas con bonetes rojos³³.

Toda Nave construida para ser más tarde ornamentada recibía un trato muy especial en aquellas partes que iban a ser las más preeminentes y destacadas en el programa decorativo. Estas son precisamente las partes estructurales de la *Real* que más nos interesan, aunque no por ello podemos dejar de hablar del conjunto constructivo que configura el espacio de la embarcación, del mismo modo que antes de describir la decoración de un palacio o templo, debemos conocer el plano, la distribución y la organización de las diferentes estancias o espacios.

De manera general, podemos dividir a la *Galera Real* en tres partes, popa, proa y cámara de boga. Esta última se encontraba entre las dos anteriores, limitada por la carulla y el estanterol³⁴. Estaba dividida a su vez en dos secciones gracias a la plataforma longitudinal que la atravesaba, y que daba una gran resistencia a la nave, evitando así el posible quebranto debido a su alargamiento, además de servir de la pasillo de la galera. Los bancos, situados a ambos lados del mismo, se hallaban guarnecidos de cuero. Con tiempo agradable la cámara de boga se cubría con una gran pieza de tela, generalmente de lino o algodón; con tiempo frío o lluvia, la tela solía ser de lana basta³⁵.

³³ Este hecho lo conocemos ya que existen ciertos documentos notariales. Uno de ellos, fechado el 17 de Marzo de 1571, nos informa sobre la compra de 35 docenas de bonetes rojos a Sebastián de Vivar, para los remeros de la *Galera Real*, por valor de 1190 reales (véase Documento 34 del apéndice documental). En otro registro, encontramos el pago de 3248 reales a Antonio Roque, mercader francés, por la compra de cueros leonados para los bancos de la *Real* (A.P.N.S., 1571.III.6., Legajo 11578, Registro 18)

³⁵ En un documento fechado el primero de Marzo de 1571, se pagó a Sebastián de Rojas 90 reales, por 60

Inmediatamente después del yugo de proa se levantaban las arrumbadas. Se trataban éstas de una plataforma a modo de castillete, denominada en plural por estar dividida en el interior por un cañón. En la parte alta se apostaba un núcleo de tropa con el fin de defender el barco si era atacado, ya que este lugar en alto, resultaba una zona privilegiada para la defensa de la embarcación. En el interior se hallaban las letrinas, la artillería y el árbol del trinquete, que era izado desde allí.

La meseta que formaba esta estructura, elevada por encima de la línea del casco, creaba un espacio longitudinal a cada lado susceptible de ser decorado. En la *Real* la decoración del castillo de proa se centró en esta zona, y la formaban esencialmente dos cuadros con sus correspondientes jeroglíficos.

Tras la cámara de boga se hallaba la espalda y el estanterol, pieza en la que se sostenía el armazón de la carroza de popa. Allí fueron colocadas dos escalas de embarque, decoradas con pan de oro y grutescos. En las banadas de la espalda, se construyó una balaustrada en la que se anticipaba la rica decoración de la carroza³⁶.

La Carroza era el lugar más noble de una galera, recinto cerrado por la popa y por las bandas mediante mamparos de madera parecidos a los de los carros. El armazón se sostenía por la popa gracias a la flecha, pieza paralela al estanterol, y con la misma utilidad. Este armazón se cubría con un tendal o toldo de herbaje, algodón y hasta seda para las grandes solemnidades. A través de algunos de los documentos inéditos estudiados, y a los que nos referiremos en profundidad en otros capítulos, sabemos exactamente cuáles fueron los materiales utilizados en el tendal de la *Real*³⁷. En el

libras de hilo de seda para la tienda de la *Real* (véase Documento 17). El 5 de ese mismo mes, se otorgaba carta de pago de 1260 reales y 20 marevedíes a Martín Truyo, en razón del lienzo que entró en las tiendas de la *Galera Real* (Documento 18)

³⁷ A este respecto, pueden consultarse los documentos número 13, 20, 22, 32, 35 y 36 del Apéndice Documental.

interior de la carroza, en la estancia del Capitán, solían esparcirse perfumes para contrarrestar el hedor que llegaba desde la vecina cámara de boga, situada a apenas dos metros de esta singular estancia.

El mundo refinado de la popa de la *Galera Real* contrastaba profundamente con la distribución del espacio habitable y transitable entre el resto de la tripulación. A pesar de que no puede denominarse a la carroza de “amplio salón”, al menos en ella, don Juan y sus allegados podían encontrarse con una relativa comodidad, dentro de la tradicional dureza de la vida en el mar. Una hilera de bancos la recorría, e incluso existía un lecho al servicio de don Juan, y que Mal-Lara denomina en su *Descripción...* con el nombre de *La Lechera*³⁸. Bajo la carroza de popa se halla la Cámara del Capitán, donde se guardaban documentos, enseres personales, cartas y artilugios de navegación. A escasa distancia, se hacinaban la tropa y la chusma. La falta de espacio disponible en una galera, hacía necesario establecer turnos de sueño entre los soldados y marineros, ya que resultaba materialmente imposible hallar el espacio para acomodar a toda la marinería y la soldadesca. Hay que pensar además, que al margen de la tripulación propia de una galera, la *Real* transportaba además a un importante contingente de infantería, que de alguna manera, había de ser instalado en la Nave, sin que su presencia importunara en las labores propias de un buque. Por su parte, los galeotes dormían apoyados en sus remos, en condiciones higiénicas realmente precarias.

Volviendo a los aspectos constructivos de la *Galera Real*, una de las soluciones técnicas más llamativas, y sin duda una de la que mayores dificultades presentaba, fue la violenta vuelta de las tablas altas de la popa. El agudo arrufo que poseía la parte posterior de la Nave hizo necesario el violento giro de las tablas, conseguido gracias a una técnica muy perfeccionada de humidificación y calentamiento de la madera. Se creó de esa forma un espacio muy amplio, más que suficiente para ser decorado con profusión de imágenes y escenas a diferentes alturas, y a las que más tarde nos

referiremos³⁹.

También es interesante el modo en que se resolvió la colocación del espolón de proa, a pesar de sus más de seis metros de longitud. El mascarón de proa de la *Real* – que representaba al dios Neptuno-, , sufrió la misma suerte que el de otras muchas naves cristianas en Lepanto, pues para que las piezas de artillería de las arrumbadas pudiesen disparar sin impedimentos desde una mayor distancia, los espolones fueron cortados antes de la Batalla. Con ello se obtuvo una ventaja artillera decisiva, pero se perdieron importantes y emblemáticas decoraciones, que se hundieron para siempre frente a las costas de Grecia.

La madera utilizada en la construcción de la *Galera Real*, fue un tema muy estudiado por sus realizadores, ya que no todos los árboles tienen unas mismas propiedades, ni resisten de igual manera en el agua. En este sentido tenemos pocos datos. Al margen de la cita que nos da Mal-Lara en su *Descripción...*⁴⁰, tenemos la hipótesis que plantea Martínez Hidalgo de Terán⁴¹, sobre las mejores maderas que podían ser utilizadas:

- Encina: quilla, macizos de proa, bancasas.
- Chopo: banquetas
- Nogal: popa, poleas
- Roble, haya, abeto, pino, jal, cita y olmo, en las
restantes partes.

En cuanto a los aparejos y pertrechos con los que fue dotada la *Real*, destacan

³⁹ La solución del arrufo de la popa de la *Real*, fue uno de los desafíos constructivos con los que se encontraron en 1971 en el Museo Naval de Barcelona, y que fue magistralmente concluido. Precisamente las Atarazanas de la Ciudad Condal, nos han hecho partícipes de esta complicada técnica naval, y de la que nada refieren las fuentes contemporáneas a la *Real*. Martínez Hidalgo de Terán, J., *IV Centenario...*, ob. cit.

⁴¹ Martínez Hidalgo de Terán, J., "Reconstrucción de la *Galera Real* de don Juan de Austria". *Asamblea de capitanes de Yate*, Madrid, 1970.

aquellos referidos al velamen. La Nave de don Juan portaba dos velas latinas, trinquete y mayor, de 126 y 565 metros cuadrados respectivamente. Tanto en las arrumbadas como en la carroza, portaba barriles para el agua, el aceite y el vinagre. Los barriles fueron casi todos ellos cargados en Sevilla, suponemos que por orden real, pues no en vano iba a ser la última ciudad española de importancia que visitaría la *Real* antes de su marcha a Messina. Además Sevilla, era una de las urbes donde el gremio de toneleros había alcanzado mayor desarrollo y calidad técnica.

Coronaban la *Real* como distintivo de la dignidad de la misma, tres hermosísimos fanales⁴² situados en una viga sobre la carroza, y que aparte de para iluminar la popa del barco, servían para el reconocimiento del mismo. Su uso y protocolo se celaba mucho, llegando incluso los pleitos a causa de éstos ante el propio rey. Cuando don Juan estaba a bordo, sólo la *Real* mostraba fanal. Cuando encendía los tres, las otras naves capitanas podían encender dos, y el resto de los buques, uno. Los capitanes de las escuadras tenían a bien aconsejar e incluso amonestar duramente a aquellas naves que no guardasen el debido orden y respeto en lo referente a la iluminación de las embarcaciones.

La obsesión por arrebatar los fanales al enemigo era casi tan grande como la de quitarle el estandarte. Poco antes de que comenzase la Batalla de Lepanto, Gian Andrea Doria tuvo la precaución de desmontar los bellos fanales circulares de su galera y esconderlos, por ser éstos un regalo de su esposa que apreciaba mucho. También es significativo observar el gran número de ellos que se arrebataron durante la contienda al Turco, muchos de los cuales aún podemos hallar en algunos museos e iglesias de Europa. Después de la victoria, don Juan envió a su hermano el Rey Felipe junto a la feliz noticia y el estandarte real de Alí Bajá, un Corán, el yelmo del almirante turco y cuatro fanales. Todo ello quiso Felipe II conservarlo en El Escorial, todo a excepción de dos fanales, que fueron enviados al Monasterio de Guadalupe.

En lo que se refiere a los tres fanales de la *Galera Real*, nos referiremos a ellos en profundidad cuando abordemos el estudio de la Nave en lo referente al programa decorativo, y a la descripción que de ellos nos hace Mal-Lara.

Para terminar esta breve descripción sobre los aspectos constructivos de la *Galera Real*, debemos referirnos a las banderas que poseía. Portaba como era lo usual en una galera de su categoría, cuatro piezas principales, cuyos nombre y medidas fueran los siguientes:

- Estandarte de popa: 7,30 x 4,42 metros
- Flámula: 15,30 x 4,70 metros
- Gallardete: 14,80 x 1,25 metros
- Pinelo o pernel: 4,70 x 1,95 metros

Sus tamaños como puede observarse, eran muy variables, y solían colgar de los palos al modo de arboladuras. La *Real* llevaba además del Estandarte Real de España, el de la *Santa Liga*, regalo personal del papa Pío V a don Juan, y que le fue entregado, junto con las otras piezas en Messina, de manos del Cardenal Granvela. Todas las piezas eran de damasco azul decorado con bellos bordados en oro. Aún hoy conservamos la flámula y el estandarte en el Museo de Santa Cruz de Toledo⁴³.

Poco antes de partir hacia Sevilla, y una vez terminados los trabajos de construcción, la *Real* fue pintada en color rojo para la obra muerta, y en color blanco para la viva⁴⁴. Estos eran los colores usuales de las galeras durante el siglo XVI, y de

⁴³Fernández Duro, C., "El Estandarte de la Santa Liga. Visita a Toledo el siete de Octubre de 1888". *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo XVI, págs. 9 y SS, y págs. 427 y SS. González, H. *Las banderas de Lepanto*. Toledo, 1920.

esta guisa nos aparece en la mayoría de las representaciones pictóricas de la época. El blanco y el encarnado, siguiendo la tradición de las naves mediterráneas, debió ser también el color de las velas de la *Galera Real*, lo que en contraste con el azul del mar y el cielo, y los brillos dorados de la ornamentación posteriormente añadida, haría de su contemplación provocara un deleite extraordinario.

Cuando finalmente se procedió al traslado de la Nave desde el puerto de Barcelona al de Sevilla, los obreros y artífices que habían trabajado en ella debieron sentir por una parte una gran satisfacción, pero por otra, una honda pena. Satisfacción por la maestría con la que la *Galera Real* de don Juan de Austria había sido realizada, y pena, porque todos ellos sabían cuán corta era la vida de una galera de guerra, por muy alto rango que ésta tuviese.

La *Real* tuvo una sucesora, construida posiblemente también en las Atarazanas de Barcelona, ya que en una carta de Felipe II a su hermano don Juan, fechada el 10 de marzo de 1572, recomendaba que se hiciera en Barcelona o Nápoles. Parece ser que fue así, porque Miguel Serviá, confesor del Príncipe, confirma que el 14 de junio de 1573 embarcó don Juan en la *Galera Real*, con destino a Nápoles, donde se labró la popa⁴⁵.

Tras un breve periplo por aguas del Mediterráneo, a primeros del año 1570 la *Real* hacia su entrada en el puerto de Sevilla, para ser decorada con el programa artístico más audaz, erudito y exaltador que ninguna nave poseyese hasta la fecha. Este programa, del que nos habla la *Descripción...* de Mal-Lara, configura el centro de este estudio, en el que se le aborda con la seguridad de estar ante una creación decorativa de tanta calidad y originalidad, como la de cualquier palacio renacentista de renombre. Porque en el fondo, la ornamentación recreada en la *Galera Real*, no pretendía otra cosa que imitarlos.

⁴⁵ Martínez Hidalgo de Terán, J., *Lepanto. La galera Real...* Barcelona, 1972, págs.143-144.

III

SEVILLA: EL PROGRAMA DECORATIVO DE LA GALERA REAL

III.a.-Comitentes Reales.

Cuando se ha de hablar de aquéllos que en España, y durante el siglo XVI demandaron una iconografía adecuada para una obra o decoración determinada, nos damos cuenta a la vista de los datos, que este hecho era considerado por los comitentes como una tarea de vital importancia.

A lo largo de todo el Renacimiento Español y también durante el siglo XVII, la labor artística enfocada a un amplio programa ornamental, comenzaba mucho antes de la plasmación material del mismo, ya que generalmente nacía en la mente del mecenas, se le daba forma en la del responsable –la mayoría de las veces, un erudito-, y finalmente tomaba vida en manos del artista.

El programa decorativo de la *Galera Real* fue considerado desde sus inicios, como una labor artística de primera magnitud no sólo en la forma, sino esencialmente en el contenido. Por ello, aunque Sevilla fue la sede de la *Real* de don Juan de Austria en las labores decorativas –y esta afirmación es algo que deberemos matizar-, no fue Sevilla sin embargo el lugar donde se proyectó el programa ornamental. Este respondía como era lógico, a unas directrices básicas llegadas desde la Corte, y que no hacían sino

reflejar los intereses de aquél que lo había encargado: Felipe II.

La importancia de la Corona Española como mecenas del Arte en el siglo XVI, es vital para comprender muchos de los aspectos del Arte de esta época, sobre todo en lo referente a la pintura de tema pagano. El reino de España en este período adolecía, a diferencia de Italia, de un mecenazgo culto y relevante en lo que a temas artísticos basados en la Mitología y la Fábula se refiere. Ello es debido en gran medida, al escaso interés –por no decir nulo-, que las altas esferas eclesiásticas españolas reflejaron hacia las manifestaciones artísticas de tema pagano. Ni siquiera en los grandes centros religiosos, como fueron Sevilla y Toledo, se conocen encargos de pintura mitológica realizados por clérigos¹, algo diametralmente opuesto a lo que sucedía en la Italia del momento, donde las decoraciones de los palacios cardenalicios en nada quedaban ensombrecidas por las de los grandes nobles y príncipes. En Italia Dánae y Perseo eran estimados tanto como el más valioso cuadro de altar.

Generalmente, al tratar el tema de los clientes de programas mitológicos en España, y como dice López Torrijos, hemos de hablar ineludiblemente del coleccionismo², terreno de la historiografía artística española donde aún hay mucho que investigar. Sin embargo, éste no es un aspecto destacable en la obra decorativa llevada a cabo en la *Real*, incluso nos atreveríamos a decir que no es en absoluto un factor de la creación del programa ornamental.

Al hablar de Felipe II como comitente de la *Real*³, hablamos de un monarca que pretende destacar en la Nave –que ante todo, y esto es algo que no debe olvidarse, posee un fin práctico-, toda la grandiosidad y el poder de la Monarquía Española, además de

² IBIDEM, pág. 69. Para el siglo XVI, es aún más difícil enfocar este tema, ya que todavía no estaba muy desarrollado como tal, el término de "coleccionismo" en España. Las primeras obras que nos hablan de ello son ya del siglo XVII. En el Renacimiento, son escasas las alusiones al coleccionismo, ni siquiera en las biografías, por lo que hemos de entender que no se consideraba al mismo como una acción relevante en la vida de los personajes ilustres.

servir de marco incomparable para la vida en el mar de su hermano don Juan, instruyéndolo y asesorándolo a través de la Mitología y los Emblemas que la decoraban. En definitiva, el programa decorativo de la *Real* estaba motivado por un sentimiento propagandístico y por un interés instructivo.

La verdadera razón de ser del programa decorativo de la *Real*, está más cercana a un interés político y moralista que a un simple afán lúdico y didáctico, factor éste que en cambio, casi siempre encontramos en el coleccionismo manierista. Por otra parte, hubiese resultado absurdo plantear a la *Real* como un “estuche del saber”, al modo de los *studiolos* italianos⁴, cuando se sabía por numerosas experiencias anteriores, lo corta que era la vida de una galera de guerra. En cualquier caso, ésta es una afirmación que deberemos matizar más adelante, cuando profundicemos en las posibles relaciones que existieron entre el programa decorativo de la *Real* y el círculo humanista sevillano.

Los clientes potenciales de la Pintura Mitológica en España durante el Renacimiento, y por supuesto durante el Barroco fueron, de mayor a menor importancia, el rey, algunas familias nobles, intelectuales, familias enriquecidas recientemente, organismos públicos y un pequeño sector del estado llano⁵.

A pesar de esta clasificación, la realidad es que a lo largo del siglo XVI, existieron casi exclusivamente –tanto cuantitativa como cualitativamente-, dos grandes mecenas de la Pintura Mitológica en España: Carlos V y Felipe II. A pesar de ello no puede olvidarse que los temas paganos y mitológicos atrajeron a numerosos nobles, e incluso a miembros cultos de grupos sociales menos afortunados. Ejemplos de ello los tenemos en personajes como el Marqués de Santa Cruz, don Fernando Enríquez de

⁴ Visión muy particular del Saber, la recogida en estas salas, bases del coleccionismo moderno, y sobre las que son numerosos los estudios. Destacamos tres sobre todo; Kristeller, P.O., *El Pensamiento Renacentista y las Artes*, Madrid, 1986; Berti, L., *Il Principe dello Studiolo*, Florencia, 1967; Bucci, M., *Lo Studio di Francesco I*, Florencia, 1965 (Colección "Forma y Color", num. X)

Ribera⁶ o el propio Mal-Lara. Pero en general, el papel de los humanistas y de la nobleza en lo que a encargos profanos y mitológicos se refiere, se centra más en el campo de la literatura que en el de las artes plásticas –aunque curiosamente, las personalidades citadas son excepciones claras en este sentido-. La distinción de la Poesía como Arte Liberal frente a la Pintura o la Escultura, consideradas como artes mecánicas, permanecía aún vigente, y no sólo en la mente de los mecenas.

Muchos nobles estudiosos del latín y los autores clásicos, preferían encargar las obras de tema mitológico a los escritores y eruditos⁷, quienes componían al modo clásico o bien realizaban comentarios en latín a los textos de Ovidio. Los pintores e imagineros –artesanos en el siglo XVI-, eran reclamados para obras de carácter esencialmente religioso, encargadas casi siempre en series, y limitadas por unos estrictos principios iconográficos que dejaban escaso margen a la poesía y la imaginación. Este hecho es más patente cuanto más nos alejamos del núcleo artístico de la Corte; Sevilla, a pesar de su amplio mercado del arte, no fue una excepción.

Felipe II fue sin duda el verdadero inspirador de las directrices generales del programa decorativo de la *Galera Real*. Para trazar estas directrices, tuvo que tener muy en cuenta las obras de carácter mitológico que poseía en sus palacios, como es el caso de las denominadas *Poesías* de Tiziano⁸ y las obras de los artistas italianos llamados por el mismo Rey para trabajar en las obras del Escorial.. En el caso de Tiziano, serán precisamente sus obras las que pongan en contacto a Felipe II con Juan de Mal-Lara, quien más tarde será el continuador y finalizador del programa decorativo de la *Real*.

Son los Austrias Españoles, herederos de una tradición de mecenazgo iniciada

⁶ Estos dos nobles fueron los artífices de dos de los conjuntos de decoración mitológica más importantes de España. Nos referimos al Palacio del Viso, en la provincia de Ciudad Real, y a la Casa de Pilatos, en Sevilla.

⁸ Para ampliar este tema, se pueden consultar las obras de Cloulas, A., "Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas" *Melanges de la Casa de Velasques*, vol. III, 1967, págs. 197-288; Valcanover, F., *Tutta la Pittura di Tiziano*, 2 vols., Milán, 1960

ya con los Reyes Católicos, quienes se convertirán en el motor de la evolución de la Pintura Mitológica en nuestro país. A lo largo del Renacimiento, este mecenazgo tendrá un clarísimo matiz italiano y flamenco para más tarde, ya en el siglo XVII, evolucionar hacia un estilo mucho más personal y nacional.

A través de las fuentes podemos saber cómo quería Felipe II que fuesen las características artísticas esenciales de la *Real*:

*“...mandaba hacer una galera Real que en tamaño y ligereza excediera a las ordinarias, adornandola de esculturas y pinturas que la hiciesen más vistosa y de más grato contemplar, así como de historias, fábulas, empresas, lemas, jeroglíficos y sentencias que declarasen las virtudes que deben concurrir en un capitán general de la mar, y para que la misma galera sirva de libro de memoria, abierto en todas sus partes, acerca de cuanto debía hacer...”*⁹

Las palabras del monarca español no dejaban lugar a dudas, del programa decorativo se esperaba mucho más que una simple labor artística. Se esperaba un compendio de imágenes simbólicas capaces de motivar un comportamiento ejemplar en don Juan de Austria, a quien iba directamente dirigido. Pero ello no puede hacernos olvidar que Felipe II hizo especial hincapié en la belleza de la *Real* como un valor artístico que debería de destacarse en la Nave, lo que venía a decir que el programa decorativo habría de “enseñar deleitando”, y no ser sólo un mero vehículo del complicado mensaje que se había dispuesto.

Belleza y Conocimiento son por tanto, valores inequívocamente unidos en el programa ornamental de la *Galera Real*, presentada al modo de un libro abierto para quien supiese leerlo. En este sentido constituye un notable ejemplo del *ars memorativa*

que tan amplio desarrollo adquirió durante el Renacimiento¹⁰.

No puede olvidarse que Felipe II era esencialmente un hombre de estado, un monarca autoritario y un amante de la idea de la grandeza de España. La *Real* debía ser el más contundente ejemplo del poder de España, la nación más poderosa en el mar, tanto en aguas del Atlántico como del Mediterráneo, la única capaz de hacerle frente al Turco y derrotarlo. Por ello, el programa decorativo debía ser un *exemplum virtutis* para don Juan, pero también un elemento magnificador de la Monarquía Española. Para conseguirlo, para aparecer –no sólo ante el Turco, sino también frente al resto de las naciones cristianas que iban a combatirlo-, con todo su poder y magnificencia, las imágenes, cuadros y sentencias, debían exaltar el poder español, a través de alegorías, motes y fábulas. La unión de ambos fines gracias a un sutilísimo hilo conductor, constituye la esencia de todo el aparato artístico desplegado en la *Galera Real*.

El hecho de que Felipe II pusiese tanto empeño en el adoctrinamiento de don Juan a través de las imágenes de la Nave, pudiera resultar un tanto ilógico. Visto superficialmente, exponer un conjunto de alegorías vistuosas al Capitán General de la *Santa Liga*, máxime cuando éste era un hombre que había demostrado su buen hacer en las luchas contra los moriscos de Granada, y era admirado y respetado por todos los jefes de la Armada, era absurdo. Pero Felipe II conocía mejor que nadie a su hermano.

Don Juan de Austria¹¹ era hijo natural de Carlos V, fruto de las relaciones entre éste y Bárbara Blomberg. La noticia de la existencia de este hermano fue conocida por parte de Felipe II mucho tiempo después de su nacimiento. El Rey recibió esta nueva con alegría, a pesar de la rectitud moral del Monarca. Desde el principio se observaron en don Juan las virtudes que le harían un gran hombre de guerra y de paz, virtudes que como bien sabía su hermano el Rey, podían volverse en contra del propio don Juan.

¹⁰ Yates, F., *El Arte de la Memoria*. Madrid, 1974.

Conocedor del entusiasmo que despertaba entre los soldados y de su buen hacer militar, Felipe II le prometió el mando de la flota de galeras nada más ésta comenzó a construirse. En mayo de 1568, don Juan acabada de cumplir veintiún años. Era casi un niño, y jamás había estado en la mar, por lo que la prudencia y previsión del Rey, pusieron a su lado a un lugarteniente como Luis de Requesens, y constituyendo su estado mayor, a marinos tan sobresalientes como don Alvaro de Bazán, Juan Cardona y el veterano Gil de Andrade. Acompañándole, un brillante escuadrón de jóvenes voluntarios.

Es también la prudencia, unida ahora al gusto artístico del monarca español, la que hace posible un programa decorativo con la misma finalidad que el conjunto de hombres que acompañaban a don Juan: asesorar y matizar sus decisiones en la batalla.

*“...en esta Real Galera, y en los Emblemas y Hieroglíficas que en ella se ven, pueden los ilustres capitanes considerar las partes que se requieren para su perfección, porque en ella se enseñará que cosa es esfuerço, y acometer en los trances terribles, y despreciar la muerte por la onrra de la patria: que cosa es en el capitán prudencia, clemencia, largueza, con las demás virtudes que le pueden hacer bienaventurado...”*¹²

Es significativo observar que virtudes tales como la prudencia y la astucia, rara vez destacadas por los biógrafos de don Juan como propias de su personalidad, son metódicamente repetidas en las imágenes artísticas de la *Real*, para que éstas estuvieran siempre presentes en la mente del Capitán.

El propio Mal-Lara recoge de manera insistente en su *Descripción...*, el interés del Monarca en que don Juan permaneciese siempre fiel, desde el punto de vista ético y

¹² Mosquera de Figueroa, C., *Prefacio a la Descripción de la Galera Real de don Juan de Austria por Mal-Lara*. Sevilla, 1971 (edición de Bibliófilos Andaluces, 1876, pág. 5)

religioso, a los principios que para Felipe II debían ser primordiales en el Capitán General de la armada cristiana:

*“...diversas historias algunas por Antigüedad celebradas, y otras por modernas significativas de las partes que han de concurrir en un buen capitán para incitar a su excelencia, que procure poseerlas, como de su singular virtud se espera...”*¹³

*“...no sólo han de ser para incitar a su excelencia que procure poseerlas, sino ejercitarlas, y ponerlas por obra...”*¹⁴

Además de estas consideraciones particulares, Mal-Lara recoge lo que el denomina *Suma de la Instrucción que su Magestad dio al Serenísimo Señor don Juan de Austria para ejercer el cargo de Capitán General de la Mar*¹⁵. En esta instrucción, Felipe II insiste a su hermano sobre aquellas actitudes que el príncipe don Juan debía mantener en el mar, además de hacerle diversas recomendaciones de carácter protocolario.

En realidad, el Rey expone un compendio práctico sobre leyes del Mar y jerarquía marítima, haciendo especial hincapié en las cuestiones relacionadas con el trato de la chusma y la tripulación, así como recomendaciones relacionadas con posibles delitos que en su caso, don Juan debería sancionar.

Por tanto, al margen de consideraciones relacionadas con la razón de estado o los imperativos bélicos, la *Galera Real* en su concepción artística es producto de la visión particular de un monarca culto, conocedor de la realidad mediterránea y de su pasado épico e histórico, con el que de alguna manera pretendía enlazar. Nada como una galera con rango de Real, bella e inteligentemente decorada, podía servir mejor a sus

¹⁴ IBIDEM, pág.19

intereses, a la vez que salvaguardaba en todo momento el espíritu de aquél que debía ser su Capitán.

III.b.-Aduladores Profesionales del Elogio.¹⁶

La plasmación artística del conjunto de ideas que debían aparecer en la decoración de la *Real*, no era una tarea fácil, ni podía encomendarse a un simple pintor o escultor, por muy reconocido que éste estuviese en su oficio. Para la ornamentación de la Nave, Felipe II buscó un hombre capaz de realizar un programa ornamental coherente, donde imagen e idea, significado y significante, fuesen una misma cosa.

Generalmente a la hora de estudiar una obra artística tan compleja y amplia como ésta que nos ocupa, se menciona siempre al autor material y al comitente, pero se suele omitir el nombre de aquél que discurrió la iconografía. Esto no es sólo debido a la falta de interés que pudiera despertar la figura del creador de las imágenes en la sociedad de su tiempo, sino que más bien se debe al hecho de ser considerada esta labor por parte de los propios responsables de las iconografías, como de categoría inferior a sus verdaderas posibilidades intelectuales y por ello, son muchas veces los mismos eruditos quienes omiten este tipo de obras de su catálogo personal, lo cual no sucedía entre los pintores, quienes lo hacían constar expresamente como testimonio de su alto rango artístico.

Sin embargo, la categoría de una empresa artística como la decoración de la *Galera Real*, era una ocasión que ningún intelectual o erudito español de su tiempo hubiese rechazado, por muy alta estima en que se tuviese. En la *Real* no sólo no fue

¹⁶ Creemos que éste es el nombre más apropiado para definir a los personajes que nos ocupan. Nada tienen que ver en su relación con los programas decorativos, con el papel jugado por los comitentes y los artistas, salvo la propia obra. Estos eruditos, gracias a sus amplios conocimientos, fueron imprescindibles en su época, donde no existió una entrada real o celebración oficial que no contase con alguno de estos "aduladores profesionales del elogio".

ocultada la identidad de los pensadores del programa, sino que fue precisamente unos de ellos el que dejó memoria escrita de la labor artística realizada en ella¹⁷.

El primer requisito que debía cumplir un programa mitológico, era satisfacer el deseo de aquel que encargaba la obra, y era éste en última instancia, quien buscaba a la persona idónea para tal fin, generalmente un hombre de letras o un erudito. Durante todo el siglo XVI la falta de instrucción o de fuerza creativa de los artistas, hicieron depender a éstos de los hombres de letras, que llevaban a cabo las órdenes de los comitentes de las obras¹⁸.

Surge así una especie de clase artística intermedia entre el mecenas y el artista, un grupo de humanistas y eruditos –clérigos casi siempre que se tratase de una iconografía religiosa-, poseedores de unos mayores vuelos intelectuales, que los hacían esenciales en la preparación de grandes programas iconográficos. Su participación resultaba imprescindible en las grandes obras reales y en gran medida, se hicieron especialistas en el arte de la exaltación y organización de festejos públicos de la Monarquía. Durante los siglos XVI y XVII sobre todo, no existió en España entrada real ni pompas fúnebres que no contase con el asesoramiento y la preparación de estos inventores de iconografías. Algunos de ellos alcanzaron un alto grado de especialización, convirtiéndose en lo que podíamos denominar como *aduladores profesionales del elogio*.

En Sevilla incluso más que en la Corte, la importancia política, social y económica alcanzada, hizo depender su prestigio en gran medida, de la capacidad creadora lograda en sus actos públicos. Fue entonces cuando el papel de estos “profesionales” se hacía esencial en muchos de los acontecimientos que tuvieron lugar en sus calles.

¹⁸ Sez nec, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, 1987

La falta de grandes creadores hispánicos de programas mitológicos durante el siglo XVI, es debida en gran parte al hecho de que en lo concerniente al reino de España, los clérigos no participaron casi nunca de ese discurso erudito y refinado que era inherente a la curia de países como Francia o Italia, aún habiendo recibido una educación clásica tan amplia como la de éstos. Los hombres más preparados intelectualmente para crear un programa iconográfico, eran sin duda los eclesiásticos. Pero a diferencia de sus vecinos europeos, la jerarquía religiosa española se dedicó casi en exclusiva, a crear, asesorar y matizar programas iconográficos de índole religiosa.

El papel del clero en la creación de grandes ornamentaciones mitológicas, se limitó a aconsejar sobre la moralidad de los temas y la mejor forma en que debían de ser representados¹⁹. En el caso de la obra que nos ocupa, los documentos sobre la *Galera Real* no reflejan en modo alguno la participación de personalidades religiosas, ni siquiera en el tradicional papel de consejeros o asesores de los temas que iban a decorarla.

El encargo de obras mitológicas a artistas italianos llegados muchos de ellos para trabajar en El Escorial, es lo lógico en un reino que como el de España, poseía un limitado número de personalidades capaces de crear un programa mitológico lo suficientemente amplio, erudito y coherente. En este sentido, el círculo artístico de la Corte había sido literalmente conquistado por artistas extranjeros, residentes o no en la misma²⁰.

²⁰ Sobre la presencia de artistas italianos en España, existen varios estudios interesantes. Uno de los más antiguos, pero con total vigencia en la actualidad, es la obra de Sánchez Cantón, F.J., "Los pintores de los Austrias", *Los pintores de Cámara de los Reyes de España (apuntes históricos)*, B.S.E.E. Madrid, 1914, págs. 219-240. También resulta interesante, a pesar de referirse al siglo XVII, la obra de Haskell, F., *Patronos y Pintores*. Londres, 1963 (hemos consultado la edición española de Cátedra, Madrid, 1984)

Esta es posiblemente la principal razón por la que el rey Felipe II nombrara a un italiano, adulator profesional del elogio de reconocida solvencia, como primero realizador de las trazas del programa ornamental de la *Galera Real*.

Este primer “inventor” de iconografías fue **Giovanni Battista Castello**, más conocido como **Il Bergamasco**²¹. Pintor y arquitecto venido desde Italia a la Corte de Felipe II, tenía como misión más importante dentro de la misma, aconsejar sobre las historias a representar en las obras reales. Ejerció este papel hasta su muerte, y su particular educación humanística e italiana, llenó tanto las obras de arte encargadas por el Rey como las de ciertos nobles, de un espíritu clásico ciertamente profano.

El Bergamasco llegó a la Corte de Felipe II como tantos otros artistas italianos de segunda fila, atraído por la posibilidad de alcanzar un mayor prestigio, y por lo que claramente suponía un centro artístico de primer orden. Las diversas construcciones y decoraciones encargadas directa o indirectamente por el rey de España –las obras del Escorial eran un atrayente manjar para los artistas italianos sin demasiado prestigio en su país de origen-, eran una salida rentable al ya un tanto saturado mercado del arte italiano.

Es muy posible que en la Corte este artista actuase más como creador de programas decorativos que como arquitecto o pintor, sus verdaderos oficios. Parece ser que Felipe II lo tenía en alta estima, ya que le encargó la decoración del Alcázar de Madrid, obra que desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros. La ornamentación de ese palacio quizás nos hubiera podido dar a conocer los planteamientos de El Bergamasco a la hora de crear decoraciones mitológicas en grandes espacios arquitectónicos.

Sin embargo, si conservamos la decoración de otro palacio que en muchos

aspectos se halla estrechamente relacionado con la *Galera Real*. El Palacio del Viso del Marqués de Santa Cruz²² es, como afirma López Torrijos²³, la obra española en que mejor y a mayor escala está representada la mitología clásica. El carácter esencialmente clasicista del mismo denota la actuación de artistas italianos, así como la relación existente entre esta obra y los palacios renacentistas del centro de Italia.²⁴

Se ha apuntado como posible vínculo de unión entre el palacio manchego y los italianos, la relación de amistad existente entre don Alvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, y la familia genovesa de los Doria²⁵. El conocimiento por parte del Marqués de las decoraciones palaciegas “a la italiana”, es una de las claves que podría explicar la singularidad de este oasis mitológico dentro de la geografía española. La actuación de El Bergamasco en esta obra es sólo una suposición, ya que por un lado, no está clara la fecha en la que se finalizaron los trabajos decorativos²⁶, y por otro existe una total falta de documentos sobre los artistas que intervinieron en dicha obra.

Para conocer verdaderamente el valor de la actuación de El Bergamasco en la Corte de Felipe II, sería necesario realizar un exhaustivo estudio sobre este artista, estudio que abarcaría tanto su etapa italiana como española. Sería por tanto muy interesante conocer algunos datos sobre la biblioteca que éste poseía, fuente primordial en las investigaciones sobre cualquier personaje relacionado con la creación de

²² El estudio de esta obra ha carecido siempre de una investigación de carácter general, si bien siempre ha despertado interés en la historiografía moderna. Alcalá Galiano, P., *El Palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso*, Madrid, 1888, es la primera obra que hace un examen iconográfico de las pinturas. Este estudio fue utilizado más tarde como base por Angulo Iñiguez, D., *La Mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952. Además, tenemos constancia también de la existencia de una tesis de licenciatura inédita, citada por López Torrijos, R., ob. cit., que es quizás el más amplio y completo de todos los estudios sobre el Palacio, aunque también deja algunos aspectos importantes sin resolver. Nos referimos a Antonio de Saenz, T., *El Palacio del Viso del Marqués y sus pinturas*, Madrid, 1972, publicada una parte en "Pinturas Mitológicas en el zaguán del Palacio del Viso del Marqués", *Miscelánea de Arte*, 1982, págs. 85-89.

²⁴ Una obra que nos ayuda a comprender esta relación es Venturi, A., *Storia dell'Arte Italiana*, IX, *La Pittura del Cinquecento*, Milán, 1925.

²⁶ Angulo, ob. cit., da como fecha de la decoración del Palacio del Viso el año 1565, mientras que López Torrijos, ob. cit., pág. 236, basándose en el estudio de Antonio de Saenz, T., ob. cit., habla de 1580. Si esta última afirmación fuera cierta, sería muy difícil que El Bergamasco hubiese trabajado en la decoración del Palacio, ya que murió en 1569.

programas decorativos mitológicos. La biblioteca de El Bergamasco alcanzó gran fama en su época, y posiblemente fuese la base consultiva en la que se apoyó para llevar a cabo sus ciclos de pinturas mitológicas realizadas en España. Lo cierto es que aunque poseemos la relación de libros que poseía a su muerte, acontecida en 1569, ésta sólo se refiere a los volúmenes de su colección en España, por lo que suponemos que faltan en dicho catálogo muchos de los libros, dibujos y grabados que poseía en realidad. Además, la mayoría de los ejemplares inventariados se refieren a temas arquitectónicos, ninguno de los cuales puede servirnos de ayuda a la hora de conocer las fuentes literarias en las que se basó la decoración de la *Galera Real*, referida sobre todo a iconografía pagana.

Examinando a fondo la relación de bienes del artista, encontramos referencias a dibujos y grabados, básicos en el diseño de decoraciones palaciegas, a cuyo género pertenece en gran medida la *Galera Real*:

“...Ytem de papeles de estampa pequeños y grandes de diversas maneras, otro emboltorio en que hubo doscientos y ochenta piezas de papeles chicos y grandes, puse en numero dos (...) dos libros de pinturas de estampas que son de paisajes, estan puestos a numero onze, son de figuras...”²⁷

Pero El Bergamasco moría en Madrid en 1569, poco antes de la que la *Galera Real* llegara a Sevilla para ser decorada. Dejaba a su muerte el programa decorativo que debía de ornarla a medio terminar. Ante la premura con la que se desarrollaban los acontecimientos en el Mediterráneo, y con la necesidad de tener lista cuanto antes la Nave del que debía ser el Capitán General de la Armada Cristiana, Felipe II dispuso que fuera Juan de Mal-Lara, el gran erudito sevillano, el continuador de la labor de El Bergamasco al frente de los trabajos artísticos de la *Real*. Es gracias a Mal-Lara y su más famosa obra literaria, *Descripción de la Galera Real del Serenísimo Señor don*

Juan de Austria, manuscrito conservado en la Biblioteca Capítular de la Catedral de Sevilla²⁸, por lo que hoy puede conocerse cuáles fueron las decoraciones llevadas a cabo en dicha Nave.

