

LOS EXTRANJEROS Y SUS COLECCIONES ARTÍSTICAS EN LA SEVILLA BARROCA

Fernando Quiles
Universidad Pablo de Olavide

Las reservas que la Corona tuvo con los extranjeros, a los que limitó su presencia en la Carrera de Indias, no redujo su número en Sevilla, la ciudad elegida como plataforma para el desarrollo de los negocios vinculados con esa empresa. Al contrario hubo momentos en los que se les dispensó una buena acogida, transigiéndose incluso con la posibilidad de que tomaran parte en ella (KONETZKE, 1945). La recopilación de Leyes de Indias de 1680 igualó jurídicamente a alemanes y portugueses con los hispanos. Hasta entonces se habían concedido autorizaciones especiales sujetas al pago de composición o bajo la amenaza de expulsión. Sin embargo, el equilibrio se rompió a favor de los extranjeros con la práctica del contrabando, hasta el punto de que, en la abierta ciudad de Cádiz, el tráfico de mercancías soportado por los comerciantes hispanos fuera irrelevante. A fines del XVII poco menos del 5 % de las mercancías descargadas en aquel puerto pertenecía a los mercaderes españoles (MOLLEDA, 337).

Sevilla seguía siendo una urbe cosmopolita, con una numerosa población foránea que se dedicaba mayoritariamente al comercio y tomó parte en el tejido de la red marítima que unió el Arenal de Sevilla con los principales puertos españoles, europeos y americanos.

Los flamencos y sus vecinos holandeses aseguraron la importante y transitada vía Amberes-Sevilla. Constituyeron un grupo de poder estable con institución de las *naciones* flamenca y alemana, que tenía hospital y capilla propios y una estructura de gobierno consolidada, con un cónsul y un mayordomo, más la influyente figura del prior. El espacio de cultos, situado bajo la advocación de San Andrés, se encontraba dentro del colegio de Santo Tomás y estaba presidido por una representación del *Martirio* del titular, de Juan de Roelas (c. 1610).

La fortaleza económica de este colectivo se hizo notar en la ciudad, a título particular y global. La gestión de algunos impuestos pone de manifiesto esa relevancia. Sabemos que en 1655 encabezaban las alcabalas del ramo de la joyería. Una responsabilidad asumida ante notario por por Cornelio Geltof, Jacome Gansacquen, Cornelio de Baquen, Bartolomé Van Craywinquel, Pedro de Haze Eljouen, Miguel

Perrier Berino, Francisco Bilarta, Valerio de Eschott, Miguel de Usarte, Francisco de la Ruela, Gaspar Pluym y Miguel Baquino (*Protocolos*, lib. 3691, fols. 549-550).

La *nación* genovesa era un débil espectro de lo que fue durante los siglos XV y XVI, aun así seguiría teniendo una importante presencia en el tráfico comercial con Europa. Su nueva sede de operaciones en este lado del Mediterráneo era Cádiz, un enclave mucho más accesible y proclive al contrabando. Aun así, en Sevilla seguía teniendo representación diplomática, con uno o dos cónsules. En interés de sus actividades, realizadas desde esta plataforma interior, algunos de ellos acabaron tomando carta de naturaleza. Por ejemplo, Carlo María Garbarino, al que le fue concedida por real cédula de 22 de mayo de 1659 (*Protocolos*, lib. 3698, fol. 772). Cuatro años antes había contraído matrimonio con Luisa María de Medina Saquero (capitulaciones en: *Protocolos*, lib. 3690, fols. 646-648), con aportación de una considerable dote, que ascendió a 25.000 pesos de plata (*Protocolos*, lib. 3690, fol. 649).

Aunque los franceses gozaron del monopolio de ciertos oficios “menores”, desde el punto de vista económico -aguadores y caldereros-, también tomaron parte en el tráfico mercantil. Guillermo Escuda, avecindado en la ciudad, pero oriundo de Rouen, se dedicaba a la importación de vinos (Su testamento en: *Protocolos*, lib. 3701, fols. 70-71). En 1661 ha podido documentarse la presencia de un grupo de comerciantes parienses en el que destacaban Pedro Seigneur, marqués de Saint Brison, señor de las Ruelas y Saint Firmini, y el capitán Nicolás Jouvin (*Protocolos*, lib. 3702, fol. 232). Jouvin era habitual en el puerto sevillano, pero no llegó a asentarse en la ciudad. Cuando en 1658 redacta su testamento alude a su condición de residente, con domicilio provisional en la collación de Santa María, en casa de Miguel de Flores, conservando su *status* de vecino de la capital francesa. Alguna enfermedad le obligó a expresar su última voluntad, señalando la capilla de San Luis de los Franceses, en el convento de San Francisco, como lugar de entierro (*Protocolos*, lib. 3697, fols. 188-9).

