

El frontispicio o portada, antecedente en imágenes del contenido del libro Barroco: *El Teatro de las Religiones* de fray Pedro de Valderrama, 1612

The church facade or front as an antecedent of the images contained in the Baroque volume *The Theatre of Religions* by friar Pedro de Valderrama, 1612

Moreno Garrido, Antonio y Pérez Galdeano, Ana María*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 69-82]

RESUMEN

En este estudio se analiza el Frontispicio del libro editado en 1612, *Teatro de las Religiones*, de Fray Pedro de Valderrama. En él volvemos a reflexionar sobre algunos de los aspectos más singulares del Barroco: la vida como representación y la imagen como antesala que adelanta y preconiza el contenido del libro, igual que sucede con las fachadas barrocas, verdaderos retablos parlantes que nos adelantan lo que, una vez dentro, nos vamos a encontrar.

Palabras clave: Grabado; Calcografía; Frontispicios; Barroco.

Identificadores: Valderrama, Fray Pedro de; Heylan, Francisco; *Teatro de las Religiones*.

Topónimos: Sevilla.

Periodo: Siglo 17.

ABSTRACT

This article analyses the front page of the *Theatre of Religions*, published in 1612 by Friar Pedro de Valderrama. We examine once more some of the most original aspects of the Baroque: life as representation and the image as a prelude, anticipating and illustrating the content of the book, just as with baroque facades, which are real talking retables, informing us of what we are to find, once we cross the threshold.

Key words: Engraving; Cover pages; Facades; Baroque; Prints.

Identifiers: Valderrama, Fray Pedro de; Heylan, Francisco; *The Theatre of Religions*.

Place names: Seville.

Period: 17th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: anmoreno@ugr.es y ampg@ugr.es

La estampa del frontispicio como explicación del contenido del libro

A finales del siglo XVI la técnica del grabado calcográfico se impone de manera progresiva en la ilustración del libro, al sustituir a la entalladura al hilo —a la hebra o a la fibra— sobre madera, ya que aquella se adaptaba mejor al naturalismo propio del barroco¹. Sin embargo, la nueva técnica exigía una costosa infraestructura que se introduce poco a poco en la Península² desde los Países Bajos³, país con mayor tradición calcográfica —por la mayor protección a estos espacios por parte de los Austrias—. No debemos olvidar que esta técnica de grabado exigía una estampación independiente del texto, en una prensa especial llamada tórculo, lo que encarecía considerablemente el coste de la edición.

De forma paralela, era evidente la falta en la Península de verdaderos profesionales del grabado en hueco. Así pues, esta técnica por procedimiento directo, —nos referimos al grabado a buril—, el procedimiento calcográfico de mayor prestigio, estaba en manos de los expertos procedentes, sobre todo de los Países Bajos, como fue el caso de los Heylan⁴.

La dificultad que conlleva la realización del grabado calcográfico hace que las ilustraciones del libro barroco disminuyan considerablemente salvo casos excepcionales, en proyectos de renombre tales como la «*Historia del Monte de Celia de Nuestra Señora de la Salceda*» y el proyectado libro de Justino Antolínez de Burgos, «*Historia Eclesiástica en Granada*»⁵.

Según reza en la Portada, fue Francisco Heylan⁶, burilista de origen flamenco, quién abrió la imagen que ilustra el Frontispicio del libro del padre Valderrama. Como se puede leer en la leyenda que recorre la banda inferior del marco, la estampa aparece fechada en 1612: «*Impreso en el convento de S. Augustin de Sevilla. Año de 1612. Por Luis Estupiñan. Francisco Heylan sculp.*», por lo que nos encontramos con que el grabador, debió realizar este grabado poco después de la muerte del agustino. Parece que la llegada de Francisco y Bernardo Heylan a Sevilla en 1607, y su permanencia hasta ^{ca.}1611, se debió principalmente, a las oportunidades que en ese momento ofrecía Sevilla, —principal Puerto de enlace con el Nuevo Mundo— que contribuyeron a que la ciudad de la Giralda se convirtiera en un foco cultural y artístico de primer orden⁷. Cómo hemos asegurado en otras ocasiones, la labor que Heylan lleva a cabo en Sevilla, como el grabador que realiza mayor número de ilustraciones calcográficas va a servir, junto a los trabajos que desarrolló para Fray Pedro González de Mendoza y el prestigio en aquellos años tenía la ciudad de Granada, —donde estaba ubicada la Real Chancillería—, para animar a Heylan en su traslado a esta ciudad, donde encontrará un territorio virgen en las labores calcográficas, como se pone de manifiesto tras los descubrimientos del Sacromonte. Pero si tenemos en cuenta las noticias recogidas, en torno a la llegada de Francisco Heylan a Granada, —a finales de 1611—, atraído por la falta de burilistas en la ciudad de la Alhambra, tenemos que pensar que la estampa bien pudo ser encargada en Sevilla y que posteriormente abriera en Granada.

La estampa espejo del Prólogo

El Frontispicio del *Teatro de las Religiones*, constituye una de las páginas más significativas del grabado sevillano de la primera mitad del siglo XVII. El mensaje simbólico que emana de la imagen —objeto de nuestro estudio—, encuentra su razón de ser, de manera inmediata, en el contenido del libro. La estampa por sí sola es síntesis y sintaxis, capaz de crear un sintagma ordenado, coherente de ideas que están en función de un lenguaje programático. Situada al comienzo del libro ocupa un lugar preferente, donde se convierte en plataforma, desde donde lanzar un mensaje propagandístico —político e incluso religioso— concreto⁸.