Esta obra posee un indudable valor literario, histórico y artístico, y aún así, nunca llegó a publicarse. Aunque según indica Mosquera de Figueroa, la obra iba a ver la luz gracias a la “...*diligencia y solicitud del señor Francisco Duarte de Mendicoa, juez y oficial de la Casa de la Contratación de las Indias de Sevilla...*”²⁹. Se trata del mismo personaje que fue comisionado por el Cabildo de Sevilla para preparar el recibimiento de Felipe II en 1570, y seguramente quien encargó a Mal-Lara los preparativos de esta entrada regia³⁰. Las razones por las que no llegó a publicarse en su época las desconocemos. No sería hasta 1876 que esta obra viera por primera y única vez la luz, de la mano de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

Con **Juan de Mal-Lara** llegan de Madrid las ideas de la Corte. El mismo explica como sus apuntamientos estaban hechos “...*sobre la relación que vino desde la Corte en lo que toca a pintura y lo demás que de fuera de la popa había de estar...*”³¹ A lo largo de todo el manuscrito, dirigido seguramente a un alto personaje del círculo culto sevillano, Mal-Lara recalca que su labor en la *Real* en lo que a la decoración del exterior se refiere, fue escasa, ya que en este sentido El Bergamasco había casi completado el programa. Por sus palabras puede deducirse que es precisamente la decoración interior de la carroza de popa, la que más directamente estuvo creada por él. De hecho los temas que en ella aparecen están muy relacionados con lo que en Sevilla

²⁸ Este manuscrito, cuya mano desconocemos, estaría destinado con casi total certeza a algún miembro del círculo humanista sevillano. Se halla en un perfecto estado de conservación, y permaneció prácticamente olvidado hasta que en 1876, fue recuperado y publicado por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Se trata de la primera y única vez en que se publicó esta obra, y aunque adolece de un mayor conocimiento del latín por parte de sus editores, resulta vital su consulta, ya que esclarece algunas partes del manuscrito un tanto oscuras.

³⁰ Los datos sobre este acontecimiento quedaron recogidos por el propio Ma-Lara en su obra *Recibimiento que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla hizo a C.R. M. del Rey don Felipe N.S.* Sevilla, 1570 (edición de Bernal Rodríguez, M., Sevilla, 1992)

se realizaba por entonces en el plano artístico, mucho más que el exterior de la Nave, de indudables raíces italianas, y en el que Mal-Lara al margen de los epigramas y versos, no haría sino pequeños apuntamientos iconográficos.

Si lo que pensamos es cierto, y así parece a la vista de la documentación obtenida, estaríamos ante un programa decorativo con una doble vertiente sevillana e italiana, unidas ambas por el signo común del gusto renacentista. Dos formas de humanismo y erudición se dan la mano en la *Real*, con un resultado que no deja de ser sorprendente.

Juan de Mal-Lara era un hombre muy conocido en los círculos intelectuales de Sevilla. De él poseemos una interesante descripción realizada por Francisco Pacheco en su *Libro de Retratos*³². Además de su imagen, gracias a Pacheco conocemos algunos datos interesantes sobre su vida y su obra. Fue una de las personalidades más atrayentes del Humanismo Andaluz, ampliamente preparado en universidades como Alcalá o Salamanca. En Sevilla fue maestro de personalidades tan destacadas como el poeta Arguijo³³ o Francisco de Medina, personajes todos ellos relacionados con los estudios de obras clásicas y pintura mitológica.

Juan de Mal-Lara³⁴ nació en Sevilla en 1524, hijo de Diego de Malara, un pintor del que apenas se tienen datos, y de Beatriz Ortiz. Las diferentes noticias sobre sus progenitores nos hablan de un humilde linaje.

³² Pacheco, Francisco, "Juan de Mal-Lara", *Libro de Verdaderos Retratos*, Sevilla, 1599, (edición de 1982, págs. 355 y ss.)

³⁴ Aparte de Pacheco, ob. cit., son varios los estudios existentes sobre la vida de Mal-Lara. Gómez Aceves, A., "El Maestro Juan de Mal-Lara. Apuntes biográficos", *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, Sevilla, 1857; Gestoso Pérez, J., *Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Mal-Lara y Mateo Alemán*, Sevilla, 1896; Rodríguez Marín, F., *Nuevos datos para la biografía de cien escritores de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1923; Gasparini, M., *Cinquecento spagnolo. Juan de Mal-Lara*, Firenze, 1943. Pineda Novo, D., "Juan de Mal-Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1967, págs 9 y ss; Bernal Rodríguez, M., *Recibimiento...*, ob. cit., págs. 10 y ss. Seguramente, el más completo de los estudios sea el llevado a cabo por Sánchez Escribano, F., *Juan de Mal-Lara, su vida y obras*. Nueva York, 1941.

Desde muy joven, su vida estuvo consagrada por entero a aprender y enseñar; hacia 1531 estudió Gramática latina y griega con Pedro Fernández, hasta que en 1538 marchó a Salamanca al servicio de los sobrinos del cardenal Fray Jofre de Loaysa. En Salamanca permaneció seis años, divididos en dos etapas, en cuyo intermedio, hacia 1544 o 1545, marchó a Barcelona para escuchar las explicaciones del humanista valenciano Francisco Escobar³⁵.

Su etapa de Salamanca es seguramente, aquella que le influenció más en su vocación humanista³⁶. Dedicó elogios a sus maestros León de Castro, Miguel de Palacios o Hernán Nuñez. Entabló también amistad con El Brocense, quien le ayudó a representar en 1548 su comedia *Locusta*, hoy perdida. Su segundo período salmantino fue mucho más breve, y en marzo de 1548 lo encontramos ya de vuelta en Sevilla, cursando estudios en el Colegio de Santa María de Jesús³⁷.

En Sevilla abrió su “Estudio de gramática y latinidad”, donde tuvo discípulos de gran calidad, como Mosquera de Figueroa, Francisco de Ribera o Diego Girón. Su actividad como humanista debió de centrarse en esta academia literaria, de la que apenas se tienen datos. Lo que si está claro es que Mal-Lara en sus escritos, se esforzaba por difundir entre sus compatriotas los hábitos académicos que el consideraba loables en otras naciones, lo que nos habla de lo que podría denominarse como “humanismo internacionalista”.

Hacia 1557 contrajo matrimonio con María de Ojeda, con la que tuvo dos hijas, Gila y Silvestra.

³⁶ De lo gratificante de este período, dejó numerosas muestras en su *Philosophia Vulgare*, Sevilla, 1568.

Mal-Lara no escapó a la Inquisición³⁸, quien lo encarceló en febrero de 1561 como sospechoso de ser el autor de unos versos difamatorios contra la Iglesia y el Clero. En prisión permaneció hasta el 14 de mayo del mismo año.

Una vez fuera de la cárcel, viajó a Madrid, donde escribió unos versos para unos cuadros de Tiziano, como recoge Pacheco. En 1569 fue requerido para los trabajos de la *Galera Real*, y en 1570, fue comisionado por la ciudad de Sevilla para realizar los trabajos preparatorios para el recibimiento que la ciudad debía brindar a Felipe II, con motivo de la visita del Monarca. Ese mismo año viajó a Granada, una vez concluida su traducción de la *Historia de Escanderbergo*. De este viaje regresó enfermo, y el 8 de febrero de 1571 hizo testamento, pero su estado era tan grave que no pudo ni firmarlo. Su muerte acaecería pocos días después³⁹.

Su obra literaria está sujeta a grandes controversias. El hecho de que en vida de Mal-Lara tan sólo fueran publicadas una pequeña parte de las obras que teóricamente había escrito, hizo que como recoge Bernal Rodríguez, entorno a la figura del humanista se creara una leyenda que le atribuye una producción escrita de grandes proporciones.⁴⁰

De su labor como compositor de versos nos ha quedado la referencia a sus obras dedicadas a Hércules o Psyche⁴¹. También sabemos que ilustró *Los Emblemas* de Alciato⁴², que fue uno de los textos ilustrados más utilizados en la creación del programa decorativo de la *Galera Real*. Mal-Lara estuvo además muy interesado por la cultura y las manifestaciones orales de su tiempo, como así refleja en su *Philosophia*

³⁸ Sobre este penoso hecho, Mal-Lara nos deja algunos escuetos datos en los versos iniciales del Libro X de su poema *La Psyche*.

⁴⁰ Bernal Rodríguez, M., *Recibimiento...*, ob. cit., pág. 15.

⁴² Alciato, A., *Emblemata, denuo ab ipso autore recognita ac quae desiderabantur imaginus Iocupletata*. Lugduni, 1566 (edición de Santiago Sebastián, *Emblemas*, Madrid, 1985).

*Vulgare*⁴³, compendio de refranes y dichos populares de su época, que alcanzó gran renombre. En ella recoge también algunos aspectos interesantes para conocer su vida, ya que realiza numerosos comentarios marcadamente personales⁴⁴.

Estamos por tanto, ante el más claro exponente del Humanista Sevillano, poseedor de una gran erudición y conocedor de las obras clásicas, incluso en sus fuentes más oscuras y tardías. Sin embargo, son sus trabajos para la Monarquía mucho más que las obras poéticas de carácter casi privado, las que le darán su mayor fama y de las que por su amplia difusión, más noticias y testimonios poseemos. Tanto su *Descripción...*, como el relato de la Entrada de Felipe II en Sevilla que realiza en su *Recibimiento*⁴⁵, hacen gala de unos gustos decorativos basados en los nuevos principios estéticos del Manierismo, donde la fábula pagana se pone al servicio de los intereses políticos de los diferentes estados y reinos de Europa.

Mal-Lara entró en contacto con Felipe II en 1566, como nos relata Pacheco:

*“...mandaba su Magestad adereçar unos cuadros de Tiziano los más dellos, que contenían las penas de Prometeo, Tityo, Tántalo, Ixión, Sísipho y las hijas de Dánao, para los cuales hice para cada uno cuatro versos latinos, que agradablemente fueron admitidos por su Magestad...”*⁴⁶

Se desprende de este texto que Mal-Lara era un hombre conocido y apreciado por el Rey, a pesar de sus anteriores problemas con la Inquisición, posiblemente porque el Monarca era conocedor de la erudición y clasicismo del humanista sevillano.

⁴⁴ La Biblioteca de Mal-Lara, sobre la que más adelante profundizaremos, nos da muchas de las claves para conocer la personalidad literaria del humanista. Sobre ella, Bernal Rodríguez ha realizado un pequeño estudio, sobre el que como decimos, profundizaremos al tratar las fuentes de la decoración de la *Galera Real*.

⁴⁶ Pacheco, F., *Libro de Retratos*, ob. cit., pág. 355.

Los cuadros de Tiziano a los que se hace referencia significaron seguramente su primer encargo por parte del Rey, así como sus primeros epigramas latinos dirigidos a pinturas mitológicas de importancia. Perteneían a la serie denominada de *Las Furias* o *Los Condenados*. Algunos de ellos, como el lienzo de Prometeo, se hallaban en España desde 1549. Más tarde se le denominó Ticio –el llamado “Tityo” por Pacheco-. De las cuatro telas enviadas desde Italia por Tiziano sólo dos de ellas han llegado hasta nosotros⁴⁷, y son precisamente las de Prometeo y la de Sísifo, actualmente en el Museo del Prado. De la de Tántalo queda memoria por un grabado de Saduno⁴⁸. En cuanto a las hijas de Dánae, denominadas de “Dánao” por Pacheco, sabemos que estaban en las colecciones reales desde 1554, y que se trataba de una de las *Poesías* de Tiziano. En cualquier caso, ninguna de estas pinturas han llegado hasta nosotros con el epigrama latino que Mal-Lara les compuso, pero es de suponer que éstos estuvieran escritos en un estilo semejante al de los que acompañaban a las imágenes de la *Galera Real*.

Juan de Mal-Lara era sin lugar a dudas el más perfecto representante de los denominados “aduladores profesionales del elogio”. Su formación y posterior oficio están marcados en gran medida por las actuaciones referidas a admirar, loar y vanagloriar las hazañas y los hechos llevados a cabo por personalidades contemporáneas y antepasados ilustres.

Su vida en la ciudad de Sevilla estuvo enmarcada siempre dentro del ámbito del conocido círculo intelectual sevillano, al cual hemos dedicado una parte de este estudio⁴⁹. Relacionado con el mundo inscrito en los salones de la Casa de Pilatos y otras residencias más o menos palaciegas, Mal-Lara adquirió un prestigio como erudito y clasicista que muy pocas personalidades de su tiempo poseyeron. Sin haber visitado nunca Italia su conocimiento de la cultura clásica era muy amplio, generalmente alimentado por fuentes literarias directas. Este hecho, junto al de ser persona de

⁴⁸ Cloulas, A., ob. cit., pág. 256.

reconocido prestigio en el arte de componer versos latinos, le hicieron el candidato idóneo para ocupar el puesto que la muerte de El Bergamasco había dejado vacante.

A pesar de los estudios sobre su vida a los que hemos hecho referencia, los datos tanto sociales como intelectuales de la vida de Mal-Lara, están basados más en sus propias palabras que en las de sus biógrafos. Como afirma Bernal Rodríguez, la de Mal-Lara es fundamentalmente una autobiografía⁵⁰. Examinando la vida y sobre todo la obra de este poeta erudito, observamos que su existencia estuvo siempre marcada tanto por su curiosidad intelectual como por su interés por la cultura popular. La obra literaria que describe a la *Galera Real* es un claro ejemplo de la primera de esas dos vertientes literarias.

El papel de Juan de Mal-Lara en todo lo que fue la creación de la ornamentación de la *Galera Real*, no tendría la importancia que hoy tiene si no hubiese dejado memoria escrita de la misma en una obra excepcional en su género. Su *Descripción..* es un compendio de erudición clásica, una fuente extraordinaria del clasicismo renacentista en España y sobre todo, un ejemplo único de la capacidad creadora de los intelectuales sevillanos.

Mal-Lara debió de recibir el encargo de revisar y terminar el programa decorativo de la *Real* poco después de la muerte de El Bergamasco, y al tiempo que se terminaba de construir la Nave en Barcelona. Gracias a las aportaciones de algunos de los documentos consultados⁵¹, podemos afirmar con toda seguridad que la *Galera Real* se hallaba en Sevilla a principios de 1570. Ello explicaría el hecho de que el erudito sevillano cite a la Nave de don Juan en su descripción de la visita de Felipe II a Sevilla, acontecida en abril de ese mismo año⁵². Relata el erudito sevillano con gran profusión

⁵⁰ Bernal Rodríguez, ob. cit., pág. 9

⁵² Mal-Lara, *Recibimiento...*, pág. 64. El escritor sevillano describe que su Magestad tomó una barca "...para venir desde las Cuevas a ver la galera real que en este río se estaba haciendo para el señor don Juan de Austria..."

de detalles tanto el paseo del Rey por el centro de la ciudad como su visita al puerto y la revista que pasó a las naves engalanadas en las riberas del Guadalquivir.

De la Corte llegó por tanto la relación de lo que se debía llevar a cabo en la *Galera Real*:

*“...En esta relación ordenada por el Bergamasco y auiendo en ella algunos inconvenientes, y diziendolos yo al conde de Monteagudo, me encargó hiciesse algunos apuntamientos sobre ella, los cuales se embiaron al señor don Juan que estaba en Granada, y con la guerra no se pudieron ver...”*⁵³

Este hecho nos ofrece dos aspectos fundamentales para llegar a comprender el carácter marcadamente sevillano del que hacen gala algunas de las partes decoradas de la *Real*. Por un lado, la relación de la Corte hacía sólo referencia a la decoración del exterior de la Nave, y no a la cámara de la carroza de popa, donde se iba a situar la parte del programa ornamental más compleja y erudita. Por otro, el humanista sevillano debió de realizar los apuntamientos con total libertad, ya que éstos no llegaron a ser vistos por don Juan, ocupado en la rebelión de las Alpujarras. La conjunción de estos dos factores dio mayores vuelos a la actuación de Mal-Lara, quien buscaría entonces, sin lugar a dudas, el asesoramiento de algunos de los miembros del círculo humanista sevillano.

Con Juan de Mal-Lara el programa decorativo de la *Galera Real* se traslada a Sevilla. Allí, una vez lejos de la Corte, la iconografía alcanzó una dimensión nueva, liberada del apretado protocolo que caracterizaba a ésta, y con ello una mayor originalidad y creatividad, aspectos en los que tendría una gran importancia el ambiente culto de ciertos sectores de la sociedad sevillana.

III.c.-El papel del Humanismo Sevillano en la decoración de la *Galera Real*.

La llegada de la *Real* a Sevilla en 1569, poco después de la muerte del primer creador del programa ornamental El Bergamasco, supuso todo un acontecimiento social para sus habitantes. Este hecho fue también una sorpresa, ya que la arribada de la *Galera Real* al Guadalquivir no fue premeditada, y se produjo más debida a la casualidad que a plan trazado a priori.

Existen numerosas referencias sobre este hecho, el cual podría compararse con lo que suponía la visita de un monarca a una ciudad, o la celebración de unas exequias reales. La *Real* produjo casi tanta literatura, comentarios y obras gráficas como cualquiera de los acontecimientos citados. Además, su estancia en Sevilla coincidió con una Entrada Real⁵⁴, por lo que la importancia de su estancia en la ciudad se hizo aún mayor, ya que el interés de los responsables de las obras en impresionar al Monarca, obligaría a trabajar en la Nave con un mayor entusiasmo y empeño.

Como ya hemos mencionado, poseemos numerosos testimonios donde se nos relata la admiración con la que el pueblo sevillano recibió a la *Real*. Esta hizo su entrada en el puerto de Sevilla sin la carroza de popa y desnuda de cualquier tipo de decoración:

“...traía cuerpo de un bajel grande y hermoso, con sus bacallares, postizas, bataloyetas, bancos, pedañas, remiches, rejoles y ballesteras, su crujía entera con sus cuarteles hacia el tabernáculo, con el suelo vivo de la popa y la proa, con sus arrumbadas y espolón, su árbol y su esquife, toda negra y puesta en el río que la traía

⁵⁴ La visita de Felipe II en abril de 1570 a Sevilla, se produjo cuando las obras decorativas de la *Galera Real* se hallaban en todo su apogeo. Este acontecimiento debió de provocar una aceleración en el proceso decorativo de la misma, con la intención de que el Rey pudiera admirarse de la celeridad con la cual se estaban desarrollando los trabajos en la Nave de don Juan. Dicha entrada Real, puede consultarse en Mal-Lara, *Recebimiento...*, ob. cit.

el capitán Antonio de Alçate...”⁵⁵

Por otra parte, Jerónimo de Torres y Aguilera, testigo de este acontecimiento, relata lo siguiente:

*“...La Galera Real, hermosísima por todo extremo, toda de colores blanco y encarnado...”*⁵⁶

Ante tales expresiones de admiración no nos cabe la menor duda sobre el ambiente de orgullo y satisfacción que se respiraba en Sevilla a la llegada de la *Real*, al haber sido elegida la sede de los trabajos decorativos que en ella debían realizarse. Será precisamente el círculo humanístico de la Ciudad, quien de alguna forma, pretendió hacer suyo el programa decorativo una vez que éste se alejó de la Corte. Para dicho círculo, la *Real* debía ser un compendio del Arte de su época en lo que atañe a lo clásico y lo erudito, que era precisamente donde más adelantados se encontraban los miembros de este círculo con respecto al resto de España⁵⁷.

La Sevilla Humanista con Mal-Lara a la cabeza, se encontró de alguna forma con mayor libertad de expresión en los trabajos de decoración de la *Galera Real*, una vez que El Bergamasco hubo fallecido. Se rompía así el vínculo más fuerte que unía a dicho programa decorativo con la Corte, donde se habían iniciado los apuntamientos primeros de la obra. Mal-Lara se hizo cargo del programa, introduciendo pequeñas modificaciones en aquellas partes ya perfiladas, y creando un lenguaje podríamos decir más sevillano, en aquéllas que aún no habían sido modeladas por El Bergamasco bajo el tutelaje Real.

El resultado final del programa decorativo de la Galera Real se convirtió en una

⁵⁶ IBIDEM, pág. 95.

especie de híbrido entre el italianismo que imperaba en la Corte y la erudición humanística sevillana. En cualquier caso, la unión fue tan perfecta que en realidad nos encontramos ante uno de los más amplios programas artísticos de la época, en el que se abordan los más simbólicos y metafóricos ejemplos del arte del *Exemplum Virtutis*⁵⁸, tan de moda durante todo el Renacimiento.

Durante mucho tiempo, cuando se ha hablado de la Sevilla del tránsito del Medievo a la Edad Moderna, se ha subrayado especialmente un cambio en las costumbres no menos característico que el que afectó a las estructuras políticas y sociales. Según esta teoría, este cambio vino determinado por el Lujo⁵⁹, producto del comercio con las Indias, sobre todo en lo que se refiere a la llegada de metales preciosos.

Pero este hecho debe ser matizado. Ni el cambio fue tan radical, ni afectó a toda la sociedad sevillana por igual. La estructura social, sobre todo en sus niveles más bajos, permaneció igual, y solamente un cierto grupo del estado llano –dedicado generalmente al comercio, de origen flamenco o italiano casi siempre-, logró un status que le permitió entablar relaciones con los más altos miembros de la sociedad, quienes seguían siendo en su mayoría de ascendencia noble, y con los cuales les unía un vínculo marcadamente económico que los abocaba, muchas veces en contra de su propia voluntad, a mantener relaciones más o menos cordiales con éstos.

Por otra parte, el tan renombrado “Renacimiento de las Artes” no supuso, al no estar acompañado de un cambio en las mentalidades, la revalorización del artista, sobre todo en lo referente a las artes mecánicas, que siguieron siendo consideradas como artesanías manuales. Pocos pintores y escultores pudieron acceder a ese grupo “divino”

⁵⁸ Lleó Cañal, ob. cit., pág. 60 y ss. Este autor nos describe a la *Galera Real* como uno de los ejemplos más interesantes que dio el arte sevillano, como fruto de la asimilación de las nuevas corrientes artísticas italianas.

de humanistas, y cuando lo hicieron, fue casi siempre en razón de sus estudios clásicos o de sus obras literarias –Pacheco es el ejemplo más claro⁶⁰-. Rara vez era la habilidad o la maestría demostrada en sus quehaceres artísticos-artesanales la que les permitía el acceso a tan elitista grupo.

De hecho, excepto el testimonio de Pacheco, carecemos de noticias de reivindicaciones por parte de los artistas sevillanos, al modo en que se expresaban los italianos, para que les fuese reconocida su condición como tales.

Si Sevilla vivió un período de innegable esplendor, fue debido más a coyunturas políticas y económicas ajenas a ella, y en las cuales la ciudad prácticamente no tenía ni voz ni voto, que a un cambio fomentado y requerido por sus sectores sociales. En muchos aspectos la Ciudad Hispalense seguía estando anclada en el pasado medieval, donde los cambios en el Mercado del Arte eran muy escasos⁶¹. La mayoría de los pintores y escultores realizaban sus obras al igual que los zapateros y toneleros, interesados más en el precio, basado en la cantidad de figuras y las medidas, que en la calidad artística. A esta coyuntura no escaparon ni los pequeños ni los grandes talleres, preocupados más en vender mucho que en la estética de sus productos.

Pero es irrefutable que en Sevilla existió un grupo minoritario de comitentes, que atraídos por las nuevas ideas que llegaban desde Europa, fomentó un tipo de arte exclusivo y refinado, pero al que por otra parte, sólo tuvieron acceso ellos mismos. Estas obras fueron llevadas a cabo por artistas afincados en Sevilla, pero que rara vez eran los creadores de las iconografías, y que se atenían a las directrices de aquéllos que les encargaban las obras, a menudo desconociendo totalmente las historias que brotaban

⁶⁰ En su *Arte de la Pintura*, especialmente en el Libro I, cap. I, III, IV, V y en el Libro III, cap. X, Pacheco expone su particular defensa del Arte de la Pintura. Para el tratadista sevillano, la Pintura debería pertenecer al grupo de las artes Liberales. Pero al contrario que los tratadistas italianos de su época - Vasari, Alberti, el propio Leonardo-, su defensa se basa en las diferencias que hacen superior a la Pintura sobre la Escultura, tratando a esta última de arte mecánica (especialmente interesante, las págs. 94 y ss.)

de sus pinceles.

No hay más que observar el catálogo artístico conocido de aquéllos que trabajaron en la *Real*⁶², para darse cuenta del escaso interés que despertaban los temas paganos en la Sevilla del siglo XVI. Para la mayoría de los artífices, la *Galera Real* fue su única gran obra de tema mitológico, ocupados como estaban en la realización –casi en serie-, de pinturas o esculturas religiosas, cuyo precio variaba en razón del tamaño y del número de figuras, nunca de la calidad artística.

La “artisticidad” de las obras hechas en Sevilla, era mucho mayor cuanto más directamente hubiesen sido encargadas. Son los grandes mecenas de la ciudad los que obtuvieron las más altas expresiones del nuevo lenguaje renacentista, ya que fueron ellos y no los artistas, los promotores de un cambio en las mentalidades, que prácticamente sólo les afectó a ellos mismos.

Más que de síntesis⁶³ tendríamos que hablar de convivencia entre las formas artísticas tradicionales y las revolucionarias visiones del Arte del Renacimiento. Por un lado la mano de obra –en definitiva, los artistas-, seguían aferrados a un *modus* artístico casi medieval⁶⁴. Por otro lado, un grupo culto de humanistas –donde de forma excepcional, estaban integrados algunos artistas-, que buscaban en el lenguaje de los nuevos tiempos la salida hacia un mundo perfecto. Lo nuevo y lo viejo convivían ahora en una misma ciudad, pero sin demostrar gran interés, ni por parte de unos ni de otros, en que se produjera una simbiosis entre ellos.

La convivencia de estilos es precisamente el verdadero motor del Renacimiento Sevillano, y este hecho caracterizó a toda la cultura en Sevilla durante el siglo XVI.

⁶² Ver el capítulo dedicado a los Realizadores Materiales de la *Galera Real*.

⁶⁴ La estructura gremial se mantuvo, durante todo el Renacimiento, prácticamente inamovible, basada en los antiguos principios gremiales del Medioevo. Los talleres pasaban de padres a hijos, y los precios estaban marcados mucho más por aspectos meramente materiales, que por un verdadero valor artístico.

Cuando la *Real* llegó a la Ciudad, éste era el ambiente artístico que se vivía en ella.

Mal-Lara se constituyó como “cabeza pensante” del programa decorativo, pero lo cierto es que fue todo el círculo humanista y en menor medida, las obras artísticas que se realizaban en ese momento en la Ciudad Hispalense, la causante de la configuración final de la Nave. De hecho la *Descripción...* de Mal-Lara fue una obra encargada sin lugar a dudas, por algún eminente miembro⁶⁵ del círculo culto, lo cual nos demuestra la importancia que tuvieron los estudios humanísticos en Sevilla, aunque estos estuvieran limitados a un sector social muy restringido.

A nuestro entender, no es Mal-Lara el único responsable de la terminación del programa decorativo de la *Real*, ni de la obra literaria sobre el mismo:

*“...Paresciome no ser negocio sin propósito de servir a V. Excelencia consultar ésto con algunos hombres doctos de esta ciudad, y uer si auia otras cosas que mas al caso hiziessen en esta pintura de la pieça, que a los ojos de Vuesa excelencia ha de estar...”*⁶⁶

Sus palabras parecen dejar clara la intervención o al menos el consejo, del círculo de humanistas sevillanos. El programa decorativo de la *Galera Real* puede tomarse entonces como el antecedente directo de las grandes ornamentaciones paganas que ornaron algunos palacios sevillanos, y con cuyas iconografías, posee enormes similitudes⁶⁷.

Fue precisamente en los años finales del siglo XVI cuando en Sevilla se reunió un grupo distinguido de humanistas –poetas, músicos, nobles, eruditos y algunos pintores y escultores-, que pasearon sus conocimientos clásicos por los salones de las

⁶⁶ Mal-Lara, *Descripción...*, ob. cit., pág. 17.

principales casas sevillanas, las cuales fueron decoradas muchas veces, a imitación de los palacios italianos. En este hecho tuvieron especial importancia tanto la colonia genovesa de la ciudad, como el interés despertado en el primer duque de Alcalá por el Arte Italiano, heredado por los posteriores miembros de su familia⁶⁸.

El mismo Duque, el poeta Arguijo, Francisco Pacheco, el pintor Pedro de Villegas y Juan de Ma-Lara, formaron parte en distintas generaciones, de las tertulias del que se ha denominado “Ateneo Sevillano”⁶⁹. Formados todos ellos en las enseñanzas clásicas, se convirtieron debido a la falta de expectativas que ofrecía no sólo Sevilla, sino toda la España de su época, en mecenas unos de otros⁷⁰. Se asemejaban a una orquesta privada donde cada uno tocaba un instrumento y todos eran público y crítica.

Pacheco nos ha dejado una interesante referencia sobre gran parte de los miembros de este círculo, recogida en su *Libro de Retratos*⁷¹. Por otra parte, son varias las manifestaciones artísticas –ya sean literarias o pictóricas-, que han llegado hasta nosotros y que pertenecen a ese gusto italianizante y clasicista. Las citadas decoraciones de la casa del Poeta Arguijo o de la casa de Pilatos, así como toda la obra literaria de Mal-Lara, son una clara muestra de ese espíritu clasicista que embargaba a estos personajes.

Lo anteriormente expuesto nos demuestra que la *Galera Real* “perteneció” a este

⁶⁸ Sobre las aficiones artísticas y eruditas del duque de Alcalá, nos da buena cuenta su biblioteca, compuesta por más 4000 volúmenes. González Moreno cuenta incluso como don Fernando logró combatir el expolio de su colección de libros -casi todos ellos de historia-, realizado casi siempre por amigos y conocidos, gracias a una bula de excomunión para quien lo hiciera, obtenida de Urbano VII. (González Moreno, J., *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637) Estudio Biográfico*, Sevilla, 1969, pág. 90.

⁷⁰ Este grupo, como afirma J. Brown, pudiera tratarse de un modelo de academia de carácter informal, sin número fijo de participantes, y con sedes variables. En definitiva, más un grupo de amigos que una corporación normativa. J. Brown, "Mecenas y coleccionistas de Jusepe de Ribera", *Goya*, 1984, págs. 140-150.

grupo elitista, del mismo modo que fueron obra suya las decoraciones palaciegas citada. Las trazas primeras de la decoración de la Nave, llegaron desde la Corte, pero en Sevilla se transformaron, se ampliaron en un sentido mucho más metafórico y sobre todo, se impregnaron de un espíritu humanístico de corte sevillano, que convirtió al programa decorativo de la *Real*, en el más complejo e inusual de cuantos se hicieron en España durante el siglo XVI. La corta vida de éste, así como su alejamiento de la disciplina cortesana, permitió a los hombres doctos de Sevilla hacer un esfuerzo de originalidad y de sabiduría clásica, para alcanzar el grado de perfección que ellos mismos se habían impuesto.

Es por tanto este grupo, y en menor medida las obras artísticas que se llevaban a cabo en Sevilla, los principales responsables de la originalidad del programa decorativo de la *Galera Real*.

La Nave más famosa de su tiempo, su decoración, se realizó en el momento en que florecía la escuela Sevillana, y cuando los estudios humanísticos estaban en todo su esplendor. El círculo erudito sevillano tenía muy claro que lo que se demandaba a Mal-Lara desde la Corte, no era el simple embellecimiento de un barco, sino que por debajo de la apariencia debía existir un nivel de significación distinto; había que enseñar deleitando, forma ésta de docencia que pretendían poseer los humanistas sevillanos⁷².

Por otra parte, Sevilla estaba viviendo la construcción y decoración de algunos de sus principales monumentos, a cuyas obras no debían ser ajenos los pensadores hispalenses. La *Galera Real* comienza a decorarse al poco de haberse terminado las obras de algunas de las principales dependencias catedralicias. Algunos de los elementos decorativos que encontramos, por ejemplo, en la Sacristía Mayor de la Catedral, tendrán una clarísima influencia en los temas ornamentales de la *Real*, así

⁷² En parte, la Sevilla Humanista se sentía en constante competencia con la propia Italia; había que demostrar que eran capaces de estar a la altura de las circunstancias, creando un programa ornamental de tema pagano que nada tuviera que envidiar, en el contenido y en la forma, a los realizados en Italia.

como el estilo plateresco del Ayuntamiento será punto de referencia en algunas de las decoraciones menores de la Nave⁷³. Además, los palacios sevillanos comienzan a tomar la forma que los distingue de la mayoría de los palacios renacentistas españoles, al darse esa especialísima convivencia de estilos de la que ya hemos hablado.

Los estudios humanísticos de una parte, y el esplendor artístico de Sevilla por otro, convertirían a la Ciudad Hispalense en el lugar idóneo para llevar a cabo los trabajos decorativos de la *Galera Real*, a pesar de lo accidental de su elección.

Junto a insignes hombres de letras, capaces de crear un programa ornamental original y único –aún observando las férreas directrices de la Corte-, nos encontramos todo un grupo de artistas y talleres de gran prestigio, pero cuyo conocimiento de la cultura pagana no era tan amplio como para poder dejarles actuar libremente, aunque es innegable la capacidad de éstos para trabajar con esmero en las más variadas artes y oficios.

Felipe II tuvo bien claro que llegado el momento de enfrentarse al Turco, la *Real*, decorada bajo la supervisión de los humanistas sevillanos, se convertiría en el marco perfecto donde don Juan encontraría la inspiración y la fuerza que lo conduciría a la victoria. Y de hecho, no se equivocó.

III.d.- Fuentes para la decoración de la *Galera Real*.⁷⁴

El vasto programa decorativo que debía poseer la Nave de don Juan dio alas a sus creadores para acercarse a aquellos temas y fuentes menos conocidos y habituales

⁷⁴ Los aspectos referidos a las fuentes para la decoración de la *Real*, han sido ampliamente tratados en el estudio comentado de la *Descripción...* Por tanto, pretendemos dar aquí una visión general sobre este aspecto, esencial en la obra que nos ocupa, y que nos da muchas de las claves sobre los trabajos ornamentales.

en las decoraciones de barcos, y de esa forma hacer gala de su gran erudición y sabiduría.

El problema estribaba en que la decoración debía ser la adecuada para lo que desde la Corte se estaba demandando; una ornamentación donde España, la religión católica y don Juan tuviesen un papel relevante, dirigiéndose parte de la misma a ensalzarlos o “moralizarlos”, haciendo uso de una iconografía pagana. La decoración quedaba establecida del siguiente modo: por un lado, los epigramas latinos y las declaraciones en castellano que debían acompañar a las imágenes; por otro, las propias imágenes, como ejemplificaciones visuales del contenido de los epigramas.

Los realizadores del programa decorativo, sobre todo en el caso de Mal-Lara, se preocuparon mucho más en dejar constancia de su quehacer en el plano literario –los epigramas y las declaraciones-, que en la búsqueda de los temas iconográficos. Ello es fácilmente constatable en la propia *Descripción...*⁷⁵ de Mal-Lara, donde se nos describe con todo lujo de detalles las fuentes literarias en las que se basó el programa decorativo, pero no se nombran en absoluto las fuentes gráficas del mismo, salvo cuando se trataban de obras literarias con contenidos gráficos.

Ello podría llevarnos a suponer que tanto fuentes literarias como gráficas son una misma cosa. Según esta teoría, las imágenes de la *Real* se realizarían basándose en los dibujos y grabados que generalmente acompañaban a las obras escritas. También podría entenderse que Mal-Lara, Tortello o Alfter⁷⁶ interpretaron los textos, realizando las trazas que más tarde serían entregadas a los autores materiales de las obras para que éstos las ejecutasen.

Pero este planteamiento no soluciona el problema, ya que no es posible que

⁷⁶ Sobre estos dos últimos artífices del programa decorativo, hacemos un amplio estudio en el capítulo dedicado a los realizadores materiales de la *Galera Real*.

todas las obras literarias utilizadas, muchas de las cuales son fuentes tardías y poco conocidas, tuviesen las series de dibujos y grabados completas, o tan siquiera conservadas en parte, entre otras cosas porque muchas de ellas no poseyeron jamás ilustraciones.

Por otra parte, el rigor con el que los temas clásicos eran estudiados por los humanistas sevillanos no permitirían que éstos realizasen una libre interpretación de los textos, menos aún si tenemos en cuenta que la *Galera Real* no era una obra en la cual fuera posible llevar a cabo experimentaciones iconográficas, dada la importancia del comitente y la profundidad del mensaje requerido⁷⁷

A nuestro entender, la falta de luz que existe sobre las fuentes iconográficas del programa de la *Real* se debe a otras causas. En primer lugar deberíamos citar al propio Mal-Lara. El estudioso sevillano se consideraba un erudito, un intelectual, un ilustrado si queremos. La más noble de las artes a la que una persona podía dedicar su vida durante el Renacimiento en España, era la Poesía, y si ésta estaba basada en un lenguaje clásico y puesta al servicio de la Monarquía Española, su belleza era aún más elevada. Mal-Lara no duda por ello en llenar su *Descripción...* de nombres latinos, de versos y recreaciones orales, pero sin explicar en absoluto la naturaleza gráfica de las imágenes de la *Real*⁷⁸, que es el aspecto que más nos interesa en esta investigación.

Mal-Lara no era ajeno a las directrices que movían a la sociedad de su época. Ya hemos visto como tanto la Escultura como la Pintura, sin llegar al extremo de la Edad Media, aún mantienen la categoría de Artes Mecánicas o Manuales, y por ello eran consideradas de menor “artisticidad” que la Poesía. Describir con minuciosidad las fuentes plásticas utilizadas en la Nave, pudiera haber llevado al equívoco sobre la

⁷⁸ Mal-Lara centra su discurso en dos puntos esenciales. De una parte, dejar claro su papel creador en la decoración de la *Galera Real*, y de otra parte, hacer constar lo positivo de los cambios por él elegidos. Este discurso lo hace bajo un lenguaje erudito y lleno de clasicismo, basado en sus conocimientos literarios. La descripción de las imágenes decorativas no es más que una excusa para llevarlo a cabo.

verdadera ocupación de Mal-Lara, a quien leyera su *Descripción...*, ya que podía pensarse que estaba escrita por un pintor o un escultor, y no por un hombre de letras. Las artes mecánicas debían estar al servicio de la Poesía y no al revés, y de esa forma quiso Mal-Lara reflejarlo en su obra.

Para conocer las fuentes plásticas utilizadas en la decoración de la *Real*, hubiera sido de gran ayuda conocer los grabados y libros que poseía El Bergamasco⁷⁹, sobre todo en lo que a la decoración del exterior de la nave se refiere, ya que es ésta la parte donde el italiano dejó una huella más profunda como primer creador del programa decorativo. Faltándonos esta importante fuente hemos de establecer el estudio de las fuentes más en investigaciones y adquisiciones personales que en realidades precisas, aunque éstas pueden ayudarnos a conocer la verdadera imagen de la decoración de la *Real*.

Sin embargo, sí conocemos con cierta amplitud la biblioteca de Mal-Lara, gracias a la venta que se hizo de sus libros poco después de su muerte⁸⁰, algunos de cuyos ejemplares son nombrados por el propio Mal-Lara como fuentes del programa decorativo de la *Real*. En cualquier caso, el conocimiento que tenemos de su biblioteca es muy parcial, y además podemos decir casi con total seguridad, que utilizaría obras que se hallaban en otras bibliotecas o colecciones sevillanas.

En ninguno momento podemos pensar que son los propios ejecutores del programa ornamental los que decidieron qué imágenes iban a ser utilizadas. Tanto a Villegas como a Vázquez el Viejo⁸¹, los bocetos les fueron entregados por los creadores del programa decorativo, entre otras cosas, porque a nivel de taller Sevilla no poseía ninguna tradición en la realización de grandes ciclos o temas de carácter pagano⁸². Por

⁸⁰ Bernal Rodríguez, M., "La Biblioteca de Juan de Mal-Lara", *Philologia Hispalensis*, año IV, vol. IV, fasc. I, págs. 391-405.

⁸² Tenemos que volver a citar en este punto, las aportaciones de las que el catedrático J.M. Serrera

tanto, hemos de descartar la búsqueda de las fuentes dentro de los talleres sevillanos, aunque es posible que en algunos casos concretos, los pintores y escultores colaboraran en la elección de las composiciones, pero siempre supervisados por los creadores del programa iconográfico.