La comunidad portuguesa fue suficientemente numerosa y estable como para constituir su propia corporación religiosa con sede en el compás del convento de San Francisco, dentro la capilla de San Antonio de los Portugueses (CASTILLO, 1994). Entre sus miembros destacaban los agentes de negocios, con hombres de mar como el capitán Joan de Olvera, que era natural Lisboa. En su testamento de 1655 (*Protocolos*, lib. 4445, fols. 1303-1305 y 1319-1321) da cuenta de su arraigo en suelo sevillano. Pidió enterrarse en el convento de mercedarios de San José y dispuso la fundación de un

patronato de misas con imposición de 600 ducados de renta sobre sus propiedades. Además distribuyó limosnas entre dos corporaciones religiosas de negros, las cofradías de Nuestra Señora de los Ángeles, junto a San Roque, y del Rosario, en Triana (*Idem*, fol. 1303vto-4r).

Está por medirse la importancia de los ingleses en la ciudad. La documentación notarial es generosa en noticias relativas a ellos, que no obstante pasaron desapercibidos en lo artístico. Tenía en el colegio de San Gregorio, instituido en 1592 para formación sacerdotes de esta nacionalidad, su referente institucional. También los irlandeses tuvieron su propio seminario, bajo la advocación de la Concepción de Nuestra Señora y de la Santa Fe o de San Patricio, que a principios del XVII se encontraba en la Alameda, tutelado por la Compañía de Jesús.

La permanencia y aun arraigo de muchos de estos comerciantes en Sevilla, pese al evidente debilitamiento de su posición en la red comercial con Indias, tiene mucho que ver con el papel que conservaría durante años como cabecera de la estructura caminera que cruzaba toda la Península. Aun cuando las grandes cifras apunten al vertiginoso crecimiento de Cádiz a mediados del XVII, las historias particulares ilustran una resistencia al abandono de la ciudad de interior. Hasta el punto de que destacarían en el enclave costero a testafellos para el control de sus actividades. La documentación abunda en detalles de este empeño numantino y desgrana algunos de los apellidos que hoy siguen vigentes en nuestra ciudad, como Aponte, Salvago, Pinelo, Oliva, Espínola o Bécquer, este último perteneciente a un linaje oriundo de Flandes, que ha dejado importantes personalidades en la historia sevillana.

Manifestaciones de su presencia en la ciudad

No fueron pocos lo que echaron raíces en la ciudad, optando algunos por naturalizarse para evitar trabas en el desempeño de su tarea (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 227-228). Esta permanencia se verificó en la compra de inmuebles, que habitarían en compañía de sus respectivas familias, algunas formadas en la ciudad. Estas viviendas se diseminaban por los principales barrios de la ciudad, con preferencia por aquellos lugares más próximos y con mayores vínculos con las actividades mercantiles: las calles cercanas al puerto, con la Puerta del Arenal como primera referencia, y aquellas otras abocadas al arranque de la red caminera, las Puertas de la Carne y de Carmona. Por ello adquiere notoriedad la cuña urbana cortada por las calles de las Águilas y San José, con vértice en la Alfalfa, que engloba las collaciones de Santa María la Mayor, Santa María

la Blanca, San Nicolás, San José, San Esteban y San Bartolomé, en gran parte coincidente con la antigua judería. **(fig. 1)**

Para testimonio de ello quedan en pie algunas casas, con la huella de sus inquilinos, no tanto a nivel de resorte simbólico como en las formas de ocupación y adecuación a las actividades mercantiles. El caso más significativo, es un edificio, muy reformado en el XIX, que se encuentra en la esquina de las calles San José y Cano y Cueto y muestra un airoso mirador abierto hacia uno de los accesos de la antigua muralla, la puerta de la Carne. Es una modalidad constructiva desconocida en la ciudad, pero muy frecuente en los enclaves costeros de Cádiz y Tarifa, donde servían para otear un horizonte enrejado por la arboladura de los navíos mercantes (ALONSO DE LA SIERRA, 1984). **(fig. 2)**

La alineación de calles que parte desde San Isidoro y concluye en la puerta de la Carne, resulta sorprendentemente ilustrativa de esta concentración del poder económico. A propósito de ello, Gestoso decía que San Isidoro era “una de las más ricas collaciones de la Ciudad, centro de su comercio” (GESTOSO, 1892: 275). Allí se alojaban, casa con casa, en la mayoría de los casos con carácter temporal, muchos individuos venidos de fuera.