La alegoría es una de las distintas fórmulas de representación posibles con las que, generalmente, se puede encontrar resuelta la ilustración de la portada de un libro. Ésta acompañada de emblemas, empresas o divisas, que completan el discurso visual⁹. A modo de antesala, el sistema expresivo dispuesto, permite concentrar en muy poco espacio todo un imaginario capaz de trasladar al lector la esencia del contenido del libro¹⁰. Esto no significa, que lo representado no sea exotérico. En ocasiones, estas imágenes se convierten en verdaderos jeroglíficos¹¹ que hay que interpretar.

El grabado que nos ocupa es una talla dulce sobre cobre que mide 294 x 160 mm. En el centro de la parte superior de la composición vemos la Crucifixión de Cristo, flanqueada por dos santos agustinos: en el lado izquierdo, arrodillado a los pies de la Cruz, se representa a San Agustín con sus atributos: el corazón encendido y atravesado por una flecha y la mitra de obispo en el suelo; mientras que en el lado derecho se representa a San Nicolás de Tolentino orante, con la perdiz en una de sus manos, uno de los atributos más caracterís-



1. Frontispicio del *Teatro de las Religiones*, edición de 1612. Grabado por Francisco Heylan. Colección particular.



2. En el preliminar vemos el retrato de Fray Pedro de Valderrama, en el *Teatro de las Religiones*, edición de 1612. Grabado por Francisco Heylan. Colección particular.

ticos por el que se reconoce al Santo. A ambos lados se disponen una serie de escudos que se corresponden con las distintas órdenes religiosas que ofrecen sus virtudes a Cristo crucificado, destacando la singularidad del instrumento de la Pasión, ya que en vez de ser un desnudo madero —símbolo de la muerte—, el Sacrificio se consume en un robusto rosal, que representa todo lo contrario: la Resurrección y la vida. En el centro de la parte inferior aparece una precoz *vanitas*, —calavera coronada con rosas—. La coronación de la muerte, significa el paso a la vida eterna. Está rodeada de elementos muy singulares, un candil encendido, —puesto que no representa a la muerte propiamente dicha—; y un reloj de arena, que no se ha consumido todavía.

En la parte central de la composición observamos el corazón de San Agustín, emblema de su Orden y el escudo de la familia Ponce de León¹², —a quien va dedicado el libro—, y donde se puede leer de arriba hacia abajo: «*TEATRO / DE LAS RELIGIONES / COMPUESTO POR EL PADRE M^{tro} FRAI / PE-*

DRO DE VALDERRAMA, PRIOR DEL CONVENTO / DE SAN AGUSTIN DE SEVILLA, NATURAL DE ELLA. / DIRIGIDO AL EX. S^{or} DON RODRIGO / Ponce de Leon, DUQUE

de la Ciudad de Arcos, Marques de Zahara, Conde de Casares, Señor de la Villa / De Marchena y de la casa de Villa Garcia y Cava-/llo de la insigne Orden del Tuson de Oro. / Impreso en el Conuento de San Agustín de Sevilla. Año 1612. Por Luis Estupiñan.¹³ Francisco Heylan Sculpsit.»

Nos llama poderosamente la atención, la entrañable unidad que significa el escudo de Ponce de León inserto en el de la orden de San Agustín. No es casualidad la disposición aludida, ya que obedece a tres razones de enorme interés iconográfico e histórico recogidas en los preliminares del libro¹⁴: «...león, hondas y piedras que en solo este convento se hallan, y ultimamente el cordero de la insigne Orden del Tuson de Oro, con que agora de nuevo su magestad lo a(sic) orlado, todas... sirvan a V. Excelencia para amparar las Religiones de quien siempre es defensor, que quiça buscando su favor, todos sus escudos an(sic) cercado al de vuestra excelencia en el principio de este libro, en que se trata de los padres fundadores dellas. Pero quien más cerca le tiene y más en su coraçon es el de la Orden de N.P. S. Augustin a quien V. Excelencia ampara y defiende». Así la presencia de la cabeza del león coronando el escudo, es de un gran atractivo simbólico, como se nos narra también en los preliminares y reproducimos por su interés: «El Leō ahuyente las fieras q[ue] con sus da-/ñadas lēguas lastiman a los religiosos, las hondas (sic) y piedras sirvan pa-/ra ahuyentar los lobos y perros mormuradores de sus honras»¹⁵.

La portada resulta aún más atractiva si leemos el Prólogo del libro dirigido al lector. Por este motivo vamos a glosarlo, aunque sea someramente por los límites de este trabajo. Pero a la hora de hacer el comentario de la portada, es de la mayor utilidad la lectura del Prólogo, pues en él —por parte de su autor—, se plantean una serie de explicaciones que completan la lectura iconográfica del mismo. Comenzando por el análisis del propio título de la obra: «Teatro de las Religiones», el cual nos proporciona unas interesantísimas observaciones sobre el significado del término teatro: «De suerte que significa el lugar donde celebran las representaciones. Otras vezes signi-/fica no solo el lugar donde se juntavan a ver las representaciones, comedias, o / tragedias, pero la mesma muchedumbre que allí juntava, ya à oyr, y ya a re-/presentar se llamava Teatro»¹⁶. Continuando con la descripción de la Portada, donde las Religiones presentan a Cristo Crucificado todas sus virtudes, imagen parlante que traslada en su totalidad la esencia del libro: «Agora pues signifique lo primero, que el lugar de las representaciones, ago/ra quiera decir lo segundo, que es la gente que allí se juntava, a ver, oyr, y repre/sentar, con justa causa el Autor puso a este libro Teatro de las Religiones, porque/ el (como se ve en su principio) es el lugar donde se juntan los Padres, Y Patriarcas/ de las Religiones a representar a Christo crucificado, las virtudes que mas flo/recieron en ellos, y que oy se hallan en ellas. En este Teatro el oyente es Christo, / los representantes los Patriarcas, el argumento de la representación, son virtudes»¹⁷.