Al hablar de fuentes gráficas, la *Real* poseía una serie de características que la relacionaban, en mayor o menor medida con ciertas obras decorativas. El palacio del Viso del Marqués, perteneciente a don Alvaro de Bazán, es una de ellas. Desgraciadamente, el estudio de sus decoraciones carece de una investigación profunda, que nos aportaría datos que servirían para una mayor esclarecimiento de ciertos aspectos decorativos de la *Galera Real*. El programa decorativo que se realizó en algunas de sus estancias⁸³, posee una cronología aún hoy dudosa. Para Angulo Iñíguez⁸⁴, la fecha aproximada de esta obra sería entorno a 1565-68. Para López Torrijos⁸⁵, la fecha en cambio se acercaría hacia 1580. En cualquier caso presenta en algunos de sus temas, aún como decimos por estudiar en profundidad, enormes similitudes con el programa decorativo de la *Galera Real*, sobre todo en lo que al exterior de la popa se refiere⁸⁶.

El Bergamasco parece ser el autor también de este programa iconográfico, facturado bajo un proceso diverso al de la *Real*; la Nave de don Juan trataba de asemejarse a un palacio renacentista, y el palacio del Viso buscaba recrear lo mejor posible el mar y los grandes buques que por él navegaban. El conjunto de las alegorías mitológicas está todo él concebido, al igual que en la *Real*, para simbolizar el dominio

Contreras nos hizo partícipe en su curso de doctorado *Pintura y Mercado en la Sevilla del siglo de Oro*, ya citado.

⁸⁴ Angulo Iñíguez, D., *Mitología en la Pintura Española del Renacimiento*, Madrid, 1952, pág. 118.

⁸⁶ IBIDEM, págs. 126 y ss. En la decoración al fresco del Palacio del Viso, existen algunas figuras mitológicas -sobre todo en el vestíbulo y la escalera-, que tienen una innegable relación con las que encontramos en la ornamentación de la *Real*, y que raramente se encuentran en otras decoraciones palaciegas peninsulares. Es el caso de las figuras de Neptuno, Perseo, Marte, Minerva y Venus, y en menor medida, la de Hércules. Esta clara relación podría indicarnos que efectivamente, El Bergamasco fue el autor de ambas, como se recoge en algunas teorías estudiadas.

del mar y el poder naval: la paz y la navegación, la guerra, la victoria, el poder y las alianzas, acciones todas ellas que como veremos, se recrean de forma simbólica en la *Real*.

Existen otras fuentes que poseen también una estrecha relación con la decoración de la *Real*, aunque es difícil probar que tuviesen una influencia directa sobre ella, dada la lejanía espacial que separa a unas de otra. Pero es innegable que el espíritu de todas ellas posee un denominador común, la búsqueda de un nuevo lenguaje expresivo, más profundo y elitista, propio de los grandes pensadores de su tiempo.

La primera de ellas es recogida por Aguilar García, y se trata de la cúpula de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca⁸⁷. Se trata de una Comunicación con graves lagunas y errores de atribución, pero interesante en lo que se refiere a algunos aspectos relacionados con las fuentes. Para esta autora, la decoración de figuras celestes de la Biblioteca, en un sentido neoplatónico, es muy semejante a la que se dispuso para decorar el tendal de la carroza de popa de la *Real*⁸⁸. Mal-Lara además, conocía esta estancia ya que había vivido en Salamanca entre los años 1538-1548⁸⁹.

Esta era una decoración muy usual en los tendales de las naves mediterráneas, y seguramente, Mal-Lara la tuvo presente cuando se le ordenó acometer la decoración del tendal de la *Real*, y discernir sobre el tema que debía de portar, pero no es menos cierto que en Sevilla existían obras gráficas mucho más cercanas, y que eran igualmente sugerentes para la ornamentación del mismo.

En 1521 se había publicado el *Liber de Compositione Mundi*, obra de Paulo Veneto⁹⁰, y que era conocida en Sevilla desde mediados del siglo XVI. En ella se

⁸⁸ IBIDEM, págs. 351.352.

⁹⁰ Veneto, Paulo, *Liber de Compositione Mundi*, Venecia, 1525. De esta obra, existe un ejemplar en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla.

recogían la mayoría de las figuras y temas astronómicos que más tarde fueron utilizados para decorar el tendal de la *Galera Real*. Como el libro de Veneto, existían muchas otras obras, repletas de grabado sobre el tema de las figuras celestes, que pudieron ser consultadas directamente por Mal-Lara, sin necesidad de recurrir a decoraciones alejadas de Sevilla, y con las que creemos, posee en común tan sólo el tema de las ornamentaciones.

Descartada la decoración de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca como fuente de la *Galera Real*, el límite geográfico de las influencias directas de la Nave se va haciendo cada vez más pequeño. Sin embargo no podemos descartar la existencia de otra obra que, si bien a primera vista no parece tener mucho en común con la *Real*, un análisis más profundo deja entrever una clara relación iconográfica. Nos referimos a las denominadas *Salas o cuartos de las Frutas* de la Casa Vieja Real de la Alhambra de Granada, habitaciones realizadas para acoger temporalmente a los monarcas españoles, mientras eran terminadas las obras del palacio de Carlos V⁹¹.

Estas estancias , cuyas decoraciones murales se han perdido, conservan aún la decoración de sus techos, aunque en muy mal estado. Junto a los típicos temas de *candelieri* y los grutescos, las techumbres se decoraron con artesonados octogonales y estrellas de cuatro puntas, dentro de los cuales se representaron frutos secos, frutas, hortalizas, cereales y flores.

La representación de estos temas encuentra su eco en la *Galera Real*. De hecho, las bancasas de popa⁹² fueron decoradas con estos mismos temas naturalistas, entrelazados con representaciones de alimentos más elaborados e incluso con bebidas, afín de crear un mensaje simbólico muy rebuscado pero también muy directo, dirigido

⁹² Se trata ésta de una de las partes de la carroza de popa de la nave de don Juan, más interesante en cuanto al contenido simbólico de la ornamentación que poseían. Dicha ornamentación está ampliamente estudiada en su correspondiente capítulo de la edición crítica que hemos realizado de la *Descripción...* de Mal-Lara.

directamente a don Juan de Austria.

El tema “alimenticio”, cargado de un contenido más o menos complejo, fue utilizado en muchas obras del siglo XVI español. Dentro de la misma ciudad de Granada, Sánchez Cotán creó sus magníficos bodegones, donde la simbología en el tratamiento de los alimentos –donde divinos-, es evidente, así como la existencia de *...algo interior y oculto como fundamento de la emoción religiosa e incluso mística que de ellos se desprende...*⁹³

Pero no tenemos que ir tan lejos, en la propia Sevilla encontramos la mayoría de las fuentes para la iconografía de la *Real* que debía terminarse fuera de la Corte. Hubiera sido imposible no dejarse llevar e influenciar, por las corrientes artísticas y los temas decorativos que en la Sevilla del momento estaban vigentes. Así, el alimento, - con una significación eminentemente religiosa-, nos aparece decorando el arco de entrada a la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla⁹⁴, desde donde saltará a América y será de nuevo protagonista de la decoración de la Galería del Prelado del palacio Arzobispal de Sevilla.

Todos estos edificios y dependencias sevillanas, junto a otros como el Ayuntamiento o la Sala Capitular de la catedral, configuran un universo iconográfico inagotable. La “modernidad” estilística con la que fueron realizados, llevó al círculo humanístico de la Ciudad a admirarlos y aceptarlos como ejemplos de belleza y recuperación del lenguaje clásico. Por ello, cuando describamos paso a paso el programa iconográfico de la *Galera Real*, haremos especial hincapié en la influencia de dichas obras hispalenses en la definitiva configuración del aparato ornamental que la Nave poseía.

⁹⁴ Aunque esta relación será ampliamente estudiada en su capítulo correspondiente de la *Descripción...*, queremos citar aquí uno de los estudios más interesantes sobre la Sacristía Mayor de la Catedral, realizado por Morales, A., "La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla", *Arte Hispalense*, Sevilla, 1984.

Una de las fuentes utilizadas –más bien recreadas- en la *Real*, y que generalmente no se ha tenido en cuenta, son los *studiolo*s manieristas italianos y las *cámaras de las maravillas* centroeuropeas⁹⁵. Realmente el interior de la carroza de popa, en la medida en que las posibilidades espaciales de una galera lo permitían, fue convertido en un auténtico *studiolo*, tanto en su contenido como en su forma. En parte, se hallaba imbuido del espíritu de conocimiento que poseían éstos.

Las noticias sobre estas habitaciones privadas que poseían sobre todo, los príncipes y gobernantes italianos, habían llegado hasta España y de ellas se habían hecho eco los principales humanistas del momento. Cuando a Mal-Lara le fue encargada la realización de la parte decorativa de la *Real* correspondiente a la carroza de popa, debió de tenerlas presentes, puesto que como veremos más tarde, trató de aunar en ella todo el saber de su época, a través de imágenes cargadas de contenido simbólico. Ello lo hizo de una manera intimista, lejos de la grandilocuencia que el exterior de la Nave poseía. Ahora el mensaje debía estar íntimamente ligado a don Juan, y en su empeño en instruirlo como un gran capitán, Mal-Lara abordó la decoración desde una perspectiva italianizante, aunque llena de motivos plenamente sevillanos⁹⁶.

Ya nos hemos referido a las fuentes que relacionan más directamente a Sevilla con la *Real*, y de las que tratamos ampliamente en la edición crítica realizada de la *Descripción...*Nos centraremos ahora en otras de las fuentes que más importancia tuvieron en el programa iconográfico. Nos estamos refiriendo a las colecciones reales y privadas de pintura, grabados y dibujos⁹⁷.

⁹⁶ El sentido italianizante de la decoración de la *Real*, se puede apreciar también en muchos otros elementos ornamentales. Son muchas las fuentes en este sentido. La imagen del palacio italiano, el sentido lúdico y a la vez didáctico, entronca a la *Galera Real* con otras manifestaciones artísticas, tales como las que podemos hallar, por ejemplo, en el Palacio Schifanoia de Ferrara. Visser Travagli, A.M., *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Milano, 1994.

Durante todo el siglo XVI, el mejor cliente de la pintura de tema Mitológico en España fue el propio Rey, y tras el, la ciudad sede de la monarquía, ya que era allí donde debían de celebrarse los festejos oficiales en los que tan grande importancia tenía la Mitología. Por otra parte, el papel jugado por las colecciones artísticas de los nobles, en el sentido de sus posibles influencias en la decoración de la galera de don Juan, se centra exclusivamente en algunos aristócratas locales, como es el caso del duque de Alcalá⁹⁸. Pero en ningún momento podemos comparar las colecciones de éstos con las que poseía el rey Felipe II repartidas en sus diferentes palacios y sobre todo, en el Alcázar de Madrid y el Escorial.

Tanto El Bergamasco como Mal-Lara, tuvieron acceso a las propiedades artísticas del Rey, trabajando incluso para aumentarlas. El incendio del Alcázar madrileño sucedido años más tarde, y la salida de muchas de las obras hacia el extranjero a lo largo de la Historia, han mermado las colecciones reales⁹⁹. Pero la rigurosidad con la que se realizaban los inventarios de las obras de arte que poseían los nobles y artistas¹⁰⁰, permite observar que éstas se convirtieron en fuentes de primera mano para la realización de obras de tema pagano. Así, las fábulas e historias mitológicas que encontramos representadas en la *Real*, pudieron estar inspiradas en su configuración plástica, a algunas de las obras que se incluían en los inventarios artísticos de los Reales Sitios. En lo referente a la Pintura Mitológica, tanto Tiziano como otros pintores italianos habían nutrido de cuadros las Colecciones Reales Españolas, y eran fuente inagotable de temas para los artífices locales. Todos ellos pudieron ser copiados, y los bocetos realizados se enviarían a Sevilla, junto con los apuntamientos del programa decorativo, tras la muerte de El Bergamasco. Mal-Lara se encargaría entonces de su realización, y de hacer aquellas transformaciones que estimase convenientes, siempre por supuesto, con el beneplácito del Rey.

⁹⁸ López Torrijos, R., *La Mitología...*, ob. cit., pág. 34. Aunque se refiere sobre todo al tercer duque de Alcalá, se hacen algunas referencias interesantes a las colecciones de la familia.

¹⁰⁰ Se trata estos inventarios, de uno de los documentos más tradicionalmente utilizados para estudiar las colecciones de arte de grandes personajes, así como los bienes de los artistas.

En cuanto a las fuentes literarias con ilustraciones, que serían también de las más utilizadas en la decoración de la *Galera Real*, existe una interesante investigación realizada por Rosa Carande Herrero¹⁰¹, donde se aborda el estudio de dichas fuentes. El problema estriba en que éstas son tratadas desde un punto de vista literario, en lo referente al estudio de los epigramas latinos que acompañaban a las imágenes. En cualquier caso, es innegable el valor de esta obra, por cuanto arroja una luz sobre las fuentes utilizadas en el programa decorativo de la *Real*, aunque muchas de ellas, por carecer de atractivos iconográficos, no nos aporten datos sobre la verdadera imagen visual de la *Real*.

Las fuentes literarias pueden dividirse en dos grupos. El primero de ellos estaría formado por aquéllas de origen clásico que curiosamente, no son las más utilizadas. De los tres poetas de la Antigüedad más comunes en las decoraciones realizadas en el Renacimiento, Virgilio, Ovidio y Homero, son los dos primeros los más citados por Mal-Lara en la *Real*. En el caso de Virgilio, destaca *la Eneida*, aunque no faltan citas e imágenes precedentes de *Las Eglogas* y *Las Geórgicas*. El problema estriba en que si desde el siglo XVI, *La Eneida* fue conocida en versión castellana, ésta carece de ilustraciones, al menos en las versiones consultadas por nosotros¹⁰². Ello nos hace pensar que se utilizaron los textos directamente del original latino, lo que no supondría el más mínimo problema para un conocedor de la lengua latina de la categoría de Mal-Lara.

Si bien *Las Metamorfosis* de Ovidio¹⁰³ destacan a gran distancia de las demás obras clásicas utilizadas en la ornamentación de la *Real*, en su relación directa con la pintura mitológica de la Nave, su importancia es menos por ejemplo, que las obras de

¹⁰² Virgilio, *Opera cum Comentarii et Figuris*. 1522. Existe un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, signatura 188/134

Virgilio o ciertos libros de Astronomía. De cualquier forma, su importancia como fuente de las iconografías es innegable en gran medida debido al hecho de que, si bien *Las Metamorfosis puras*, es decir, no alegorizadas, no se conoce que fueran iluminadas en la Edad Media o en el Renacimiento, Los *Ovidios Moralizados*, que son los utilizados en la *Galera Real*, poseyeron ricas miniaturas ya desde el siglo XIV. Por otra parte, aunque existían ediciones en castellano de esta obra desde el año 1545, nosotros pensamos que Mal-Lara trabajó siempre con las versiones latinas, como era lógico entre eruditos y poetas.

Otros autores utilizados con bastante frecuencia en el programa decorativo de la *Real*, son aquellos que centraron sus obras en temas de Astronomía, sobre todo en los que a la ornamentación del tendal se refiere. El número de figuras astrológicas y astronómicas que cita Mal-Lara, proceden de unas fuentes clásicas bien definidas, como son Arato, Manilio, e Higino¹⁰⁴, cuyos tratados fueron de vital importancia en la elección de los temas iconográficos, ya que poseían abundantes iconografías desde épocas antiguas.

El resto de los autores clásicos que nos consta fueron consultados, o bien que aparecen citados en relación con las pinturas o esculturas de la *Real*, pertenecen a lo que pudiéramos llamar “recopiladores”, ya que casi siempre se trata de obras que tratan de dar una visión muy amplia de la Mitología Clásica, o bien hacer repetida referencia en sus textos a asuntos mitológicos.

Entre estos autores, Mal-Lara cita con frecuencia a Apolodoro, *Biblioteca*; Hesíodo, *Teogonía*; Cicerón, *De Natura Deorum*; Platón, *La República*; Aristóteles, *Ética a Nicómano*; Plinio, *De Natural Historia*; Galeno, *De Alimentorum Facultativus*, etc¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Manilio, *Astronomica*; Higino, *De Astronomia*. En cuanto a Arato, su obra es conocida sobre todo a través de los *Arati Phaenomena* de Avieno.

Si amplio es el número de autores clásicos citados –ni la mitad del total de ellos que cita Mal-Lara en relación con la decoración de la *Real*–, muchos más aún son los autores contemporáneos utilizados. Tres obras destacan por encima de cualquier otra fuente, convirtiéndose en lo que podríamos llamar “libros de cabecera” para los realizadores del programa ornamental.

El primero de ellos es *Las Hieroglyphicas* de Piero Valeriano¹⁰⁶. Las citas a este texto son constantes en toda la *Descripción...*, y no sólo como fuente literaria, sino como obra básica en la realización de algunas de las imágenes más simbólicas de la Nave. La obra era conocida desde el año 1567, y desde su publicación había adquirido una gran fama, dada la utilización que hace de las imágenes con contenido moralizante, algo muy de moda en la época.

Otra obra de enorme importancia no sólo en la *Real*, sino en cualquier programa decorativo pagano que se preciase, fueron los *Emblemas* de Alciato¹⁰⁷. La primera edición es del año 1531, publicada en Ausburgo, y conoció una gran difusión a lo largo del siglo XVI. Mal-Lara fue uno de los comentadores de Alciato en castellano junto al Brocense, siendo muy significativo que éste fuera amigo del anterior y maestro de Victoria, el autor del manual de Mitología más utilizado en su tiempo¹⁰⁸.

El libro de Alciato figura tanto o más que los propios tratados de Mitología, en la decoración de la *Galera Real*, ya que el uso continuo que en ella se realiza de la Alegoría, lo hizo imprescindible para los “programadores” y artistas que trabajaron en la *Real*. La obra de Alciato es una de las que mayor uso hace de los personajes mitológicos en sus ejemplos, y la moralización que les da el texto emblemático, es la

¹⁰⁶ Valeriano, P., *Hieroglyphica Sine de Sacris Aegyptorum Gentium Literis Comentarii*, traducción del griego de Diego Gracián, Salamanca, 1564.

¹⁰⁸ Nos estamos refiriendo a la *I y II Parte Theatro de los dioses de la Gentilidad*, Salamanca, 1620 y 1623 respectivamente.

que más influirá en la interpretación de las fábulas de la *Real*.

*El Dioscórides*¹⁰⁹ será también uno de los tratados más utilizados, sobre todo en la parte del programa decorativo realizada íntegramente en Sevilla. Se trataba de un compendio de medicina fundamental durante la segunda mitad del siglo XVI. En la *Galera Real*, las huellas de esta obra son visibles en todos los temas relacionados con la Medicina y sobre todo, con la Botánica. Fue traducido en 1555 del original griego por el doctor Laguna, y poseía numerosas ilustraciones sobre plantas, hierbas y demás elementos utilizados en la Medicina, si bien en la *Real* fueron utilizados en un sentido más simbólico.

Otros autores contemporáneos utilizados como fuentes en el programa decorativo fueron Piccolomini, *Delle Stelle Fisse*¹¹⁰; Gioviano Pontano, *Urania Siue de Stellis*; Erasmo de Rotterdam, *Adagia*; Fernando de Herrera, *Soneto a Carlos V*, etc.

Para terminar de hablar de las fuentes iconográficas, no podemos dejar de mencionar los dibujos y grabados que El Bergamasco, y en menor medida Mal-Lara, debieron sin duda poseer. Entre ellos se incluyen aquellos realizados ya sea directamente para el programa de la *Galera Real*, ya sea para otras obras que tuviesen alguna relación con ésta. La labor de Mal-Lara como pintor no está constatada en ninguna fuente, -aunque algunos conocimientos debía de poseer, ya que ésta fue la profesión de su padre-, pero es innegable que su calidad literaria y su conocimiento del mundo clásico lo hicieron imprescindible a la hora de limitar los cauces por los cuales debía discurrir la iconografía de la *Galera Real*.

Hemos de incluir entre las fuentes de la *Real*, la tan citada biblioteca de Mal-

¹¹⁰ En la almoneda celebrada a la muerte de Mal-Lara, se recoge que el erudito sevillano poseía un ejemplar de Piccolomini en su biblioteca. Bernal Rodríguez, ob. cit., pág. 401.

Lara¹¹¹. Amante del mundo Antiguo, es evidente que entre los volúmenes que en ella se encontraban, podemos hallar muchos que sirvieron para crear muchas de las trazas de la decoración de la *Real*. Cicerón, Plinio, Herodoto, formaban parte de dicha biblioteca. A ello habría de añadirse las consultas hechas por el humanista sevillano en algunas de las bibliotecas hispalenses propiedad de los componentes del círculo clasicista sevillano, y que de esa forma, entrarían a formar parte del elenco de colaboradores indirectos que tuvo el programa decorativo de la *Real*.

En realidad la Nave de don Juan llegó a poseer tanto en su exterior como en su interior, toda la Mitología Clásica, aún en sus fuentes más raras y peor conocidas. Junto a ellas , toda la tradición interpretativa de la fábula antigua, desde los estoicos hasta Piero Valeriano, desde el *Ovide Moralisé* hasta los *Emblemas* de Alciato. La cultura humanística de Mal-Lara y su círculo demuestra ser sorprendente; el humanista sevillano busca siempre ahondar en el sentido oculto bajo la apariencia fantástica o inmoral de la fábula, siendo ésta la única fórmula que le permite compaginar su fe cristiana con el mundo pagano de la Antigüedad.

La *Galera Real* se convierte pues, en un verdadero cruce de tendencias artísticas. Los autores de todas las épocas, las referencias a hechos pasados y presentes, las relaciones con los más inmediatos testimonios del Arte de su época, constituyen el verdadero motor del programa decorativo.

Es precisamente la unión entre el pasado mítico y el presente renacentista, la clave para entender las imágenes y epigramas que la decoraron.

IV

LOS REALIZADORES MATERIALES DE LA DECORACION DE LA *GALERA REAL*

Como puede deducirse de lo hasta ahora visto, el plantel de artistas dedicados con exclusividad o mayoritariamente a la realización de obras de carácter mitológico, es verdaderamente escaso en España durante todo el siglo XVI. Las escenas mitológicas tanto pictóricas como escultóricas, no son más que un capítulo casi anecdótico en el Arte Español del siglo XVI.

Se ha apuntado más arriba algunas de las razones por las cuales el panorama artístico español sufrió esta carencia temática¹. La relación entre el comitente y el artista es una relación de total dependencia, donde el primero dispone y el segundo obedece. Fueron muy escasas las ententes cordiales en las que el artista gozara de total libertad, ya que éstas sólo se dieron en determinadas ocasiones, donde la necesidad del demandante se ceñía a su vez a los intereses del artista.

Para López Torrijos, la pintura mitológica tenía poco sentido “...*en una sociedad como la española, más devota y militarista que culta y artísticamente inquieta...*”²

¹ Este tema ha sido tratado, sobre todo, en el capítulo dedicado a los Comitentes de la *Galera Real*, y también en el que versa sobre el Humanismo Sevillano.

Sin embargo en la *Galera Real* se creó un programa ornamental eminentemente mitológico puesto al servicio de los dos motores que movían a España en el siglo XVI, la Guerra y la Religión, y no necesariamente por este orden. Ello hace de esta obra un conjunto simbólicamente excepcional, ya que desde el punto de vista artístico, rompía con el tradicional papel de las escenas mitológicas en el Arte Español. Don Juan se convirtió en el nuevo Pericles, defensor del Mediterráneo, pero también en el *Alter Christus*, vencedor de los infieles. De alguna manera la *Real* y todo su aparato decorativo, se convirtieron en el símbolo parlante de esa doble misión -bélica y religiosa-, que el hermano de Felipe II debía asumir.

Encontrar un plantel de artistas capacitado para crear escenas mitológicas cargadas de simbología y metáfora, no era tarea fácil en España. La mayoría de los pintores no habían trabajado nunca en escenas de gran tamaño basadas en los textos clásicos, entretenidos como estaban en satisfacer las demandas del clero y los nobles, preocupados más en gastar sus dineros en retratos y retablos para sus capillas funerarias, que en composiciones mitológicas carentes de sentido para la mayoría de ellos³.

Sin embargo eran muchos los artistas que conocían la Mitología, no tanto debido a sus viajes por Italia –son escasas las noticias sobre éstos-, como a la circulación y comercio de estampas y grabados referidos a este tema. La mayoría de los inventarios realizados tras la muerte de los artistas, demuestran que éstos poseían en general, un importante número de estampas, las cuales rara vez fueron utilizadas en complicadas composiciones o programas completos sobre algún personaje mitológico o histórico. Los pintores, y en menor medida los escultores, trabajaron estos temas en pequeño formato, obras que luego eran vendidas en su mayoría a las clases populares, a quienes no les importaba tanto el tema como la profusión colorística o la riqueza de las

³ La mayor parte de la Pintura de tema Mitológico realizada en España durante el siglo XVI, fue debida a la mano de artistas extranjeros, generalmente italianos. La falta de preparación de los pintores españoles para realizar obras de tema pagano, hizo de España el paraíso de todos aquellos artistas de escaso porvenir en sus países, y que aquí en cambio, fueron recibidos con los brazos abiertos por ese pequeño grupo de amantes del mundo clásico, entre los que se encontraba el propio Rey.

policromías⁴.

Desde el momento en que fueron contratados cada uno de los artífices de la *Galera Real*, la libertad compositiva de éstos fue muy limitada. En Madrid, Barcelona y Sevilla, consejeros, humanistas, religiosos y militares, supervisaron las obras que habían de acometerse, con el fin de no desviarse del programa original, basado en los intereses de la Corona Española. Sin embargo, varios acontecimientos inesperados permitieron que los artistas se tomaran ciertas licencias compositivas, las cuales le dieron a la Real el sello propio de las obras de Arte hechas en Sevilla.

A principios de 1569, cuando la *Real* aún se hallaba en Barcelona y el programa decorativo se gestaba en la Corte, murió El Bergamasco. Esta muerte repentina permitió a Juan de Mal-Lara hacerse cargo de la ornamentación de la Nave en todo lo referente a las historias, motes y fábulas que en ella debían aparecer. Por otra parte, el levantamiento de los moriscos en Granada, sucedido a primeros de enero de ese mismo año, trastocó todo el planteamiento inicial sobre cómo, dónde y quién debía encargarse de la decoración de la *Real*.

Don Sancho Martínez de Leyva, Capitán General de las armadas de su Magestad y miembro del Consejo Real, fue a quién se le encomendó la supervisión del adorno y decoración de la *Real*. Para tal fin se trasladó a Sevilla, donde nos consta por los documentos notariales que permaneció al menos hasta el 13 de enero de 1569, actuando directamente en nombre del Rey Felipe II⁵.

La estancia sevillana de tan ilustre miembro del consejo de su Magestad no debió alargarse más allá de un mes, ya que una vez organizada la contienda contra los

⁵ Esta noticia nos la da el propio Mal-Lara, *Descripción...*, pág. 15. Además, en los *documentos num 1 y 2*, se recoge la firma de don Sancho Martínez de Leyva, como principal encargado de la supervisión de los trabajos decorativos de la *Real*.

moriscos, don Sancho partió rápidamente a la defensa del Estrecho de Gibraltar⁶, alertado Felipe II por un posible apoyo de los turcos a la rebelión de las Alpujarras.

En un documento fechado el 27 de mayo de 1569⁷, aparece ya el nombre de Francisco Hurtado de Mendoza como encargado del control de las obras de la *Real*. El traspaso de las funciones de supervisión de los trabajos decorativos fue una necesidad imperiosa teniendo en cuenta que el conde de Monteagudo conocía el panorama artístico sevillano mucho mejor que don Sancho, quien por otra parte, era imprescindible en la delicada situación que se había creado con la insurrección granadina. A partir de ese momento, la figura de éste último en los contratos y cartas de pago, se ciñó a un papel meramente burocrático, donde su nombre fue sinónimo de mandato real.

Una vez liberado el programa decorativo del control directo de la Corte, éste se flexibilizó, permitiendo la inclusión de nuevas temáticas y la ampliación de las escenas y motes que debían que debían completar la ornamentación de la *Real*.

Para todo ello era necesario un ingente número de maestros artesanos y de talleres, capaces de cumplir las premisas decorativas llegadas desde la Corte, así como de plasmar artísticamente los nuevos elementos creados en la propia ciudad Hispalense.

En su obra, Mal-Lara expone cuáles habían de ser las artes en las que se iba a decorar la popa de la *Galera Real*:

"...se reparte la labor de dicha popa en quadros, términos y frisos. Los quadros serán de pintura, los términos de medio relieve entallados en madera, y los frisos de baxo relieve, y éstos sin las obras llenas de madera, que ha de tener conforme a lo ordinario,

⁷ Véase documento 3, "...de los mill e seyscientos ducados que me esta obligado a me dar e pagar el muy Illmo señor conde de monteagudo asistente desta ciudad de sevilla..."

*y las que tuvieren labores, han de ser doradas adonde la obra lo sufriere...”*⁸

Según lo descrito, solamente en lo referente a la popa la *Real* debía contar con la actuación de pintores, escultores, doradores y entalladores, además de lo que podríamos denominar como “maestros de obras”, quienes darían las trazas y los dibujos en los que se basarían las obras realizadas.

El número de artesanos que trabajaron en la decoración de la *Real* fue mucho mayor de lo que en principio se pueda suponer. Gracias al estudio de los documentos notariales⁹ inéditos hasta este momento, hemos podido constatar que también fueron llamados a trabajar en la *Galera Real* rejeros, ensambladores, fundidores de artillería, sastres, plateros, batidores de oro, vidrieros, y un sin fin de profesiones de lo más diverso y variado. Se configuró así un plantel artístico de unos 35 artesanos de los más variados oficios. Ello sólo se refiere a aquellos artífices cuyos nombres se recogen en los documentos, y de los cuales se tiene constancia notarial en relación con la decoración de la *Galera Real*.

Al añadir a todos ellos los miembros de los talleres que no aparecen en los contratos, pero que actuaron junto a los maestros, así como el nombre de ciertos artistas que supuestamente trabajaron en la *Real*, el número asciende a más de cincuenta. Junto a ellos todo un grupo de asesores, tasadores o testigos, miembros del círculo artístico sevillano, y que de manera indirecta estuvieron relacionados con la *Galera Real*.

Trataremos de explicar cuál fue el papel de cada uno de ellos en la consecución del aparato decorativo de la *Real*, así como la importancia de su labor en el resultado final. Dejaremos a un lado a los creadores literarios de la traza del programa ornamental, tales como El Bergamasco o Juan de Mal-Lara, a los que ya nos hemos

⁹ La mayoría de estos documentos, han sido consultados en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla.

referido, para centrarnos ahora en los autores materiales de tan magna obra.

IV.a.- Asesores del Programa Decorativo.

Benvenuto Tortello.-

Arquitecto italiano nacido en Brescia¹⁰, llegó a España tras haber trabajado en Nápoles entre los años 1558 y 1559¹¹. Su arribo a Sevilla ocurrió a instancias del duque Perafán de Ribera, nombrándosele Maestro Mayor de la Ciudad, cargo que regentaría hasta 1571, fecha de su regreso a Nápoles.

Su alto rango artístico, así como la fama que le precedía, hicieron de él un personaje imprescindible en cuantas obras de arte importantes y tasaciones conflictivas se dieron en Sevilla. Ello no fue óbice para que en 1571 se le despidiera de las obras del *Hospital de las Cinco Llagas*, debido seguramente a la escasa calidad de sus trabajos¹². Pero hasta ese momento, dirigió y preparó algunas de las obras y acontecimientos más importantes habidos en Sevilla durante los últimos años del siglo XVI.

Su única obra documentada es el *Postigo del Aceite*, abierto dos años después de su marcha, y que había sido empezado por Hernán Ruíz. Parece ser que en algún momento participó en las obras del Ayuntamiento Hispalense, así como en el proyecto del Recibimiento hecho a Felipe II en 1570¹³, que como ya sabemos, tuvo lugar al mismo tiempo que la *Real* era decorada en el puerto de Sevilla. Este mismo relato confirma la llegada a Sevilla de la Nave de don Juan durante el primer trimestre de 1570, y es apoyado por las fechas –8 de agosto-, de las primeras cartas de pago firmadas

¹¹ Tampoco hemos hallado datos sobre su estancia en Nápoles, no al menos en lo que a su actividad arquitectónica se refiere. Rotili, M., *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli, 1972.

¹³ Mal-Lara, *Recibimiento...*, ob. cit.

ya dentro de la *Real*¹⁴.

La labor artística de Benvenuto Tortello en la *Galera Real* no es fácilmente constatable. López Martínez cita un documento, cuya fuente desconocemos, en el que Tortello actúa como uno de los árbitros en la disputa establecida entre los pintores Chacón, Arfián y Hernández y el capitán Antonio de Alçate, debido a la diferencia económica que cada una de las partes estableció en relación con la decoración de algunas partes de dicha Nave¹⁵.

*“...no son obligados a fazer una selosía o jardín que sancho martines de leyva manda, pero si han de pintar el tabernáculo, la moldura y friso entallado que corre a la redonda de la popa por dentro de la Galera...”*¹⁶

Este friso fue trazado por el propio Tortello junto a Melchior Alfter de Agrippmae¹⁷.

Es precisamente esa alta categoría adquirida como Maestro Mayor de la Ciudad de Sevilla, la que le dio la posibilidad de actuar como mediador en conflictos artísticos de índole económica, como es este caso.

Más interesante quizás que esta referencia de la que no hemos podido confirmar su fuente documental, es la reclamación interpuesta por Bartolomé Morel¹⁸ a Antonio de Alçate fechada el 19 de marzo de 1571, poco antes del despido y posterior marcha de Tortello a Nápoles. Este documento permanecía inédito hasta ahora¹⁹, y expone como de nuevo Tortello y Alfter, esta vez como tasadores, actúan como árbitros en el

¹⁵ López Martínez, C., *De Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 64.

¹⁷ Sobre el pintor Melchior Alfter, véase el capítulo dedicado a los pintores de la *Real*.

¹⁹ Véase Documento 39.

contencioso surgido por el incumplimiento de Alçate en el pago de los fanales realizados por Morel para la *Galera Real*.

La tasación implicaba siempre un aumento del costo –había que pagar a los tasadores-, así como un mayor control de la calidad, esencial en una obra de la importancia de la decoración de la *Real*. Pero evidentemente, la tasación tenía sus ventajas, ya que suponía dejar en manos presumiblemente expertas el precio inicialmente establecido por una obra:

*“...el dicho capitán antonio de alçate nombro de su parte para la tasacion de los dichos fanales a benvenuto tortello y melchior alfter (...) vezinos desta ciudad que son personas de presensia e consiensia y espertas para dichos efestos como segun mas largo consta...”*²⁰

Por tanto, podría establecerse que el papel de Benvenuto Tortello en las obras decorativas de la *Galera Real* se basa más en una labor contemplativa que puramente activa. Su cargo como Maestro Mayor de Sevilla, le hacía ser la persona idónea para actuar como árbitro de contiendas y disputas económicas entre las partes concurrentes, así como su categoría artística le hacía imprescindible en las tasaciones.

Es muy posible que la labor de Tortello fuese más amplia, llegando a actuar como consejero y asesor de las reformas iconográficas que hubieron de hacerse en el aspecto ornamental de la *Real*, pero no existe constancia documental de ello. En esa supuesta labor de asesoramiento pudo llegar a realizar algunos de los bocetos y dibujos preparatorios, que luego fueron copiados y trasladados a escultura o pintura, para configurar el bello panorama decorativo de la *Galera Real*.

Cristóbal de las Casas.-

Nos encontramos ante uno de los personajes más conflictivos y difíciles de estudiar de cuantos están relacionados con el programa decorativo de la *Galera Real*. Su personalidad artística no es muy conocida y por ello, han sido numerosos los errores cometidos cuando se ha intentado clasificarlo y definirlo.

Mal-Lara es el primero que nos da noticias sobre su relación con la decoración de la *Galera Real*:

*“...fue pedido a Baptista Vázquez, escultor desta obra, a Cristoual de las Casas cuya habilidad es bien conocida, que diese alguna traça, y el dispuso ingeniosamente nueve historias, las cuales se cortaron luego...”*²¹

Estas nueve historias referidas a personajes mitológicos, símbolos de ciertas virtudes, son las que se situaban en los mamparos que se hallaban en el interior de la carroza de popa, y que como bien refiere Mal-Lara, debían de ser *cortadas*, ya que se realizaron en taracea.

En la mayoría de los estudios realizados sobre algún aspecto de la ornamentación de la *Galera Real* se ha establecido –erróneamente a nuestro parecer-, que de las Casas fue el autor material de dicha traza, que sería él quien realizaría los dibujos sobre los cuales se realizó más tarde la obra en madera.

Sin embargo, no existe ninguna obra pictórica documentada o sin documentar que pueda atribuirse a de las Casas. Su figura es más bien la de un humanista, miembro del círculo de Mal-Lara, y del cual formaría parte hasta su muerte, acontecida hacia 1576.

²¹ Mal-Lara, *Descripción...*, ob. cit., pág. 168.

Prueba de esa labor como humanista²² son sus obras de carácter literario, de entre las que destaca un *Vocabulario de las Lenguas Española y Toscana*, muy elogiado por Cervantes en su *Viaje a Sannio (Libro IV)*, y por Fernando de Herrera, quien le dedicó una hermosa epístola poética. También tradujo el libro de Julio Solino *Cosas Maravillosas del Mundo*.

Todos estos datos nos hacen pensar que Cristóbal de las Casas no trabajó como pintor o dibujante en la decoración de la *Real*. La aceptación general por la cual se le suponía pintor, es debida a una errónea lectura del párrafo de Mal-Lara anteriormente citado. Como miembro del círculo humanista sevillano y debido a su amistad con Juan de Mal-Lara, es muy posible que de las Casas escribiera el tema de esas nueve escenas, afirmación que también puede desprenderse de una lectura atenta del citado párrafo.

De las Casas aparece también en un documento notarial donde actúa como uno de los fiadores de Juan Bautista Vázquez el Viejo en la firma del contrato por el cual éste se hacía cargo de la obra escultórica de la *Galera Real*. El texto aporta ciertos datos biográficos:

*“...hijo de Juan rruiz procurador de casas difunto vezino de sevilla en la collacion de san vicente en la calle de la red...”*²³.

Hemos de descartar por tanto, la figura de Cristóbal de las Casas como pintor, para aceptarla como asesor y creador de los textos que sirvieron de base a algunas de las escenas representadas. Esta teoría es corroborada por los documentos notariales donde se describe la labor llevada a cabo por los pintores en las obras decorativas de la *Real*, y no dejan lugar a dudas sobre los responsables de la misma.

²³ Véase documento 2.

IV.b.- Entalladores.

Juan Bautista Vázquez el Viejo.-

Huelga decir que estamos ante el principal artífice²⁴ de cuantos trabajaron en el aparato ornamental de la *Real*, tanto por la calidad de su obra, largamente elogiada por sus contemporáneos, como por la cantidad de esculturas y relieves que creó para ella, como queda testificado en el amplio número de contratos y cartas de pago firmados de su nombre.

No es labor nuestra ni así lo pretendemos, realizar un estudio biográfico sobre la vida y obra de este artífice de la madera. Sin embargo, la importancia de su trabajo artístico en la consecución final de la ornamentación de la *Galera Real*, hace necesario cuando menos, que demos algunos pequeños apuntes sobre su trayectoria artística.

Juan Bautista Vázquez el Viejo nació en Pelayos, en la provincia de Salamanca hacia 1510. Formado en los círculos toledanos, parece ser que en sus comienzos trabajó también como pintor y grabador, pero lo cierto es que en su catálogo encontramos tan sólo escultura.

En sus primeros años de actividad escultórica, se descubre en su obra una estilización al modo de El Parmigianino²⁵, estilización marcada por un alargadísimo canon y relacionada en algunos aspectos con la obra de Alonso Berruguete.