Aun cuando la epidemia de peste de 1649 provocó cierto contenimiento en el proceso de renovación urbana, en el que había participado en parte esta activa población, las reformas emprendidas entonces, que pueden vislumbrarse a través de las fuentes, delatan la necesidad de hacer exhibición pública del linaje y del rango personal.

Es impulso unido, a la devota actitud del comerciante, repercutiría muy positivamente en los centros religiosos que jalonan este recorrido. Las fuentes abundan en informaciones sobre legados y aportaciones económicas y artísticas de diversa índole. Ha podido documentarse la apropiación de espacio sagrado para constituir patronatos particulares. Como botón de muestra, el ejemplo de la familia Maelcamp – Malcampo, en Sevilla-, que ejercía cierta influencia sobre la iglesia de San Isidoro, en cuya capilla sacramental Juan Bautista consiguió -a principios del siglo XVIII- que se le señalara sitio para enterramiento familiar (QUILES, 2006: 89-90). **(fig. 3)**

Esta familia emparentó con la de los Omazur, por matrimonio de Nicolás con Isabel Malcampo. A éstos los conocemos por los retratos que les hizo Murillo, en los que el artista ofrece una renovada versión del género, acorde con el gusto de esta clientela flamenca (ANGULO, 1964: 271-273; KINKEAD, 1986: 132-144).

El retrato constituye uno de los géneros pictóricos más apreciados por esta clase mercantil que precisa acreditarse públicamente. Este móvil, la búsqueda de la notoriedad pública, se une al hecho de que en sus países de procedencia estaba más extendido el uso de estas formas de representación social.

Gestoso, que tuvo el privilegio de conocer a fines del siglo XIX los restos de las antiguas colecciones artísticas sevillanas, hizo una selección de retratos para su exhibición pública. Entre los efigiados pudo reconocer algunos forasteros, como el capitán Diego Maestre y de su esposa María Felizes, a su entender pintados por Murillo (GESTOSO, 1910: ns. 13 y 15). Evidente, como en su momento advirtiera Diego Angulo, no pertenecen al gran maestro, pero sí es de factura sevillana (ANGULO, 1981: 568-569). Repite un modelo tan usual entonces, que Murillo adoptó para muchas de sus versiones, de cuerpo entero con fondo escenográfico.

Una variante interesante, que muestra una apertura estilística y la aceptación de un nuevo patrón de trabajo, es la que realiza Cornelio Schut con el comerciante genovés Juan Bautista Priaroggia (VALDIVIESO, 2003: 464 y 467). La principal peculiaridad de esta obra se encuentra en el deseo de abandonar la pose envarada de otros retratos, para resaltar la naturalidad del modelo. Novedosa también es solución dada al retrato, que se atribuye también a Schut, de Carlos de Licht, “primer cónsul de la nación flamenca” (QUILES, en prensa). De vigorosa pincelada. El personaje parece retratado en un gesto espontáneo. Evidentemente, el género está experimentando cambios en la búsqueda de nuevas vías de expresión. **(figs. 4 y 5)**

La clientela está en la base de la evolución que conduce a un retrato más natural y menos crítico con la carga de elementos simbólicos del pleno barroco.

También condicionó la popularización de ciertas técnicas y temas. Aun cuando las estampas llegan a los talleres sevillanos como vehículos de ideas, anticipándose a los criterios personales de los clientes, es posible que los extranjeros incentivaran aún más la circulación de esas imágenes grabadas. Al margen de este sector de la promoción artística, hay que airear el hecho de que los pintores flamencos asentados en Sevilla tuvieron una participación relevante en la introducción, en los circuitos artísticos, de láminas –propias y ajenas. He ahí el caso de Pedro de Campolargo, reputado como grabador, aunque su venida a la ciudad estaría justificada como partícipe del negocio de importancia de estampas desde Amberes (QUILES, 1999: 208; KINKEAD, 2007: 83). De otros antuerpienses no podemos decir lo mismo, aunque intuimos que, de un modo u

otro se vincularon al mercado de grabados. Posiblemente fuera el caso de Sebastián Faix (con carácter general: KINKEAD, 1982; NAVARRETE, 1998).