Para poder realizar una lectura clara y ordenada de los escudos de las distintas Órdenes Religiosas que aparecen en el Frontispicio, hemos decidido seguir la disposición que se establece el Prólogo. De este modo, quien primero ofrece su virtud a Cristo es San Agustín¹⁸, cuya figura se halla situada en el lado izquierdo de la parte superior del grabado, arrodillado ante Cristo —como ya advertimos al principio—. Éste aparece representado

con sus atributos episcopales, a lo que se une la indumentaria de su Orden. Así se recoge y ofrece su virtud en el Prólogo: «*El Primero pues de todos, es nuestro Padre San Agustín, que sale en medio/ del Teatro con su corazón pasado con la flecha del amor de Dios. Lo que repre/senta es, “Charitas”, fuego encendido del amor que tuvo a Dios*». El corazón encendido –símbolo de su entrega a la divinidad–, es un atributo que proviene de los comentarios de San Agustín al libro de los Proverbios¹⁹. Debemos subrayar que a partir del siglo XVI, la representación del corazón traspasado por flechas, se desprende de un pasaje de las Confesiones de San Agustín²⁰. También, a partir del quinientos se representa al santo bajo el tipo iconográfico patriarcal, con un aspecto maduro y barbado tal y como lo representa el grabador Heylan.

La segunda virtud en aparecer, es la *Fides*. Representada en el ángulo superior izquierdo bajo el escudo de la Orden dominica. En el centro del mismo la cruz, en cuyos extremos aparece la flor de lis, sobre un espacio segmentado que juega con los colores —blanco y negro—, propios de la Orden²¹. Las cuatro estrellas, que aparecen en los espacios intermedios, están extraídas de las visiones del nacimiento del santo. En el Prólogo, se hace alusión a «...*Santo Domingo glorioso [...] que [presenta] a Christo [...su...], “Fides”, la fe de quien/ parece que se à hecho cargo de defender el y su orden, siendo zelosos inquisido/res de quien no la guarda...*».

Una nueva virtud es ofrecida al Redentor: “*spes*”. La esperanza albergada por «...*el seraphico padre san Francisco [dice el Prólogo] sale representando a Christo crucificado....*». El escudo de la Orden franciscana, se encuentra situado en el ángulo superior derecho. En él aparecen los atributos por los que dicha Orden siente veneración: la estigmatización de San Francisco²². Ésta se concibe como el momento culminante de su conformidad con Cristo en su Pasión, tal y como viene representado en el lado izquierdo del citado escudo, con los brazos entrecruzados y la cruz de fondo. Al otro lado se representan las cinco llagas, mientras que en el centro de la parte inferior, aparecen las iniciales IHS.

Un singular emblema se representa en el lado izquierdo de la estampa que se corresponde con el Patriarca Elías, —según leemos en el Prólogo—. Sin embargo, se hace compleja su lectura si se intenta extraer su significado, partiendo sólo de las noticias conocidas del profeta a través del Antiguo Testamento, (1 Reyes 17-21) ya que los elementos que componen tal insignia, nos dicen otra cosa. Su acertada razón de ser debemos vincularla a la Orden carmelita, íntimamente relacionada con el Patriarca, ya que a él se atribuye la fundación de la misma²³. Así pues, la imagen de este emblema está formada por un doble mantelado en curva, en cuyos cantones se encuentran dos estrellas de seis puntas de sable; en la segunda partición, una estrella de 6 puntas de plata²⁴. El Prólogo describe al Patriarca, como aquél que está «...*cercado de mucho fuego sinificador de su gran celo “zelus”...*», virtud que le destacó, por el esmero que el Patriarca ponía en cada cosa que Yahveh le pedía.

Prosigue el emblema de la Orden benedictina, situado a la derecha de la estampa bajo el escudo franciscano. Señalar que esta insignia se corresponde con la Congregación benedictina, reformada en Castilla —durante el siglo XVI—²⁵. Dicho emblema presenta

una partición que sitúa, en el lado derecho, un campo de gules —rojo— con un castillo de oro; mientras, en el lado izquierdo el campo es del color de este preciado metal, con un león rampante de gules que coge un báculo abacial —en oro— con sus extremidades anteriores. Tanto el castillo como el león, simbolizan los reinos derivados de su mismo nombre. El Prólogo dice de San Benito que está: «...lleno de tantas ben/diciones, que teniendo por nombre Bendito, representa Bendición, “Benedictio”....», en cuya Orden han florecido santos Papas, Cardenales y Prelados.

Si continuamos con la lectura del Prólogo viene a colación, hablar de la Orden de San Basilio el Grande. El escudo se encuentra ubicado en el lado izquierdo de la estampa, bajo el emblema de los carmelitas. Con ella nos encontramos uno de los pocos casos, —por no decir el único—, donde el Prólogo explica los elementos que contiene el emblema. De este modo, nos encontramos que en el interior se representa una columna de fuego, según nos dice el texto: «...coluna de la Iglesia...», símbolo de la firmeza de la fe del santo ante los ataques herejes de su tiempo. Esa constancia, —la columna corintia representada—, es asistida por los rayos del Sol, «...Rodeada de la luz del Cielo...», y es la virtud de este Doctor de la Iglesia: «El glorioso Padre San Basilio [...] representa al hijo de Dios [con] su gran constancia, “Constantia”...».