El verdadero despegue artístico de este artista se produjo con su llegada a Sevilla, donde nos consta que se hallaba hacia 1557. Fue en la ciudad Hispalense donde alcanzó su plenitud artística, al identificarse con los temas del gusto de la población, y

²⁵ Más que sus pinturas, nos interesa conocer la labor dibujística de este artista, para lo cual destacamos el estudio de Popham, A., *Catalogue of Drawings by Parmigianino*, 3 vols., Londres. 1971.

articularlos a su propio estilo. Poseedor de un virtuosismo técnico y de un extraordinario conocimiento de las formas, su obra y su taller determinaron los cauces estilísticos por los cuales fluirá la escuela escultórica sevillana. Conocedor del arte italiano de su tiempo –posiblemente a través de un viaje a Italia²⁶-, su estilo rezuma un manierismo clasicista que dejará una amplia huella en la imaginería sevillana. Esta interpretación manierista del Renacimiento Miguelangelesco –realizó una famosísima copia de la *Pietá* del Vaticano-, deriva quizás tanto de su admiración por el genial italiano como por la del más cercano Alonso de Berruguete. A ello ha de unirse su buen hacer en el arte de tallar la piedra, material muy poco utilizado en la escuela escultórica andaluza.

Vázquez el Viejo llega a Sevilla en un momento en el que se produce un continuo arribo de escultores formados mayoritariamente en Toledo y en Italia. Es muy posible que llegase acompañado de Miguel Adán²⁷, uno de sus colaboradores habituales. Esta doble vía de llegada de influencias determina el camino a seguir por la escultura sevillana, que poco a poco abandona el lastre goticista para imbuirse de un clasicismo cuyas características son la corrección, la belleza, la falta de patetismo y el idealismo naturalista.

Hasta 1561 no encontramos obras documentadas de Vázquez en Sevilla, y no es hasta 1570 cuando se convertirá en el jefe espiritual de la escuela escultórica sevillana, cargo simbólico que detentará hasta su muerte, acaecida en 1589.

Su espíritu clásico, alejado de localismos, y su conocimiento del arte italiano le abrieron las puertas del círculo humanista sevillano. Nos consta que en su actividad como grabador pudo tener algún tipo de contacto con Juan de Mal-Lara²⁸, lo cual nos

²⁷ Aunque tan sólo como testigo, el nombre de Miguel Adán aparece en uno de los documentos estudiados. (Véase documento 2)

hace pensar que el círculo de “elegidos “ para llevar a cabo las obras de la *Galera Real*, sin dejar de ser amplio, si era cerrado en lo que a las características intelectuales de sus miembros se refiere.

Entre sus obras, destaca la ejecución del *Retablo Mayor de la Cartuja de Santa María de las Cuevas* (1561), primer retablo donde la escultura de bulto redondo y el relieve sustituirán definitivamente a la pintura. Lo más destacado de su obra son las escenas realizadas para el *Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*²⁹, donde comenzó a trabajar en 1562. En ellas su visión clasicista del cuerpo humano es el detonante de una interpretación del desnudo a lo miguelselesco, llena de fuerza y vigor físico. También en este año demostró de nuevo su capacidad técnica en la realización de las nueve esculturas del *Tenebrario* de dicho templo, y que fueron fundidas por Bartolomé Morel.

Ese vigor se amansa en sus composiciones marianas, donde el Manierismo se hace dulzura y placidez maternal. A 1563 corresponde la bellísima imagen de la *Virgen de las Fiebras*, y a 1565 el Medallón que remata la portada de la Iglesia de la Encarnación.

Entre algunas de sus obras posteriores destacan la terminación del *Retablo de Santa María de Carmona* (1565); la *Lauda Sepulcral de Perafán de Ribera*, llevada a cabo conjuntamente con Bartolomé Morel³⁰, y el *Retablo Mayor del Convento Dominicano de San Pablo* (1577), de cual sólo subsiste el Crucificado. Finalmente hay que destacar sus amplias actuaciones para la Catedral de Sevilla, donde además de las obras ya citadas, dirigió la decoración de la Sala Capitular, realizada en cuadros en relieve. Su fama saltó a América, a donde envió numerosas obras hasta su muerte acaecida en 1589.

²⁹AA.VV., *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981.

Las características de su arte y de su técnica lo hicieron indispensable casi desde un primer momento, en la ejecución del aparato decorativo de la *Galera Real*.

Vázquez el Viejo es el realizador de la parte decorativa de la Nave de don Juan más amplia, y así lo testifican los documentos notariales consultados, de los que hemos podido constatar un total de siete. Estos documentos se refieren tanto a contratos como a cartas de pago, y todos ellos confirman la gran labor artística que se llevó a cabo en la *Real*³¹.

El más interesante es el documento que hemos clasificado con el número 2. En él se exponen las condiciones en las cuales había de hacer Vázquez la popa de la *Galera Real*, y que habían sido enviadas desde la Corte a principios del mes de enero de 1569. Estas condiciones especificaban al máximo la labor que debía ser llevada a cabo, así como las licencias artísticas que estaban permitidas:

“...el dho maestre bautista ha de acudir para todo lo que se offresciera y el dho señor conde ha ordenado a benvenuto tortelo que vea dha obra y la visite y traçe y añada e quite lo que la pareciere como quien tambien lo entiende...”

Sin embargo, Mal-Lara afirma que fue él quien realizó los apuntamientos sobre la traza llegada desde la Corte³². Esta contradicción de las fuentes es debida a la imprecisión y falta de datos que poseemos sobre la actuación de Tortello en el programa decorativo. Todo ello nos hace pensar que la suya sería sobre todo una labor de asesoramiento.

Este documento contiene además otras afirmaciones conflictivas. Al referirse a la obra pictórica de la *Galera Real* que iba a ser colocada en el exterior de la popa, se

³¹ Véase los documentos 1, 2, 3, 6, 10, 15 y 16.

refiere lo siguiente:

“...ya se ha entendido que los dhos cuadros no los ha de fazer el dho maestre bautista ni quedan a su cargo porque han de ser de pintura y se han de fazer en la corte...”

En nuestra investigación podemos afirmar que los cuadros sí se hicieron en Sevilla. En una carta de pago fechada el 13 de marzo de 1571, y firmada a bordo de la *Real*, se especifica un pago de 120 ducados al pintor Pedro de Villegas “...por pintar la ystoria de jason e nueve tableros para los cuadros de la galera rreal nueva...”³³

Este hecho obliga a recapacitar sobre el valor de la obra artística realizada en Sevilla. Es más que probable que la muerte de El Bergamasco trastocase todos los planes previstos en la ordenación del programa decorativo y sus fases. Posiblemente hubiese sido el propio artista italiano quien hubiera pintado dichos cuadros. Al morir y encargarse del aparato ornamental Juan de Mal-Lara, todo el campo de operaciones se trasladó a Sevilla. Una vez allí, fueron los propios directores de las obras quienes determinaron que fuesen artistas sevillanos los que terminasen las obras artísticas de la Nave.

El traslado a la capital Hispalense de todo el trabajo artístico se confirma además por otros hechos, constatados en el mismo documento número 2:

“...que merezca que se le añada algun dinero quede declarado que por ello y por el trabajo que tomara en ir a barcelona y auer de volver a su casa se le de lo que pareciere justo...”

“...por este tiempo queda obligado de darla acabada y asy mismo yr con ella a barcelona a asentarla de su mano en la propia galera...”

³³ Véase documento 23.

Según este documento, Vázquez el Viejo debería haber viajado a Barcelona a mediados del mes de abril de 1569, una vez transcurridos los tres meses y medio dados como plazo para tener terminada la popa de la *Galera Real*.

Sin embargo no poseemos ninguna noticia que nos confirme ese viaje a Barcelona. Ni Mal-Lara ni ninguna de las fuentes consultadas relatan ese supuesto periplo. Ello nos hace sospechar que tras la muerte de El Bergamasco, el orden establecido en la construcción de la *Real* varió ostensiblemente.

Quizás sin el fallecimiento del italiano y el traspaso de funciones a Mal-lara, la *Real* nunca hubiera visitado Sevilla. Desde la Corte se hubieran enviado los cuadros de pintura a Barcelona y desde Sevilla, de la mano de Vázquez el Viejo, la carroza de popa perfectamente terminada³⁴. Este hecho fortuito cambió el destino artístico de una de las galeras más extraordinarias que surcaron el Mediterráneo. Al hacerse cargo Mal-Lara del aparato iconográfico de la *Real*, se debió pensar que era más conveniente que ésta viajase a Sevilla desde Barcelona, con la intención de ampliar y mejorar el programa decorativo que debía de ornarla, así como mantener una más estrecha supervisión por parte de los encargados del mismo.

Vázquez el Viejo recibió según las cartas de pago, un total de 1.600 ducados por la obra de la *Galera Real*. Documentalmente hemos podido confirmar este concierto inicial, ya que se han hallado un total de siete cartas de pago firmadas por este artista, las cuales suman los dichos 1.600 ducados³⁵.

Las fechas de estos documentos van desde el 10 de enero de 1569, hasta el 19 de febrero de 1571, poco antes de la partida de la *Galera Real* del puerto de Sevilla.

³⁵ Véase los documentos 1, 2, 3, 6, 10, 15 y 16.

En poco más de dos años, Vázquez llevó a cabo una de sus obras escultóricas más elogiada y original. Su clasicismo y conocimiento de la representación del desnudo –no hay más que recordar la belleza y corrección de su *Creación de Adán*, en el Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla-, lo convirtieron casi en el único candidato cuya labor artística mantenía cierta coherencia con el espíritu demandado al aparato decorativo de la *Real*. La Mitología, las grandes figuras heroicas de la Antigüedad y la Historia, así como la representación de motes y emblemas, no podían ser llevadas a cabo por un artista ajeno a los nuevos gustos estilísticos, por mucho que su participación en esta obra estuviese mediatizada por la labor de los creadores y supervisores de la iconografía.

Su calidad artística, su relación con Juan de Mal-Lara, así como la unánime admiración del círculo artístico e intelectual sevillano, lo convirtieron en el artífice idóneo para encargarse de la ornamentación más monumental, y en parte más compleja, de cuantas se realizaron para la *Galera Real*.

Francisco de Vera (¿Vega?).-

Frente a Vázquez el Viejo, nos encontramos ante un artista del que conocemos muy poco. Su participación en la *Galera Real* se confirma por primera vez en este trabajo de investigación, una vez estudiados ciertos documentos notariales que permanecían inéditos.

La única noticia que relaciona a este artífice –quien suponemos se trata del entallador Francisco de Vega-, con la *Real*, está fechada el 8 de agosto de 1570. Se trata de un documento por el cual declara Jacome Riço, patrón de la nave de don Juan, sobre los hechos acontecidos en la fuga de dos esclavos moros de dicha galera³⁶.

36

Francisco de Vega fue presentado por Jacome Riço como testigo de su defensa. El mal estado de conservación del documento nos ha impedido conocer su edad, pero sí nos ha permitido constatar que trabajaba en la *Real* desde “...auer tres meses poco mas o menos...”, y que sabía escribir.

Consultada la obra de Gestoso y Pérez³⁷, encontramos a un tal Francisco de Vega, quien como ya hemos indicado, posiblemente sea la misma persona que Francisco de Vera. Es un documento donde lo encontramos trabajando el 24 de agosto de 1569 para la Iglesia de San Mateo de Jerez, para la cual talla y dora un cirio pascual. Aparece también citado en la hijuela de gastos del Alcázar de Sevilla el lunes 5 de noviembre de 1543. Por último, también lo encontramos en 1553 concertando con Francisco de Sturmes la ejecución de un retablo para la capilla de Blas y Catalina Ojeda poseían en la parroquia de Santa Ana, en Triana. Este retablo fue desarmado, por lo que no ha llegado hasta nuestros días. En cuanto a sus participaciones en las otras dos obras, son muy difíciles de constatar en la actualidad.

Si efectivamente estamos ante el entallador Francisco de Vega, hemos de suponer que había sido llamado a la *Real* en razón de su prestigio y buen hacer. Por las noticias que se poseen, es muy posible que su labor se basase sobre todo en la realización de relieves menores, o la talla de elementos decorativos de segunda importancia. Dado que no poseemos ninguna carta de pago u otro tipo de documento directamente firmado por el, suponemos que estuvo contratado por Juan Bautista Vázquez el Viejo, para que se encargase de realizar una parte del ingente trabajo escultórico que había de llevarse a cabo en la *Real*.

Por otra parte, si verdaderamente Francisco de Vera es Francisco de Vega, nos

³⁷ Gestoso y Pérez, J., *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla*, Sevilla 1899, vol. I.

encontraríamos ante un artífice de edad madura, ya que su nombre aparece por primera vez en el citado documento alcazareño en 1543, veintisiete años antes de que se comenzase a decorar la *Galera Real*. Por tanto, hemos de suponer que rondaría entre los cincuenta y los sesenta años.

En cualquier caso, es también posible que fueran artífices distintos, y que las coincidencias en el tiempo, el espacio y el oficio sea sólo eso, coincidencias. Pero nosotros nos sentimos más inclinados a creer la primera hipótesis, por cuanto no existen noticias de ningún Francisco de Vega en las fuentes consultadas, y sabedores de lo variable de la grafía de los escribanos de la época.

Antonio de Seresero.-

Si de Francisco de Vera podemos conjeturar al menos sobre su posible origen y desarrollo artístico, Antonio de Seresero, entallador, aparece por primera vez en esta investigación.

Su nombre aparece también en el documento de defensa de Jacome Riço³⁸. Tanto su declaración sobre los hechos acontecidos, como la descripción de su labor en la Nave, nos hace suponer que su actividad en la *Galera Real* debió ser muy parecida a la de Francisco de Vera.

Declaraba hallarse en la *Galera* “...desde hacia unos dos meses poco mas o menos...”, es decir, desde el mes de junio de 1570 aproximadamente, y que dormía en ella. Declaraba además tener unos veintidós años y saber firmar.

Este documento es uno de los más interesantes de cuantos hemos transcrito, ya que nos ofrece un importante número de nombres de artesanos que trabajaron en la *Real*

y que hasta este momento, nos eran totalmente desconocidos.

Hemos de suponer que dada la juventud de Antonio de Seresero formase parte, a diferencia de Francisco de Vera, del taller de Vázquez el Viejo. No poseemos ningún contrato posterior a el referido y por otra parte, desconocemos qué labor artística concreta desarrollaría en la materialización de la ornamentación de la *Real*, pero es previsible que se dedicara a tareas artísticas secundarias. Ello no debe confundirnos, ya que estos trabajos menores de escultura o relieve eran esenciales en la perfecta comprensión del programa decorativo y en el acabado simbólico de todo el conjunto escultórico, por lo que debían ser realizados con gran precisión.

Juan Bautista de Giralte y Pedro Delgado.-

Ambos artífices vienen a colación en razón de que casi de forma tradicional, se ha admitido su participación en la decoración de la *Galera Real*³⁹, si bien no existe ningún documento de la época que pueda corroborar esta afirmación.

Juan Giralte, escultor de origen flamenco, se hallaba relacionado con el círculo de Roque Balduque⁴⁰. Su origen y formación –siempre muy cercano a los maestros centroeuropeos llegados a Sevilla-, denotan un alargamiento de las formas y una cierta tendencia hacia el dramatismo en las expresiones. Trabajó con soltura el relieve, al cual siempre tendía a hacer bajorrelieve. Seguramente sería en este tipo de decoraciones, en las que participaría en los trabajos ornamentales de la *Real*.

Bien es cierto que no poseemos documentos que confirmen esta hipótesis, pero creemos muy probable que llegase a participar en la decoración de la *Galera Real*. Su experiencia en la realización de trabajos en relieve le otorgaría un papel artístico relacionado con las partes que debían ser ornamentadas con motes, fábulas, jeroglíficos

³⁹ Así queda recogido, por ejemplo, por Martínez Hidalgo de Terán, J.M., "La Galera Real", *Historia y Vida*, num. 43, pág. 73.

o grotescos, todos ellos realizados en relieve. Por otra parte, se trataba de un conocido artífice sevillano que gozaba de cierto prestigio, como denota el hecho de haber sido llamado a trabajar en 1552 en el Tenebrario de la Catedral de Sevilla, para el cual realizó las figuras de dos apóstoles⁴¹.

Aún de que no actuase materialmente en el aparato decorativo de la *Galera Real*, pudo muy bien haber sido llamado de forma ocasional, como tantos otros artistas sevillanos para asesorar, tasar o testificar en alguna de las causas relacionadas con la *Galera Real*. Pero ante la falta total de aportaciones documentales concluyentes, no podemos sino dejar una incógnita en el aire sobre si fue o no fue uno de los artífices de la *Real*⁴².

Pedro Delgado es el nombre de un rejero⁴³ que trabajó en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI. Tradicionalmente se ha venido hablando de un tal Pedro Delgado, escultor, del que las fuentes documentales más recientes nos demuestran que se trataba de un personaje ficticio, del que no se tiene constancia que llegara a trabajar nunca en Sevilla.

A nuestro parecer, no cabe duda de que el Pedro Delgado al que se refieren algunos documentos, es el Pedro Delgado rejero, suegro además de Diego Rebollo, otro de los artífices de la decoración de la *Real*⁴⁴.

Nos es obligado terminar este capítulo dedicado a los entalladores, insistiendo en la falta de datos documentales que ha existido hasta este momento en lo referente a la ornamentación de la *Galera Real* y su programa decorativo. Por ello se pretende en esta

⁴¹ Recordemos que en esta misma obra, también trabajaron Vázquez el Viejo y Bartolome Morel. Morales, A.J., *Artes Aplicadas e Industriales en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984.

⁴³ Sobre la obra de Pedro Delgado, rejero, y en lo concerniente a su labor en la Catedral de Sevilla, puede consultarse el estudio de Morales, A.J., *Artes Aplicadas...*, ob. cit.

investigación cubrir muchas de las lagunas existentes, pero nunca a través de conjeturas y disertaciones sin base documental comprobable y coherente, sino gracias a las aportaciones recogidas en los archivos y bibliotecas.

IV.c.- Ensambladores.

Diego de Sebreros.-

Las noticias que lo relacionan con la *Galera Real* vuelven a llevarnos a la declaración de Jacome Riço sobre la fuga de dos esclavos moros⁴⁵. Sebreros expone que trabajaba en la galera “...desde hacia unos dos meses poco mas o menos...”, tenía veintiocho años, y no sabía escribir.

Estos datos resulta muy escasos para ni tan siquiera realizar algunas conjeturas sobre la vida artística de Diego de Sebreros, el cual no aparece en ninguna de las fuentes consultadas.

Hemos de suponer por tanto, que se trataba de un miembro más de la cuadrilla de decoradores que trabajaban y dormían en la *Galera Real*, y cuyas noticias son tan escasas que no nos aportan ningún dato fiable sobre su oficio artístico.

IV.d.- Pintores.

Todas las investigaciones existentes sobre la decoración de la *Real* y su relación con el círculo artístico sevillano carecen, debido a la falta de documentación, de un apartado dedicado a la actuación de los pintores en el programa ornamental. Las únicas

⁴⁵ Véase documento 5. Fue el cuarto de los testigos presentados por el patrón de la *Real* en la defensa de su causa, y según este documento, “...era de edad de veynte y ocho años poco mas o menos...”

noticias sobre dicha actuación se basaban en los dibujos y bocetos que algunos artistas hispalenses habrían realizado, para más tarde llevarse a cabo su ejecución en bulto redondo, relieve o taracea.

Sin embargo, a la vista de los nuevos datos documentales, hemos de ser concluyentes; no sólo hubo participación de los pintores sevillanos en la ornamentación de la *Real*, sino que éstos se encargaron de todas las labores pictóricas, tanto en la policromía y estofado de las esculturas, relieves y tejidos, como en la ejecución de los cuadros que debían representar las principales escenas mitológicas.

Hasta este momento, documentos como el de las condiciones para la decoración de la popa de la nave de don Juan, donde se afirmaba que “...*los cuadros han de ser de pintura y se han de hacer en la corte...*”⁴⁶, habían corroborado la teoría sobre la no participación de pintores sevillanos.

Pero este documento llevaba fecha a 13 de enero de 1569, antes de que El Bergamasco –quien probablemente hubiese pintado los cuadros, o al menos dibujado los bocetos-, muriese en Madrid. Este hecho fortuito varió sustancialmente muchos de los aspectos, tanto intelectuales como materiales del programa decorativo. Ante el traspaso de funciones a Juan de Mal-Lara y el encargo artístico hecho a Vázquez el Viejo, seguramente se pensó en la Corte que lo más sensato y económicamente rentable, era dejar que toda la decoración se hiciese en Sevilla, donde no faltaban pintores de calidad, y a donde la *Galera Real* podría arribar sin grandes complicaciones desde el puerto de Barcelona.

El objetivo de parte de nuestra investigación, es el de realizar un aporte documental que configure más claramente qué significó artísticamente Sevilla para la *Real*, pero también cuál fue la importancia de la llegada de la Nave para la ciudad

Hispalense. Se amplia el catálogo de algunos de los pintores sevillanos más relevantes del siglo XVI, y sobre todo, se otorga una nueva visión de la labor artística de éstos, ya que nunca se abordó en Sevilla un programa decorativo pagano de la riqueza y características del que ocupa estas páginas.

Pedro de Villegas Marmolejo.-

Nos hallamos ante uno de los más importantes artífices de la Pintura que actuaron en Sevilla durante el siglo XVI. A diferencia de la mayoría de los artistas citados, de Pedro de Villegas poseemos una amplia serie de noticias sobre su vida y obra, especialmente gracias a la monografía realizada por Serrera Contreras⁴⁷.

Pedro de Villegas (1519-1596), trabajó en Sevilla durante toda su vida. Su obra es muy extensa, y durante su período de mayor esplendor fue muy conocido en los círculos cultos sevillanos, a la vez que firmó contratos de obras pictóricas repartidas por todo el antiguo Reino de Sevilla. Fue muy apreciado por Pacheco, quien cuenta de él que Arias Montano lo celebró en sus escritos, “...*que fue un pintor que ni en vida ni en muerte se habló de él, y así se engañó en la estimación de tal sujeto, ostentando sus pinturas contra la reputación de sus letras...*”⁴⁸. Según el propio Pacheco, fue uno de los grandes especialistas de la pintura al temple de su época, además de ser uno de los más importantes miembros de la hermandad gremial de San Lucas, de la que fue su mayordomo durante algunos años.

Desconocemos su formación, aunque es más que probable que comenzase

⁴⁷ Serrera Contreras, J.M., *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1976. Además de este estudio, el más importante de los realizados sobre este pintor sevillano, existen otros que aportan también algunos datos interesantes. Nos estamos refiriendo a los trabajos de Roldán, F., *El Decálogo de Villegas y su expresión ideológica*, Sevilla, 1917; Alvarez Quintero, S. y J., *Homenaje a Villegas*, Sevilla, 1911. Aportan también algunas notas significativas, otras obras de carácter más general, como Gestoso y Pérez, J., *Ensayo de un diccionario...*, ob. cit.; Morales, J.A., Sanz, M.J., Serrera, J.M., Valdivieso, E., *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981; Valdivieso, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1992.

trabajando en alguno de los muchos talleres sevillanos de la primera mitad del siglo XVI. Parece ser que su padre también fue pintor y que poseyó un importante taller, que evidentemente sería el de formación de su hijo.

De su preocupación por el arte de su época, queda constancia en su testamento, redactado en 1596 y cuyo heredero universal fue el celeberrimo Arias Montano, gran amigo suyo. En el se describen sus pertenencias, entre las que se encontraba “...*la librería de toscanos y todas las tablas y lienzos de pintura y retratos divinos y humanos...*”⁴⁹

Ese interés por el Arte Italiano y las novedades renacentistas es muy posible que lo llevaran hasta Roma, aunque no tenemos constancia documental de ello. El hecho innegable es que su estilo se fraguó bajo la influencia de Juan de Juanes y Rafael, cuya obra, en caso de no haber viajado a Roma, conocería a través de los numerosísimos grabados que circulaban por toda Europa.

Su estilo es de trazas muy manieristas y denota una técnica muy elaborada, donde la riqueza de la paleta se une al perfecto tratamiento de las iconografías. Su alto prestigio, ampliamente confirmado por la cantidad de encargos importantes que recibió, lo llevaron a otorgar numerosas cartas de pago, algunas de ellas conjuntamente firmadas por otros artífices sevillanos de la categoría de Roque Balduque, Vázquez el Viejo o Hernández, con quienes colaboró en numerosas obras retablísticas y policromías escultóricas.

Las primeras noticias documentales sobre Villegas datan de 1545, año en que realizó dos envíos de cuadros grandes de imaginería a Indias. En 1553, conjuntamente con Juan Chacón, realizó el *Retablo del Altar Mayor de la Iglesia del Hospital de San Lázaro*. Las tablas, que aún permanecen in situ, revelan la mano de un artista ya

⁴⁹ Serrera, ob. cit., pág. 65.

formado, conocedor de los adelantos de la pintura de Rafael, y que modela las figuras con gran esmero, debido a un dibujo correcto y a un colorido bastante logrado. El Manierismo es claro, sobre todo en el sentimiento y la expresión que se pretende dar en las manos de los personajes, verdaderos protagonistas de las composiciones.

Entre 1564 y 1570 colaborará con otro de los grandes artífices de la *Galera Real*, Vázquez el Viejo. Junto a él realizará el dorado y estofado de la imaginería del *Retablo Mayor de Santa María de Carmona*. Esta colaboración denota el alto prestigio alcanzado por el pintor en esos años, quien debía tener un taller importante, capaz de abordar y resolver airoosamente obras de la categoría artística de este retablo.

Una de sus obras más conocidas y celebradas fue el *Retablo de la Visitación*, realizado en 1566 para la Catedral de Sevilla⁵⁰. Se trata de una de sus realizaciones más extraordinarias, conservadas en su espacio primigenio y sin ningún tipo de mutilación. En él se representan más de seis escenas sobre lienzo pegado a tabla, y se completa con el *Relieve del Martirio de San Jerónimo* realizado por Jerónimo Hernández, pero que fue también policromado por Villegas⁵¹. El patetismo de su asimilación del Manierismo, queda patente sobre todo en las figuras de los Ancianos. De nuevo aparecen las manos restando importancia al resto del cuerpo y a las expresiones, en actitudes que las hacen ser centro casi de las composiciones, denotando un gusto por lo secundario, además de un correcto conocimiento de la anatomía de éstas.

Con Luis de Valdivieso –otro de los pintores que trabajaron en la *Real*-, realizó a fines de la década de 1570, el *Retablo de San Marcos* para la Iglesia de San Vicente. Aquel debía ser su lugar de enterramiento, si bien su cuerpo fue finalmente sepultado en la Iglesia de San Lorenzo.

⁵¹ Palomero Páramo, J.M., *Gerónimo Hernández*. Sevilla, 1981.

También para San Vicente realizó en 1590 una pintura sobre mármol de la *Sagrada Familia*, hoy muy dañada por desgraciadas restauraciones, y otra pintura dedicada a la *Virgen de los Remedios*, que formaba parte de un retablo de la misma advocación. Se trata de una de sus obras más rafaelescas, facturada bajo una geometría perfecta. La Virgen es prototípica de los modelos italianos basados en el estilo de Rafael, con exquisito dibujo y color.

Su última obra documentada es la *Anunciación* realizada para la Iglesia de San Lorenzo en 1593. El alargamiento de las figuras es mucho más acentuado que en la *Virgen de los Remedios*, así como la verticalidad de la composición. Esta podría ser calificada como su obra más manierista, tanto en sus aspectos formales como estilísticos.

El estilo de Pedro de Villegas se fraguó por tanto, dentro del Renacimiento Sevillano, donde la influencia flamenca e italiana tomaban la iniciativa en la formación del estilo de los pintores. Sin embargo en Villegas, la influencia de lo italiano es mucho más fuerte, hecho que no ha de extrañar, si tenemos en cuenta la relación que mantuvo este pintor con el círculo intelectual sevillano. Es conocida su amistad con Arias Montano⁵², así como su vinculación con Mal-Lara. Muestra de ello es el documento fechado el 27 de septiembre de 1561, en el cual quedaba a cargo del pintor el cofre con los dineros del erudito sevillano mientras éste permaneciese en las cárceles de la Inquisición⁵³.

Seguramente fue la estrecha vinculación con el círculo humanista sevillano, así como su prestigio y el hecho de ser el pintor más imbuido de las nuevas tendencias artísticas llegadas de Italia, lo que le hizo ser elegido para representar las escenas paganas de la *Galera Real*. Su formación manierista, su interés por el arte clásico y su

⁵³ López Martínez, J., *De Jerónimo Hernández...*, ob. cit., pág. 204.

conocimiento de la Mitología Antigua, lo hacían casi un erudito, un honroso miembro de la élite intelectual a la que pertenecían la mayoría de sus amigos y conocidos.

Hacia 1570, Villegas se hallaba en pleno esplendor artístico. Su prestigio había ido en aumento con los años, por lo que no causa asombro su elección como pintor en la decoración de la *Galera Real*.

Su participación en esta obra era un hecho desconocido hasta estos momentos. Ni siquiera se le habían atribuido ninguna de las labores menores de carácter pictórico realizadas en la *Real*. Este desconocimiento sobre su participación en dicho programa decorativo es razonable si tenemos en cuenta que ni Mal-Lara ni ninguna otra fuente, citan su nombre.

Su participación ha podido ser comprobada gracias a una carta de pago, fechada el 13 de marzo de 1571:

*“...el conserto por pyntar la ystoria de jason e nueve tableros para los cuadros de la galera rreal nueva questa en el rrio desta ciudad con el dho pedro de villegas por ciento veynte ducados...”*⁵⁴

La importancia de este documento es doble. Por un lado amplia el catálogo artístico de este pintor, del cual se sabía de su conocimiento y afición por los temas mitológicos, pero del que no se tenían noticias sobre obras de semejantes características. Por otro lado, la actuación de pintores sevillanos en el aparato decorativo de la *Galera Real*, confirma la teoría de que en Sevilla, lejos de la Corte, el programa decorativo tomó nuevos rumbos, en los cuales y a pesar de respetarse las líneas directrices del programa decorativo inicial, se produjo una transformación “espiritual” de los contenidos, más cercana al gusto del círculo intelectual sevillano. El programa varió en

muchos de sus aspectos, haciéndose más flexible –y también más complicado en su erudición-, que la encorsetada relación inicial llegada desde la Corte.

La descripción realizada por Mal-Lara en su obra no deja lugar a dudas sobre cuáles fueron esos nueve cuadros y dónde fueron colocados⁵⁵. El exterior de la popa, lugar donde se iban a disponer las pinturas enviadas desde la Corte, fue el emplazamiento en el que fueron situados los tableros de pintura realizados por Villegas.

Junto a la Historia de Jasón relatada en tres escenas –Nave Argos, Jasón y el Toro y Jasón y el Dragón-, y situadas en el sobredragante, Pedro de Villegas realizaría también las seis escenas que corresponden a las bandas laterales de la popa⁵⁶.

El conjunto de estas escenas de temática clásica y mitológica, componen un programa decorativo coherente y perfectamente jerarquizado, y suponen el primer testimonio de las grandes composiciones mitológicas que se hicieron en Sevilla durante el Renacimiento. Tradicionalmente la decoración de la casa del poeta Arguijo, realizada en 1601 en Sevilla, se ha tomado no sólo como primera referencia cronológica no sólo en la creación del tema de la Asamblea de los Dioses⁵⁷, sino como punto de arranque de toda una iconografía pagana de enormes consecuencias para el ámbito del Arte Sevillano y su expansión.

El descubrimiento de la actuación de pintores sevillanos en el programa decorativo de la *Galera Real*, hace dudar sobre el carácter primigenio de las pinturas de la casa del poeta Arguijo. Realizada treinta años antes, la *Real* debió ser conocida y admirada por los miembros del Ateneo Sevillano. El hecho de que Mal-Lara dejase memoria escrita de lo que en ella se representó, no hace sino corroborar la teoría sobre

⁵⁵ Mal-Lara en su *Descripción...*, y a partir de la página 19, nos da la relación de estos cuadros, explicando que "...se reparte la labor de dicha popa en quadros, términos y frisos, los cuadros serán de pintura, los términos de medio relieve entallados en madera, y los frisos de baxo relieue..."

⁵⁷ López Torrijos, *La Mitología...*, ob. cit., pág. 100.

las posibles influencias que ésta tuvo en las posteriores obras decorativas paganas que se realizaron en Sevilla.

Es cierto que la *Descripción...* de Mal-Lara no llegó a publicarse hasta el siglo XIX, pero ello no impidió que fuese conocida. De hecho, es citada por algunos de sus contemporáneos entre sus obras de mayor prestigio⁵⁸. Parece ser que estuvo dirigida a algún amigo o comitente y quien casi con total seguridad, formaría parte del grupo intelectual sevillano. Al hallarse en manos de alguno de sus miembros, la obra pudo muy bien ser conocida por todo el círculo, sirviendo así como especie de libro de consulta sobre la organización y creación de programas iconográficos de índole pagana.

Ciertamente no conocemos ninguna obra de Pedro de Villegas que pueda darnos una idea de cómo debió de ser su labor pictórica en la *Galera Real*. Las mayor parte del catálogo de este artista, se refiere a obras de índole religiosa –como sucede con la inmensa mayoría de los pintores sevillanos del Siglo de Oro-, y aunque en ellas podemos apreciar la técnica y el estilo del pintor, abiertamente manieristas y con un preciso conocimiento de la anatomía humana, en ningún caso podemos hacer una reconstrucción ideal de cómo resolvería una escena pagana.

Sin embargo, el hecho de encontrarnos ante un pintor cuyo conocimiento del mundo clásico y la iconografía pagana es muy amplio, así como por la estrecha relación que mantenía con el círculo culto sevillano, nos hace pensar que Pedro de Villegas sabía componer y resolver escenas de esta temática, aunque sólo lo hubiera hecho en pequeño formato o en dibujos. Por otra parte es previsible que durante todo el período de ejecución de las pinturas, Villegas estuviese asesorado e incluso “controlado”, por los verdaderos creadores del programa ornamental de la *Real*. Eruditos como Juan de Mal-Lara, lleno de conocimientos teóricos sobre la literatura clásica y sus temas iconográficos, supervisarían cada fase de las obras con el objetivo de evitar posibles

incongruencias y errores, imperdonables en un programa ornamental como el de la *Galera Real*.

Estamos por tanto, ante una obra pictórica excepcional y en muchos aspectos única del catálogo no sólo de Pedro de Villegas, sino también de toda la Pintura Sevillana del siglo de XVI. Con ella se amplía la perspectiva de los estudios sobre este tema, así como se nos otorga la oportunidad de obtener una visión más nítida tanto de la obra de este artífice sevillano, como de la capacidad de los artistas hispalenses para adaptarse a los gustos y requerimientos de los comitentes de las obras.

Antonio de Arfián y Luis de Valdivieso.-

Pintores de menor categoría artística que Pedro de Villegas, recibieron conjuntamente el encargo de pintar el tendal de la popa de la *Galera Real*:

*“...a antonio de arfian e luis de ualdivieso que pintasen e dorasen a pinzel un cielo de tafetan açul con figuras y rretratos celestes y aspectos en toda perfezion como se contiene en la escriptura...”*⁵⁹

Estas colaboraciones entre artistas, eran muy comunes a la hora de ejecutar obras de gran envergadura, como sucedió por ejemplo, entre Antonio de Arfián –o Alfián-, y Luis de Valdivieso, quienes colaboraron en varias obras, como el Retablo para el Convento de Madre de Dios, en Sevilla⁶⁰.

El documento por el cual se confirma la participación de estos dos pintores en el programa decorativo de la *Real*, está fechado el 12 de marzo de 1571. En dicha carta de pago, se otorgan a Valdivieso y Arfián 1.320 reales, como segundo pago por sus

⁵⁹ Véase Documento 22.

trabajos en el tendal de la popa, cuyo valor total ascendía a 2.420 reales. Al precio de la época, se trataba aproximadamente de 220 ducados. La decoración pictórica del tendal es ampliamente descrita por Mal-Lara, quien define detalladamente esas “...*figuras y retratos y aspectos celestes...*”⁶¹.

Tanto Arfián como Valdivieso se han considerado tradicionalmente como discípulos de Luis de Vargas, aunque finalmente parece ser que sólo lo fue el segundo, si tenemos en cuenta las noticias relatadas por Pacheco⁶².

Antonio de Arfián fue hijo de Francisco de Arfián, y trabajó en Sevilla entre los años 1542 y 1600, aunque parece ser que en los últimos años de su vida, viejo y achacoso, dejaba las obras en manos de su hijo⁶³.

Poco o muy poco sabemos de su formación. Su personalidad artística no lo acerca a ninguno de los grandes maestros sevillanos precedentes aunque colaboró con algunos de ellos, como es el caso de Pedro de Campaña. Sus obras conservadas son escasas, no así las noticias documentales, integradas casi todas ellas entre los años 1570 y 1580⁶⁴. Se sabe con certeza que envió obras a Indias, y según una más que improbable leyenda, fue el introductor en Sevilla de la técnica del estofado y de las decoraciones renacentistas al estilo Julio Aquiles⁶⁵.

⁶¹ Mal-Lara, ob. cit., págs.395

⁶³ La mayoría de los datos biográficos sobre este pintor, han sido tomados del artículo de Herraiz y Sánchez de Escalante, J., "Antonio de Arfián. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI". *B.S.E.E.*, xxxvii, 1929, págs. 270-310. El estudio más reciente de los realizados sobre este pintor, es el de Valdivieso, E., "Antonio de Arfián", *Historia de la Pintura Sevillana*, págs. 94-95. Por último, también es interesante el artículo de Serrera, J.M., "Antonio de Arfián: Las pinturas del retablo de Cristo del Antiguo convento de Santo Domingo de Osuna, *Archivo Hispalense*, 1979.

⁶⁵ Pacheco, *Arte de la Pintura*, ob. cit., pág. 461. El pintor sevillano relata que "...y un Antonio de Arfián, que comenzó en esta Ciudad a levantar el género del estofado, a imitación de lo de Julio, como se vee en muchas obras suyas, particularmente, en dos subientes de colores sobre blanco, en el altar de San Josef de la Casa Profesa..." Este tal Julio fue hermano de Alexandro Aquiles, y pintores ambos de los techos de la Casa Real de la Alhambra en Granada.

A pesar de la escasez de obras conservadas su estilo puede definirse con bastante precisión. En el fondo se trata de un mal imitador del estilo miguelangelesco, al que exagera en sus pretensiones anatómicas. La potencia de los cuerpos es desbordante, incluso irreal, y se halla matizada por la dulzura y el sentimiento de los rostros. Habría que añadir, como bien dice Valdivieso que “...*la modesta técnica de la que dispuso sólo le permitió alcanzar logros muy limitados...*”⁶⁶

Son las *pinturas de Santo Domingo de Osuna*, realizadas hacia 1564, las más importantes de todas las conservadas, y las que permiten tener una visión más amplia sobre las características de su estilo. Se trata de dos retablos dedicados respectivamente a la Virgen y a Cristo. En los cuerpos de las figuras desnudas –Ecce Homo, Jesús atado a la Columna-, se observa un vigor anatómico desmesurado, mientras que en las imágenes vestidas, la influencia de las estampas es la base de las composiciones, tal como puede observarse en la escena del Juicio Final.

Luis de Valdivieso es un pintor casi desconocido⁶⁷. El ser discípulo de Luis de Vargas es algo que no está comprobado, y debió de ser siempre un pintor de escaso reconocimiento social, ya que el número de encargos y de obras documentadas firmadas de su nombre es bastante escaso.

Su obra se localiza esencialmente entre los años 1560 y 1580, y siempre en colaboración con otros artistas. Conservamos de su mano el fresco realizado para el Hospital de la Misericordia de Sevilla, realizado en 1573, y que actualmente se halla en el Museo de Bellas Artes de esta misma ciudad. El *Juicio Final* en él representado se acerca en lo compositivo al de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, aunque no en los logros estilísticos, ya que la capacidad técnica y la formación de Luis de Valdivieso

⁶⁷ La única cita contemporánea nos la da Pacheco cuando al hablar de la pintura al temple dice que “...*por donde comenzaron muchos buenos maestros de la Andalucía; y en Sevilla, Pedro Villegas, Antonio de Arfán, Luis de Valdivieso y el insigne Luis de Vargas...*”, *Arte de la Pintura*, ob. cit., pág. 447.

distaban mucho de parecerse a las del genial artista italiano. Junto a Antonio de Arfián llevó a cabo en 1570 la terminación del *Retablo Mayor del convento de Madre de Dios* en Sevilla. Ese mismo año debía hallarse ya colaborando con éste en la realización del tendal para la *Galera Real*.