Las re/colecciones

Faltando a la precisión terminológica solemos aplicar la voz *colección* a un conjunto desarticulado de obras de arte, muchas veces formado sin criterio preciso, cuando en realidad nos estamos refiriendo a una *recolección*. Ello lo hacemos en un sentido laxo, por comodidad en el uso del lenguaje. En los casos que nos ocupan es igual de difícil categorizar. Nos falta información para conocer los gustos personales y los criterios empleados en el acopio de obras de arte. Puede que en la mayoría de los casos se produjera arbitrariamente, mediante regalo o compra en almoneda. Habría que volver la mirada a la Corte, por su poder de convicción y su capacidad transmisora de ideas al resto de las élites españolas, para comprender el sentido dado a las colecciones artísticas amasadas durante el barroco (MORÁN y CHECA, 1985: 226).

Entre los extranjeros estantes en Sevilla habría que distinguir a aquellos que visitaron la ciudad puntualmente para gestión de los negocios de quienes se afincaron, adquiriendo la condición de *vecino*. De unos no es esperable la presencia de obras sevillanas entre sus bienes artísticos, de otros cabe reconocer que hicieron encargos en la ciudad que los acogió. Éstos son los protagonistas del cambio en las artes locales.

La pintura flamenca afluyó a los hogares sevillanos porque fue determinante la interferencia cultural de los individuos de esa procedencia y porque ellos mismos habían creado cauces para la circulación de las obras de arte. En las fuentes se advierte este trasiego, con la concurrencia de los mercaderes de la misma nacionalidad. En realidad, gran parte de los pintores que, de aquella procedencia, se habían instalado en Sevilla eran, ante todo, hombres de negocios. Pedro de Campolargo ejerció como marchante de estampas, además de grabador, lo mismo que Sebastián de Faix, que todavía al final de sus días confiaba en su hijo, Francisco María, la gestión de sus negocios en Tierra Firme, como manifiesta en el testamento realizado antes del viaje: “Declaro que el dho sebastian fax mi pe me a dado y entregado diferentes mercaderias que llebo conmigo a el dho rreyno de tierra firme” (*Protocolos*, lib. 3700, fol. 260vto).

Representativo es el caso de Juan Remírez de los Reyes Diaranás, que poseía una larga serie de pinturas flamencas que había obtenido directamente en origen. Para ello contó con los servicios de un intermediario del país. Así lo pone en nuestro conocimiento: Tenía cuarenta y ocho láminas de cobre, “de diferentes países”, traídas de

Flandes por orden de Juan Márquez, mercader flamenco; además de otra cantidad igual de lienzos, también con países e igualmente aportadas por el mismo marchante. A todo ello habría que añadir veinticuatro cuadros grandes, la mitad de la vida de Cristo, esta vez “comprados en Amberes por orden de Juan de Uint, mercader flamenco de Cádiz” (*Protocolos*, lib. 3694, fol. 23).

Algunos nombres

El capitán francés Pedro Reynel, cuya presencia en la ciudad puede atestigüarse documentalmente por un largo periodo de años, llegó a concretar una colección compuesta por 124 lienzos, 6 láminas en tabla y un cobre (*Protocolos*, lib. 3705, fol. 742-4). En su mayor parte de temática religiosa, como ocurría en la generalidad de las series sevillanas, donde igualmente los *países* y *fruteros* constituyen el segundo de los géneros en número de piezas. La abundancia de países viene a dar una medida de la dimensión de la casa en que vive Reynel, al tratarse de una temática empleada con carácter eminentemente decorativo.

De la pintura religiosa habría que referir la presencia destacada de cuadros de la vida de Cristo, algunos formando series, y, en menor número, otros de santos y representaciones votivas de Cristo y María (*Ecce Homo* y *Virgen de Belén*).

Los cuarenta y cuatro países eran de diverso formato y tamaño, desde los de dos varas a los “pequeños obados”. Al menos doce eran flamencos. Lo mismo que el “quadro de vn león y perros de tres baras de largo y dos de ancho”, de evidentes connotaciones rubenianas. A ello habría que añadir los cuatro fruteros, de poco menos de dos varas, y los dieciséis “cuadros de los tiempos”. Los *tiempos del año* están representados por dos series, una compuesta por cuatro lienzos de dos varas y la otra de una docena de media vara la unidad. Es decir, que los primeros relataban el paso de las estaciones y los otros aludían al transcurso de los meses.