A la derecha de la estampa nos encontramos con el brazo de un monje que sostiene un báculo abacial. Este escudo pertenece a la Orden del Císter, íntimamente ligada a la figura de San Bernardo de Claraval²⁶. El Prólogo recoge la virtud de este santo como: «...el glorioso padre San Bernardo, [que] sale a representar a Christo la dulçura de su/ alma, “Dulcedo”...». Bendecido por la virtud de la dulzura —continúa refiriendo el texto— en un doble sentido: tanto por haber recibido la leche materna de María, como por el abrazo de Cristo²⁷.

La siguiente divisa, encuentra su razón de ser en la virtud del cartujo San Bruno, que aparece en el Prólogo como: «... [el] encerrado y observatissimo Bruno, padre de la Cartuja, representa a Chris/to su no violada observancia, “observantia”...». Cuyo escudo coronado, se encuentra situado en el lado izquierdo de la estampa, bajo el emblema de San Basilio. Sin embargo, nos encontramos que la insignia del Frontispicio, no es la única que representa a dicha Orden, sino que existen otras. Desde el siglo XIII el emblema que goza de mayor presencia es el globo celeste con una cruz encima y siete estrellas doradas, —una por cada fundador de la Orden²⁸—. Tras esta pertinente aclaración, el emblema que aquí se representa se conoce como el escudo “de la religión”²⁹. En él se reúnen todos los atributos de la Pasión de Cristo: las monedas, la columna, el látigo, la cruz, los clavos, el martillo, la lanza y el hisopo, los alicates, la escalera, etc.

El emblema de la Orden de San Jerónimo, se encuentra situado en el lado derecho de la estampa. Posee un campo de oro en el que se representa un león rampante en gules —rojo—, aunque en ciertas ocasiones —como es éste caso—, se dispone recostado. Sobre el león se coloca un capelo cardenalicio también en rojo³⁰. El Prólogo define al santo como: «El bien aventurado padre san Hieronymo [que] en nombre de su Religion represen/ta a Christo [con la virtud del] “Ordo”, orden, concierto, puntualidad...». Entre otras, la forma

que tiene el Prólogo de justificar la virtud del «orden» referida al santo, es haciéndole valedor de las preferencias que los Reyes de España —desde los Austrias— tienen por esta Orden. Es en esta «Religión», —continúa diciendo el texto—, donde los monarcas se recogen para «...ordenar su vida, sus testamentos, su muerte...».

También en el lado derecho de la estampa, debajo del emblema descrito anteriormente, se encuentra el escudo de San Antonio Abad inspirador de la Obra de los Hermanos Hospitalarios. El emblema aquí representado tiene un sutil carácter que lo diferencia de otros, cuya representación puede ser considerada más tradicional: se encuentra abrigado por el águila bicéfala, hecho que nos sugiere la posibilidad, de que la Orden contara con el favor del emperador Carlos. En el interior un bastón con forma de T, —la cruz conocida como Tau—, figura del báculo que utilizó San Antonio el Anacoreta³¹, y que acabó con las tentaciones del demonio en el desierto³². Y es precisamente la fortaleza manifestada por el santo, la causa de que se represente en el Teatro de las Religiones, —tal y como reza en el Prólogo—: «*Aunque cansado de pelear en las tentaciones del demonio en el desierto, no/ deja de salir a el Teatro el gran Patriarca San Antonio hermitaño, vestido de su/ fortaleza representando a Christo la mucha que tuvo, “Fortitudo”...*».

En el lado izquierdo del grabado y debajo de los cartujos, se representa el escudo de la Orden de Padres Mínimos o de la Victoria³³, fundada en torno al año 1435 por San Francisco de Paula³⁴. La insignia de dicha Orden, contiene en la franja superior la leyenda “Charitas”, —que puede aparecer cambiada en otros emblemas por “Humilitas”— junto a los anagramas IHS —Jesucristo Salvador—, y MR —María Regina—. Mientras, en la franja inferior se representa una mano y el Sol, —símbolos de la guía del Espíritu Santo y de la caridad resplandeciente—. De hecho en el Prólogo a él se refiere con gran elocuencia al decir que: «*No por ser de los postreros el humildísimo Padre San Francisco de Paula deja / de representar a Christo su humildad vestido de ella, “Humilitas”...*».

El blasón que posee el anagrama IHS, se encuentra debajo del emblema descrito anteriormente. Pertenece a la Compañía de Jesús y lleva en la punta tres clavos que se suelen identificar, con los votos que hacen sus religiosos de: pobreza, castidad y obediencia³⁵. Además debería de contener representado el Sagrado Corazón de Jesús, al que son tan devotos los miembros de la Orden. Y la virtud que le es afín, según el Prólogo, es la «...“Doctrina”, [por] el cuidado que tienen el [San Ignacio de Loyola] y sus religiosos de enseñar al mundo....».

El escudo del santo rey español Hermenegildo³⁶, defensor del cristianismo, está situado en el ángulo inferior derecho de la composición, cerrando el grupo de emblemas representados. Al santo hace referencia el Prólogo articulando un bello texto que dice: «*El invencible martyr San Hermenegildo Rey de España, honra y prez desta / ciudad [de Sevilla], pues con su sangre dexo honrada, aunque no fuera religioso en la profesión, suelo en la vida, y así quiso el autor que porque se honrase esta ciudad / ilustre, saliese entre los Santos religiosos representando a Christo su renuncia/ción voluntaria, “Renuntiatio”...*». Los atributos que aparecen representados como insignia, el cetro, la palma y el hacha

entrecruzados, hacen referencia tanto a su posición real, como a su martirio.³⁷ Y en el centro del quiasmo una corona de laurel, símbolo del triunfo y valor del que hizo gala el santo.