Es presumible que Arfián y Valdivieso se dedicasen a lo largo de sus carreras artísticas a labores de estofado y policromía de la madera, más que a la realización de obras propiamente pictóricas. Según la carta de pago por la cual tenemos noticias de su labor en la *Real*, se les denomina “...*pintores y doradores..*”, mientras que a Pedro de Villegas se le nombra tan sólo como “*pintor*”⁶⁸.

Esta categoría profesional supuestamente inferior no les impidió hacerse cargo de una de las partes decorativas de la *Real* más complicadas e inusuales. El tendal de la popa debía ser un cielo lleno de elementos astrológicos y astronómicos, así como de figuras alegóricas e históricas. Ello nos lleva a suponer que tanto Arfián como Valdivieso estuvieron estrechamente controlados por los creadores del programa, quienes no sólo debían conocer la iconografía relacionada con estos temas, sino que debían hacer gala de una cuidada realización que evitara los errores compositivos.

A pesar de que con este trabajo de investigación se amplían sustancialmente las noticias sobre estos dos pintores sevillanos, incluso se revalorizan sus figuras, no podemos aportar ninguna consideración sobre los aspectos formales de su obra, ya que no conservamos el tendal de la *Galera Real*, ni existen dibujos o bocetos sobre el mismo. Sólo la magnífica descripción realizada por Mal-Lara, así como las obras conservadas de estos dos artífices, nos permiten imaginar cómo debió de estar pintado.

Melchior Alfter.-

El nombre completo de este artífice que aparece como pintor en la *Galera Real*, pero que por otras noticias, pudo también dedicarse a otro género de labores artísticas, es Melchior Alfter de Agrippmae Colonia.

En realidad se trata de un personaje del que no sabemos nada pero quien sin embargo, mantuvo una relación muy estrecha con los trabajos decorativos de la *Real*, como así lo demuestran los documentos investigados.

En la primera noticia que los relaciona con la *Galera Real*, aparece su nombre junto al de Benvenuto Tortello⁶⁹ actuando como árbitro en el contencioso que hubo entre el capitán Antonio de Alçate y los pintores Chacón, Arfián y Hernández, referido a la obra que éstos debían realizar en la *Real* y que habría de hacerse conforme a la traza y orden firmada por Tortello y Alfter. Este documento carece de cronología y por lo tanto, no podemos establecer su correlación con respecto a otros documentos que hemos estudiado en relación con este artífice.

En un documento fechado el 19 de marzo de 1571, nos aparece de nuevo Alfter junto a Tortello en calidad de tasador, esta vez en una disputa establecida entre el capitán Antonio de Alçate y el fundidor de artillería Bartolomé Morel⁷⁰. En ambos contenciosos actuó llamado por la parte comitente.

Existe un último documento con fecha a 21 de marzo de 1571, en el cual Alfter otorga un poder a Pedro Gómez, bizcochero, para que éste cobrara en su nombre las raciones que se le debían por los días de trabajo

*“...que yo fize e tube en dibujar el friso de la coronazion del emperador carlos quinto y de todo lo que(...).”*⁷¹

⁶⁹ López Martínez, *De Jerónimo Hernández...*, ob. cit., pág. 15.

⁷¹ Véase Documento 40. Además se puede consultar sobre este tema de la coronación del Emperador

Según dicho documento, Alfter trabajaría en la *Real* entre el 15 de marzo y el 1 de diciembre de 1570.

Resulta interesante este documento por varios motivos. De una parte nos da la fecha de la partida de la *Galera Real* desde el Puerto de Sevilla, la cual tuvo lugar el 20 de marzo de 1571, ya que Alfter afirma que “...yo he fecho en la dha galera quando estubo en esta dha ciudad de sevilla...” Por otro lado, nos da el nombre -el suyo propio-, de aquél que trazó los dibujos para que se realizaran las labores decorativas del interior de la carroza de popa, ya que aunque el documento, y debido a su mal estado ha llegado hasta nosotros incompleto, todo hace suponer que fue el propio Alfter quien junto a Tortello, llevaría a cabo la elaboración de las trazas de la decoración interior de la carroza.

El friso es descrito por Mal-Lara junto al resto de la decoración realizada en taracea dentro de la popa. Se trataba de una escena ininterrumpida, al modo de una comitiva.

De la labor artística de Alfter fuera de la *Galera Real* no sabemos nada. Por su apellido parece que fue persona de cierta categoría social, y por supuesto de origen centroeuropeo. Si el “Colonia” de su nombre completo es un topónimo como así suponemos, estaríamos ante un artista de origen alemán quien además es muy posible que llevase bastantes años trabajando en Sevilla, en colaboración con los principales artífices del momento.

Su labor artística parece más cercana a la de un maestro mayor de tipo de Benvenuto Tortello, que a la de un simple pintor. Por las escasas noticias que de él

Carlos V unos dibujos, posiblemente inspirados en la decoración del Ayuntamiento de Tarazona. AA.VV., *Catálogo de la Exposición de los Austrias*. Madrid, 1987.

poseemos es posible que formase parte del equipo de colaboradores que forzosamente Tortello debió tener, y por ello actuaría en la ejecución de las trazas que más tarde serían llevadas a la madera en el interior de la popa de la *Galera Real*.

Debió de ser persona de cuidada educación y amplios conocimientos de cultura clásica, aunque no parece haber pertenecido al círculo intelectual sevillano, con el que no se le ha encontrado ninguna relación en las fuentes consultadas.

Se confirma por tanto la actuación de Alfter⁷², en la realización del programa decorativo de la *Real*. Es evidente que el carácter efímero de su labor ha hecho imposible que llegaran hasta nosotros los dibujos que realizó sobre el friso del interior de la popa, al igual que ocurrió con el resto de los bocetos preparatorios de los trabajos de la *Galera Real*. Pero gracias a los documentos investigados, la visión sobre el papel de los artistas sevillanos en la *Galera Real* se amplía, en la misma medida que se consolida la teoría sobre la importancia de los elementos artísticos de raíz Hispalense en la resolución final del programa iconográfico.

Martín Ailas.-

Aparece citado en el documento en el cual declara Jacome Riço, patrón de la *Galera Real* sobre los hechos acontecidos en la fuga de dos esclavos moros⁷³.

Según el texto de este documento Ailas era de origen flamenco –algo que parece indicarnos su propio apellido-, y trabajaba y dormía en la *Real* desde unos dos meses antes de que sucediese el hecho relatado. No sabía escribir, aunque sí firmar, y era de edad de veintidós años.

⁷³ Véase Documento 5, "...testigo el dho martin ailas flamenco(...) e que es de hedad de veynte e dos años poco mas o menos e que no sabe escribir...". Volvemos a hacer referencia a este documento, que resulta interesantísimo para el conocimiento de algunos artistas sevillanos, de los cuales se desconocía incluso la existencia.

Nos hallamos de nuevo ante el mismo caso que con otros artífices ya estudiados; de Martín Ailas no sabemos nada en absoluto⁷⁴, ni relacionado con su vida ni con su obra. Lo más probable es que formase parte de un taller donde realizaría las labores propias de un aprendiz, al máximo un oficial, pero nunca como maestro.

De su labor como pintor en la *Real*, este documento no nos da ningún dato, por lo que habría que suponer que se dedicaría a labores de dorado de esculturas y relieves, actividades éstas propias de los miembros secundarios de los talleres.

Juan Chacón y Antón Pérez.-

Sus nombres aparecen en algunos documentos consultados sobre la *Real*, aunque no tenemos constancia de que hubiesen colaborado en la realización de la ornamentación de la Nave.

Juan Chacón aparece relacionado con la *Galera Real* en un documento citado por López Martínez⁷⁵. En dicho documento se relata como Chacón era uno de los pintores enfrentados a Antonio de Alçate en relación con unas decoraciones pictóricas que debían de hacerse en la nave de don Juan, y de las que Mal-Lara no nos ha dejado constancia que se hiciesen, ya que no son citadas en su relación sobre la *Real*.

Al desconocer la fuente documental de la que procede esta noticia, únicamente podemos suponer que participó en dicha ornamentación, o más bien en alguna de las actividades artísticas que en la *Real* se realizaron durante su estancia en Sevilla. En este sentido, Chacón es citado en relación con un San Rafael que se pintó y doró para la Galera Capitana de España, y que parece ser que fue realizado por dicho artífice⁷⁶.

⁷⁵ López Martínez, *De Jerónimo Hernández...*, ob. cit., pág. 15

Poco podemos presuponer de las características formales de su obra pictórica, ya que las noticias sobre su actividad como pintor son escasísimas, aunque suponemos que debió de poseer incluso un taller de cierto renombre en Sevilla.

Aún siendo más conocido que algunos de los artífices de los que hemos hablado en este trabajo, la obra de Juan de Chacón⁷⁷ -al menos la que está documentada-, resulta ser muy poca para poder hacernos una idea más o menos clara sobre el estilo de este pintor, entre otras cosas, porque casi siempre contrató conjuntamente con otros artífices sevillanos.

Antón Pérez es citado como testigo en el documento en el que se exponen las condiciones en que han de hacerse las obras de la popa de la *Real* por Juan Bautista Vázquez el Viejo⁷⁸. Por dicho documento conocemos algunos datos biográficos, como el hecho de ser vecino de Sevilla en la collación de Santa Catalina, concretamente en la todavía existente calle Alhóndiga. Se cita además que era pintor de imaginería, algo que concuerda con algunos documentos en los que se le cita como dorador y policromador de esculturas⁷⁹. Sabemos además que su actividad pictórica se desarrolló entre los años 1535 y 1578, año éste último de su muerte.

Se trata esta vez de un pintor reconocido en su tiempo –alcanzó el cargo de maestro pintor de la Catedral de Sevilla-, y aunque son numerosas sus obras documentadas, son pocas las que se han conservado hasta nuestros días. La más interesante de todas ellas, por cuanto se trata de un programa iconográfico⁸⁰ completo, es el actualmente expuesto en la capilla de Santiago de la Catedral de Sevilla, y que originariamente formó parte del *Retablo de las Reliquias de la Sacristía Mayor* de

⁷⁷ Valdivieso nos relata que su nombre aparece junto al de Pedro de Villegas en la contratación de un retablo para el Hospital de San Lázaro de Sevilla, "...la Coronación de Espinas y Cristo con la Cruz a cuestas, cuya calidad y estilo es muy inferior a lo restante del retablo, por lo que puede atribuirse a Juan Chacón...", Valdivieso, *Historia de la Pintura...*, ob. cit., pág. 89.

⁷⁹ Valdivieso, *Historia de la Pintura...*, ob. cit., pág. 84.

dicho templo⁸¹. Fue terminado hacia 1548, y se trataba de un conjunto de escenas y figuras alegóricas vinculadas con el camino que conduce a la Gloria Eterna, destacando entre ellas *La Fe*, *La Justicia* o *La Caridad*, y entre las ejemplificaciones simbólicas, *El Alma cristiana aceptando su cruz*, o la *Alegoría de la Redención del género humano*.

Se trata de un conjunto peculiar dentro del catálogo pictórico sevillano del siglo XVI. En la realización de estas obras, se advierte claramente la influencia de los grabados, que han sido utilizados sin nexo de unión. El conjunto resulta un tanto desigual, aunque el estilo sea uniforme, a pesar de la debilidad del dibujo de Antón Pérez.

Es más que probable que al margen de una relación burocrática, este pintor mantuviera una relación artística con la decoración de la *Real*, -al igual que sucede con la mayoría de los testigos presentados por Vázquez el Viejo-, pero de ello no tenemos constancia documental. Su actuación en la *Real* queda por tanto, sin poder comprobarse fehacientemente.

Carlos de las Cruz.-

Recogido en los documentos consultados bajo el oficio de “dorador”, su presencia en la *Galera Real* ha podido ser claramente constatada.

“...quatrozientos rreales de plata desta moneda que agora se usa (...), y que son que los he de auer en buena quenta por dorar los hierros de la dicha galera...”⁸²

Por dicho trabajo de dorar los hierros de la *Real* –el documento no especifica a

⁸¹ Ceán Bermúdez, A., *Descripción Artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, es el primero en atribuir esta obra a Antón Pérez. También cita esta obra el profesor Serrera, realizando un interesante trabajo de interpretación de todo el conjunto iconográfico. Serrera, Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI, *Archivo Hispalense*, 1977.

que parte concreta de la Nave se refieren dichos hierros-, recibió un total de cuatrocientos reales, en una carta de pago firmada el 14 de octubre de 1570, año en que los trabajos de decoración de la *Real* estaban en pleno apogeo.

Ninguna de las fuentes consultadas nos dan noticias sobre este artífice. Su labor artística conocida y documentada, queda limitada a estos trabajos realizados para la nave de don Juan, única constatación documental de su vida y de su obra. Sin embargo creemos que debió de tratarse de un importante dorador, incluso de un maestro con taller propio. En cualquier caso la falta de datos no nos permite más que conjeturar sobre su labor artística.

Juan de Tejera.-

Su labor en la *Galera Real* debió ser muy parecida a la de Carlos de la Cruz.

*“...el conserto por dorar la tixera y el caçel y las colgatas de la dicha galera rreal nueva con el dicho Juan de texera por quinientos e veynte y syete rreales...”*⁸³.

Este documento está fechado el 12 de marzo de 1571, poco antes de que la *Real* partiese de Sevilla.

Han sido infructuosas las investigaciones realizadas sobre este artífice como dorador, pues no ha podido ser hallado nadie con su nombre en ninguna de las fuentes consultadas. Sin embargo, Gestoso y Pérez recoge una noticia fechada en primero de abril de 1570, sobre la formación de una compañía entre el pintor Juan de Saucedo y el pintor de imaginería Juan de Tejada⁸⁴.

Sería algo arriesgado presuponer que ambos artífices –Juan de Tejera y Juan de

⁸³ Véase Documento 21.

Tejada-, fueran la misma persona, pero dada la libertad estilística de los escribanos del siglo XVI, es una hipótesis que debe tenerse en cuenta. La coincidencia profesional, espacial y temporal de ambos artistas es bastante significativa, pero podría llevarnos a apoyar lo que quizás sólo sean meras analogías históricas, que el rigor con el que se ha pretendido encauzar esta investigación no puede sino aceptar con reparos.

El susodicho Juan de Tejera fue el encargado de dorar ciertas partes de la carroza de popa con un valor más práctico que decorativo, pero que no debemos de subestimar, ya que en la *Real* los alardes ornamentales rozaban incluso en lo estrafalario. El esmero empleado en decorar estas partes eminentemente técnicas –la tijera, el cancel y las colgatas-, y donde en principio los excesos ornamentales son inusuales, nos confirman lo excepcional del conjunto decorativo de la *Galera Real*, donde ningún espacio susceptible de portar un mensaje iconográfico fue apartado del programa ornamental.

Pedro de Bonilla.-

No hemos podido constatar documentalmente su presencia como pintor en la *Galera Real*, pero López Martínez recoge una noticia cuya fuente original desconocemos, según la cual Bonilla participaría en los trabajos decorativos, concretamente en el dorado de un escudo, labor por la que recibió ocho ducados⁸⁵. Dicho escudo resulta muy difícil de identificar entre los elementos decorativos descritos por Mal-Lara, ya que la inconcreción del texto podría hacer pensar que se trataba de un escudo de mano, propio del combate, pero también de un blasón de armas que decorase alguna parte de la *Galera Real*.

Su labor como pintor está ampliamente documentada⁸⁶, y entre sus obras destaca

⁸⁵ López Martínez, ob. cit., pág. 15 y ss.

el dorado del Retablo del Convento de las Dueñas, realizado en 1578, así como las obras que junto a su hermano realizó para la iglesia de San Miguel de Sevilla, entre los años 1585 y 1589.

En relación con la *Galera Real* no podemos más que citar su nombre como posible miembro del plantel de artistas que trabajaron en el programa decorativo. No sería de extrañar que hubiese colaborado con Vázquez el Viejo, con el que mantenía una estrecha relación, ya que al margen de las razones puramente profesionales, Bonilla era yerno del imaginero sevillano.

Con Pedro Bonilla se cierra el capítulo dedicado a los pintores que actuaron en la *Galera Real*. Se amplía así el plantel de artistas que en ella trabajaron, y sobre todo, se abre el mundo de la Pintura Sevillana a la decoración de la *Real*, que hasta este momento, mantenían una nula relación, ya que se desconocía el nombre de la mayoría de los artistas citados en relación con la misma.

Los pintores sevillanos se convierten así en artífices de pleno derecho de la *Real*, en la misma medida que lo son el entallador Bautista Vázquez o el fundidor Bartolomé Morel, ampliando con ello las perspectivas de estudio en lo referente a la relación de la *Real* con el mundo del Arte Sevillano.

IV.e.- Otros Artífices.

Bartolomé Morel, fundidor de artillería.-

Nos hallamos ante uno de los artífices de los que tradicionalmente se ha venido hablando en relación con los trabajos de decoración de la *Galera Real*. Los documentos notariales han confirmado este hecho, además de añadir interesantes noticias sobre la labor artística de Morel.

Bartolomé Morel, fundidor de artillería es conocido casi exclusivamente por haber sido encargado de trasladar al metal, la estatua de la Fe que corona el cuerpo de campanas de la Giralda, y que en Sevilla se conoce popularmente como El Giraldillo⁸⁷. A pesar de las escasas noticias sobre su obra, sabemos que fue un artista que trabajó constantemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Colaboró con los principales escultores de la época. De hecho, el Giraldillo fue realizado a partir de una escultura llevada a cabo por Vázquez el Viejo, que además había sido dibujada por el pintor Luis de Vargas.

Sabemos que trabajó asiduamente para la Catedral de Sevilla, actuando en el Tenebrario, para el cual fundió en 1562 las estatuas en bronce de los Apóstoles⁸⁸. También llevó a cabo en 1573 la fundición de una lauda para el primer duque de Alcalá. En todas estas obras, Morel se limitó a seguir los modelos y diseños que pintores y escultores sevillanos crearon para dichos monumentos, pero es evidente que su calidad técnica denota una excelente maestría como fundidor, así como una gran capacidad resolutoria en lo referente a problemas de equilibrio y estabilidad.

En relación con la obra que nos ocupa, hemos podido constatar hasta tres documentos notariales donde Morel otorga carta de pago o interpone reclamaciones en relación con su labor en la *Galera Real*. El primero de ellos está fechado el 6 de febrero de 1571, y se refiere al pago de seiscientos reales por realizar los fanales de la *Galera Real*:

“...y se me dan en buena cuenta por lo que yo he de auer por la heçura y materiales de los tres fanales que yo hago en dicha galera...”⁸⁹

⁸⁷ Sobre esta obra, puede consultarse el estudio realizado por Falcón , T., Jiménez, A.; *El Giraldillo*, Sevilla, 1981.

⁸⁹ Véase Documento 14.

Mal-Lara, nos describe los fanales que la *Real* llevaba con profusión de detalles⁹⁰. Se trataba de una obra de gran profusión decorativa, y fue encargada a Morel, quien estaba habituado, a pesar de que su oficio era más cercano al de un armero a recibir encargos de índole artística. Estos fanales estaban realizados siguiendo las directrices de un programa iconográfico cerrado y exclusivo, de temática simbólica como ocurría con el resto de las decoraciones de la Nave, pero con una diferencia sustancial: se basaba en imágenes religiosas y no paganas, como ocurría con el resto del aparato ornamental de la *Real*.

En una segunda carta de pago fechada el 15 de marzo de 1571, encontramos a Morel dedicado a otras labores decorativas, pero más cercanas a su verdadera formación profesional.

*“...se conserto con el dho bartolome morel por la heçura e bronce y doze quintales y una libra de bronce labrado en ciertas rroldanas que son tres del carces y quatro rroldanas de mayalares y de sesenta e un dados de bronce para las tallas de la galera rreal nueva...”*⁹¹.

En este caso se trata de una paga final de ochocientos cuarenta y nueve reales, los cuales aún se debían de los mil novecientos ochenta reales en que se había fijado el precio de dichas obras.

Este documento no nos aclara si Morel fundió o no las tallas de la *Real* que debían de ir en la popa y ser realizadas por Vázquez el Viejo. Por otra parte, esto parece ser lo más lógico teniendo en cuenta que el taller de Morel se había ocupado de la mayoría de las labores del metal realizadas para la *Galera Real*.

⁹¹ Véase Documento 27.

De nuevo el programa decorativo creado para la nave de don Juan nos sorprende. Roldanas y mayalares, piezas con una misión exclusivamente práctica en un barco, se labran y se doran, con la intención de elevar la categoría de la *Real*. Ello explica el enorme contingente de artesanos de todos los oficios que documentalmente puede probarse que participaron en la decoración de la *Real*. Cada elemento, cada pieza por insignificante que fuese, era susceptible de ser decorada y de participar de alguna manera en el programa decorativo de la Nave.

El último documento que relaciona a Bartolomé Morel con la *Galera Real* resulta ser el más interesante de todos, debido a la gran cantidad de noticias inéditas que contiene sobre las obras de la misma. Se trata de una reclamación fechada en 19 de marzo de 1571, cuando la *Real* estaba a punto de levar anclas del puerto de Sevilla.

*“...que en cumplimiento de la dicha escriptura el dho bartolome morel ha fecho los tres fanales fechos e acavados en toda perfesion segun como estaba obligado por la escriptura de los quales tres fanales el dho capitan antonio de alçate se contento y los puso en la dha galera...”*⁹²

En este documento Morel interpone una reclamación ante el escribano público, debido al incumplimiento por parte del capitán Antonio de Alçate del pago fijado en la tasación de los fanales de la *Galera Real*.

Al margen de las noticias que contiene sobre ciertos artistas sevillanos que participaron en dicha tasación –tal es el caso de Benvenuto Tortello o de Jerónimo Hernández-, el documento es interesante por la tasación en sí. Gracias a él sabemos cuál fue el precio fijado por los tasadores, quienes admiraron la belleza del trabajo del fundidor, y que fue de mil cuatrocientos ducados. El contrato entre Alçate y Morel se había concertado en junio de 1570, y los fanales, según dicho documento, fueron

terminado en las fechas previstas.

La reclamación se debió al hecho de que el capitán Alçate estimara muy alto el precio de la tasación y quisiese rebajarlo a mil cien ducados. Morel había recibido ya – según este mismo documento-, quinientos ducados, si bien la primera carta de pago de la que tenemos noticia⁹³ estipula que fueron seiscientos y no quinientos los ducados pagados. En cualquier caso Morel se hallaba con pleno derecho de interponer una reclamación, exigiendo los trescientos ducados de la discordia.

Este tipo de problemas debieron ser habituales en la contratación de obras de la envergadura de la decoración de la *Galera Real*. La tasación suponía casi siempre un encarecimiento de los costos de las obras, pero a veces no había más remedio que acudir a ellas para solucionar conflictos de índole económica. Los cauces legales eran lentos pero los únicos efectivos para lograr el consenso entre las partes en litigio, y aún así no siempre llegaban a solucionarse todos los problemas.

Mil cuatrocientos ducados era un alto precio para la labor realizada por un fundidor. Era la misma cantidad que se había pagado a Vázquez el Viejo por todos los trabajos escultóricos de la *Real*⁹⁴. A esta suma habría que añadir además los mil novecientos reales que costó el bronce empleado en las roldanas y mayalares, lo que suponen aproximadamente unos 180 ducados más.

A pesar de este conflicto, no cabe duda que el taller de Bartolomé Morel fue uno de los más beneficiados por la llegada de la *Real* a Sevilla, para la cual es muy posible que llegase a fundir cañones u otro tipo de armamento.

⁹³ Véase Documento 14.

Diego Rebollo, rejero.-

Las primeras noticias de este artífice relacionadas con la *Galera Real*, se remontan al 13 de enero de 1569. Aparece Rebollo como uno de los testigos de Vázquez el Viejo en la firma de las condiciones por las cuales había de hacerse la popa de la *Real*⁹⁵.

“...damos por nuestros fiadores e obligados de mancomun e a boz de uno sin diligencia ni escusion a pedro delgado rexero e a diego rebollo su yerno vezinos de seuilla en la collacion de san lorenço...”

Pedro Delgado es uno de los muchos artistas que trabajaron en la Catedral de Sevilla⁹⁶. Para la Magna Hispalensis realizó la reja de la Capilla del Mariscal Diego Caballero, así como la del Cardenal Cervantes, y el Tenebrario de la Sacristía de los Cálices.

Es muy posible que Diego Rebollo se formase en el taller de su suegro y que trabajase con él en numerosas ocasiones. De hecho, el documento citado nos habla de que ambos vivían en la colación de San Lorenzo, lo que hace pensar que compartieran casa y taller. Teniendo en cuenta que las primeras noticias documentales de la obra de Pedro Delgado datan de 1555, es presumible que hacia 1569 pudiese ser de edad avanzada, delegando en su yerno algunos de sus contratos, ya que ambos detentaban el mismo oficio.

Las noticias sobre el rejero Diego Rebollo son muy escasas, en todo caso insuficientes para hacernos una idea exacta de su calidad como rejero. Gestoso y Pérez señala que en 1570 hizo *“rejas y cerraduras para los cajones de la Contaduría...”*⁹⁷.

⁹⁵ López Martínez, *De Jerónimo Hernández...*, ob. cit., pág. 97.

⁹⁷ Gestoso y Pérez, *Ensayo...*, ob. cit., pág. 143.

Los datos más significativos sobre este artífice nos lo da un documento que lo relaciona de pleno con la *Galera Real*:

“...los quales cient ducados son para en quenta e parte del pago de los maravedies que montare poner rrexa que fizo para la popa de la galera rreal...”⁹⁸.

Estamos por tanto ante el artífice que realizó la reja o cancel que cerraba la entrada a la carroza de popa. El precio pagado en esta carta fue de cien ducados, aunque éstos fueron sólo una parte del pago total, el cual desconocemos.

La reja de la popa era un elemento ornamental del cual Mal-Lara no nos da ninguna noticia. Ha de añadirse por tanto al numeroso grupo de obras desconocidas hasta ahora, y que formaron parte del programa ornamental de la *Real*. Se trataba además de un dispositivo de seguridad, no sólo en los momentos de combate, sino también en la vida cotidiana de la *Galera*, ya que la carroza de popa distaba escasos metros de donde se hallaba la chusma que remaba en la cámara de boga.

Gaspar Benítez, batidor de oro.-

Ninguna noticia al margen de su actuación en la *Galera Real* ha podido ser constatada en lo referente a este artífice. Su oficio se hallaba a caballo entre el de dorador y el de platero, y es uno de los menos estudiados dentro del mercado del Arte Sevillano. Sin embargo, fueron muchos los artífices que durante el siglo XVI pertenecieron a este gremio, y vivieron y trabajaron en Sevilla.

En total hemos encontrado dos documentos referidos a Gaspar Benítez y su labor en la *Real*. El primero está fechado el 19 de octubre de 1570:

“...los quales dhos mill rreales he rreçibido e son en mi poder para en quenta de lo que yo he de auer por dorar los fierros que van encima de los vandines e debaxo de las bancasas...”⁹⁹.

Poco antes de que se cumpliera un mes de la firma de este concierto, el 2 de noviembre de ese mismo año Benítez firmaba una segunda carta de pago:

“...que son para en buena quenta del oro que yo he dado e trabaxado para dorar los hierros de la dha galera que van encima de los vandines della e debaxo de las bancassas los quales dhos quinientos ducados...”¹⁰⁰.

El pago de dicho trabajo ascendió por tanto a mil quinientos reales, que fueron empleados en el ornato de ciertas partes de la carroza de popa, que ya fuera por su recóndita situación –debajo de las bancasas-, ya por su escasa significación, no hubieran recibido ninguna atención de tratarse la *Real* de una galera común. Pero la nave de don Juan debía ser única en su conjunto, y ello conllevaba ocuparse de todos sus componentes con el mismo ardor decorativo.

Como única nota biográfica sobre Gaspar Benítez, podemos añadir que vivía en la colación de San Salvador.

Pedro Quijada, platero.-

Se trata de lo que se denominaba un *platero de mazonería* . Existen dos documentos que nos hablan de su labor en la *Real*, pero éstos son lo bastante explícito como para darnos algunos datos interesantes sobre su obra. La primera carta de pago se halla fechada el 6 de noviembre de 1570:

⁹⁹ Véase Documento 9.

“...los quales dhos tres mill e treszientos rreales yo los he de auer e me pertenezen por lo que e de auer por dorar los tres fanales de la dha galera...”¹⁰¹

El segundo documento fue firmado poco antes de la marcha de la *Galera Real* de Sevilla, el 13 de marzo de 1571:

“...el conçerto con el dho pedro quixada por dorar los tres fanales de la galera rreal nueva del señor don Juan de austria y por el oro molido y bruñido e materiales e todo ello por mill e doszientos e sesenta ducados...”¹⁰²

En esta carta de pago se afirma que se terminó de pagar todo el débito con cuatrocientos sesenta ducados. El alto precio pagado por el trabajo de los fanales –no olvidemos la importante suma dada a Bartolomé Morel-, no era algo inusual en el siglo XVI. Los fanales eran elementos simbólicos en los barcos, tenidos en alta estima, ya que muchos de ellos eran regalos personales hechos a los capitanes de las galeras. Esa importancia simbólica dada a los fanales, es ratificada por el hecho de ser uno de los primeros elementos que se buscaban cuando se asaltaba un barco en combate.

Dado su alto rango, la *Real* debía poseer los fanales más preciados y bellos de toda la armada de la Santa Liga, ya que esta Nave debía ser guía y faro espiritual del resto de las embarcaciones cristianas.

Sobre la labor de platero desarrollada por Pedro de Quijada se sabe muy poco. Fue fiador de la casa que tomó en arrendamiento Pedro Rodríguez de Noriega, y en 1574 nos aparece como prioste de la Hermandad de San Eligio de Sevilla¹⁰³. Es de suponer que estaba bien considerado dentro de su oficio, además de ser estimado en los

¹⁰¹ Véase Documento 12.

¹⁰³ Gestoso y Pérez, *Ensayo...*, ob. cit.

círculos aristocráticos sevillanos, para los cuales los encargos de platería se habían convertido en sinónimo de riqueza.

Sebastián de Pesquera, vidriero.-

Sebastián de Pesquera fue uno de los más importantes vidrieros que trabajaron en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI. En 1560 se hallaba trabajando en la vidrieras de la Catedral de Sevilla. Gestoso y Pérez recoge que en 1571 recibió 40 ducados por dos vidrieras realizadas para la sala capitular de la Catedral, y también que en 1578 trabajaba en la Capilla de la Virgen de la Antigua, reparando además los vidrios del cimborrio en 1579.

Se trata por tanto de un conocido artífice sevillano de importante prestigio. Seguramente fue este prestigio la causa por la cual fue llamado a la *Galera Real*.

El 12 de marzo de 1571 otorgó carta de pago al capitán Alçate:

*“...el ha conçertado los vidrios de la galera rreal nueva del señor don Juan de austria con el dho sebastian de pesquera por mill e cient rreales...”*¹⁰⁴.

Este documento se refiere a la última entrega del dinero, la cual ascendía a 440 reales.

No sabemos con certeza si los vidrios a los que se refiere el citado documento iban dirigidos a los fanales de la *Real* o simplemente se trataba de cristales que cerraban los mamparos de la carroza de popa. En otros documentos ya citados dentro del capítulo dedicado a la Cronología, y fechados el 17 y el 19 de marzo de 1571, Sebastián de Pesquera concertó con el capitán Antonio de Alçate los vidrios para el fanal de la Galera

Patrona Real, al precio de ciento cuatro reales, así como el plomo y el trabajo que en ellos puso¹⁰⁵.

Todo parece indicar que Pesquera realizó los vidrios para los fanales de la *Galera Real*, así como el resto de las piezas en vidrio que poseía la estructura de la carroza.

Con Sebastián de Pesquera cerramos el capítulo dedicado a los autores y realizadores materiales que hicieron posible la plasmación del programa ornamental de la *Galera Real*. Este tomó forma en Madrid pero se desbordó en Sevilla, hasta el punto de hacerse único e irrepetible. El amplio número de artistas que tomaron parte en su realización no hace sino corroborar la importancia que damos a la decoración de la *Real*. Que desde la Corte se intentara controlar las directrices a seguir, no quiere decir que la originalidad propia de cada uno de sus creadores no llegase a entrar en juego.

Es precisamente la unión entre los intereses del comitente y la creatividad de los artistas e inventores, lo más sobresaliente de todo el programa ornamental, que logra de forma perfecta la simbiosis entre lo práctico y lo artístico.

¹⁰⁵ La cita de este documento puede consultarse en nuestra Cronología, página...

CRONOLOGÍA

1569.I.10.:

Juan Bautista Vázquez el Viejo, entallador, recibe de Pedro de Xerez y Godoy 225.000 maravedís por la hechura de una popa para la Galera Real.

(López Martínez, C., 1929, pág. 86)

VEASE DOCUMENTO 1

1569. I. 10.:

Juan Jacarte, mercader flamenco, recibe de Pedro de Xerez y Godoy 250 ducados por razón de cinco árboles y dos antenas para las galeras de España.

(A.P.N.S., Legajo 11574)

1569. I. 13.:

Juan Bautista Vázquez El Viejo, entallador, concerta con Francisco Hurtado de Mendoza, Conde de Monteagudo, las condiciones con las que se obliga a hacer una popa para la Galera Real.

(López Martínez, 1929, pág. 99)

VEASE DOCUMENTO 2

1569. V. 27.:

Juan Bautista Vázquez El Viejo, entallador, recibe de Lorenzo Buenseñor 500 ducados por la hechura de una popa para la Galera Real.

(López Martínez, 1929. Pág. 67)

VEASE DOCUMENTO 3

1569. V. 27.:

Diego Rebollo, rejero, recibe de Lorenzo Buenseñor 100 ducados por hacer y montar una reja para la popa de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11575)

VEASE DOCUMENTO 4

1570. VIII. 8.:

Jacome Riço, patrón de la Galera Real de Don Juan de Austria, expone los hechos acontecidos en la fuga de dos esclavos moros de la Real, así como presenta los testigos para su defensa.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

VEASE DOCUMENTO 5

1570. VIII. 23.:

Batista Vázquez, entallador, recibe de Martin Alvarez Lobo 100 ducados, que le paga en buena cuenta por lo que se ha de hacer de la popa de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)
VEASE DOCUMENTO 6

1570. VIII. 26.:

Agustin Pos recibe de Antonio de Alcate 258 reales y medio y seis maravedis, por razon de 133 varas de lienzo pelada para hacer un encerado entorno de la popa de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)
VEASE DOCUMENTO 7

1570. X. 14.:

Carlos de la Cruz, dorador, recibe del señor Martin Alvarez Lobo 400 reales de plata por dorar los hierros de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)
VEASE DOCUMENTO 8

1570. X. 19.:

Gaspar Benitez, batidor de oro, recibe del señor Martin Alvarez Lobo 1.000 reales, en cuenta de lo que ha de haber por dorar los hierros que van encima de los bandines y debajo de las bancazas de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)
VEASE DOCUMENTO 9

1570. X. 20.:

Antolinez de Caravajal recibe del señor Martin Alvarez Lobo 87 reales de plata em razón de 52 piezas enceradas en resina para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

1570. X. 26.:

Antolinez de Caravajal recibe de Martin Alvarez Lobo 67 reales y medio, en razón de 45 varas de cable para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

1570. X. 27.:

Batista Vazquez, entallador, recibe de Martin Alvarez Lobo 1.100 reales de plata, que son en cuenta de los 1.800 reales que se le deben por lo que ha de hacer en la popa de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

VEASE DOCUMENTO 10

1570. X. 31.:

Francisco de Barrientos recibe de Martin Alvarez Lobo, 333 reales de plata por la hechura de encerar ciertas varas de lienzo para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

1570. XI. 2.:

Gaspar Benitez, batidor de oro, recibe de Martin Alvarez Lobo 500 reales de plata que debe de los 17.000 maravedis en los que está concertado por dorar los hierros que van encima de los bandines y debajo de las bancazas de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

VEASE DOCUMENTO 11

1570. XI. 6.:

Hamete moro, esclavo que es de Andres Navarro, presenta en la causa del moro esclavo escapado de la Galera Real Nueva, a los testigos de su defensa.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

1570. XI. 6.:

Pedro Quijada, platero, recibe de Martin Alvarez Lobo 3.300 reales por lo que ha de hacer por dorar los tres fanales de la Galera Real Nueva. (A.P.N.S., Legajo 11577)

VEASE DOCUMENTO 12

1571. II. 1.:

Pedro Gomez, sastre, recibe de Antonio de Alçate 63 reales por la hechura del cielo de tafetán azul y el hilo y seda que llevó para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

VEASE DOCUMENTO 13

1571. II. 3.:

Rodrigo Alonso, bizcochero, recibe de Antonio de Alçate 270 reales por la manufactura de 90 quintales de bizcocho.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

1571. II. 6.:

Bartolomé Morell, fundidor de artillería, recibe de Antonio de Alçate 600 reales de plata por la hechura y materiales de los tres fanales de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

VEASE DOCUMENTO 14

1571. II. 7.:

Juan Bautista Vázquez El Viejo, entallador, recibe de Antonio de Alçate 1.100 reales por la hechura de una popa para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

VEASE DOCUMENTO 15

1571. II. 10.:

Alonso de Castro, carnicero, recibe de Antonio de Alçate 52.042 maravedís por 1.475 libras de carne de puerco y 106 libras de carne de carnero.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

1571. II.10.:

Andrés Pardo recibe de Antonio de Alçate 4.164 maravedís por 1 quintal de faisán, 1 arroba de almendras, 6 fanegas de sal, 2 gallinas y otros alimentos, los cuales sirven para la provisión de la Galera Real Vieja y Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

1571. II. 10.:

Alonso de castro, carnicero, recibe de Antonio de Alçate 39.120 maravedís por 939 libras de carne de cerdo y 116 libras de carne de carnero.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

1571. II. 10.:

Jacome Rico, patron de la Galera Real Nueva, recibe de Domingo de Arrauri 78 reales y medio por 5 pares de cubiertas de libros, 48 varas de, 2.000 mimbres, 2.000 tachuelas y por aderezar 18 barrenas y una lima.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

1571. II. 10.:

Gabriel del Sello, bizcochero, recibe de Antonio de Alçate 2.620 reales por razón de 80 quintales de bizcocho para el sustento de la gente de la Galera Real Vieja y Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

1571. II. 10.:

Jerónimo Cantu recibe de Antonio de Alçate 478 reales y 26 maravedís con los que le acaba de pagar los 978 reales y 26 maravedís por 17 quintales y una arroba de brea de Canaria, 8 quintales de estopa, 11 arrobas de aceite de pescado, 5 barriles de alquitrán, 200 clavos de alfajia, 102 pellejos de carnero y un hornal de dos calderas.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 12)

1571. II. 13.:

Andrés Pardo recibe de Antonio de Alçate 26 reales por de 1 ágata del calçes y clavos para la Galera Real.

(A.P.N.S. Legajo 11578, Registro 13)

1571. II. 14.:

Marco Gómez recibe de Antonio de Alçate 51 reales por 1 quintal de pasas y 1 gallina.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 12)

1571. II. 15.:

Benito Rodriguez recibe de Antonio de Alçate 21 reales y 6 maravedís por para la cubierta de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 13)

1571. II. 16.:

Bartolomé Rodriguez , recibe de Antonio de Alçate 462 reales por 3 tocas de 11 codos cada una, 1 corbotón para la llave del árbol, 1 viga de pino de la sierra del Segura, y 5 vigas de roble para los de palomente de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 13)

1571. II. 19.:

Juan Bautista Vázquez El Viejo, entallador, recibe de Martín Alvarez Lobo 2.200 reales de plata por lo que ha de haber de la obra de la Galera Real.