Conocemos físicamente al flamenco Diego Maestre y también le tenemos identificado como un activo hombre de negocios, que poseyó su propia embarcación, con la que importó mercancías desde Amberes, pasando en alguna ocasión por el puerto vasco de Pasajes. En su deseo por incrementar su nivel de negocios, se afincó en Sevilla y adquirió una gran hacienda de olivar en el término de Dos Hermanas y tres cortijos en el de Alcalá de Guadaira, de cara a su participación en la empresa americana. En el inventario de sus bienes hay un elevado número de láminas, del orden de sesenta y cinco, lo que frente a los ochenta y cuatro lienzos, constituye un alto porcentaje. Habría

que atribuir a su naturaleza la importancia de este soporte de la pintura. Del mismo modo que la presencia de algunos temas dentro de la colección y también la procedencia de los mismos.

“Tres marinas” y “vn liensso de la Ciudad de Genoba de dos baras y media” informan del gusto personal de un individuo que conoció las principales ciudades portuarias europeas desde su navío. No era raro que estos cuadros sirvieran al propietario para decorar la sala de recibimiento, a veces engarzados con un repertorio de retratos familiares, componiendo una galería propia de este ámbito de lo semipúblico. De los cuadros de contenido religioso, llama la atención la existencia de dos de Santa Teresa, dos Vírgenes de Belén, un Ecce Homo, una *Verónica*, “la Cauessa de señor san Pedro”, un “liensso de dos baras de altto con moldura dorada del Santto Xppto de Gradas”, otro “de dos baras de nra sra de los Reyes con moldura de madera” y un Apostolado, entre otros. Por último, hay “un Liensso de ttres baras en quadro con su moldura de la Combercion de Sn Pablo”, una iconografía muy corriente en los hogares de los comerciantes sevillanos.

De las láminas estamos menos informados. Hay varias series, una de diecinueve piezas, de media vara con moldura de ébano, posiblemente de cobre, lo mismo que otras cuatro de una tercia cada una y también moldurada con la misma calidad, las “cattorze laminas de differentes fabulas con molduras” de la misma madera, y cuatro más “de a bara en quadro de differentes fabulas”. Por lo demás, conocemos el soporte de seis de ellas: bronce, concha de nácar y piedra. En el material citado en último lugar había pintado un “subsessso de faraon”.

Y, como de costumbre, la numerosa relación de *países*. Treinta lienzos, además de la citada vista de Génova y las tres *marinas*. Son de tamaño medio y pequeño, oscilando entre los 120 y lo 40 centímetros (1 ½ - ½ varas). De ninguno sabemos más que las dimensiones y el marco, a excepción del “Pais de a bara sin moldura de Cayn y Abel” y los otros dos “de vara y quartta con molduras de lo mismo el vno de Sn Anttonio y el otro Judich”, es decir, de *anacoretas*. Son paisajes sacros habituales en los grandes caserones sevillanos.

Tan común es la pintura flamenca, que ya no resulta digna de ser catalogada. En cambio, sí es de resaltar, por su mayor rareza, los “dos Lienssos Yttalianos de mas de bara”.

No todos los extranjeros de quienes tenemos información estaban afincados en la ciudad. Antes bien, eran numerosos aquéllos que hicieron paradas provisionales,

entretanto vaciaban las bodegas de sus barcos y volvían a llenarlas para el viaje de retorno. Algunos aguardaban a concluir sus negocios, lo que podía demorarse durante meses, e incluso más tiempo del esperado. Uno de éstos fue el comerciante y senador la señoría de Lucca, Paolo Garzoni, recién llegado a Sevilla en 1683 (KINKEAD, 1989: 141 y 153) y fallecido seis años más tarde de una grave enfermedad. Este inesperado desenlace le obligó a dictar su última voluntad en estos términos: “por quanto la aseleridad de mi enfermedad y las dependencias que tengo no me dan lugar a que yo por mi perosona haga y hordene mi test^{mtio}” (*Protocolos*, lib. 10296, fol. 78).