Como colofón, el Frontispicio ofrece un conjunto de símbolos alegóricos que encierra el sentido último del discurso planteado tanto en la imagen como en el Prólogo, cuya lectura es obligada para entenderla: «A la postre de todos sale la muerte (que siempre ella es postre) coronada de ro/sas viene, y trae por rotulo, “Regula”, en lo qual se nos dizen dos cosas, la una, que si sa/le a la postre, es porque se entienda que la vida de religioso por santo que sea (aun/que lo sea tanto como los que aquí an salido) es muerte, pues en ella ha venido a / parar toda esta tragedia, que este nombre tiene esta representación pues para / en muerte. La otra, que a la postre se pone para que acabe el libro el tratado de la / muerte, pues ella acabó el autor del, y muerto, y amortajado esta el que lo es de / veras.»

Así, en el centro de la franja inferior, flanqueada por el escudo de los Jesuitas y de San Hermenegildo, está la alegoría de la muerte. Centra la composición el blasón con la calavera coronada de rosas. El emblema tiene cruzado —en su parte posterior—, una cruz exequial y dos antorchas encendidas, —símbolo de vida eterna—. Mientras que en la parte inferior, aparece un ataúd, quizás como indica el texto, sea el del propio amortajado Fray Pedro de Valderrama; además de una azada, —que simboliza la siembra— y un cesto de mimbre —que simboliza lo que se recoge—. A derecha e izquierda, respectivamente, aparece representado un candil encendido, y un reloj de arena sin consumir.

La vida religiosa en esa época se entiende como “*imitatio Christi*”, —a imitación de Cristo—. Las Órdenes imitando a Jesús se convierten en frutos, expresión de la vida que se dona en el sacrificio de la Cruz. En el conjunto de la imagen, esa donación aparece reflejada en la parte inferior, donde a pesar de aparecer el signo de la muerte —la calavera y el ataúd—, ésta aparece transida de símbolos de vida.



3. Retrato de Frai Pedro de Valderrama. Dibujo a pluma y aguada parda. Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Manuscritos, 1599. Museo Lázaro Galdiano. Inv. núm. 15654.

Algunas noticias referentes a Fray Pedro de Valderrama

En el último cuarto de siglo se han publicado cierto número de investigaciones, que han ahondado en los escritos del padre Valderrama. Debemos decir, que el interés creado en torno a la persona de este fraile se ha centrado, fundamentalmente en una vertiente teológica y literaria³⁸.

Con una amplia formación humanística, este hombre de letras destacó por su buena oratoria, que fue recogida en una serie de escritos. Sus obras provienen en parte, de los sermones realizados como sacerdote —como es el caso del Teatro de las Religiones—, o de los ejercicios espirituales resultantes de su ministerio. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar otros detalles interesantes —sobre todo desde el punto de vista histórico-artístico—, que se dejan entrever en una de las biografías que se hacen del predicador sevillano, pues en ellas ha quedado fijado que favoreció la construcción de diferentes obras destacables que bien merecen ser nombradas.

Como ya hemos señalado, la vida de este religioso³⁹ fue escrita —de manera temprana— por el Licenciado Francisco de Luque Faxardo, quién tan sólo un año después de la muerte de Valderrama, publicó su biografía con la intención de cumplir las últimas voluntades del agustino, a la vez que hace —como amigo—, un elogio de su vida y predicación. Recogida bajo el título de: «*RAZONAMIENTO / GRAVE Y DEVOTO, / QUE HIZO EL PADRE M. F. PEDRO / de Valderrama, Prior de el Insigne Convento de / san Augustin de Sevilla, adelante del Santisimo / Sacramento, estando para recibirle por / viatico, muy cercano a la Muerte. / Con mas un breve Elogio de su vida y predicación. / DIRIGIDO, / A la Provincia de Augustinos de Andaluzia: para gloria y hōra / de nuestro Señor, exemplo y sonsuelo de sus devotos./ Por el Licenciado [...] / CON LICENCIA. / Impreso en Sevilla, en casa de LUIS Estupiñan, / Año de 1612.*». Sin embargo, ésta no es la única que existe, ya que Pacheco recoge otro semblante del fraile en una de sus obras.

Es cierto, que el manuscrito que se conserva de Francisco Pacheco: «*LIBRO / DE DESCRIPCION / de verdaderos Retratos de / Ilustres y Memorables / varones. / por [...] / EN SEVILLA / 1599*»⁴⁰, contiene la biografía que hasta el momento se puede considerar, como la primera realizada que tiene como objeto al padre agustino. Sobre todo si tomamos como punto de referencia la fecha de 1599, —contenida en el frontispicio de dicha obra—, como el año en el que Pacheco escribiera el manuscrito. Sin embargo, cuando se trabajan los textos —tanto el de Pacheco, como el de Luque Faxardo—, surgen algunos interrogantes en lo que respecta a la atribución de la primera biografía de Fray Pedro de Valderrama. Esto se debe por encima de todo, a la similitud que ambas obras presentan, lo que nos obliga a preguntarnos sobre, quién sigue a quién. Esta incertidumbre está fundada, en torno a la aparición tan temprana del semblante del predicador atribuida a Pacheco. Parece que se puede corroborar, que el pintor sevillano conoció al fraile agustino⁴¹, e incluso se sabe que éste asistía a ciertas reuniones organizadas por el pintor en las que se hablaba sobre el arte de la pintura⁴², al mismo tiempo que realiza el retrato⁴³ del sacerdote posiblemente en vida (Ilus. 3). Pero el texto de Pacheco debió ser escrito poco después de la muerte de Valderrama, ya que en él, se hace referencia a la muerte

del fraile. Además si se analizan detenidamente los dos textos, se advierte, que la descripción que hace el teórico sevillano del padre Valderrama, no varía en demasía de la que hiciera Luque Faxardo, por lo que cabe la posibilidad de que Pacheco tomara como guía, el texto del Licenciado, máxime si se tiene en cuenta que Faxardo, —también sacerdote agustino—, fue íntimo amigo del predicador, como él mismo indica⁴⁴. Además recoge la confesión que hiciera antes de morir el padre Valderrama.