(López Martínez, 1934, pág. 100)

VEASE DOCUMENTO 16

1571. II. 26.:

Francisco Martínez, Sebastián de Montes, Juan de Montes y Eponal Bazán reciben de Antonio de Alçate 212 reales por los 53 jornales que trabajaron para hacer y barroteo de la cofia de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 15)

1571. III. 1.:

Sebastián de Rojas recibe de Antonio de Alçate 90 reales por 60 libras de hilo de vela para coser las tiendas de hernaje y cañamazo de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

VEASE DOCUMENTO 17

1571. III. 3.:

Juan Jacarte, mercader flamenco, recibe de Antonio de Alçate 336 reales por razón de 1 antena para la galera vieja, 1 árbol del trinquete, 18 tablas de, 1 espigón grande y 1 tabla larga de prusa para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 13)

1571. III. 5.:

Gonzalo Martín recibe de Antonio de Alçate 44 reales por razón de 2 tocas de álamo blanco para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

1571. III. 5.:

Martín Truyo, mercader de lienzos, recibe de Antonio de Alçate 1.260 reales y 20 maravedís por 800 varas de lienzo brite para la tienda de cañamazo de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

VEASE DOCUMENTO 18

1571. III. 5.:

Gabriel del Sello, bizcochero, recibe de Antonio de Alçate 2.176 reales por razón de 64 quintales de bizcocho para la gente de la Galera Real Nueva y Vieja.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

1571. III. 6.:

Gonzalo de Campos recibe de Antonio de Alçate 44 reales por 2 tocas de antena para de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

1571. III. 6.:

Pedro de Vega recibe de Antonio de Alçate 70 reales por 20 varas de fusa roja para hacer las fundas de tres fanales para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

VEASE DOCUMENTO 19

1571. III. 6.:

Agustín del Campo recibe 23 reales de Antonio de Alçate por 2.000 bimbres y un peja de arcos para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

1571. III. 6.:

Gabriel del Sello, bizcochero, recibe de Antonio de Alçate 1.904 reales por 56 quintales de bizcocho para la gente de la Galera Real vieja y nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

1571. III. 6.:

Antonio Roque, mercader francés, recibe de Antonio de Alçate 1.248 reales con los que le acaba de pagar los 3.248 reales por razón de 112 cueros leonados para los bancos de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

1571. III. 7.:

Juan de Sarra, vecino de la villa de Renteria, recibe de Antonio de Alçate 300 reales por 10 quintales de bacalao para la gente de la Galera Real vieja y nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

1571. III. 7.:

Juan de Useta recibe 22 reales por 400 arcos de bota para los barriles de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

1571. III. 9.:

Antonio García, sayacero, recibe de Antonio de Alçate 2.504 reales por razón de 1.252 varas de sayal blanco para hacer la tienda y el tendal de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

VEASE DOCUMENTO 20

1571. III. 10.:

Diego de Sant Pedro recibe de Antonio de Alçate 1.675 reales por 500 arrobas de vino y 20 arrobas de vinagre.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

1571. III. 12.:

Juan Bautista,..., recibe de Antonio de Alçate 62 reales por 8 docenas de gonces, 2.000 tachuelas, libra y media de cola, 1 balón de clavos pequeños de, y una piel de carnero.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

1571. III. 12.:

Diego Navarro recibe de Antonio de Alçate 112 reales y medio por dos arrobas de barniz para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

1571. III. 12.:

Juan Tejera recibe de Antonio de Alçate 527 reales, con los que acaba de pagar los 627 reales en los que estaba concertado por dorar la tijera, el carcel y las de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

VEASE DOCUMENTO 21

1571. III. 12.:

Antonio de Arfian y Luis de Valdivieso, pintores y doradores, reciben de Antonio de Alçate 1.320 reales con los que le acaba de pagar los 2.420 reales en los que estaban concertados por pintar y dorar a pincel un cielo de tafetán azul con figuras y retratos de aspectos celestes en toda perfección.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 19)

VEASE DOCUMENTO 22

1571. III. 12.:

Sebastián de Pesquera recibe de Antonio de Alçate 440 reales con los que acaba de pagar los 1.100 reales concertados por los vidrios de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

VEASE DOCUMENTO 23

1571. III. 12.:

Bartolomé de Gravillo recibe de Antonio de Alçate 67 reales en que fueron concertados por el despacho de una re..., que se despachó para el comendador Diego de Andrade.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 13.:

Rodrigo Alonso, bizcochero, recibe de Antonio de Alçate 720 reales por la manufactura de 240 quintales de bizcocho para la Galera Real vieja y nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 13.:

Pedro de Villegas, pintor, recibe de Antonio de Alçate 120 ducados en los que estaba concertado por pintar la historia de Jasón y 9 tableros para los cuadros de la Galera Real nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

VEASE DOCUMENTO 24

1571. III. 13.:

Jerónimo Herizano y Antonio Fopiano, cordoneros, reciben de Antonio de Alçate 101 reales y medio por razón de 429 quintales de jarcia para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

1571. III. 13.:

Pedro Quijada, platero, recibe de Antonio de Alçate 460 ducados, con los que le acaba de pagar los 1.260 ducados en que estaba concertado por dorar los tres fanales de la Galera Real Nueva, y por el oro bruñido y molido y los materiales de éstos.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

VEASE DOCUMENTO 25

1571. III. 14.:

Juan Dolos recibe de Antonio de Alçate 70 reales por 10 tablas de nogal para las cámaras de abajo de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

1571. III. 14.:

Pedro Gómez, sastre, recibe de Antonio de Alçate 20 reales por la hechura de tres fundas de fusa para los tres fanales de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

VEASE DOCUMENTO 26

1571. III. 14.:

Bartolomé Morel, fundidor de artillería, recibe de Antonio de Alçate 849 reales con los que le acaba de pagar los 1.980 reales en que estaba concertado por la hechura y bronce, y 12 quintales y 1 libra de bronce labrado en ciertas roldanas que son tres del carcel y 4 roldanas de ma..celares, y 61 dados de bronce para las tallas de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

VEASE DOCUMENTO 27

1571. III. 15.:

Francisco de Quesada, tintorero, recibe de Antonio de Alçate 761 reales por teñir 1.252 varas de sayal, la mitad azul y la mitad rojo; 930 varas de cañamazo; 13 arrobas de jarcia, y por teñir 60 libras de hilo azul y rojo y 13 libras de ruán de seda.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

VEASE DOCUMENTO 28

1571. III. 15.:

Antonio de Arfián recibe de Antonio de Alçate 961 reales por 7 arrobas de aceite de linaza, tres arrobas de de Sevilla, 17 libras de azarcón de Flandes y 40 libras de bermellón para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 15.:

Martín Dunda recibe de Antonio de Alçate 24 ducados, que fue el precio por el que se concertó el alquiler de unas casas en Triana, para hacer diversas obras que debían ir en la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

VEASE DOCUMENTO 29

1571. III. 15.:

Diego de Canaria, cordonero, recibe de Antonio de Alçate 802 reales y medio, en razón de 13 libras y 6 onzas de seda azul, amarilla y blanca, que han entrado en los cordones de las escalas y otras partes de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

VEASE DOCUMENTO 30.

1571. III. 15.:

Bartolomé de Avecía recibe de Antonio de Alçate 5.316 reales, por razón de la compra de cuatro piezas de grana de polvo de Valencia, para hacer un tendalete a la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

VEASE DOCUMENTO 31

1571. III. 15.:

Alonso de Castro recibe de Antonio de Alçate 45.124 maravedís, por 865 libras de carne de puerco y 165 libras de carne de carnero.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 15.:

Andrés de Pardo recibe de Antonio de Alçate 1.326 maravedís, por razón de 6 gallinas y 6 fanegas de sal para la gente de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 16.:

Gonzalo Ramirez, tonelero, recibe de Antonio de Alçate 20 reales por 600 arcor para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 17.:

Juan Benito Creus recibe de Antonio de Alçate 6.160 reales por 440 varas de paño colorado de Córdoba, para hacer una tolda para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

VEASE DOCUMENTO 32

1571. III. 17.:

Juan Bautista Casellas, recibe de Antonio de Alçate 1.082 maravedís por 4 docenas de fonces, 6 libras de cola y 1.700 clavos de dos suertes, para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 17.:

Sebastián de Pesquera, vidriero, concerta con Juan Alvarez de Astorga 104 reales, por poner vidrios al fanal de la Galera Patrona Real, los 12 que van asentados en el dicho fanal y los 4 que van en una caja de respeto para el dicho fanal, y por los plomos que en ellos puso.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 17.:

Antolinez de Caravajal, corredor de bolsa, recibe de Antonio de Alçate 556 reales por 16 piezas de esterlines azules que el dicho Antolinez compró de diversas personas para la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)
VEASE DOCUMENTO 33

1571. III. 17.:

Agustín Pérez recibe de Antonio de Alçate 1.260 reales, en razón de la compra de 160 varas de brite, 12 libras de transaderas blancas, 3.000 tachuelas, 206 varas de nanal, 120 varas de ruán y 3 libras de hicera blanca.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 17.:

Sebastián de Vivar recibe de Antonio de Alçate 1.190 reales por 35 docenas de bonetes rojos para los remeros de la Galera Real Nueva, a razón de 34 reales la docena.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

VEASE DOCUMENTO 34

1571. III. 17.:

Jerónimo Cantu recibe de Antonio de Alçate 519 reales y medio, en razón de 6 quintales y 9 libras de brea de Canarias, 6 arrobas de aceite de pescado, 2 barriles de alquitrán, 100 clavos de trilado, por 1.100 clavos de fajia, 3 quintales y 62 libras y media de estopa, 2 pellejos de carnero y 4.000 estoperoles.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Juan de Jacarte recibe de Antonio de Alçate 130 ducados por el pago de 2 árboles con los que se hicieron dos antenas, por otras dos antenas y por una antena pequeña que sirve a la Patrona de la Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

1571. III. 19.:

Pedro Hernández, escribano público de la ciudad de Sevilla, recibe de Antonio de Alçate 220 reales a razón de todas las escrituras, registros, cumplimentos, cartas de pago y conciertos y todo lo demás necesario que se ha hecho para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Pedro Díaz de Vera, mercader, recibe de Antonio de Alçate 7.050 reales en razón de la compra de 300 varas de damasco, para forrar el tendal de grana de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

VEASE DOCUMENTO 35

1571. III. 19.:

Juan Benito Creus, recibe de Antonio de Alçate 10.160 reales, por la compra que ha hecho en Córdoba Baltasal Polo de 440 varas de paño escarlátin para el tendal de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

VEASE DOCUMENTO 36

1571. III. 19.:

Juan Bautista de Lipay, recibe de Antonio de Alçate 3 ducados en los que está concertado por el ... de tres fanales de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

VEASE DOCUMENTO 37

1571. III. 19.:

Jerónimo Cantu recibe de Antonio de Alçate 705 reales, por razón de 20.000 tachuelas, 15 quintales de brea de Canaria, 6 quintales de estopa blanca y 1.000 clavos de barrote.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Juan Van Erpe, flamenco, recibe de Antonio de Alçate 1.260 reales, en razón de la compra de 70 vaquetas negras al precio de 18 reales cada una, y que sirven para los bancos de las Galeras Reales Vieja y Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Juan Jiménez Cantalego recibe de Antonio de Alçate 407 ducados y 4 reales por 134 arrobas y 14 libras y media de sebo derretido y limpio de taras, y por las esteras que se tomaron para dicho sebo.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Rodrigo Alonso, bizcochero, recibe de Antonio de Alçate 720 reales por la compra de 240 quintales de bizcochos.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Sebastián de Pesquera, recibe de Antonio de Alçate los 104 reales en los que estaba concertado por los 16 vidrios del fanal de la Galera Patrona Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Pablo Matía, carecero, recibe de Antonio de Alçate 2 ducados por 4 corvartones para la Galera real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Diego Bernal, mercader, recibe de Antonio de Alçate 15 ducados, en pago de los 3 meses de alquiler de un almacén donde estuviere el paramento para las galeras y donde se labrase. Y más un aposento en que estuvieron aposentados los que labraron el dicho paramento.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

VEASE DOCUMENTO 38

1571. III. 19.:

Gaspar Pérez recibe de Antonio de Alçate 480 reales por 15 arrobas de sebo a precio de 32 reales cada una.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

– **III. 19.:**

Ramón Martín recibe de Antonio de Alçate 139 ducados y 4 reales, en razón de 5 quintales y medio y 12 libras de pólvora de cañón en barriles, 5 quintales, 1 arroba y 22 libras de pólvora para arcabuz, y 24 barriles y medio quintal en que va la dicha pólvora.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

1571. III. 19.:

Bartolomé Morel hace una reclamación a Antonio de Alçate por la tasación y el posterior precio y pago de la obra de los tres fanales de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 23)

VEASE DOCUMENTO 39

1571. III. 21.:

Melchior Alfter de Agrippmae Colonia, pintor, da y entrega todo su poder a Pedro Gómez, bizcochero, para que pueda pedir y demandar y recibir del patrón de la Galera Real Nueva, las raciones que se le deben por razón de los servicios y el trabajo que hizo en dibujar el friso de la Coronación del Emperador Carlos.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

VEASE DOCUMENTO 40

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

1569, 10 de Enero. Sevilla

Pago a Baptista Vazquez de 225.000 maravedíes por la hechura de una popa de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11574)

“para quantos esta carta vieren como yo baptista vazquez entallador vecino que soy desta ciudad de sevilla en la collacion de la madalena otorgo e conozco

que he recibido e recibí de vos pedro de xerez godoy vecino desta dicha ciudad pagador por su magestad de las galeras galeras de españa que esta presente en nombre de lorenzo buenseñor enlaçe e proveedor de las dichas galeras por el señor pedro verdugo doscientas e veinticinco mil maravedies los quales son que me da para en quenta e parte de pago de las seyscientas maravedies que es el preçio en que estoy conçertado con el muy ilustre señor don sancho martinez de leyva capitan general de las dichas galeras de españa por la heçura de una popa para la galera real del serenissimo señor don juan de austria las quales dichas veinticinco e mil maravedies me disteis e pagasteis e yo de vos recibí realmente y con efecto en reales de plata en presencia del escribano publico y testigos de yusoescritos dicha paga yo pedro hernandez escribano publico de sevilla doy fe que se hizo en mi presencia y de los testigos yusoescritos fecha la carta en sevilla, dentro de la galera capitana de españa lunes dies dias del mes de enero del año del señor de mil e quinientos e sesenta e nueve y el dicho otorgante lo firma de su nombre en el registro e presenta por testigos que el conoce a melchior de pierres e a miguel adan vecinos de sevilla los quales estando presente dixerón que es el propio otorgante

testigos andres de toledo e martin hernandez escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 2

1569, 13 de Enero. Sevilla.

Condiciones en las que se obliga a Baptista Vazquez a hacer la popa para la Galera Real.

Hernández a (editado por López Martínez, C.: De Jerónimo Martínez Montañes.. Sevilla, 1934, págs. 92-100)

“Sepan quantos esta carta vieren como yo, baptista vazquez entallador e yo andrea hernandez su mujer, vecinos que somos desta ciudad de sevilla en la collacion de santa maria madalena en la calle de monteros yo la dicha andrea hernandez con licencia del dicho baptista vazquez mi marido que esta presente que yo le pido e demando e el me

da e concede para que juntamente con el pueda hazer e otorgar e jurar esta carta e lo que en ella sera contenido la qual dicha licencia yo el dicho bautista vasques doy e concedo a vos la dicha andrea hernandes segue e para el e para el efeto que me la pedis e tan bastante quanto es necesaria la cual en lo que en virtud de ella hicieredes e otorgaredes me obligo de tener e cumplir e no lo rreclamar so espresa obligacion que hago de mi persona e uienes auidos e por auer e yo la dicha andrea hernandes su muger de mancomun e a boz de uno e cada uno de nos por si e por el todo rrenunciando como rrenunciamos las leyes del duobus rrex de bendi y el autentica presente cobdice de fidex usoribus y el beneficio de la diuision y escursion en todas las otras leyes e derechos de la mancomunydad como en ellas se contiene otorgamos e conoscemos que somos conuenidos e concertados con el ilustrisimo señor don francisco hurtado de mendoça conde de monteagudo señor de la casa de almaçan asistente en esta ciudad de seulla en nombre del serenissimo señor don juan de austria de hazer e que haremos la popa para la galera del dicho señor don juan de austria en la forma e condiciones e capitulos que estan firmados al fin de ellos del muy ille señor don sancho de leyva capitan de las galeras de españa por su magestad que son las siguientes

Las condiciones conque se obliga a maese bautista a hazer la popa para la galera real del serenissimo señor don juan de austria son las siguientes

primeramente el dho bautista vasquez se obliga y queda a su cargo de hacer la dha popa por las medidas y designos que se le han dado todo a su costa poniendo el todos los materiales ansi de madera de nogal y de otros generos para fuera y dentro de la popa como de clauazon y pernos para enclauar y fortificar dicha popa

la dha popa ha de ser toda de dentro y de fuera de nogal el mejor y de mejores piezas que se pueda auer y han de ser todas muy secas de manera aya ninguna verde porque no se sufre han de ser limpias todas las tablas que no tengan nudos y si alguno tuviere que haga fealdad se le ha de quitar el dicho nudo encaxandole pieza tan justa que no se parezca

la armadura sobre la que se han de assentar las tablas cuadros y terminos de nogal de la dha popa de dentro y de fuera ha de ser de muy buen pino fuerte y seco de la sierra de segura porque la dicha popa fuera mas liuiana

y començando por de dentro de la popa el suelo della ha de ser llano ygal y hecho todo a cuadros como esta la galera general de españa, pero los dhos cuadros han de ser que se puedan quitar y poner para que sirvan de caxones y han de ser de nogal y dandoles algunos perfiles assi en el dho cuadro como en el encaxe de la madera de otras colores de manera que hagan lauor y buena vista y cada cuadro ha de tener encaxada una hembra de hierro muy bien labrada y bien encaxada pequeña para que metiendo una llave de tornillo por ella puedan sacar el dho cuadro en todo este suelo se ha de usar mucha diligencia para que sea todo ygal y tambien encaxe los cuadros que

parezca que todo es uno y ha de ser todo tan labrado de perfiles y lauores que haga muy buena vista.

Las espaldas o lados de la popa de la una y la otra parte han de ser de nogal de tablas tan largas y anchas como es la dha popa si se pudiera auer, y no pudiendose auer tan grandes las podra hacer de pieças con tal condicion que las dha pieças y por las junturas dellas se han de hacer muy buenas labores de otras maderas de colores ansi de ebano como de las indias ansi como de todas las buenas maderas que el hallare, y han de ser yguualmente labradas la una y la otra banda de manera que se correspondan en proporcion, y los rremates de arriba y de abaxo han de llevar sus molduras muy delicadas y muy lindas

el dho maestro bautista aunque no esta obligado a fazer muchas labores de dentro de la popa, ni poner otra madera que la de nogal todavia se le encarga que el procure de hacer esta popa por de dentro tan buena y bien labrada y de muchas lauores quanto pueda y sepa, que assi al trabajo de las manos como al gasto de la madera se terna respecto de manera que el quede pagado con satisfaccion.

Las bancasas que van sobre la popa conviene mucho que fueren cada parte de una pieça si se hallase. Tan largas anchas y gruesas que son menester pero no hallandose y conuiniendose hacerlas de pieças han de ser del ancho largo y grueso que dice la medida y porque estas bancasas son las que fortifican la popa conviene que vayan tan fuertes las junturas y pieças que en ninguna manera puedan romper ni faltar fortificandolas por debaxo por donde no se parezca con hierros y pernos a la larga y al traues porque si en una fortuna faltasse o abriesse por una parte cualquiera de las dos bancasas toda la popa se haria pedaços en una ora demas de yr muy fortificadas han de yr muy labradas muy llanas y muy bien acabadas.

Las bancas de asentar forçosamente han de yr de una pieça cada una han de ser tres una de la popa y dos de los lados que toman desde la tijera y gelosia hasta el yugo de la popa y se podran labrar despues

el tabernaculo sobre el que se ha de asentar el estanterol ha de ser de una tabla de nogal gruesa de cinco dedos y ancha y larga quanto sea menester, y ha de ser de una pieça y debaxo del tabernaculo hazia la popa se han de hacer dos caxones unos sobre el otro muy bien hechos y muy yguales con dos puertas muy bien labradas que los cierren los cuales han de seruir para tener dentro las agujas y cartas de marear y una lampara cijuando se navega de noche

mas se ha de labrar y hazer el estanterol de la dha popa con una coluna de nogal con su vasa y capitel sobre un pedestal de obra corintia escogidamente entallado y la dha coluna se ha de entallar solamente la tercia parte della y los dos tercios ystoriados y en la dha tercia parte se entallaran y se esculpiran quatro niños de rrelieve que esten sobre el pedestal de la dha coluna en las cuatro esquinas conforme al dibuxo que hizo bautista vasques y en las cuatro sacas de dho pedestal se entallaran quatro figuras o historias como mexor pareciesen y han de ser la dha coluna y pedestal todo de un pedaço conforme a las medidas que se dieren entendiese en quanto a lo largo por causa de la fortaleza dello

debaxo del capitel del dho estanterol hazia la cruxia se aura de hazer un rostro como de mascara pequena la cual tenga la boca tan grande y tan abierta que pueda en ella encaxar el contrafuerte de la tienda

la pertehusa de arriba que va asentada sobre el estanterol y tijera ha de ser de muy buen pino seco, ligero y fuerte y aforrado por la parte de abaxo y por los lados de tablas de nogal las quales se han de labrar de entallo escogido conformandose la lauor con todas las otras labores de la popa poniendo en los cantones y remates sus molduras muy bien acabadas, por la parte de arriba no tiene necessidad de labor alguna, el largo alto y ancho que han de tener se vera por las medidas, al cabo de la dha pertegusa a la parte de la galera se ha de poner una mascara por remate de la dha pertegusa

mas se ha de hazer la tijera de la dha popa por la medida que se ha dado y porque la dha tijera sustente la pertehusa y los fanales y el escudo y mas la enseña o diuisa que se pone cabe los fanales y muchos hombres que continuamente estan sobre la dha pertehusa y porque esto conuiene que sea muy fuerte y tambien porque trabaxa mucho conuiene que sea de nogal y muy fuerte y de solas dos pieças pero han de ser tan bien encaxadas y enclauadas y fortificadas que en ninguna manera puedan faltar por alli, ha de ser la dha tixera encaxada la una en la otra por arriba, y por abaxo se han de dexar sus mechas como en el estanterol tan largas que lleguen hasta el viuo de la popa y de la bancasa sobre la que ha de asentar arriba ha de ser labrada por tres partes como la pertehusa y de la misma lauor

quanto a la parte de fuera de los quadros terminos remates figuras y molduras y compartimentos y medidas se remite a la memoria y traça que de la corte ha venido que queda firmada del muy ills señor don sancho martinez de leyva pero porque los cuadros y terminos que dize la dha memoria que han de yr sobre el dragante se entiendan mejor se declara aqui y es lo que dize que ha de yr sobre el dragante los cuadros y terminos se ha de entender que es la gelosia entre la cual y el dragante esta el asiento sobre donde esta el que lleua el timon y de alli arriba van los dhos cuadros y terminos de las bandas porque el espacio de alto y de ancho es menor y assi conforme al espacio se han de disminuir los cuadros y terminos de ellos proporcionalemnte-

ya se ha entendido que los cuadros no los ha de hazer el dho maestre bautista ni quedan a su cargo porque han de ser de pintura y se han de hacer en la corte pero el ha de dexar el lugar adonde dhos cuadros se metan y han de ser con tal artificio que cuando los dhos cuadros vengan sin deshazer ninguna cosa de la popa lo pueda encaxar en su lugar y echarse despues alguna moldurica en torno en manera que algunos tornillos bien sotiles se puedan fixar y afirmar los dhos cuadros y quitarlos tambien cuando quisiere

los cuadros de la gelosia que dize sobre el dragante se han de poner y quitar por la misma forma y manera y porque estos se quitaran muchas veces en el verano porque por ellos entre el fresco y para ver por ellos estando sentados ha de ser ni mas ni menos abiertos a la parte de dentro de la popa como de fuera haziendoles otros cuadros de la

labor que lleua la popa por de dentro que sean del mismo tamaño que los de fuera que tambien se puedan poner y quitar con tornillos y cuando los unos y los otros se quitaren quede una ventana muy bien hecha muy bien labrada por todas las partes

ha de tener gran cuenta en que toda la ensambladura sea muy yqual y muy junta tomando para esto el mas sufficiente maestro que el dho maestre bautista le pareciere

mas ha de hazer el dho maestre bautista tres escudos uno grande con las armas reales y otros dos mas pequeños con las armas que el señor don juan mandase poner de media popa y los dhos escudos han de ser muy bien labrados y perfectamente las armas y en el grande en la parte de dentro ha de hazer alguna lauor en los que se le pareciere que haga buena vista

mas ha de hazer XV o XVI mascarar del tamaño que convenga conforme al tamaño de la popa para poner en las bandas y remates dellas una tercia de vara de largo

el dho maestre bautista ha de dar la dha popa hecha y acabada como arriba se contiene en termino de los tres meses y medio contandose desde el primero dia deste año y cumplirse han los dhos tres meses y medio a los XV de abril para este tiempo queda obligado de darla acabada y asy mismo yr con ella a barcelona a asentarla de su mano en la propia galera por precio de mill y seiscientos ducados los cuales se le han de pagar desta manera: que ahora de presente para comprar la madera y començar la obra se le han de dar seyscientos ducados y teniendo hecha la mitad de la popa a la mitad del tiempo otros quinientos ducados y despues de acabada la popa y assentada en la galera los otros quinientos ducados

y porque se presupone que demas de lo que esta obligado hara la popa de la parte de dentro con tanta mejoría y bondad lauores y perficion que merezca que se le añada algun dinero queda declarado que por ello y por el trabajo que tomara en yr a barcelona y auer de boluer a su casa se le da lo que pareciere que sera justo lo qual el señor don juan mandara y prouera como sera su voluntad y seruicio

al muy Ills señor conde de monteagudo ha encomendado el serenísimo señor don juan para que su señoria ordene y mande todo lo que en ello se ha de hazer a quien el dho maestre bautista ha de acudir para todo lo que se offresciere y el dho señor conde ha ordenado a benvenuto tortello que vea la dha obra y la visite i trace y añada e quite lo que le pareciere con quien tambien lo entiende fecha en seuilla a VIII de enero de 1569 -don sancho martinez de leyba (rubricado)-

la qual dha popa para la dha galera nos obligamos de començar a hazer e tener tres meses e medio siguientes que corren e se quantan desde primero dia de este mes de henero en que estamos e se cumpliran los dhos tres meses e medio e quinze dias del mes de abril que uiene deste año en que estamos conforme a las dhas condiciones por manera que para el dho tiempo a de estar acabada para yr como yo el dho bautista vazquez me obligo de yr con la dha galera a barcelona a asentarla de mi mano en la propioa galera como en las condiciones se declara

y por rrazon de ello hemos de auer y el dho señor conde nos ha de mandar pagar mill e seyscientos ducados de oro que montan e valen seyscientas mill maravedies los quales se nos han de pagar aqui en seuilla sin pleito alguno o a qualquiera de nos en esta manera luego de presente para comprar la madera e començar la dha obra seyscientos ducados de oro que rrecibimos del dho señor conde por mano de miguel muñoz vezino de seuilla que esta presente en nombre de su señoria contados rrealmente en presencia del escribano publico de seuilla y testigos de esta carta en rreales de plata que lo montaros de que nos damos por contentos e pagados a nuestra boluntad e declaramos que la carta de pago que yo el dho bautista vazques otorgue al dho señor don sancho martinez de leyva de contia de seyscientos ducados para este mesmo efecto ante cierto escribano publico de seuilla se entiende que en ella y esta es toda una mesma contia y solamente una paga

e teniendo hecha la mitad de la dha popa a la mitad del dho tiempo de los dhos tres meses e medio quinientos ducados e despues de acabada la popa e assentada en la dha galera los otros quinientos ducados restantes e nos obligamos a no alçar la mano de la dha popa e de darla fecha e acabada en toda perfeccion en el dho termino conforme a las dhas condiciones sin faltar en su cumplimiento en cosa alguna dellas e ponernos toda la madera e otras cosas que en las dhas condiciones se haze mision para hazer la dha popa

y si ansi no lo hicieremos e cumplieremos en la manera que dha es que su señoria pueda mandar cojer e rrecibir otros maestros oficiales que hagan e acaben la dha popa por cualquier precio y en cualquier parte que los hallare y lo que mas costare es por lo que ovieremos rrecibido e por las costas e daños que sobre ello se le rrecrecieren y por quinientos ducados de pena que nos obligamos a pagar a su señoria en el dho nombre por nombre e ynteres convencional nos pueda prender y executar a nos o a quailquier de nos en virtud de la declaracion del dho señor conde o por la persona que fuere señalada por el dho señor don juan de austria en que declarade como nos hezimos ni cumplimos lo susodicho en la cantidad de maravedies que hemos rrecibido en las costas e daños que sobre ello se han seguido e rrecrecido sin otra probança ni diligencia alguna aunque se rrequiera de derecho porque de ella quedan rrelebados

e para que asi lo pagaremos e cumpliremos enteramente sin falta alguna damos por nuestros fiadores e obligados de mancomun e a boz de uno sin diligencia ni escusion a pedro delgado rexero e a diego rebollo su yerno vezinos de seuilla en la collacion de san lorenço e a xpobal de las casas hijo de juan rruiz procurador de causas difunto vezino de seuilla en la collacion de san bicente en la calle de la red e a anton perez pintor de imagineria vzo de seuilla en la collacion de santo nyculas junto a la yglesia

(...) ffecha la carta en seuilla en las casas de la morada del dho bautista vasques jueves treze dias del mes de henero de mill e quinientos e sesenta e nueve años y los dhos bautista vasques e pedro delgado e diego rrebollo e xpobal de las casas e anton perez e juan de obiedo y el dho señor conde y el dho miguel muñoz lo firmaron de sus

nombres en este registro e porque la dha andrea hernandez dixo que no sabia escribir firmaron por ella a su rruego los testigos de esta carta e yo el dho escribano publico doy fe que conosco a todos los dhos otorgantes testigos que fueron presentes a lo susodicho aluaro ortiz e diego rrodriguez escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 3

1569, 27 de Mayo. Sevilla

Pago de 500 ducados a Bautista Vazquez, entallador, por la hechura de la popa para la Galera Real de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11575)

“Para quantos esta carta vieren como yo bautista vazquez, entallador vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collacion de san miguel otorgo e conozco

que he rrecibido e rrecibi de vos lorenzo buenseñor en nombre y por el Ills señor comendador de la orden de caballeria de santiago provehedor general de las galeras de su magestad que esta presente quinientos ducados de a honce rreales cada ducado los cuales son de la segunda paga de los mill e seyscientos ducados que me esta obligado a me dar e me pagar el muy Ills señor conde de monteagudo asistente desta ciudad de sevilla por rrazon de una popa de la galera del escelentissimo señor don juan de austria que estoy obligado de facer como se ha escripto sobre ello ante mateo almonacir escribano publico de sevilla pero que los dhos quinientos ducados rrecibi del dho lorenzo buenseñor en dho nombre y rrealmente e con efeto en reales de plata de contado contados ante el dho escribano publico y testigos pagados a mi voluntad y en firmeça dello otroque esta carta de pago ante el escribano publico e testigos yusoescritos

ffirmado en sevilla ante mi pedro hernandez escribano publico della viernes veynte y siete dias del mes de mayo del año del señor de mil e quinientos e sesenta e nueve y el dho bautista vasques lo firmo de su nombre a lo que yo el dho escribano publico doy fe que conozco e como doy fe como en mi presencia e de los testigos yusoescritos el dho lorenço buenseñor dio pago y entrego al dho bautista vasques los dhos quinientos ducados en la dha moneda de rreales e los rrecibio e llevo en su poder despues se otorgo por contento a su voluntad testigos que fueron presentes andres de lis y luis ss guerrero escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 4

1569, 27 de Mayo. Sevilla

Pago de 100 ducados a Diego Rebollo, rejero, por montar y poner reja a la Galera Real de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11575)

“Sepan quantos esta carta vieren como yo diego rebollo vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collacion de san lloreynete en la caldereria otorgo e conozco

que he rrecibido e rrecibi de vos lorenzo buenseñor en nombre y por el Ills señor pedro verdugo cavallero de la horden de santiago y provehedor general de las galeras de su magestad que esta presente cient ducados de a once rreales cada ducado los cuales son para en cuenta e parte del pago de los maravedies que montare poner rrexas que fizo para la popa de la galera rreal del escelentissimo señor don juan de austria en rrazon de lo cual esta firma e firmado un contrato entre el muy Illmo señor don sancho de leyva capitan general de las galeras de su magestad de españa y ante mi el dho diego rebollo ha firmado de su nombre que en su poder tiene el dho señor don sancho de leyva los cuales dhos cient ducados rrecibi de vos rrealmente e con efeto en rreales de plata de contado contados en presencia del escribano publico e testigos de yusoescritos y son en mi poder de que me otorgo por muy bien contados e pagados a mi voluntad y en firmeça dello otorgo esta carta de pago en presencia del escribano publico e testigos de yusoescritos y son en mi poder de que me otorgo por muy bien contados e pagados a mi voluntad y en firmeça dello otorgo esta carta de pago en presencia del escribano publico e testigos de yusoescritos ffirmado en sevilla viernes veynte y siete dias del mes de mayo año del señor de mill e quinientos e sesenta e nueve y el dho otorgante lo firmo de su nombre e presento por testigos a bautista vasques entallador tamvien fernan sanches platero vezinos desta ciudad los quales estando presentes juraron en nombre de dios en el propio contrato e yo pedro hernandez escribano publico de sevilla como en mi presencia e de los testigos yusoescritos el dho loreço buenseñor dio e pago e entrego al dho diego rebollo los dhos cient ducados en la dha moneda de rreales despues se dio por contento a su voluntad siendo testigo andres de toledo y luis sanches guerrero escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 5

1570, 8 de Agosto. Sevilla.

Declaración de Jacome Riço, patron de la Galera Real, sobre los hechos acontecidos en la fuga de dos esclavos moros.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“en la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que al presente esta puesta en el rrio de guararquivir desta muy noble e muy leal ciudad de sevilla martes ocho dias del mes de agosto del año del señor de mill e quinientos e setenta ante el muy magnifoco señor antonio de alçate capitan de la dha galera y en presencia de mi pedro hernandes escribano publico de sevilla y de los testigos yusoescritosparecio presente jacomerriço patron de la galera rreal dixo que por quanto pueda auer dies dias poco mas o menos que auiendo el

dho jacome rriço puestos los esclavos de la dha galera en cadena bien aherroçados e aprisionados segun y como es costumbre y el esta obligado a lo hacer como persona que los tiene a su cargo y que despues de aherroçarlos y hecho de su parte lo que es obligado los entrego a la gente de guarda de la dha galera para que los guardasen segun como es costumbre y que dos moros de la dha galera rreal el uno llamado hamete de melilla de edad de cinquenta años poco mas o menos y el otro nombrado autdala de brisque de edad de treynta e seys años poco mas o menos limaron los hierros de las prisiones en que estaban e se fueron de la galera e porque conste que yo el dho jacome rriço hize lo que era obligado e que si los dhos dos esclavos se fueron fue por culpa de dha guarda de la galera por ser descuidados y auerse dormido segun que otras vezes lo han hecho pidio e rrequirio al dho señor capitan mande rrecibir cijenforme es derecho los testigos que sobre el caso presenta (...) autorizado de mi el dho escribano publico pareççio presentar adonde mi derecho covenga escripto mas cumplido pedimento me conviene hacerlo hago y pido justiçia y los testigos que presentaren pidiose examinen por el tenor de las preguntas siguientes-

primeramente si conocen a mi el dho jacome rriço y si saben que soy el patron de la dha galera real nueva y que es a mi cargo aherroçar los esclavos della cada noche y darlos aherroçados a la gente de guarda de la dha galera y que con esto he cumplido yo que entregandolos aherroçados a la dha gente de guardia quedo libre de qualquier rriesgo que en ella sucediere-

y si saben que puede auer los dies dias poco mas o menos que yo el dho jacome rriço hierro he e meti en cadena a los dhos moros que se fueron e los di y entregue a la dha gente de guarda de la dha galera como yo era obligado-

y tambien si saben que yo el dho jacome rriço entregue los dhos esclavos aherroçados a la dha gente de guarda de la dha galera se fueron los dos moros nombrados hamete e autdala-

y tambien si saben que la gente de guarda es gente descuidada y se duermen muchas noches y el dho señor capitan antonio de alçate los ha castigado muchas vezes y quitado la rraçion porque no hacen la guardia como son obligados-

y que si saben que si se fueron los dhos esclavos de la dha galera fue y es a cargo de la dha gente de guarda y que yo quedo libre de culpa de lo que dho tengo-

y que si saben que todo lo susodicho es publico y meritorio jacome rriço-

y que el dho capitan trayga a los testigos que en la rraçion se pueda aprovechar que el esta presto a lo rrecibir y hazer en el cargo lo que convenga testigos pedro de villalta y andres de cardenas escribanos publicos de seulla-

y despues de lo susodicho en este mes y año susodichos ante el señor capitan y en presencia de mi el dho escribano publico jacome rriço tuvo y presento por testigo en la dha rraçion al patron melchior çofre conserçes que dixo ser de la capitana del señor don guillen de rocafull y a maestre batista de noli maestre daça della galera rocafulla e a diego

de sebreros ensamblador que trabaja en la dha galera y a francisco de vera entallador e antonio de seresero entallador tambien que trabajan y duermen en la dha galera y a martin aillas flamenco pintor que asimesmo trabaxa e duerme en la dha galera de los quales e cada uno dellos fue tomado juramento conforme de derecho e por dios e por santa maria e por la palabra de los santos evangelios y por la señal de la cruz que cada uno hizo con los dedos de la mano ante el dho capitan y en presençia de mi el dho escribano publico y de los testigos yusoescritos del cual dho juramento prometieron e se obligaron de dezir la verdad de lo que suzedio e les fuese preguntado en este caso de que son firmados por testigos y que si ansi lo fizieren dios lo sabe e ansi se lo demande e rrespondieron de la fuerça de dho juramento cada uno dellos dieron e pusieron de por si e secreta (...) siguientes-

melchior gofres preguntado en la dha rraçon juro en forma de derecho e auiendo jurado y siendo preguntado por las preguntas del dho pedimento dixolo lo siguiente-

de la primera pregunta dixo que conoce al dho jacome rriço que lo presenta por testigo e que ansi mesmo conoze a la dha gente de guarda de la dha galera al dho jacome rriço de cinco dias a esta parte y a la gente de guarda de seys meses a esta parte poco mas o menos que el dho testigo esta en la dha galera que sabe a cargo del dho jacome rriço aherroçar los dos esclavos de la dha galera y dadlos ahierroçados a la gente de guarda de la dha galera y que despues que los ha ahierroçados y dados y entregados a la genete de guarda de la dha galera y con esto queda libre el dho jacome rriço de qualquier rriesgo que en ellos sucediere-

y de la segunda pregunta dize que la sabe como en ella se contiene por lo que dho tiene en la pregunta antes desta porque los vio aherroçados y porque esta junto al dho patron y los vio entregar a la dha guardia a con los demas moros-

de la tercera pregunta dixo el dho testigo que despues que entrego el dho jacome rriço los dhos esclavos ahierroçados a juan de misa y el rrollo y el mallorquin y al petormo sebastian y bastian fico que he la gente de guarda de la dha galera y que el uno limo la haneta y que se hallo las manillas de ambos y los pernos pero que no se hallo mas de la una de hameta limada como esta dho y que ello sabe porque lo vio este testigo en la dha galera y en el rremiçe adondellos estauan los dhos moros las manillas y los pernos alli desherrados y no vio a los dhos moros lo qual sabe por lo que dho tiene-

della quarta pregunta que la sabe quanto en ella se contiene porque esta en la dha galera-

de la quinta pregunta que la sabe como en ella se contiene-

de la sesta pregunta que todo lo susodicho es ansi publico e notorio y lo sabe el testigo por auer estado como esta en la dha galera rreal nueva y que desde el tiempo que dho tiene que esta en ella y siempre ha rresidido e dormido en la dha galera y que el esta obligado para el xuramento que fizo y que es de edad de quarenta e siete años poco mas o menos y firmolo de su nombre y que no le toca ninguna de las generales