Obligado por las circunstancias hubo de montar completamente su hogar sevillano. De ahí que podamos conocer su colección pictórica, que no era muy abundante, pero sí interesante. Estaba compuesta por cuarenta y dos cuadros, diez láminas y treinta mapas. Los primeros son, a excepción de un *país* pequeño, de temática religiosa. De ellos son de destacar una versión del *Volto Santo* de la catedral de Lucca (“un quadro del santo xp^{to} de Luca de dos baras y tres quartas de largo y dos baras de ancho con marco dorado y negro”), sendas series de la vida de Cristo y la Virgen (“seis quadros de diferentes Ymajenes de n^{ro} s^{or} Jesuxpto de dos baras y tres quartas de alto y dos baras y media de ancho con marcos negros dorados por los perfiles” y “doze quadros yguales de la vida de nuestra señora de a dos baras y tersia de largo y bara y media de ancho con molduras doradas”) y dos lienzos pintados por Murillo (“un quadro de s^{ta} Cathalina pintura de Morillo de bara y quarta de alto y bara de ancho con marco g^{de} dorado” y “otro quadro de la Asemp^{on} de n^{ro} s^{or} pintura de Morillo de bara y quarta de alto y dos tersias de ancho con molduras doradas”).

Del resto de las piezas que completan la colección son de destacar la colección de mapas, de la que doce son *países* (“mapas payses de a dos baras y tres quartas de largo y tres quartas de ancho iguales con molduras negras”) y el resto son de papel y distintos tamaños (“dies y ocho mapas de papel de diferentes tamaños”).

Por fin, las láminas son mayoritariamente de cobre, siete componiendo serie; el resto soportado por tabla. El documento no da ningún indicio de su contenido.

Como se ha dicho más arriba, la figura del coleccionista brilla por su ausencia. Y no es precisamente por falta de medios. Hay individuos como el capitán Hernando Cant, cuyo capital estimado, al contraer matrimonio con Ángela Daniel, viuda de Maximiliano Coene, ascendía a 194.839 reales, que apenas tenía docena y media de lienzos. Sin embargo, de este conjunto de obras, aparte de los cinco grandes lienzos de temática religiosa, habitual en los hogares sevillanos, habría que destacar los “doçe

lienços a el olio pinturas de p^{tos} de mar de flandes, a q^{ta} R^s cada vna, que montan quatroçientos y ochenta R^s de v^{on}” (*Protocolos*, lib. 10213, fol. 267vto). Algo más aportó al nuevo hogar la esposa, siete lienços, doce láminas y una escultura de bulto. En ellos se aprecia las preferencias por este género y su origen flamenco. Once las láminas eran de pequeño formato, posiblemente cobres, la otra, con soporte en tabla, era de “las tres diosas”, quizás las tres Gracias. De los cuadros en tela, dos de ellos representaban temas con los que nos hemos familiarizados en este grupo de población sevillana: “vn lienço a el olio de los quatro tiempos del año” y “otro lienço a el olio de los quatro Elem^{tos}” (*Protocolos*, lib. 10213, fol. 264r; 19-XII-1652).

Quizás la más interesante de las series estudiadas sea la del antuerpiense Carlos de Licht, al que conocemos por un retrato que se ha atribuido a Cornelio Schut. Fue comerciante con fortuna y persona muy influyente en la ciudad, donde tuvo numerosos amigos no sólo dentro de la comunidad flamenca. Ésta reconoció su valía nombrándole cónsul. Su colección pictórica supera con creces el centenar de piezas, estando constituida por 46 láminas en cobre, 82 cuadros (7 tablas), 8 mapas en papel y tres estampas (KINKEAD, 1989: 153; QUILES, en prensa). En los cobres reconocemos la peculiar formación del conjunto pictórico, pues al lado de la mayoritaria relación de obras religiosas, hay que consignar otras obras de relevancia: “vn edificio de vn templo”, una “caseria de mujeres”, “tres mugeres desnudas”, dos países con “una con una danza de Villanos y las otras con vnas mugeres y vnos niños Jugando con vn carnero”, otros dos más representando “una batalla canpal y el otro de vna danza de villanos”, dos láminas más “la una de vna batalla campal y la otra con dos figuras” “del triunfo de la mar”; y de entre otros siete países en lámina destacan, también por su carácter profano y de indudable filiación flamenca “una danza, otro de vna batalla de nauios [y] otro troya arrasada”, otra “de vna mujeres nadando”, “una Ruina”, y, por último, una versión del *Rapto de Europa* (“la fabula de Europa y Jupiter combertido en toro”). Sólo en dos ocasiones el escribano anota la procedencia de las obras y en ambos casos es flamenca y con relación con países.