Por último, nos queda que señalar algunas de las intervenciones arquitectónicas que fueron auspiciadas por Fray Pedro de Valderrama durante los diferentes destinos que asumió como prior, y que serán objeto de un estudio más pormenorizado en breve. Para rastrear tal empresa, es necesario volver a recurrir al texto de Luque Faxardo, quien entre otros⁴⁵, recoge con cierto rigor cronológico, algunas de las construcciones que levantó en los traslados que tuvo durante su vida sacerdotal. Así parece que intervino en la iglesia y capilla mayor del convento de Málaga; la iglesia de Granada; y la iglesia y claustros del convento de Sevilla⁴⁶. Quizás el relato que ofrece Francisco de Borja, sea el más preciso de todos, introduciendo descripciones más concretas de esas construcciones. Por ejemplo, sobre la descripción que proporciona de la iglesia del convento de San Agustín de Sevilla, dice: «...se construyó la Capilla mayor de su templo, en estilo gótico puro, y además se decoraron costosamente los claustros, como constaba hasta hace poco de una inscripción puesta en el princial»⁴⁷.

NOTAS

1. Véase MORENO GARRIDO, Antonio. «El libro ilustrado en el siglo XVII». *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 7 (Abril-Junio, 1987), pp. 36 y 41.

2. MORENO GARRIDO, Antonio; GAMONAL, Miguel Ángel. «Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo». *Goya*, 181-182 (julio 1984 - junio 1985), pp. 31.

3. Véanse los trabajos de MORENO GARRIDO, Antonio. «Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII». *Mayurqa*, 19 (1979-1980), pp. 346-348; RODRÍGUEZ PELAZ, Celia. «El grabado Barroco en los impresos Vasco-Navarros». *Ondare*, 19 (2000), pp. 151-182; y QUADRADO BALMAYA, Mònica; ROIG NIETO, Iolanda; SOCIAS BATET, Imma. «L'impresor-gravador català Lloneç Dèu (ca. 1580-1648). Algunes notícies». *Materia 1. L'estil*, 2001, pp. 273-282.

4. MORENO GARRIDO, Antonio; GAMONAL, Miguel Ángel. «Contribución al estudio del grabado...», (julio 1984 - junio 1985), p. 32.

5. Véanse los trabajos de MORENO GARRIDO, Antonio. «Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español...», pp. 346-348; y MORENO GARRIDO, Antonio. «Sobre el precio del grabado, a talla dulce, para la ilustración de libros, en la España del Siglo XVII». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17 (1985-1986), pp. 277-286.

6. Las breves consideraciones que apuntamos están extractadas del trabajo de MORENO GARRIDO, Antonio. «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La Calcografía». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XIII (1976), pp. 56-61.

7. Véase el trabajo de MORENO GARRIDO, Antonio. «La etapa sevillana de Francisco Heylan...», pp. 349-358.

8. Véase el artículo donde el Prof. Matilla analiza el entramado simbólico y propagandístico que dimana de la imagen inserta en la portada del libro barroco, en: MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. «El valor

iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el Prólogo». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, 8 (1990), pp. 25-32.

9. Véase el artículo de MÍNGUEZ, Víctor. «El libro como espejo». *Fragmentos*, 15-16 (1989), pp. 56-63.

10. Coincidiendo en este punto con el Prof. Matilla, quien analiza el carácter de reproductibilidad de los libros en el siglo XVII, actuando como un medio de difusión de “masas”, a quien se dirigen estas obras, con un mensaje propagandístico organizado desde la imagen de la portada «...tendientes a fijar [...] conceptos promulgados, ya sean relativos a la nobleza o al dogma contrarreformista». En: MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. «El valor iconográfico de la portada...», pp. 25-32.

11. MÍNGUEZ, Víctor. «El libro como espejo...», pp. 56-63; también el Prof. Matilla, aborda este asunto, afirmando que la imagen realiza la función de antesala del contenido del libro. En: MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. «El valor iconográfico de la portada...», pp. 26-27.

12. Este escudo que se puede ver también en el Podio del Ventanal den la Casa-Palacio de Rodrigo Ponce de León en Jerez de la Frontera, presenta dos partes simétricas partido en el centro por un eje vertical: en el primer campo de plata un león de gules (León); en el segundo campo de oro, cuatro bastones de gules (Aragón); bordura del escudo de azul con ocho escudetes de oro con una faja de azul (Vidaurre, de Navarra). Linaje andaluz, descendiente de Pedro Ponce, Alférez mayor de Alfonso IX de Castilla y de Aldonza Alonso, hija natural de aquel monarca (de donde provienen las armas de León en la primera partición). Su tataranieto, otro Pedro, 2º señor de Marchena casó con Beatriz de Jérica, nieta de Jaime de Jérica, hijo del matrimonio oculto de Jaime I, rey de Aragón con Teresa de Vidaurre (de donde proviene la partición de Aragón y la bordura con los escudetes). Para completar el estudio de la familia Ponce de León se puede consultar el trabajo de: LÓPEZ CAMPUZANO, Julia. «La casa-palacio de los Ponce de León en Jerez de la Frontera». *Anales de Historia del Arte*, 3 (1991-1992), pp. 39-52.