(marguiot gaufret)

el dho francisco de vera testigo presentado en la dha rraçon juro en forma de derecho e auiendo xurado e syendo preguntado sobre las dhas preguntas del dho pedimento dixo lo siguiente-

de la primera pregunta que el conoce al dho jacome rriço e assi mesmo conoçe a la gente de guarda de la dha galera despues de auer tres meses poco mas o menos que es el tiempo que el testigo trabaxa en la dha galera y que sabe el dho testigo que el dho jacome rriço ha a su cargo ahierroçar e maraherroçar los esclavos de la dha galera e que el testigo ha oido dezir a voces en la dha galera al dho jacome rriço que la gente de guardia tenga cuenta con los dhos esclavos e que lo demas en la dha pregunta no lo sabe-

de la segunda pregunta dize que no entiende el testigo el horden de la galera y que por ello no dize nada en ella e no la sabe-

de la tercera pregunta dize el dho testigo que sabe que los dhos moros se fueron el tiempo que la pregunta dize pero que lo demas no lo sabe-

de la quarta pregunta dixo que la tiene por descuydada e que ha visto al capitan de la dha galera mandar al dho jacome rriço patron que le quite la rraçon de la dha galera porque no hazen lo que son obligados en su guardia-

de la quinta pregunta que el ansi la ha oydo dezir a la gente de la dha galera lo qual sabe el dho testigo porque lo ha visto e ha estado el dho tiempo en la dha galera-

de la sexta pregunta que dize lo que dho tiene en que se afirma y lo que (...) de edad poco mas o menos e que no le toca ninguna de las generales e firmolo de su nombre

(fran.co de vera)

el testigo escrito antonio de seresero entallador testigo presentado en la dha rraçon e auiendo xurado e siendo preguntado por el tenor del dho pedimento dixo lo siguiente-

de la primera pregunta dixo que conoçe al dho jacome rriço de dos meses a esta parte poco mas o menos que es el tiempo que el testigo trabaxa en la dha galera e que el testigo sabe que es a cargo del dho jacome rriço aherroçar o mandar aherroçar a los esclavos de la dha galera e despues de aherroçados entregallos a la gente de guarda e que sabe que entregando el dho jacome rriço a los dhos esclavos aherroçados en cadena a la dha gente de guarda queda libre de quales rriesgos que en ellos aquaezan lo qual sabe porque el testigo lo ha oydo dezir a la propia gente de guarda e a otras gentes de la galera-

de la segunda pregunta que sabe que haze los dhos dies dias que los dos esclavos se fueron de la dha galera e que hazia la noche a las dies oras de la noche poco mas o menos este testigo vio a los dhos esclavos moros de la dha galera e que despues por la mañana oyo el testigo que se fueron los dhos esclavos moros de la dha galera y que lo demas no lo sabe-

de la tercera pregunta dixo que dize lo que dho tiene en la pregunta antes desta-

de la quarta pregunta dixo que el testigo tiene a la gente de guarda por tal gente descuydada como la pregunta dize e que por tales descuydados los ha visto el testigo quitar el testigo la rraçon e rreñir con ellos el dho capitan y el patron de la dha galera diziendoles e amonestandoles que algun esclavo se fuese que auia de ser a su cargo e rriesgo-

de la quinta pregunta dixo el testigo que se rremite a la ordenança que dho capitan e genet de galera tienen-

de la sesta pregunta que dize lo que dicho tiene en que se afirma e ratifica y que esta es la verdad para el xuramento que dho tiene y que es de edad de veynte y dos años poco mas o menos y que no le toca ninguna de las generales y firmolo de su nombre

(francisco de cerecedo)

el dho batista nolima juro sobre en forma de derecho e siendo preguntado por el tenor del dho pedimento dixo lo siguiente-

de la primera pregunta dize que conoze al dho jacome rriço y a la gente de guarda de la dha galera rreal nueva al dho jacome rriço demas de seys años a esta parte y a la gente de guardia despues que esta en la dha galera rreal e que conoze al dho jacome rriço como patron de la dha galera e que lo contenido en la dha pregunta es ansi como en ella se contiene porque ansi ha usado e guardado y lo ha visto usar e guardar en la dha galera rreal nueva y en las otras que este testigo a usad-

de la segunda dize que el dho jacome rriço patron de la galera hazia e haze ahierroçar a los dhos esclavos e despues de habellos ahierroçados o mandallos ahierroçar y enganchar en cadena y este testigo vio que en la noche los dhos moros ahierroçados y puestos en cadena con los demas moros e que despues que amanezia hallaron los moros que eran huydos de la dha galera e hallaron alli los hierros con los que eran aprisionados-

de la tercera pregunta dixo que dize lo que dho tiene en la pregunta antes desta a que se rrefiere-

de la quarta pregunta que la sabe como la pregunta lo dize porque este testigo el ha visto rreñir muchas vezes a la gente de guarda porque son descuydados y quitalles la raçon porque no hazen la guardia como son obligados-

de la quinta pregunta dixo que la sabe como la pregunta lo dize porque assi lo tiene por zierto este testigo que despues que el patron entrega a los dhos esclavos a la dha gente de guarda de la dha galera y se van della los dhos moros otra gente son e quedan a cargo de la dha gente de guarda esto ha visto este testigo usar e mandar e que sea firme y rratifica esta escriptura y lo que sabe para el xuramento que fizo y que no le toquan ninguna de las generales y que es de mas de quarenta años e que no sabe escribir-

el dho diego de cabreros ensamblador testigo presentado en la dha rraçon xura e firma de derecho e auiendo xurado e syendo preguntado por las preguntas del dho pedimento dixo lo siguiente-

de la primera pregunta que conoze al dho jacome rriço que lo presenta por testigo de dos meses a esta parte poco mas o menos que es

el tiempo que este testigo trabaxa en la dha galera rreal nueva e que conoze a la dha gente de guardia de la dha galera del dho tiempo algunos de hablar e otros de nombre e que en este tiempo siempre en la dha galera ha visto nombrar e llamar al dho jacome rriço por patron de la dha galera e que ha visto este testigo todas las mas de las noches mandar el dho jacome rriço ahierroçar e ligar en cadena a los esclavos de la dha galera e lo demas de la dha pregunta que lo ha oydo dezir como lo dize la pregunta-

de la segunda pregunta dixo que sabe que puede auer el dho tiempo de los dies dias poco mas o menos que los dhos moros se fueron e lo demas contenido en la pregunta lo ha oydo dezir a la gente de galera e assi lo tiene este testigo por publico y notorio-

de la terzera pregunta dixo lo que dicho tiene en la pregunta antes desta-

de la quarta pregunta que este testigo la sabe como en ella se tiene y que ha visto este testigo que por ser la dha gente de guardia de la dha galera tan descuydada en sus labores e no hazen la guarda como son obligados-

de la quinta pregunta dixo este testigo que sabe que segun como lo ha visto practicar en la dha galera rreal los dhos esclavos moros se fueron por culpa de la dha genet de guarda y no la del dho jacome rriço porque hace lo que es obligado en mandar e ahierroçar los dhos esclavos y con esto cumple e con esto queda libre el dho jacome rriço-

de la sesta pregunta que da lo susodicho el (...) y la verdad es lo que sabe para el xuramento que fizo que no le tocan ninguna de las generales e que es de edad de veynte y ocho años poco mas o menos e que no sabe escribir-

testigo el dho martin aillas flamenco testigo presentado en la dha rraçon xuro en forma de derecho e auiendo xurado siendo preguntado por el tenor contesto lo siguiente-

de la primera pregunta dixo que conoce al dho jacome rriço de dos meses a esta parte poco mas o menos que es el tiempo que dho testigo trabaxa en la dha galera rreal nueva e que conoze a la dha gente de guarda de la dha galera algunos de nombre y otros de vista e que tiene al dho jacome rriço por tal patron de la dha galera como la pregunta dize e que lo demas contenido en la dha pregunta lo ha oydo dezir a la gente de la dha galera e que por esta rraçon lo tiene por zierto-

de la segunda pregunta dixo que sabe que puede auer el testigo en la dha pregunta que dize que se fueron los dhos moros poco mas o menos e que ha oydo dezir que el dho jacome rriço hizo lo que esta obligado en ahierroçar e meter en cadena a los dhos esclavos a prima hora de la noche como lo ha de fazer e que assi lo fizo aquella noche que los dhos esclavos se fueron-

de la tercera pregunta dixo que la sabe como en ella se cuenta porque este testigo vio aquella noche que los esclavos moros se fueron ahierroçados y puestos en cadena a todos los esclavos de la dha galera conforme a lo que diho tiene despues de ahierrozallos la dha gente de guarda de la dha galera esta obligada a guardallos y que por la

mañana luego segun desapareçieron los dhos moros y le parece a este testigo que los esclavos se van despues de ahierroçallos e puestos en cadena son a cargo de la dha gente de guarda-

de la quarta pregunta dixo que la sabe como la presente lo dize porque este testigo ha visto reñir muchas vezes a la gente de guardia de la dha galera porque son descuydados e no hazen la guardia como son obligados y ademas ha visto quitar algunas vezes por ello la rraçion por no fazer la guardia como son obligados-

de la quinta pregunta que este testigo assi lo tiene entedido como lo dize la pregunta si se fueron los dhos esclavos es y son a cargo de la dha gente de guarda de la dha galera y que no a la del dho jacome rriço por lo que dho tiene en las preguntas antes desta-

de la sesta pregunta dixo lo que tiene en las preguntas antes desta e questa es la verdad y lo que sabe para el xuramento que su firma tiene e que no le toca ninguna de las generales e que es de hedad de veynte e dos años poco mas o menos e que no sabe escribir-

(...) y el señor capitan antonio de alçate mando a mi el dho escribano publico de sevilla se lo de por testymonio todo lo susodicho al dho jacome rriço para que lo presente donde assi lo convenga e que dho señor capitan mediante la dha horden e comysion del Illmo señor don sancho dixo que interponga e interpuso toda su autoridad para que valga doquiera que pareçiera y lo firmo de su nombre e yo el dho escribano publico de pedimento del dho jacome rriço e por mandato del dho capitan antonio de alçate diese firma e testymonio de lo susodicho segun ante mi paso que ffue en la dha galera rreal nueva en el dho dia mes e año estando presentes por testigos los dhos andres de cardenas y pedro de villalta escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 6

1570, 23 de Agosto. Sevilla.

Pago de 100 ducados a Bautista Vázquez por la obra de la popa de la Galera Real Nueva del Serenísimó señor Don Juan de Austria¹.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Bautista Vazquez entallador vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collacion de la magdalena otorgo e conozco

que he rreçibido e rreçibi del señor martin aluares lobo vezino desta ciudad de sevilla que esta ausente cient ducados en rreales que valen treynta e syete mil e quatro cientos maravedíes los quales son que el señor capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del Illmo señor don sancho martinez de leyva del consejo de su magestad y

¹ A partir de este documento, la fórmula legal es la misma en todas las cartas de pago. Por tanto, resulta innecesaria una transcripción completa, por lo que nos referiremos tan sólo al contenido comercial de las mismas.

su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula firmada de su nombre fecha a veynte e tres de agosto en que estamos para que el dho martin alvares lobo me los pagase de los dineros que el señor comendador don pedro verdugo provehedor general de las armadas de se magestad le ha rremitado para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que al presente esta en el rrio de guadaluquivir desta ciudad de sevilla y son los dhos cient ducados que se me pagan a buena cuenta de lo que he de fazer de la obra de la popa de la dha galera como de las demasias que he hecho en ella los quales dhos cient ducados yo del dho martin alvares lobo he rrecibido en el banco de pedro de morga y juan de arregue y son en mi poder de que soy por bien contento e pagado y entregado a toda mi voluntad y en rraçon de lo que rrecibo y entrego quedo (...) de los dos años que (...) en derecho de la pecunya y de la cossa no vista ny contada ny rezibida ny pagada como en ella es (...) otorgo esta carta de pago al dho martin alvares lobo tan bastante quanto conbiene (...).”

DOCUMENTO 7

1570, 26 de Agosto. Sevilla.

Pago de 258 reales y seis maravedís a Agustín Pos por 133 varas de lienzo para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“sepan quantos esta carta vieren como yo agustin por vezino que soy desta ciudad de sevilla (...) otorgo e conosco

que he rresçibido e rrescibi de martin alvares lobo vezino desta dha ciudad de sevilla que esta ausente doszientos y cinquenta y ocho rreales y seys maravedies los quales son que el señor capitan don antonio de alçate por horden del Illmo señor don sancho martinez de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro una zedula firmada de su nombre fecha a veynte y tres dias de este mes de agosto en que estamos para que el dho martin alvares lobo me los page de los dineros que el señor comendador don pedro verdugo provehedor de las armadas de su magestad le ha rremitado para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que esta en el rrio de guadaluquivir desta ciudad de sevilla los quales dhos doszientos y cinquenta y ocho rreales y seys maravedies son que los he de auer en rraçon de ciento e treynta e tres baras de lienço pre silla pelada que le vendo al dho señor capitan para fazer un encerado en torno de la popa de la dha galera a preçio cada vara de sesenta e seys maravedies que monto todo los doszientos e cinquenta e ocho rreales e seys maravedies los quales yo del dho martin alvares lobo he rrecibido en cedula para el banco de pedro de morga y juan de arregue y son en mi poder de que soy y me otorgo de nos por contento e pagado y entregado a toda mi voluntad y en rraçon del rreçibo y entrego que de firme no pareçe rrenunciar la cesion de los dos años que ponen las leyes en derecho de la pecunya y de la cossa no

vista ny contada ny rrecibida ni pagada como en ella se contiene que se ffirma en sevilla en el registro de pedro hernandes escribano publico della que doy fe que conoçe al dho otorgante sabado veynte y seys dias del mes de agosto del año del señor de mill e quinientos y sesenta y el dho otorgante lo firmo de su nombre en este rregistro testigos andres de cardenas y pedro de villalta escribanos de sevilla”

DOCUMENTO 8

1570, 14 de Octubre. Sevilla

Pago a Carlos de la Cruz, dorador, de 400 reales de plata por dorar ciertas partes de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“sepan quantos esta carta vieren como yo carlos de la crux dorador vezino desta ciudad de sevilla en la collacion de san salvador otorgo e conozco

que he rreçibido e rreçibi del señor martin alvarez lobo vezino desta ciudad de sevilla que esta ausente quatrocientos rreales de plata desta moneda que agora se usa los cuales son que el señor capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del Illmo señor don sancho martinez de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula firmada de su nombre para que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestad me los pagase de los dineros que le ha rremitido para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que esta en el rrio de gualdalquivir desta ciudad de sevilla y son los que he de auer en buena cuenta por dorar los hierros de la dha galera los cuales dhos quatrocientos rreales yo del dho martin alveres lobo he rreçibido en el banco del ilustre señor antonio de espinosa y son en mi poder de que soy contento a mi voluntad es ffirmada en sevilla en el registro de pedro hernandez escribano publico de sevilla del que doy fe que conoçe al dho otorgante que firma de su nombre sabado quatorze dias del mes de octubre año del señor de mill e quinientos e setenta ante los testigos pedro de villalta y gaspar bermudes escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 9

1570, 19 de Octubre. Sevilla

Pago de 1.000 reales a Gaspar Benítez, batidor de oro, por dorar los hierros de la popa de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“sepan quantos esta carta vieren como yo gaspar benitez batidor de oro vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collacion de sant salvador otorgo e conozco

que he rreçibido e rreçibi de martin alvares lobo vezino desta dha ciudad de sevilla que esta ausente mill rreales los quales son que el señor capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del Illmo señor don sancho martines de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula firmada de su nombre fecha a dies y siete dias deste mes de octubre en que estamos para que el dho martin alvares lobo me los pagase de los dineros que el señor comendador pedro verdugo le ha rremitido para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que al presente esta en el rrio de guadalquivir desta ciudad de sevilla los quales dhos mill rreales he rreçibido e son en mi poder para en cuenta de lo que yo he de auer por dorar los fierros que van ençima de los vandines e debaxo de las bancazas los quales dhos mill rreales yo del dho martin alvares lobo he rreçibido en el banco del ilustre señor antonio de espinosa y son en mi poder de que soy e me otorgo por contento pagado a mi voluntad que lo firmo en sevilla en el rregistro de pedro hernandes escribano publico de sevilla della doy fe que conosco al dho otorgante en el registro firmo de su nombre jueves dies y nuebe dias del mes de octubre año del señor de mill e quinientos e setenta años testigos andres de cardenas y pedro de villalta escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 10

1570, 27 de Octubre. Sevilla.

Pago a Bautista Vazquez el Viejo de 1.100 reales en cuenta de lo que monta la obra de la popa de la Galera Real Nueva de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“sepan quantos esta carta vieren como yo bautista vasques entallador vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collacion de san juan de la palma otorgo e conosco

que he rreçibido e rreçibi del señor martin alvares lobo vezino desta dha ciudad de sevilla que esta ausente mill y cient rreales de plata desta moneda que agora se usa los quales son que el señor capitan antonio de alçate por horden e comission que tiene del illmo señor don sancho martines de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula firmada de su nombre fecha y dia de la fecha de esta carta que originariamente es entregada para que el dho martin alvares lobo me los pagase de los dineros que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestad le ha rremitido para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que se halla en el rrio de guadalquivir desta dha ciudad de sevilla e son los dhos mill e cient rreales que me lo ha de pagar en buena cuenta de los maravedies que yo he de auer por la obra de la popa de la dha galera los quales dhos mill e cient rreales yo del dho martin alvares lobo he rreçibido en

el banco del ilustre antonio de espinosa de que me doy por contento a mi voluntad y otorgo esta carta de pago al dho martin alvarez lobo tan bastante quanto le conviene firmada en sevilla en el rregistro de pedro hernandes escribano publico de sevilla de la que doy fe que conosco al dho otorgante que la firmo de su nombre viernes veynte y syete dias del mes de octubre de mill e quinientos años testigos pedro de villalta e gaspar bermudes escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 11

1570, 2 de Noviembre. Sevilla.

Pago a Gaspar Benítez, batidor de oro, de 500 reales por el oro utilizado para dorar ciertas partes de la popa de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“sepan quantos esta carta vieren como yo gaspar benitez batidor de oro vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collazion de san salvador otorgo e conosco

que he rreçibido e rreçibi del señor martin alvares lobo vezino desta ciudad que esta ausente quinientos rrelaes de plata desta moneda que agora se usa que son dies e syete mill maravedies los quales son que el señor capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del illmo señor dons sancho martines de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula firmada de su nombre fecha en el dia desta carta que originariamente le entregue a andres pardo en su nombre para que me los pagase de los dineros que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestad le ha rremitado para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juande austria la qual se halla en el rrio del guadalquivir desta ciudad de sevilla que son para en buena quenta del oro que yo he dado e trabaxado para dorar los hierros de la dha galera que van encima de los vandines della e debaxo de las bancassas los quales quinientos rreales yo del dho martin alvares lobo he rreçibido en rreales de contado por mano del dho andres pardo en su nombre y son en mi poder porque los rreçibi contados rrealemnte e con efeto en presencia del escribano publico y testigos yusoescritos de que soy contento e a mi voluntad e de ello otorgo esta carta de pago al dho martin alvares lobo tan bastente quanto le conbiene e yo pedro hernandes escribano publico de sevilla doy fe que en mi presencia e de los testigos desta carta el dho gaspar benitez rrecibio del dho andres pardo los dhos quinientos rreales en rreales de plata de que se dio por contento a su voluntad fecha esta carta en esevilla en el registro firmo de su nombre jueves dos dias del mes de nobiembre de mill e quinientos e setenta años testigos pedro de villalta e gaspar bermudes escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 12

1570, 6 de Noviembre. Sevilla.

Pago de 3.300 reales a Pedro Quijada, platero, por dorar los fanales de la Galera Real Nueva de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11577)

“sepan quantos esta carta vieren como yo pedro quixada platero vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collazion de santa maria otorgo e conosco

que he rreçibido e rreçibi del señor martin alvares lobo vezino desta ciudad de sevilla que esta ausente tres mill e treszientos rreales desta moneda que agora se usa los quales son que el capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del illmo señor don sancho martines de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galera de españa me libro para que el dho martin alvares lobo me los padigase de los dineros que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestad le ha rremitado para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que al presente esta en el rrío de guadalquivir desta ciudad de sevilla los quales dhos tres mill e treszientos rreales yo los he de auer e me pertenezen por lo que he de auer en dorar por dorar los tres fanales de la dha galera e los rreçibo del dho martin alvarez lobo en el banco de pedro de morga e juan de arregui banco publico desta ciudad de seuilla e son en mi poder de que soy contento a mi voluntad e de ello le otorgo esta carta de pago al dho martin alvares lobo tan bastante quanto conbiene que firmo en sevilla en el registro de pedro hernandes escribano publico de seuilla que doy fe que conosco al dho otorgante que en mi rregistro firmo de su nombre seys dias del mes de noviembre de mill e quinientos e setenta años testigos pedro de villalta y gaspar bermudes escribanos de seuilla”.

DOCUMENTO 13

1571, 1 de Febrero. Sevilla

Pago a Pedro Gómez, sastre, de 63 reales por la hechura del cielo de tafetán azul para el tendal de la Galera Real Nueva de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 10)

“En la muy noble e muy leal ciudad de sevilla primero dia del mes de febrero del año del señor de mill e quinientos e setenta e un años ante el muy magnifico señor lizençiado andres de valera teniente del asistente desta ciudad de sevilla y en presencia de mi pedro hernandes escribano y de los testigos yusoescritos pareçieron presentes el capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del illmo señor don sancho martines de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa e pedro gomes sastre vezino desta ciudad de seuilla en triana al qual doy fe que conosco y el dho capitan antonio de alçate le ha librado al dho pedro gomes sesenta e

tres rreales para que se los page martin alvarez lobo de los dineros que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestad le ha rremitido para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que al presente esta en el rrio de guadalquivir desta ciudad de sevilla por la heçura del cielo de tafetan azul y por la seda e hilo que llevo el dho cielo que es para la dha galera juraron a dios e a la crux que este conçierto es verdadero e zierto y lo pidieron por testimonio y el dho señor teniente se lo mando dar e interpuso en ello su autoridad y decreto judicial e lo firmo de su nombre en este dia martin alvares lobo de los dineros que el señor comendador pedro berdugo le ha rremitido para los gastos de la dha galera dio e pago al dho pedro gomes los dhos sesenta e tres rreales de plata contados rrealmente e con efeto y quedaron en su poder de que se dio por contento a su voluntad y dello le otorgo carta de pago al dho martin alvares lobo tan bastante quanto le conbiene e lo firmo de su nombre e asi mesmo lo firmo el dho capitan e yo pedro hernandes escribano publico de sevilladoy fe que se fizo en mi presençia e de los testigos yusoescritos el dho pedro gomes rreçibio del dho martin alvares lobo los dhos sesenta e tres rreales en la dha moneda de rreales de plata contados rrealmente e con efeto e quedaron en su poder de que se dio por contento a su boluntad segun dicho es testigos pedro de villalta y andres de cardenas escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 14

1571, 6 de Febrero. Sevilla.

Pago de 600 reales a Bartolome Morel, fundidor de artilleria, por la hechura y materiales de los tres fanales de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578)

“sepan quantos esta carta vieren como yo bartolome morel fundidor de artilleria vezino que soy desta ciudad de sevilla otorgo e conozco

que he rreçibido e rreçibi del señor martin alvares lobo vezino desta ciudad de sevilla seyscientos rreales de plata desta moneda que agora se usa a treynta e quatro maravedies cada uno los quales son que el señor capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del illmo señor don sancho martinez de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula firmada de su nombre fecha cinco de febrero en que estamos para que el dho martin alvares lobo me los pagase de los dineros que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestad le ha rremitido para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que esta en el rrio de guadalquivir desta ciudad de sevillla y se me dan en buena quenta por lo que yo he de auer por la heçura e materiales de los tres fanales que yo hago para la dha galera los quales dhos seyscientos rreales yo del dho martin alvares lobo he rreçibido en rreales de contado e son en mi poder de

que soy contento a mi voluntad por quanto los rreçibi en rreales de contado rrealmente e con efeto en presencia del escribano publico e testigos yusoescritos y dello le otorgo esta carta de pago al dho martin alvares tan bastante quanto le conbiene y yo pedro hernandes escribano publico de sevilla doy fe de que en mi presencia e de los testigos yusoescritos el dho bartolome morel rreçibio del dho martin alvares lobo los dhos seyscientos rreales en dha moneda de rreales de plata contados rrealmente y con efeto quedando en su poder de que se dio por contento a su voluntad segun dho es y el dho otorgante lo firmo de su nombre en el registro martes seys dias del mes de febrero año del señor de mill e quinientos e setenta e un años testigos gaspar de bermudes e pedro villalta escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 15

1571, 7 de Febrero. Sevilla.

Pago de 1.100 reales a Bautista Vázquez el Viejo por hacer la popa de la Galera Real Nueva de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11578)

“sepan quantos esta carta vieren como yo bautista vazquez entallador vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collazion de san juan de la palma otorgo e conozco

que he rreçibido e rreçibi de martin alvarez lobo vezino desta ciudad de sevilla mill cient rreales de plata de a treynta e quatro maravedies cada uno los quales son que el señor capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del illmo señor don sancho martinez de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula firmada de su nombre fecha e dia de la fecha desta carta para que el dho martin alvares lobo me los pagase de los dineros que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestada le ha rremitido para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que al presente esta en el rrio del guadalquivir desta ciudad de sevilla los quales dhos mill e cient rreales se me dan a buena cuenta por lo que he de auer de la obra de la popa de la galera como de las demasias que yo he fecho en ella e yo los he rreçibido librados por su zedula en el banco del illmo antonio de espinosa y son en mi poder de que soy contento a mi voluntad sobre que rrenunçio a la cesion de la ynumerata pecunya y leyes de la prueba e paga como en ella se cuenta y dello le otorgo esta carta de pago tan bastante quanto le conbiene al dho martin alvares lobo firmada en sevilla mi miercoles syete dias del mes de febrero del año del señor de mill e quinientos e setenta e un años y el dhootorgante firmo de su nombre en este rregistro al qual yo el escribano publico doy fe que conosco testigos andres de cardenas e pedro de villalta escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 16

1571, 19 de Febrero. Sevilla.

Pago a Juan Bautista Vázquez el Viejo de 2.200 reales por lo que ha de hacer de la obra de la popa de la Galera Real Nueva.

(López Martínez, C., ob. Cit., pág. 100)

“Baptista vazquez entallador vezino de sevilla en san juan de la palma otorgo que he rrescibido de martin alvares lobo vzo de sevilla 2.200 reales de plata los quales son que el capitan antonio de ollate por horden e comision que tiene del yllmo señor don sancho martinez de leyba del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa me libro por una zedula fecha oy para que martin alvarez lobo me lo pagase del dinero que el señor comendador pedro verdugo probedor general de las armadas de su magestad le a rremitado para los gastos de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria questa en el rrio de guadalupe desta ciudad y se me da en buena cuenta por lo que yo he de auer de la obra de la dha galera y de las demasias della allende de lo que estaba obligado”.

DOCUMENTO 17

1571, 1 de Marzo. Sevilla

Pago a Sebastian de Rojas de 90 reales por la compra de 60 libras de hilo de vela para las tiendas de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 16)

“En la muy noble y muy leal ciudad de sevilla jueves primero dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un año ante el muy magnifico señor lizençiado andres de valera teniente de asistente en esta ciudad de sevilla y su tierra y en presencia de mi pedro hernandes escribano publico de sevilla y de los testigos yusoescritos pareçieron presentes el capitan antonio de alçate por horden e comision que tiene del illmo señor don sancho martinez de leyva del consejo de su magestad y su capitan general de las galeras de españa y sebastian de rrojas vezino desta ciudad de sevilla en la collazion de san vizonte luego el dho capitan dixo al dho teniente que el ha librado al dho sebastian de rrojas noventa rreales sobre martin alvares lobo por rrazon de sesenta libras de hilo de vela que se ha comprado para coger las tiendas de hernaje y cañamazo de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria a rrazon de rreal e medio cada libra juraron a dios e a la cruz en forma de derecho que este conçierto es cierto y verdadero sin fraude ni cautela alguna pidieronlo por testimonio al dho señor teniente e el se lo mano dar ynterponiendo en ello su decreto y lo firmo de su nombre en este dia martin alvares lobo de los dineros que el señor comendador pedro verdugo provehedor general de las armadas de su magestad le ha rremitado para los gastos de la galera rreal nueva dio e pago al dho sebastian de rrojas los dhos noventa rreales y el dho sebastian de rrojas los rreçibio en presencia de mi el escribano publico de sevilla y de los testigos yusoescritos de la qual paga y entrega de

los dhos noventa rreales doy fe que se fizo realmente como esta llamado y dello le otorgo esta carta de pago el dho sebastian de rrojas al dho martin alvares lobo tan bastante quanto le combiene e dixo que no sabe escribir e firmaron por ellos testigos gaspar bermudes e pedro de villalta escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 18

1571, 5 de Marzo. Sevilla.

Pago a Martín Truyo de 1.260 reales y 20 maravedíes por 800 varas de lienzo para la tienda de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

“En la muy noble (...) lunes cinco dias del mes de março del año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e martin truylo mercader de lienços a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al señor teniente que el ha comprado del dho martin truylo ochozientas baras de lienço brite que sirven para la tienda de cañamaço de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria a preçio cada bara de cinquenta e quatro maravedies que monto todo mill e doszientos e sesenta rreales e veynte maravedies (...) este dia martin alvarez lobo de la librança del dho antonio de alçate dio e pago al dho martin truylo los dhos mill e doszientos e sesenta rreales e veynte maravedies y el dho martin truylo los rreçibio en mi presenzia e de los testigos yusoescritos en rreales de plata y en menudos los dhos veynte maravedies (...)”.

DOCUMENTO 19

1571, 6 de Marzo. Sevilla.

Pago de 70 reales a Pedro de Vega por 20 varas de fusa roja para la funda de los fanales de la Galera real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 17)

“En la muy noble (...) martes seys dias del mes de março del año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e pedro de bega vezino desta dha ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco e luego el dho señor capitan dixo al dho señor teniente que el ha comprado veynte baras de fusa roja para fazer fundas de tres fanales para la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria (...) del dho pedro de bega por setenta rreales de los quales le libro zedula para martin alvarez lobo (...) pago al dho pedro de bega los setenta rreales en la dha moneda de rreales de plata (...)”.

DOCUMENTO 20

1571, 9 de Marzo. Sevilla.

Pago de 2.504 reales a Antón García, sayacero, por 1.252 varas de sayal blanco para la Galera Real de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 18)

“En la muy noble (...) viernes nuebe dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e anton garçia sayazero vezino desta ciudad de sevilla al qual doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al señor teniente que el ha comprado al dho anton garçia mill e doszientas e cinquenta e dos varas de sayal blanco para fazer la tienda y el tendal de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria (...) a rrazon de dos rreales cada vara que monto todo dos mill e quinientos y quatro rreales (...)”.

DOCUMENTO 21

1571, 12 de Marzo. Sevilla.

Pago de 527 reales a Juan Tejera por dorar ciertas partes de la decoración de la Galera Real de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 19)

“En la muy noble (...) y juan texera vezino desta ciudad de sevilla en la collazion de santa catalina e luego el dho capitan dixo al dho teniente que el conserto por dorar la tixera y el carçer y las dos gatas de la dha galera rreal nueva con el dho juan de texera por preçio de seyszientos e veynte e syete rreales que el dho capitan le acaba de pagar con quinientos e veynte e syete rreales que le libro sobre martin alvarez lobo por zedula firmada de su nombre fecha a nuebe de março el que estamos (...)”.

DOCUMENTO 22

1571, 12 de Marzo. Sevilla.

Pago de 1.320 reales a Antonio de Arfián y Luis de Valdivieso por pintar y dorar el cielo de tafetán azul para la Galera Real de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 19)

“En la muy noble (...) lunes doze dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e antonio de arfian e luis de baldibieso pintores e doradores vezinos desta ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco e luego el dho capitan dixo al dho señor teniente que se conçerto con los dhos antonio de arfian e luis de baldibieso que pintasen y dorasen a pinzel un cielo de tafetan açul con figuras y rretratos y aspectos zelestes en toda perfezion como se contiene en la escriptura que en rraçon dello pago ante mi el dho escribano por preçio de dos mill e quatrozientos y veynte rreales los quales el dho antonio de alçate les acaba de pagar con mill e treszientos e veynte rreales que le libro sobre martin alvares lobo (...)”.

DOCUMENTO 23

1571, 12 de Marzo. Sevilla.

Pago de 440 reales a Sebastián de Pesquera por los vidrios para la Galera Real Nueva de don Juan de Austria.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

“En la muy noble (...) lunes doze dias del mes de março año del señor de mille quinientos e setenta e un años (...) e sebastian de pesquera vezino desta dha ciudad a los quales doy fe que conosco e luego el dho señor capitan dixo al dho señor teniente que le ha conçertado los bidrios de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria con el dho sebastian de pesquera por mill e cient rreales los quales le acaba de pagar con quatrocientos y quarenta rreales que le libro zedula para martin alvares lobo (...)”.

DOCUMENTO 24

1571, 13 de Marzo. Sevilla.

Pago a Pedro de Villegas de 120 ducados por pintar la Historia de Jasón y otros nueve cuadros para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

“En la muy noble (...) martes treze dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e pedro de villegas pintor vezino desta dha ciudad de sevilla al qual doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al dho teniente que el conçerto por pintar la ystoria de jason e nueve tableros para los quadros de la galera rreal nueva que esta en el rrio desta ciudad con el dho pedro de villegas por ciento y veynte ducados de los quales le libro zedula para martin alvares lobo fecha de a doze de março en que estamos (...)”.

DOCUMENTO 25

1571, 13 de Marzo. Sevilla.

Pago de 460 ducados a Pedro de Quijada, platero, por el oro y los materiales del dorado de los fanales de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

“En la muy noble (...) martes treze dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e pedro quixada platero vezino desta ciudad de sevilla en la collazion de santa maria a los quales doy fe que conosco e luego el dho capitan dixo al dho teniente que el conçerto con el dho pedro quixada por dorar los tres fanales de la galera rreal nueva del señor don juan de austria y por el oro molido e bruñido e materiales todo ello por mill e doscientos y

sesenta ducados los quales le acaba de pagar con quatrocientos e sesenta ducados que le libro sobre martin alvarez lobo (...)

DOCUMENTO 26

1571, 14 de Marzo. Sevilla.

Pago de 20 reales a Pedro Gómez, sastre, por la hechura de tres fundas para los fanales de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

“En la muy noble (...) miercoles catorze dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e pedro gomes sastre vezino desta dha ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo que el ha librado al dho pedro gomes veynte rreales en que se conserto por la heçura de tres fundas de fusa y en seda dos de tres fanales para la dha galera los quales veynte rreales le libro sobre martin alvares lobo (...)

DOCUMENTO 27

1571, 14 de Marzo. Sevilla.

Pago de 849 reales a Bartolomé Morell, fundidor de artillería, por cierta cantidad de bronce para las tallas de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 20)

“En la muy noble (...) miercoles quatorze dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) e bartolome morel fundidor de artilleria luego el dho capitan dixo al dho señor alcaide que se conserto con el dho bartolome morel por la heçura e bronze y doze quintales y una libra de bronze labrado en çiertas rroldanas que son tres del carçes y quatro rroldanas de mayalares y de sesenta e un dados de bronze para las tallas de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que esta en el rrio desta dha ciudad que todo los quiso dho peso doze quintales a rrazon de a onze ducados el quintal que monto mill e novezientos e ochenta rreales los quales le acaba de pagar con ochozientos e quarenta e nueve rreales que le libro por su zedula para martin alvares lobo (...)

DOCUMENTO 28

1571, 15 de Marzo. Sevilla.

Pago de 781 reales a Francisco de Quesada, tintorero, por teñir en ciertos colores hilo, cañamazo, ruan y jarcia para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

“En la muy noble (...) jueves quinze dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) y francisco de

quesada tintorero vezino desta dha ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al señor teniente que el ha concertado con el dho francisco de quesada por teñir mill e doscientas e cinquenta e dos baras de sayal la mitad a azul e la mita rrojo a quatorze maravediaes por bara nueve cientas e treynta baras de cañamaço a rraçon de honze maravedies la bara y por treze arrobas de jarzia e por teñir sesenta libras de hili azul e rrojo e treze libras de transaderas a rrazon de quatro maravedies la libra que monto todo setezientos e ochenta e un rreales de los quales le libro zedula para martin alvares lobo (...)

DOCUMENTO 29

1571, 15 de Marzo, Sevilla.

Pago a Martin Dunde de 24 ducados por el alquiler de unas casas en Triana para hacer en ella varias de las obras de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

“En la muy noble (...) jueves quinze dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) y martin dunde vezinos desta ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco e luego el dho capitan dixo al dho señor teniente que el ha librado veyntiquatro ducados al dho martin dunde por el que se conçerto el alquiler de unas casas que son en la dha triana para labrar los fanales y cortado el friso y pintado el sielo de tafetan y adereçados los barriles de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria (...) que los dhos veyntiquatro ducados son que montaron desde el primero de diziembre del año pasado hasta fin de março en que estamos (...)

DOCUMENTO 30

1571, 15 de Marzo. Sevilla.

Pago de 802 reales y medio a Diego de Canaria en razón de la seda comprada para aderezar ciertas partes de la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

“En la muy noble (...) jueves quinze dias del mes de março de mill e quinientos e setenta e un años (...) e diego de canaria vezino desta ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco e luego dixo el dho capitan al dho señor teniente que el libro al dho diego de canaria cordonero ochozyentos e dos rreales e medio para martin alvarez lobo (...) los quales son por treze libras y seys onças de seda azul amarilla e blanca que an entrado en los cordones de las escalas de la dha galera y en ocho cordones para las contadatas y una para vajar a la camara y para la vatalearotas y pertiguetas todas con sus borlas grandes a rrazon de treze rreales y tres quartillos la onça que montaron los dhos ochozyentos e dos rreales e medio (...)

DOCUMENTO 31

1571, 15 de Marzo. Sevilla.

Pago de 5.316 reales a Bartolomé de Avecía para la grana de Valencia que se usó para hacer un tendalete a la Galera Real.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

“En la muy noble (...) jueves quinze dias del mes de março del año del señor de mill e quinientos e setenta e un años (...) y bartolome de avezia vezino desta dha ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al dho teniente que el ha comprado del dho bartolome de avezia quatro pieças de grana de valenzia a rrazon de mill e treszientos y veynte e nueve rreales cada pieza para fazer un tendalete a la galera rreal nueva del serenissimo señor don juande austria (...) que al dho preçio monto cinco e mil treszientos y dies e seys rreales de los quales le libro zedula para martin alvares lobo (...)”.

DOCUMENTO 32

1571, 17 de Marzo. Sevilla.

Pago de 6.160 reales a Juan Benito Creus por la compra de 440 varas de paño para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

“En la muy noble (...) dies e syete dias del mes de março del año del señor de mill r quinientos e setenta e un años (...) y juan benito creus vezino desta dha ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al dho señor teniente que el ha comprado del dho juan benito creus quatro e cientas e quarenta varas de paño ... colorado de cordoba para fazer una tolda para la galera rreal nueva (...) a rrazon de quatorze rreales por bara que monto seys mill e ciento e sesenta rreales de los quales le libro zedula para martin alvares lobo (...)”.

DOCUMENTO 33

1571, 17 de Marzo. Sevilla.

Pago de 556 reales a Antolinez de Caravajal corredor de lonja por 16 piezas de esterlines para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 21)

“En la muy noble (...) sabado dies y syete dias del mes de março año del señor de mill e quinyentos e setenta e un años (...) y antolines de caravajal corredor de lonjas vezino desta ciudad a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al dho teniente que el ha librado al dho antolines de caravajal quinientos e conqenta e seys pieças de

sterlines açules que el dho antolines compro de varias personas para la galera rreal del serenissimo señor don juan de austria (...).”

DOCUMENTO 34

1571, 17 de Marzo. Sevilla.