Algo parecido ocurre con la pintura sobre lienzo y tabla, aunque es mayor el número de piezas de contenido religioso. Llama la atención la pintura profana por su valor como referente de gusto. No sólo ilustra el origen flamenco del propietario, sino también su aclimatación en el medio sevillano. Pintura mitológica y sobre todo alegórica, además de descripciones paisajísticas con ambientes marineros y cuadros de costumbres, contribuyen a otorgar carta de naturaleza a la colección. Entre las piezas

descritas en el inventario destacan por este carácter singular un “pays de unos hombres convertidos en Ranas”, “una fabula de pan y siringa”, “dies países pintados diferentes nauios” y finalmente “quatro hombres jugando a las damas”.

También figuran en el documento varios retratos, de los que sólo se identifica el suyo (“vn lienso en q esta el retrato del dho Dn Carlos de Licht”), que ha sido recuperado recientemente.

En este soporte se encuentran las obras sevillanas identificadas por autor: “vn pais pintura de Herrera”, “otro quadro de n^{ra} s^a del Niño Jhs y vnos saçerdotes Pintura de morillo”, “otro pais borron de Valdes de Herodes, y los Ynnoçentes”, “otro lienso retrato de Herrera”, “otro lienso Pais de Herrera”, “vn retrato de Vela[zco] - ¿Velázquez?- el pintor de s[i] mismo”

Como signo de su dedicación profesional hay que significar la presencia en esta colección de varios *mapas* en papel, uno de la villa de Madrid, Roma y otros seis enclaves sin especificar, todos ellos de grandes dimensiones, entre dos varas y media y tres y tercia. El de la capital española era nuevo, por lo que probablemente se trataba del de Teixeira, editado en 1656 (MOLINA CAMPUZANO, 1960: 264-279; PEREDA, 1998: 127-134).

El reflejo artístico

Podríamos traer a colación más documentos relativos a los bienes artísticos de los extranjeros afincados en Sevilla. Sin embargo, no lograríamos resolver las mayores dudas que suscitan la génesis de estos repertorios pictóricos: cuál fue la razón que impulsó a su adquisición y cuáles los criterios empleados en la selección de los mismos. Lo que, en consecuencia, nos impide saber si existieron colecciones artísticas en poder de quienes más capacitados –o sensibilizados- estaban para ello. Al menos es posible advertir cierta coincidencia en la selección temática, de acuerdo con las modas imperantes en Sevilla y en sus respectivos lugares de origen. La adaptación de este colectivo foráneo a su nuevo *ecosistema* tiene consecuencias muy interesantes, por aceptación de la estética y la ética locales. Lo que traen consigo desde sus países de procedencia habría de servirnos para conocer los gustos personales, y lo que adquieren en su nuevo domicilio su capacidad de adaptación, al tiempo que condicionan la respuesta artística de los artífices. A la vista de las fuentes queda claro que los extranjeros se acomodaron al mercado artístico local, ejerciendo diversos niveles de protección sobre la comunidad de pintores. El caso extremo es el de Carlos de Licht,

que llegó a ingresar en la Academia de pintura de la Lonja. Sin embargo, cuesta medir la intensidad de la respuesta dada por los artistas. Ya se ha puesto de manifiesto cómo alguno de ellos pudo verse influenciado por su clientela extranjera, en el uso de nuevos patrones de trabajo.

La cicatería de las fuentes nos priva de mejores datos para el conocimiento de este trasiego artístico, tanto de obras como de ideas. Presumiblemente, los extranjeros generaron un ambiente favorable para el intercambio artístico, con aportación de sus experiencias personales. Bien es verdad que la influencia foránea también pudo transmitirse por otras vías, como pudieron ser las que conectaban la ciudad con la Corte, donde fue mucho más fuerte el impacto de lo extranjero, con repercusión en las grandes casas aristocráticas sevillanas afincadas cerca del monarca. También hay que considerar la incidencia de quienes ejercieron cargos públicos fuera del país, como la Santa Sede o Nápoles. Baste el ejemplo del noveno duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda Fernández de Córdoba, que aprovechó su estancia en la ciudad virreinal para hacer acopio de pintura italiana (LLEÓ CAÑAL, 1989: 109-110).