13. Luis Estupiñan, uno de los impresores más importantes en la Sevilla de su tiempo. Véase el trabajo de MORENO GARRIDO, Antonio. «El libro ilustrado...», pp. 36 y 41; y Véase el trabajo de MORENO GARRIDO, Antonio. «La etapa sevillana de Francisco Heylan». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI (1984), pp. 349-358; como también debe de consultarse -en referencia a Estupiñán-, la obra de GESTOSO Y PÉREZ, José. *Noticias inéditas de impresores sevillanos*. Obra póstuma publicada por su viuda, D^a M^a Daguerre-Dopita y Buisson; con prólogo de José M^a Valdenebro y Cisneros. Sevilla: Gómez Hermanos, 1924; así como el trabajo de HAZAÑAS Y LA RUA, Joaquín. *La Imprenta en Sevilla. Ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresores desde la introducción de la imprenta en esta ciudad hasta el año de 1800*. Sevilla: Imprenta de la Revista Tribunales, 1892; y ESCUDERO Y PEDROSSO, Francisco. *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la Ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta finales del siglo XVIII*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

14. Tal y como se recoge en la dedicatoria contenida en los preliminares: «AL EXCELENTISSIMO / SEÑOR DON RODRIGO POMCE DE LEON / Duque de la Ciudad de Arcos, Marquez de Zahara, Conde de / Casares, Señor de la Villa de Marchena, y de la casa de Villa / garcia, Cavallero de la Insirgne Orden del Tuso de Oro, / y Patron de la Orden de San Augustin nuestro / Padre, en el Andaluzia». Preliminares del Teatro de las Religiones, 1612, pp. 3r.-4v.

«...Las razones, que nuestra obligacion halla para dedicar-/le a V. Excelencia son tres, una de parte del libro, otra de la de / V. Excelencia, otra de la del autor muerto, que encargado dexò / a los vivos que asi se hiziese...». Y más adelante se puede conocer a qué se refiere con ellos, ya que desarrolla una justificación en torno a esas tres razones. La primera de ellas, dimana del propio libro explica:

«De parte del libro lo que nos obliga, es su soledad y desampa-/ro, quedando guerfano por la muerte de su padre...».

La segunda se dirigía a S. Excelencia, D. Rodrigo Ponce de León:

«...Aviendo pues de buscarle a nuestro huérfano tutor con / cuyo favor se crie, a quien mejor se puede señalar que V. Exce-/lencia para que lo ampare. Y quando esta tutela V. Exce[le]ncia no / la recibiera con el gusto, que con confianza esperamos, la justicia que / tenemos nacida de los favores que como Patron desta Provin-/cia, y en particular desta casa cada dia recebimos, obligarà a V. / Excelencia a que se haga cargo del huerfano...».

Y la tercera «...que de parte del autor nuestro se halla, que es aver sido muy particular capellán servidor y aficionado de V. Exc. ».

15. *Ibidem.*, folio 8 recto.

16. «Esta palabra Teatro (que es título) assi en las divinas como en las humanas/ letras, significa dos cosas. La primera un lugar, que en forma redonda se hazia en/ las Ciudades, donde la gente por su orden se sentaua a ver los juegos, o represen/taciones que se hazian. Entre los Romanos se llamavan Coliseos, de los quales al/gunos an quedado, cuyas paredes levantadas aun no a podido la antigüedad po/ner del todo por tierra, como se ven aquí en Sevilla algunos pedaços de uno, que/ avia en lo q llaman Seuilla la vieja, y en el Reyno de Valecia en Moluiedro otro,/ otro en el de Francia en Nimes, y finalmente en Roma esta en pie aquel famoso/ espantoso y casi eterno edificio del Coliseo, tan celebrado en todo el mundo./ Destos Teatros an tratado los Poetas como se vè en Virgilio, Eneida. I. “*Hic alta Theatris./ Fundamenta locant alij, immanes q; columnas.*”. y Ovidio en el 2. De amore. Elegia 7. “*Sive ego marmorei respexi summa Theatri*”./ De suerte que significa el lugar donde celebran las representaciones. Otras vezes/ significa no solo el lugar donde se juntavan a ver las representaciones, comedias, o/ tragedias, pero la mesma munchedumbre que allí se juntava, ya à oyr, y ya a re/presentar se llamava Teatro.» En el Prólogo del *Teatro de las Religiones*, 1612.

17. *Ibid.*

18. Véase sobre esta material la obra de, COURCELLE, J y P: *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XVI^e et du XVII^e siècle*. París: Institut D'Études Augustiniennes, 1991.

19. Como pone en el libro de los Proverbios Pr. 23, 26. «Dame, hijo, tu corazón, y que tus ojos hallen deleite en mis caminos».

20. Libro de las Confesiones IX, 2, 3.: «Tus flechas habían atravesado mi corazón con mi amor. Llevaba tus palabras clavadas en mis entrañas». En: Agustín. *Las Confesiones del Glorioso... San Agustín; traducidas de latín a castellano por el Padre Pedro de Rivadeneyra de la Compañía de Jesús*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín: a costa de Domingo González, 1617.

21. ITURGAIZ CIRIZA, D. *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*. Burgos: Aldecoa, 1992.

22. CASTRO BRUNETTO, C. J. «Los grabados de la crónica capuchina del padre Boverio o la reivindicación de una iconografía franciscana». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, 11(1993), pp. 382-385.

23. CARMONA, Juan. *Iconografía Cristiana*. Madrid: Istmo, 2003, p. 52.

24. LÓPEZ MELUS, Rafael. «El escudo del Carmelo». En: *Cien siglos del Carmelo Bibliatano*. Onda (Castellón): Apostolado Mariano-Carmelita, 1899.