Pago a Sebastián de Vivar por la compra de 35 docenas de bonetes rojos para los remeros de la Galera Real Nueva, a razón de 34 reales la docena.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

“En la muy noble (...) sabado dies e syete dias del mes de março año del señor de mil e quynientos e setenta e un años (...) y sebastian de bibar vezino desta dha ciudad a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al dho señor teniente que el ha comprado del dho sebastian de bibar treynta e cinco docenas de bonetes rrojos para los rremeros de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria (...) a treynta e quatro rreales la docena (...).”

DOCUMENTO 35

1571, 19 de Marzo. Sevilla.

Pago de 7.050 reales a Pedro Díaz de Vera por 300 varas de damasco para forrar el tendal de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

“En la muy noble (...) lunes dies e nueve dias del mes de março del año del señor de mill e quynientos e setenta e un años (...) e pedro dias de bera mercader vezino desta dha ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al dho señor teniente que el ha comprado treszientas baras de damasco para forrar el tendal de grana de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria (...) a rraçon de veynte e tres rreales e medio la bara que monto syete e mill e cinquenta rreales que le libro zedula para martin alvares lobo (...).”

DOCUMENTO 36

1571, 19 de Marzo. Sevilla.

Pago de 10.160 reales a Juan Benito Creus, corredor de lonja, por razón de 440 varas de paño escarlátin de Córdoba para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

“En la muy noble (...) lunes dies e nueve dias del mes de março año del señor de mill e quynientos e setenta e un años (...) e juan benito creus vezino desta ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco luego el dho capitan dixo al dho señor teniente que el envyo a la ciudad de cordoba a baltasar polo a comprar quatrozientas e quarenta baras de paño escarlatin de cordoba veynte e quatro para el tendal de la dha

galera rreal nueva para lo qual dio su poder y en cumplimiento de lo susodicho yo libre al dho juan benito creus dies mil e ciento e sesenta rreales por my zedula para martin alvares lobo que monto las dhas quatro e cientas e quarenta baras de escarlatin veynte e quatro los quales le pago baltarsar polo a juan benito creus (...)

DOCUMENTO 37

1571, 19 de Marzo. Sevilla.

Pago de 3 ducados a Juan Benito de Lipay por el adorno de los tres fanales de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

“En la muy noble (...) lunes dies e nueve dias del mes de março año del señor de mill e quynientos e setenta e un años (...) e juan bautista de lypay estante en esta dha ciudad de sevilla luego el dho capitan dixo al dho señor teniente que el conserto el adornio de tres fanales para la galera rreal de don juan de austria con el dho juan bautista por preçio de tres ducados (...)

DOCUMENTO 38

1571, 19 de Marzo. Sevilla.

Pago de 15 ducados a Diego Bernal por el alquiler de un almacén para realizar ciertas obras de la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

“En la muy noble (...) lunes dies e nueve dias del mes de março del año del señor de mill e quynientos e setenta e un años (...) e diego bernal vezino desta dha ciudad de sevilla a los quales doy fe que conosco e luego el dho capitan dixo al dho señor teniete que conçerto el almasen donde estubiese el paramento para las galeras e donde se labrase y mas un aposento en que estubieron aposentados los que labraban el paramento por tres meses quinze ducados el qual dho conçierto fizo con el dho diego vernal (...)

DOCUMENTO 39

1571, 19 de Marzo. Sevilla

Bartolomé Morell, fundidor de artillería, realiza una reclamación ante el escribano público por un supuesto incumplimiento en el pago de los fanales por el capitán Antonio de Alçate, una vez que éstos habían sido tasados.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 23)

“En la muy noble e muy leal ciudad de sevilla lunes dies e nueve dias del mes de março del año del señor de mill e quinyentos e setenta e

un años en presencia de mi pedro hernandes escribano publico de sevilla e de los testigos yusoescritos pareçieron presentes

bartolome morell fundidor de artilleria vezino desta dha ciudad de sevilla en la collazion de san bernaldo al qual doy fe que conosco e dixo que por el mes de junio pasado de mil e quinyentos e setenta e un años se conçerto con el capitan antonio de alçate a cuyo cargo estaua la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria que al presente esta en el rrio de guadalupe desta dha ciudad de hazer tres fanales para la dha galera en sierta forma y con siertas condisiones y fue de acurdo con en dho capitan por quanto el prezio por el que auia de hazer los dhos fanales no se conçertaron fueron de acuerdo e conformidad que el dho capitan pusiese por su parte dos hombre para que viesen e tasasen el valor de la dha obra de los dhos tres fanales despues de acabar y el dho bartolome morell pusiese por su parte otros dos y aquello que los dhos tasadores conformes dizen ser que merese la obra de los dhos tres fanales aquello diesse al dho bartolome morell y el dho capitan antonio de alçate se lo obliga a pagar dello segun que lo susodicho mas largo consta y paresen por la escriptura que en rraçon dello pago ante mi el escribano publico de sevilla en jueves cinco dias del mes de junio e del año de mill e quinyentos e setenta al que se refiere

y que en cumplimiento de la dha escriptura el dho bartolome morell ha fecho los tres fanales fechos y acabados en toda perfesion segun como estaba obligado por la escriptura de los quales dhos tres fanales el dho capitan antonio de alçate se contento y los puso en la dha galera mediante lo qual en cumplimiento de la dha escriptura de consierto el dho capitan antonio de alçate nombro de su parte para la tasasion de los dhos fanales a benbenuto tortelo e melchior alfer y el dho bartolome morell nombro de su parte a luis de fontiberos y a jeronimo hernandes vezinos desta ciudad de sevilla que son personas de presensia e de consensia e espertas para los dhos efestos segun mas largo consta y parese por el nombramiento que paso ante mi el dho escribano publico yusoescrito sabado dies e syete dias deste mes de março en que estamos para el qual dho nombramiento se obligaron de estar a pasar los dhos bartolome morell y el dho capitan antonio de alçate despues de lo qual en el dho dia sabado dies e syete los dhos terçeros apresiaron los dhos tres fanales ante mi el dho escribano publico e ante los testigos yusoescritos en mill e quatrocientos ducados despues de lo qual el dho preçio fue notificado por mi el dho escribano publico a las dhas partes y el dho capitan no esta ni pasa por la dha tasasion y el presio de los dhos fanales y que antes de esto el dho capitan auia dado para en quenta de lo que montasen los dhos fanales quinientos ducados y agora el dho bartolome morell pidio una e muchas vezes al dho capitan que le diese e pagase los nuebesientos ducados que le rrestaba debiedo del preçio en que fueron tasados los dhos fanales y el dho capitan le dixo que no quisiere estar por el dho preçio e tasa e que solo le dara seyscientos ducados demas de los quinientos que le tiene dados que viene a ser todo mil e cient ducados y que si asi quisiere sino que busque su remedio y porque el dho bartolome morell

no se quede sin cobrar los dhos seysientos ducados asintio al dho capitan no teniendo aqui superior ante quien debe ser cumplido para que le fagan estar e pagar por las escrituras e nombramientos de los dhos tasadores ello forçado a tomar los dhos seysientos ducados y otorgar dello carta de pago por la horden que el dho capitan quisiere por tanto que protesta una e dos e muchas vezes que por rresibir los dhos seysientos ducados declarados y aunque diga en la carta que diese que los dhos ducados son a cumplimiento dello de lo que a de auer por rraçon de las hechuras de los dhos fanales no le pare pedimento a su derecho para poder cobrar los tresientos ducados restantes que se le rrestan debiendo conforme a la dha tasasion porque la dha carta de pago la fazen y otorgan en prueba ... y que el dho capitan es poderoso y tiene en esta ciudad de sevilla personas ante quien pude pedir cumplimiento de justisia mediante lo qual otorga la dha carta de pago quedando su derecho a salvo para cobrar del dho capitan y de quien a cuyo cargo sea dello dar e pagar los dhos tresientos ducados rrestantes e asi lo dize e declara e protesta ante mi el dho escribano publico y jura a dios e a la crux que rezibe los dhos seysientos ducados por la causa que dha es quedando su derecho a salvo como esta dho y assi lo protesto e lo pidio por testymonio a mi el dho escribano publico y lo firmo de su nombre al qual doy fe que conosco e de su petision di la presente para que ello conste en el registro de la dha ciudad de sevilla en el dia mes e año susodichos

testigos pedro de villalta e gaspar bermudes escribanos de sevilla”.

DOCUMENTO 40

1571, 21 de Marzo. Sevilla.

Melchior Alfter de Agrippmae Colonia otorga un poder para que se le sean pagados los dias de trabajo empleados en realizar el dibujo del friso para la Galera Real Nueva.

(A.P.N.S., Legajo 11578, Registro 22)

“Sepan quantos esta carta vieren como yo melchior alfter de agropina colonia vezino que soy desta ciudad de sevilla en la collazion de san alfonso otorgo e conosco

que doy e entrego todo mi poder cumplido e libre y en ello va bastante que de derecho ante el caso que se requiera a pedro gomes viscochero vezino del gran puerto de santamaria que esta ausente espezialmente para que por mi y en mi nombre pueda pedir e demandar e resibir e auer y cobrase segun como fuera del patron jacome rriso patron que fue de la galera rreal nueva del serenissimo señor don juan de austria y de otra qualquiera persona a cuyo cargo sea de me lo dar e pagar las razones que a mi se me deben desde quinze dias del mes de março hasta el primer dia del mes de dizembre del año pasado de mill e quinyentos e setenta que por mandato del illmo señor don sancho

martines de leyba del consejo de su magestad e su capitan general de las galeras de españa e asimesmo me fue dado dar e pagar por el contador francisco de ariola las quales dhas raciones me pertenesen e yo he de auer por rason de los servizios que yo he fecho en la dha galera quando estubo en esta dha ciudad como pareçe por la librança que dello me dio el capitan domingo de arrauri a que me refiero e asi mismo le doy este dho poder para que pueda pedir ante los quales que en qualquier manera se me devan del trabajo e solizitud que yo tube en dibujar el friso de la coronazion del emperados carlos quinto e de todo lo que ... ante quales quien justizias e que consideren horden ... judicial e estrajudizialmente se requiera e se deba fazer que yo haria siendo presente y para ello le deba fazer que yo haria siendo presente y para ello le doy este poder cumplido con libre e general ... firmesa obligo mi persona e bienen auidos e por auer firma la carta en sevilla en presenzia de pedro hernandes escribano publico della que doy fe que conosco al dho otorgante y en mi rregistro firmo de su nombre myrcoles veynte e un dias del mes de março año del señor de mill e quinientos e setenta e un años testigos pedro de villalta e gaspar bermudes escribanos de sevilla”.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES

ALCIATO, A.: *Emblemas de Alciato Traduzidos en rhimas españolas añadidas de figuras y de nuevos Emblemas*. Lyon, 1564 (edición facsímil, Madrid, 1975)

APOLODORO: *Bibliotheca, siue de deorum origine tam graece quam pariter ac doctis annotationibus illustrati, & nunc primum in lucem editi libri tres...Benedicto Aegio interprete*. Roma, 1555.

ARISTOTELES: *Opera quae a Johanne Argyropolo Hermolao Barbaro e graeco traducta sunt*. Venecia, 1505.

AGUSTINUS, ANTONIUS: *Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades. Ex Bibliotheca...*, Tarragona, Felipe Mey, 1587. (BN. R/7708)

BARRAS DE LA PENNE: *Sciences de Galères*. París, 1604.

BEDMAR Y VALDIVIA, J.: *La Real Entrada de doña María Ana Sophia de Baviera y Neoburg*. Madrid, 1690.

BIBLIA VULGATA: Edición A. Colunga y A. Turrado. Madrid, 1965.

CARDUCHO, V.: *Diálogos de la Pintura*. Madrid, 1633. (Edición facsímil, Madrid, 1979)

CARO, R.: *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla. Epistolario*. Sevilla, 1515.

CICERON: *De Natura Deorum*. (Edición bilingüe de la "Collection des Auteurs Latins", Tomo XXIII).

COLONNA, F.: *Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia non nisi somnium esse docet*, s.l., 1497. (Edición facsímil, con introducción de Peter Dronke, Zaragoza, 1981)

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de.: *Emblemas Morales*, Madrid, 1610.

CRESCENTIO: *Naútica Mediterránea*. Roma, 1602.

CHOUL, G. De.: *Discours de la religion des anciens romains. De la castramentation et discipline militaire d'iceux. Des bains et antiques exercitations Grecques et Romains. Illustré de medailles et figures*. Lyon, 1567.

DIODORO SICULO: *Biblioteca Histórica*. (Edición bilingüe, Cambridge, Massachusett, London, 1968).

DIOSCORIDES: *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos. Traducido de la lengua griega en la vulgar castellana, & ilustrado con claras y substanciales Annotaciones y con las figuras de innúmeras plantas exquisitas y raras, por el doctos Andrés Laguna*. Amberes, 1555. (Edición facsímil, Madrid, 1969).

ERASMOS DE ROTTERDAM: *Adagiorum Des. Erami Chiliades quatnor cum sesquicenturia*. Lugduni, 1528.

ERIZZO, S.: *Discorso...sopra le medaglie de gli Antichi*. Vinegia, 1559.

GALENO, C.: *Galení Omnia quae exstant opera in atinum sermonem conuersa (7 vols.)*. Cum indice Antonii Musae Brasauoli. Venecia, 1576-7.

GIOVIO, P.: *Elogios o vidas breues de los cavalleros antiguos y modernos Illustres en valor de guerra, que están al bivo pintados en el Museo de Paulo Jovio. Es autor el mismo Paulo Jovio, y traduxólo de Latín en Castellano el Licenciado Gaspar de Baeça*. Granada, 1568.

GOLTZ, H.: *Vivae omnium fere imperatorum imagines, a C. Julio Caes, usque ad Carolum V...* Antverp, Aegidius Copenius Diesthemius, 1557. (Madrid, Biblioteca privada)

HESIODO: *Teogonia*. Edición "Les Belles Lettres. Collection des Universités de France", vol. XXX.

HIGINIO: *De Astronomia....COMPLETAR*.

HORAPOLO: *Hieroglyphicas*. (Edición de González de Zárate, Madrid, 1991)

MAL-LARA, J de.: *Descripción de la Galera Real del Sereníssimo Señor don Juan de Austria*. Sevilla, 1570. (Edición de Bibliófilos Andaluces, 1876)

-*Recibimiento que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla hizo a C.R.M. del Rey don Felipe N.S*. Sevilla, 1570. (Edición de Manuel Bernal Rodríguez, Sevilla, 1992).

- *Philosophia Vulgare*. Sevilla, 1568

OVIDIO: *Metamorfosis*. Venecia, 1527. (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 34/184).

PACHECO, F.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y venerables varones*. Sevilla, 1599. (Edición de Pedro Piñero Ramírez y Rolegio Reyes cano. Sevilla, 1985)

- *El Arte de la Pintura*.

PANTERO PANTERA: *L'Armata Navale*. Roma, 1614.

PICCOLOMINI, A.: *De la Sfera del mondo di M. Alessandro Piccolomini Libri quattro...De le stelle fisse del medesimo autore Libro uno*. Venecia, 1511.

PLATON: *Opera. Translatione Marsili Ficini emmendatione ad graecum codicem collatione Simonis Grinaei, summa diligentia repurgata*. Lugduni, 1548.

PLINIO: *Historia Natural*. (Edición bilingüe de la “Colletion des Auteurs Latins”, t. XXV-XXVI).

PLUTARCO: *El Primero volumen de las Vidas Illustres y excellentes varones Griegos y Romanos. Al presente traduzidos en estilo castellano por Francisco d'Enzinas*. Argentina, 1551.

PONTANO, G.: *Opera. Urania siue de Stellis libri quinque. Meteorum liber unus. De hortis Hesperidum libri duo. Lepidine, siue pastorales pompae septem. Item Melisseus. Maeon, Acon, Hendewcasyllaborum libri duo. Tumulorum liber unus. Neniae duodecim. Epigrammata, duodecim*. Venecia, 1501.

SAN AGUSTIN: *La Ciudad de Dios*. (Edición de la “Biblioteca de Autores Cristianos”. Madrid, 1964, tomo XVII).

STRADA, J.: *Imperatorum romanorum omnium Orientalium et Occidentalium verissimae imagines ex antiquis numismatis quam fidelissime delineatae*. Tuguri, Andreas Genus, 1559 (B.N. ER/23).

SUIDAS: *Historica, caeteraque omnia quae ulla ex parte ad cognitionem rerum spectant, solis uerborum explicationibus praetermissis...nunc primum opera uero ac studio Hiero. Wolfii in Latinum sermonem conuersa*. Basilea, 1564.

TUCIDIDES: *Historia de Tuidides. Que trata de las guerras entre los Peloponeses y Athenienses. Traduzida de lengua griega en castellana por Diego Gracián*. Salamanca, 1564.

VALERIANO, P.: *Hieroglyphica, siue de sacros Aegyptiorum gentium literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzani*. (Edición de París, 1586).

VICTORIA, B de.: *I y II parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad*. Salamanca, 1623.

VICO, E.: *Le imagini con tutti i reversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*, s. L., 1548.

VIRGILIO: *Opera Cum Comentariorum et Figuris*, 1522, Biblioteca Universidad de Sevilla, 188/134.

VITRUVIO: *M. Vitruuii Pollionis de Architectura libri decem, cum comentariis Danielis Barbari...multis aedificiorum, horologiorum et machinarum descriptionibus et figuris*. Venecia, 1556.

VENETO, P.: *Liber de Compositione Mundi*. Venecia, 1525.

ESTUDIOS, CATALOGOS Y CONJUNTOS DOCUMENTALES PUBLICADOS

ACQUA, G., DELL ET AL: *I Pittori Bergamaschi del XIII al XIX secolo*, Bèrgamo, 1975.

AGUILAR GARCIA, M.A.: “La Nave como Palacio Flotante”. *Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte*, Málaga, 1985.

ALCALA GALIANO, P.: *El Palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso*. Madrid, 1888.

ALVAREZ DEL MORAL, M.C.: *El Conocimiento de la Mitología Clásica en los siglos XIV-XVI*. Madrid, 1976.

ALVAREZ QUINTERO, S y J.: *Homenaje a Villegas*. Sevilla, 1911.

ANGULO IÑIGUEZ, D.: *La Mitología y el Arte Español del Renacimiento*. Madrid, 1952.

- *La Escultura en Andalucía*. Sevilla, 1927.
- “Pintura Sevillana del siglo XVI”. *R.E.A.*, Tomo XII, págs. 234-240.

ANGULO IÑIGUEZ, D., PEREZ CALERO, A.: “A Corpus of Spanish Drawings”. *Spanish Drawings 1400-1600*. Londres, 1975, número 11.

APARICIO Y GARCIA, J.: *Colección de documentos inéditos relativos a la célebre Batalla de Lepanto, sacados del Archivo General de Simancas*. Madrid, 1847.

ASENSIO Y TOLEDO, J.M.: *Don Juan de Arguijo. Estudio Biográfico*. Madrid, 1883.

AVILA, A.: “La Imagen de Roma en la Pintura Hispánica del Renacimiento”. *Boletín del Instituto Camón Aznar*. Número 34, Madrid, 1988.

AZCARATE RISTORI, J.M.: “La Escultura en el siglo XVI” . *Ars Hispanae*, Tomo XIII. Madrid, 1958.

BALANSO, J.: “Las Mujeres en la vida de don Juan de Austria”. *Historia y Vida*, número 43, 1968.

BARCIA, A.M.: *Catálogo de la Colección de dibujos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.

BENGTSON, *Griegos y Persas*. Colección siglo XXI, Tomo III. Bilbao, 1972.

BERNAL RODRIGUEZ, M.: “La Biblioteca de Juan de Mal-Lara” *Philologia Hispalensis*, año IV, vol. IV, fasc.I, págs. 391-405.

- “Cultura Popular y Humanismo. Estudio de la *Philosophia Vulgar* de Juan de Mal-Lara”. *Fundación Juan March*. Madrid, 1982.

BERTI, L.: *Il Principe dello Studiolo*. Firenze, 1967.

BLEMA, J.M., “Lepanto en la Literatura Española”. *IV Centenario de Lepanto*. Barcelona, 1971.

BONET Y CORREA, A.: “Nuevas Noticias sobre Colonna”. *Archivo Español de Arte*, Tomo 38. Madrid, 1964.

BORJA, Juan de.: *Empresas Morales*. Edición Fundación Universidad Española. Madrid, 1981.

BROWN, J.: “Mecenas y coleccionistas de Jusepe de Ribera”. *Goya*, 1984.

BUCCI, M.: *Lo Studio di Francesco I*. Florencia, 1965.

CAGLI, C.: *La Obra Pictórica Completa de Tiziano*. Milán, 1969.

CALVO SERRALLER, F.: “Las Academias Artísticas en España”. *Las Academias del Arte (volumen de N. Pevsner)*. Madrid, 1982.

CANSA, R.: *Pittura Napoletana del XV al XIX secolo*. Bérghamo, 1987.

CARANDE HERRERO, R.: *Mal-Lara y Lepanto. Los Epigramas latinos de la Galera Real de don Juan de Austria*. Sevilla, 1990.

CARLOS, Alfonso de.: “Armas y Trofeos de Lepanto en la Real Armería de Madrid”. *Revista Reales Sitios*, año VIII, número 29, Tercer Trimestre, 1971.

CARO, RODRIGO: *Varones insignes en letras naturales de la Ilustrísima ciudad de Sevilla. Epistolario*. Edición de Santiago Montoto, Sevilla, 1915.

CARRERO BLANCO, L.: *Lepanto*. Estella (Navarra), 1971.

CASADO SOTO, J.L.: *Los Barcos Españoles del siglo XVI y la Gran Armada Española de 1588*. Madrid, 1987.

CASANOVA, A.: “Las Reales Atarazanas de Barcelona”. *Revista General de la Marina*. Madrid, abril 1984.

CASSIN, E.; BOTTERO, J.; VERCOUTTER, J.: *Los Imperios del Antiguo Oriente III. La primera mitad del primer Milenio*. Colección Siglo XXI, Madrid, 1974.

CASTRO, A de.: *Varias Obras inéditas de Cervantes*. Madrid, 1874.

CEAN BERMUDEZ, A.: *Descripción Artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804.

CEREZO MARTINEZ, R.: “Las Galeras en la época de Lepanto”. *Historia y Vida*, extra número 15, pgs. 42-52.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de.: *Prólogo a la II parte de El Quijote*. Madrid, 1605.

CLOULAS, A.: “Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas”. *Melanges de la Casa de Velasques*, vol. III.

COLOMA, P.: *Jeromín*. Madrid, edición de 1967.

COSSIO, J.M.: *Fábulas Mitológicas en España*. Madrid, 1952.

CHASTEL, A.; KLEIN, R.: *El Humanismo*. Madrid, 1971.

CHECA, F.: *Escultura y Pintura del Renacimiento en España*. Madrid, 1984.

CHEVALIER, M.: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI-XVII*. Madrid, 1976.

DE JUAN Y PEÑALOSA, C.: *Historia de la Navegación*. Madrid, 1980.

DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *Orto y Ocaso de Sevilla*. Sevilla, 1991.

- *Sociedad y Mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*. Sevilla, 1983 (segunda edición).

DURAN, J.M.: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI-XVII*. Colección de la Casa de la Moneda, Madrid.

EGIDO, A.: “Emblemática y Literatura en el Siglo de Oro”. *Lecturas de Historia del Arte I y II*. 1990, pgs. 144-158.

ELLIOT, J.H.: *La España Imperial (1469-1716)*. Barcelona, 1973.

ELIAS, N.: *La Civilisation des Moeurs*. París, 1973.

ESTELLA MARCOS, M.: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid, 1990.

FALCON, T.; JIMENEZ, A.: *El Giradillo*. Sevilla, 1981.

FARACHON, P.A.: *Chypre et Lépante. Saint Pie V et don Juan d' Autriche*. París, 1970.

FERNANDEZ DURO, C.: *Historia de la Armada Española desde la Unión de Castilla y León*. Madrid, 1872.

- “Fanal de la Galera de don Alvaro de Bazán y decoración de naves antiguas”. *Revista Nacional de Arte*. Madrid, 1878.
- “El Estandarte de la *Santa Liga*. Visita a Toledo el 7 de octubre de 1888”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XVI.
- *Disquisiciones Náuticas*. 3 vols. Madrid, 1876-1881.

FREEDBERG, S.J.: *Pintura en Italia. 1500-1600*. Madrid, 1992.

GALLEGO, A.: *Historia del Grabado en España*. Madrid, 1979.

-*Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972.

GARCIA BERRIO, “La decisiva influencia italiana en la Ciencia Poética del Renacimiento y el Manierismo Españoles”, en *Crítica Festueta*, Tomo VII. Madrid, 1973.

- *España e Italia ante el Conceptismo*. Madrid, 1968.

GASPARINI, M.: *Cinquecento Spagnolo. Juan de Mal-Lara*. Firenze, 1943.

GAVALDA, A.: *Diccionario Mitológico*. Barcelona, 1988.

GAVAZZA, E.: “Note ulla Pittura del Manierismo a Genova”. *Critica d’Arte III*. Roma, 1985.

GESTOSO Y PEREZ, J.: *Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Mal-Lara y Mateo Alemán*. Sevilla, 1896.

- *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla*. Volumen I. Sevilla, 1899.

GOMEZ ACEVES, A.; “El Maestro Juan de Mal-Lara. Apuntes Biográficos”. *Revista de Ciencia, Literatura y Artes*. Sevilla, 1857.

GOMEZ, J.: *El diálogo en el Renacimiento Español*. Madrid, 1988.

GONZALEZ, H.: *Las Banderas de Lepanto en la catedral de Toledo*. Toledo, 1920.

GONZALEZ MORENO, J.: *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules. (1583-1637) Estudio Biográfico*. Sevilla, 1969.

-*Catálogo de documentos sevillanos en el Archivo Ducal de Alcalá de los Gazules*. Sevilla, 1976.

GREEN HELG, M.: *La Tradición Clásica en el Arte*. Madrid, 1987.

GRIMAL, P.: *La Formación del Imperio Romano. El Mundo Mediterráneo en la Edad Antigua. Tomo III*. Colección Siglo XXI. Bilbao, 1972.

HASKELL, F.: *Patrones y Pintores*. Londres, 1963.

HENKEL Y SCHONE: *Emblemata*. Stuttgart, 1967.

HERNANDEZ DIAZ, J.: “Iconografía Hispalense de la Virgen Madre en la Escultura del Renacimiento”. *Archivo Hispalense*. Sevilla, 1944.

- *Imaginería Hispalense del bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951.

HERNANDO DE SOTO: *Emblemas Moralizadas*. Madrid, 1983.

HERRAEZ Y SANCHEZ DE ESCALANTE, J.: “Antonio de Arfián. Aportaciones al estudio del Arte poético sevillano del siglo XVI”. *B.S.E.E.* XXXVII. 1929.

HUMBERT, J.: *Mitología Griega y Romana*. Barcelona, 1990.

JAL, A: *Arqueología Navale*. París, 1890.

KRISTELLER, P.O.: *El Pensamiento Renacentista y las Artes*. Madrid, 1986.

LARA GARRIDO: “Los Retratos de Prometeo. Crisis de la demiurgia pictórica en Paraviciano y en Góngora”. *Edad de Oro*, tomo VI, 1987.

LEE: *Ut Pictura Poesis: La Teoría Humanística en la Pintura*. Madrid, 1982.

LINGUA, P.: *Andrea Doria, Principe e Pirata nell'Italia del'500*. Génova, 1984.

LOPEZ MARTINEZ, J.: *Retablos y esculturas de traza Sevillana*. Sevilla, 1928.
- *De Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla, 1934.

LOPEZ RUEDA, J.: *Helenistas Españoles del siglo XVI*. C.S.I.C., Madrid, 1973.

LOPEZ SERRANO, M.: “Lepanto y sus Representaciones grabadas”. *Revista Reales Sitios*, año VIII, número 29, tercer trimestre, 1971.

LOPEZ TORRIJOS, R.: *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, 1985.

- “La Escuela de Rafael y el Bodegón Español”. *A.E.A.*, número 233, LIX (1986).

LLEO CAÑAL, V.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla, 1979.

MENENDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, 1974.

MARQUEZ MIRANDA, F.: *Siete Arqueólogos, Siete Culturas*. Buenos Aires, 1959.

MARTIN GONZALEZ, J.J.: “El Alcázar de Madrid en el Siglo XVI (nuevos datos)”. *A.E.A.*, 1962.

MARTINEZ HIDALGO DE TERAN, J.M.: “La Batalla de Lepanto”. *Revista IV Centenario de Lepanto*. Barcelona, 1971.

- “La Galera Real de don Juan de Austria; una máquina de guerra, una obra de arte”. *Boletín del IV Centenario de Lepanto*. Barcelona, septiembre-octubre 1971.
- *El Museo Marítimo de la Diputación de Barcelona*. Barcelona, 1984.
- *Del Remo a la Vela*. Barcelona, 1969.
- “La Galera Real” *Historia y Vida*, número 43.
- “Lepanto en el Arte”. *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de octubre de 1971.
- *Lepanto. La Galera Real de don Juan de Austria. Recuerdos, Trofeos y Reliquias*. Barcelona, 1971.
- “Reconstrucción de la Galera Real de don Juan de Austria”. *Asamblea de Capitanes de Yate*. Madrid, 1972.

MORALES, A.: “La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla” . *Arte Hispalense*, Sevilla, 1984.

- *Artes Aplicadas e Industriales en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984.

MORALES, A.; SANZ, M.J.; SERRERA, J.M.; VALDIVIESO, E.: *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 1981.

MORALES PADRON, F: *Historia de Sevilla. La Ciudad del Quinientos*. Sevilla, 1972.

MORAN, E.: “Lepanto”. *Historia 16*, año XIV, número 155, Madrid, 1989.

MORI, G.: “Arte y Astrología”. *Art Dossier*, número 10. Firenze, 1985.

MOSQUERA DE FIGUEROA, C.: *Prefacio a la Descripción de la Galera Real de don Juan de Austria por Mal-Lara*. Sevilla, 1571 (edición de Bibliófilos Andaluces, 1876)

MULLER, L.: *El Ornamento icónico y la Arquitectura. 1400-1600*. Madrid, 1985.

MUJICA LAINEZ, M.: *Bomarzo*. Madrid, 1982.

NAVAGERO, A.: *Viaje por España del Magnífico Señor Andrés Navagero, Embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V.* (edición de 1951, Valencia)

OLESA MUÑIDO, F.F.: *La Arquitectura naval de los estados mediterráneos y en especial de España durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1968.

OROZCO DIAZ, E.: “Realismo y Religiosidad en la Pintura de Sánchez Cotán”. *Goya*, número 199.

- *Menierismo y Barroco*. Salamanca, 1970.

- PALLUCCHINI, R.: *La Pittura Veneciana del Cinquecento*. Novara, 1944.
- PALOMERO PARAMO, J.M.: *El Retablo Sevillano en el Renacimiento*. Sevilla, 1983.
- Gerónimo Hernández. Sevilla, 1981.
- PARKER, G.: *Felipe II*. Madrid, 1991.
- PETRIZ, C.: *Don Juan de Austria*. Madrid, 1968.
- PINEDA NOVO, D.: “Juan de Mal-Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI”. *Archivo Hispalense*. Sevilla, 1967.
- PITA ANDRADE, J.M.: *Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*. Madrid, 1970.
- POPHAM, A.: *Catalogue of Drawings by Parmigianino*. 3 vols. Londres, 1971.
- REGLA CAMPISTOL, A.: “Cataluña y la Batalla de Lepanto”. *Actas del IV Centenario de Lepanto*. Barcelona, septiembre-octubre 1971.
- RODRIGUEZ CUADROS: “La Idea de la Representación en el Barroco Español. Emblemática, Arquitectura Alegórica y Técnica de Actor”. *Lecturas de Historia del Arte*, 1990, pgs. 116-123.
- RODRIGUEZ MARIN, F.: *Nuevos Datos para la biografía de cien escritores de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1923.
- ROLDAN, F.: *El Decálogo de Villegas y su expresión ideológica*. Sevilla, 1917.
- ROSENTHAL, E.E.: “Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar device of emperor Charles V”. *Journal of the Warburg*, 1971.
- ROSSO DI BRENNNA, G.: “Giovanni Battista Castello”. *I Pittori Bergamaschi del XIII al XIX secolo*. Bergamo, 1976.
- ROTILI, M.: *L'Arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*. Napoli, 1972.
- RUBIO ALVAREZ, I.: “Andanzas de Hércules por España, según la *General Storia* de Alfonso X el Sabio”. *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1956.
- SAAVEDRA FAJARDO, A.: *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas (164)*. Madrid, 1976.
- SANCHEZ, J.: *Academias Literarias del siglo de Oro Español*. Madrid, 1961.
- SANCHEZ CATON, F.J.: “Los Pintores de los Austrias”. *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España (apuntes históricos)*. BSEE. Madrid, 1914
- Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español. (5 vols.). Madrid, 1923.

- *Dibujos Españoles II, siglos XVI y Primer Tercio del siglo XVII.* Madrid, 1930.
- SANCHEZ ESCRIBANO, F.: *Juan de Mal-Lara, su vida y obras.* Nueva York, 1941.
- SAZ, AGUSTIN DEL.: *Antología Poética de la Lengua Española.* Cádiz, 1935.
- SCHILSSER, J.V.: *Las Cámaras Artísticas y Maravillosas del Renacimiento Tardío.* Madrid, 1984.
- SEBASTIAN, S.: *Arte y Humanismo.* Madrid, 1978.
- *Emblemática e Historia del Arte.* Madrid, 1995.
- SECCHI MESTICA, G.: *Diccionario de Mitología Universal.* Madrid, 1993.
- SEEMANN: *Mitología Clásica ilustrada.* Barcelona, 1958.
- SELIG, L.K.: "The Comentary of Juan de Mal-Lara to Alciato's Emblemata". *Hispanic Review*, Londres, 1956.
- SERRERA CONTRERAS, J.M.: *Pedro de Villegas y Marmolejo.* Sevilla, 1976.
- "Antonio de Arfián. Las Pinturas del Retablo de Cristo del Convento de Santo Domingo de Osuna". *Archivo Hispalense*, 1979.
 - "Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI". *Archivo Hispalense*, 1977.
- SEZNEC, J.: *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento.* Madrid, 1987.
- *The Survival of the Pagan Gods. The Mithological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art.* Princeton, 1972.
- SHULZ, J.: *Venetian Painted Ceilings of de Reinassance.* Berkeley y Los Angeles, 1968.
- SUAREZ FERNANDEZ, L.: "Sentido Histórico de la Batalla de Lepanto". *La Vanguardia*, 3 de octubre de 1971.
- SUIDA MANNING, B.; SUIDA, W.: *Luca Cambiaso.* Milano, 1958.
- VV.AA.: *Gloria y Miseria de las Galeras.* Madrid, 1980.
- VV.AA.: *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla.* Sevilla, 1981.
- VV.AA.: *Recopilación de Indias.* Libro IX.
- VV.AA.: "Renacimiento Arquitectónico y Urbanismo". *Historia del Arte en Andalucía*, volumen IV. Sevilla, 1990.
- VV.AA.: *Catálogo de la Exposición de los Austrias.* Madrid, 1987.

- VV.AA.: *La Toison d'Or. Cinq siècles d'Art et d'Histoire*. Bruges, 1962.
- VV.AA.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. 9 vols. Sevilla, 1927-1937.
- VV.AA.: *Catálogo de la exposición "Ex Roma Lux. La Roma Antigua en el Renacimiento y el Barroco"*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1997.
- VALCANOVER, F.: *Tutta la Pittura di Tiziano*, 2 vols. Milano, 1968.
- VALDIVIESO, E.: *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla, 1962.
- VRANICH, S.B.: *Ensayos Sevillanos del Siglo de Oro*. Valencia, 1981.
- VENTURI, A.: *Storia dell'Arte Italiana IX. La Pittura del Cinquecento*. Milano, 1925.
- VISSER TRAVAGLI, A.M.: *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*. Miliano, 1994.
- YATES, F.: *El Arte de la Memoria*, Madrid, 1974.

DOCUMENTOS GRÁFICOS *

1. Juan Bautista Vázquez el Viejo, entallador.
Hechura de una popa para la *Galera Real*.
10-01-1569.
2. Pedro de Villegas, pintor.
Realización de la Historia de Jasón y nueve tableros de pintura para la *Galera Real*
10-03-1571
3. Pedro de Quijada, Platero.
Dorado de los tres fanales de la *Galera Real*.
06-11-1570
4. Antonio de Arfián y Luis de Valdivieso.
Pintura y dorado del cielo de tafetán azul para el tendal de la *Galera Real*.
12-03-1571
5. Bartolomé Morel, fundidor de artillería.
Hechura y materiales de los tres fanales de la *Galera Real*.
06-02-1571
6. Juan Bautista Vázquez el Viejo, entallador.
Paga final por la hechura de una popa para la *Galera Real*.
27-10-1570

* Todas las cartas de pago consultadas pertenecen al Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.)

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript page. The text is dense and includes several large, decorative initials and flourishes. The script is dark and appears to be written on aged paper. The text is arranged in several lines, with some words and phrases being particularly prominent due to their size and decorative elements. The overall appearance is that of a historical document or a page from an old book.

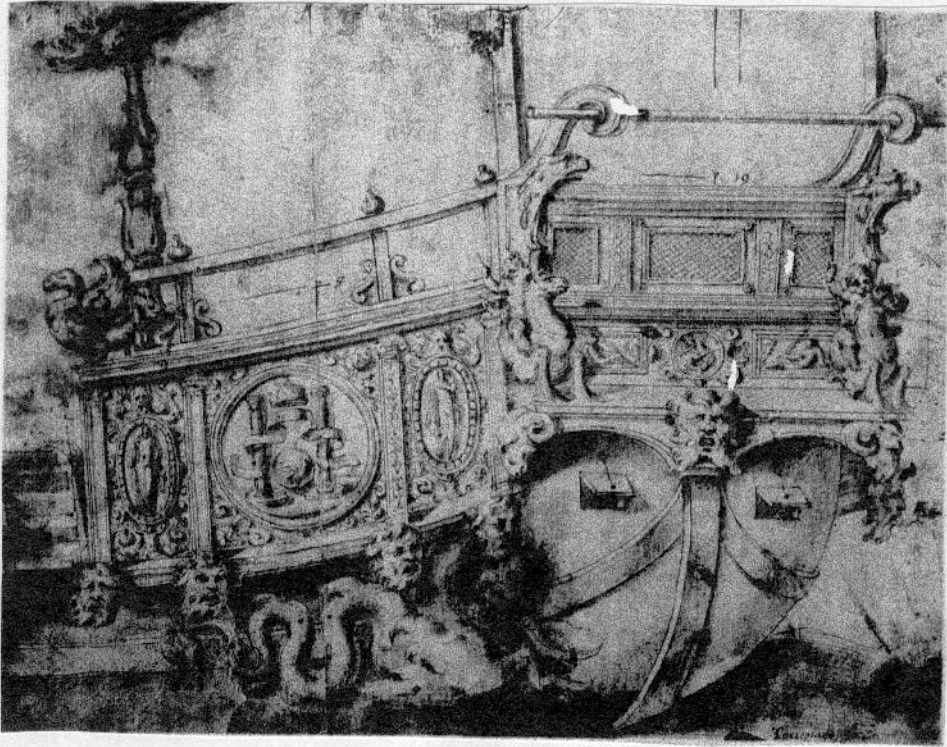
LUCAS VALDES. La Batalla de Lepanto
(Iglesia de la Magdalena, Sevilla)



La Batalla de Lepanto
(Venecia, Palacio del Dux)



*PIETRO TORRIGIANO, dibujo a pluma y aguada de
La Galera Real, construida
para las bodas de Carlos V (Sevilla, 1526)
(Madrid, Colección Boix)*



Retratos de Don Alvaro de Bazán y dos señoras.
(Palacio del Viso, Ciudad Real)



Retrato de Juan de Mal-Lara
(Incluido en el *Libro de Verdaderos Retratos*, de Francisco Pacheco)



Retrato de Piero Valeriano
(Incluido en su *Hieroglyphica*, edición de Salamanca, 1564)



La Flota de la "Santa Liga" retorna victoriosa al Puerto de Messina
(Sala de Batallas, Monasterio de El Escorial)



La Galera Real de D. Juan de Austria y la de D. Alvaro de Bazán
(Detalle de una pintura del Palacio del Viso, Ciudad Real)