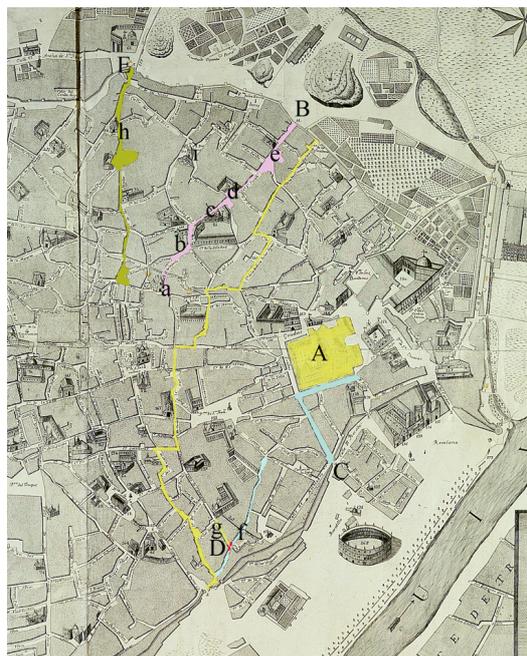


Figura 1: Fco. Manuel Coello, del., José Amat, grab., *Plano topográfico de Sevilla*, Detalle, 1771. *La ciudad de los mercaderes*. Col. Particular.

Leyenda: A) Catedral, centro de la collación de Santa María, B) Puerta de la Carne, C) Puerta del Arenal, D) barrio de La Laguna, E) puerta de Carmona; a) iglesia de San Isidoro, b) iglesia de San Nicolás, c) convento de Madre de Dios, d) convento de San José, e) iglesia de Santa María la Blanca, f) calle de la Pajería, g) calle de Catalanes, h) iglesia de San Esteban, junto a “c^e del Buenviage”, i) iglesia de San Bartolomé.



Figura 2: Casa situada en la calle San José, esquina a la actual Cano y Cueto.



Figura 3: Capilla Sacramental de la iglesia de San Isidoro.



Figura 4: Cornelio Schut, atrib. *Juan Bautista Priarrogia*. Col. Coll y Cortés. Madrid.



Figura 5: Cornelio Schut, atrib. *Carlos de Licht*. Col. Particular. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA, J. (1984), *Las torres-miradores de Cádiz*, Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1964), “Murillo (El retrato de Nicolás Omazur adquirido por el Museo del Prado. Varios bocetos. La "Adoración" de Leningrado)”, *Archivo español de arte*, 148, 269-280.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1981), *Murillo. Catálogo crítico*, II, Madrid, Espasa-Calpe.
- CASTILLO UTRILLA, M. J. del (1994), “La capilla de San Antonio de los Portugueses de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 7, 81-96.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1959), “La concesión de naturalezas para comerciar en Indias durante el siglo XVII”, *Revista de Indias*, 19, 227-239.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1892), *Sevilla Monumental y Artística* III, 1892.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1910), *Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de 1910*, Madrid, Of. Tip. Blanco y Negro.
- KINKEAD, D. T. (1982), “Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo”, *Archivo Hispalense*, 195, págs. 37-52.
- KINKEAD, D. T. (1986), “The Picture Collection of Don Nicolas Omazur”, *The Burlington Magazine*, 995, 132-144.
- KINKEAD, D. T. (1989), “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”, *Boletín de Bellas Artes*, XVII, 117-178.
- KINKEAD, D. T. (2007), *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*, Bloomington, Authorhouse.
- KONETZKE, R. (1945), “Legislación sobre emigración de extranjeros en América durante la época colonial”, *Revista Internacional de Sociología*, 11-12, 269-299.
- LLEÓ CAÑAL, V. (1989), “The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli”, *The Burlington Magazine*, 1031, 108-116.
- MOLINA CAMPUZANO, M. (1960), *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.
- MOLLEDA, M. D. G. (1950), “El contrabando inglés en América (Correspondencia inédita de la Factoría de Buenos Aires)”, *Hispania*, 39, 336-370.
- MORÁN, M. y CHECA, F. (1985), *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1998), *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, FAHA.

PEREDA, F. (1998), “Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 11, 103-134.

QUILES, F. (1999), “En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXXV-LXXVI, 203-249.

QUILES, F. (2006), “El arte en un emporio mercantil, la Sevilla barroca”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43, 67-90

“Cornelio Schut el Mozo, pintor de retratos (h. 1629-1686)”, en prensa.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (2003), *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir.

Protocolos: AHPS-PN: Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección de Protocolos Notariales.