25. MORAL, T. «Algunos aspectos de la devoción de San Benito en España». *Cistercium*, 157 (1980), pp. 137-182.

26. MERTON, Thomas. *San Bernardo, el último de los Padres*. Madrid: Patmos, 1956.

27. RÉAU, Luis. «Iconografía de los Santos. De la A a la F». En: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, t. 2, v. 3, 1977, pp. 225-226.

28. LÓPEZ CAMPUZANO, J. «Aportaciones a la iconografía de San Bruno». *Anales de la Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 193-209.

29. VICENTE GONZÁLEZ, José de. «Blasones de las órdenes religiosas en el Botamen Farmacéutico». *Anales de la Real Academia de Ciencias Veterinarias*, 10 (2002), 25-38.

30. *Ibidem*, p. 26.

31. CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio S. *Iconología cristiana y gentilicia. Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la Iconología Universal*. Madrid: Imprenta de D. R. González, 1850, p. 172.

32. CARMONA, Juan. *Iconografía Cristiana...*, pp. 72-73.

33. CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio S. *Iconología cristiana...*, p. 213.

34. CARMONA, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Istmo, 2003, pp. 167-168.

35. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. «Aportación a la iconografía de San Ignacio». *Goya*, 102 (1971), pp. 388-392.

36. Véase el trabajo de, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. «Los reyes santos». En: *Actas del Simposio Iconográfico y Forma: Visiones de la Monarquía Hispánica*, Universitat Jaume I, 2007, p. 144-148.

37. RÉAU, Luis. «Iconografía de los Santos...», t. 2, v. 4, 1977, pp. 74-75.

38. Véanse los trabajos de: GUTIÉRREZ, Jesús Manuel. «Pedro de Valderrama». En: *El Cristo de San Agustín de Sevilla*. Col. Fiestas de Sevilla, 4, 2003, pp. 275-293; MONTERO DE ESPINOSA, José María. Antigüedades del convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla y noticias del Santo Crucifijo que en él se venera. Sevilla, 1817, (Edición facsímil, Imprenta Municipal: Sevilla, 1995); LEZCANO, Rafael. «Agustinos españoles escritores de María». *Revista Agustiniiana*, 2005, pp. 305-309; SORIA, Andrés. «La predicación de Pedro de Valderrama (1550-1611)». *Revista Literaria*, 46 (1984), pp. 19-55.

39. En la singular obra, que escribiera Francisco de Borja Palomo, —donde se recogen todos aquellos acontecimientos en los que el agua fue protagonista de catástrofes en la ciudad de Sevilla—, se hace referencia al padre Valderrama, como el «Crisóstomo sevillano», llamando así al predicador debido a su arte con la palabra. Parece que Jayme Ferrer en su “Tratado de la Nobleza del agua”, hace referencia a uno de los sermones predicados por el Padre Valderrama, donde se habló de una importante subida del Guadalquivir que provocó grandes temores entre sus vecinos. En este *excursus*, aprovecha Palomo, para hacer una pequeña biografía del orador, quizás extraída de la que ya hiciera Luque Faxardo o el propio Pacheco. No obstante, es Palomo, quien emplea esa metáfora del Crisóstomo al referirse a la figura de Valderrama. En: PALOMO, Francisco de Borja. *HISTORIA DE LA CRÍTICA / DE LAS RIADAS / O GRANDES AVENIDAS DEL GUADALQUIVIR / EN SEVILLA / DESDE SU RECONQUISTA HASTA NUESTROS DÍAS*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento. 1878, p. 89.

40. También se puede consultar una publicación temprana, reproducción facsímil en Sevilla: librería española y extranjera de Rafael Tarascó y Lassa, 1872-1881; como una edición más moderna en: PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Edición e introducción de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1985.

41. Véase GUTIÉRREZ, José Manuel. «Pedro de Valderrama...», 2003, p. 276.

42. *Ibidem*.

43. Véase el artículo de BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. «Cuestiones iconográficas en el Libro de Retratos de Francisco Pacheco». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, 7 (1990), pp.186-196.

44. Tal y como Luque Faxardo redacta en el Prólogo de: «RAZONAMIENTO / GRAVE Y DEVOTO, / QUE HIZO EL PADRE M. F. PEDRO / de Valderrama, Prior de el Insigne Convento de / san Augustin de Sevilla, adelante del Santisimo / Sacramento, estando para recibirle por / viatico, muy cercano a la Muerte. / Con mas un breve Elogio de su vida y predicación; dos son los motivos que le mueven a escribir esta pequeña memoria del padre Valderrama: «[...]referir [...] algunos de los mas conocidos y/ generales frutos de su vida y muerte, en que todos comunicamos con el y / yo en particular, por nuestra amistad de mas de trynta y cinco años con-/tinuos: la qual de nuevo me obliga no solo a la demostración de estos dis-/cursos, sino también a hacerle oficio de Capellã en mis catidianos sacrifi-/cios, quedando por cuenta de vuestras Paternidades publicar a su tiẽpo, lo / tocante a la perfeccion religiosa y singulares virtudes, con que exemplar-/mente vivio de esos claustros a dentro.».

45. El apartado que Francisco Pacheco le dedica al padre Valderrama en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, también recoge algunas de las fábricas auspiciadas por el prior de la orden, en distintos puntos de Andalucía. Véase PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, 1985, pp. 111-112; y en PALOMO, Francisco de Borja. *HISTORIA DE LA CRÍTICA / DE LAS RIADAS...*, 1878, p. 90.

46. *Luque Faxardo*. RAZONAMIENTO / GRAVE Y DEVOTO, / QUE HIZO EL PADRE M. F. PEDRO / DE VALDERRAMA..., véase el Prólogo.

47. PALOMO, Francisco de Borja. *HISTORIA DE LA CRÍTICA / DE LAS RIADAS...*, 1878, p. 90.