

# NOTICIAS SOBRE EL ESCULTOR Y ARQUITECTO LUIS ORTIZ DE VARGAS

por

JORGE BERNALES BALLESTEROS

Uno de los artistas de biografía más sugestiva en el arte hispánico del siglo XVII es el jiennense Luis Ortiz de Vargas. Su nombre casi fue silenciado por los cronistas e historiadores de su tiempo, a pesar de haber actuado y dejado obras de envergadura en catedrales importantes de Andalucía y América, tales como Córdoba, Lima, Málaga y Sevilla. Este ilustre desconocido sólo empezó a ser mencionado en el siglo XIX y primeros años del XX por historiadores de formación academicista, caso de Gestoso, y no siempre de manera halagüeña, por ese conocido prurito de menosprecio hacia los artistas y formas del barroco por parte de los hombres apegados a la formación academicista.

Las investigaciones en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla efectuadas por los años de 1928 a 1930 por un nutrido equipo de profesores y colaboradores del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, arrojaron cierta documentación sobre Ortiz, a la cual se unió la que descubriera en el Archivo de Indias mi recordado maestro, D. Enrique Marco Dorta; en su obra sobre las *Fuentes para la historia del arte hispano-americano*, trascendental por muchos conceptos, puso en pie la biografía básica y producción americana de Ortiz, quien a partir de entonces empezó a dejar de ser un desconocido.

Los trabajos de Orueta y María Elena Gómez Moreno para Málaga y los de Hernández Díaz en Sevilla y provincia, añadieron más datos sobre la producción artística de Ortiz, con lo cual su figura pudo quedar como más definida; y esta es la tarea fundamental de este trabajo, reunir cuantas noticias se poseen del artista y añadir datos referentes a su formación, primeras obras y motivos que le animaron a pasar al Perú; así como las razones que determinaron su posterior regreso y fama de que disfrutó en toda Andalucía hasta su muerte, la cual hoy sabemos que ocurrió en 1649 debido a la peste que asoló Sevilla en ese año. La documentación correspondiente al fallecimiento e inventarios nos ha sido proporcionada amablemente por nuestra amiga y compañera de estudios artísticos D.<sup>a</sup> María Teresa Dabrio, a quien hacemos constar nuestro agradecimiento.

Ortiz de Vargas alcanzó en vida gran prestigio artístico, lo que le permitió contratar obras tan cualificadas como la sillería de coro de la catedral de Málaga o el retablo de la Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla.

Sus años americanos debieron contribuir a la reputación de su nombre, además de proporcionarle unas saneadas rentas que se perciben con claridad en los años de su segunda etapa andaluza (1628-49) y con mayor nitidez en su testamento final. Pero, la experiencia indiana no podía darle aureola artística; sus compañeros y aun rivales de los gremios de Sevilla no habrían tolerado —en épocas de conocidas emulaciones e incluso pependencias— intromisiones y triunfos de artistas indianos, por muy ricos de dinero que hubiesen retornado. Recuérdese el caso verdaderamente patético del viejo pintor italiano Angelino Medoro, quien volvió a Sevilla procedente de Perú en 1623-1624 con cerca de 60 años de edad, rodeado de justa fama y con caudal suficiente para vivir el resto de su vida; no obstante, Medoro era pintor y quería seguir pintando, por lo que tuvo que someterse en 1627 a un duro examen que acreditase su pericia y técnicas ante los veedores del celoso gremio de pintores, en el que ya figuraba el entonces Joven, pero ya díscolo, Alonso Cano.

Así pues, Ortiz no podía pretender a su vuelta tener un

trato de privilegio, a pesar de su experiencia y fortuna. Es cierto que él había trabajado antes en Sevilla, que probablemente se había examinado aquí, que conservaba amistades y que su ausencia fue solamente de diez años, no de treinta y siete años como Medoro, el cual también había laborado en Sevilla en su juventud. Pero los tiempos habían cambiado; la vida era más dura y es evidente que Sevilla había iniciado cierto declive en lo referente a empresas y comercio artístico. Luego, si Ortiz no es un artista de dotes excepcionales, como lo atestiguan sus obras, y el dinero o medios económicos holgados, tampoco fueron vehículos que abrieran puertas y condujeran al triunfo mediante la adjudicación de obras importantes, hay necesariamente que buscar las motivaciones de su éxito en el ingenio personal. Todos los documentos nos lo muestran como hombre habilidoso, de carácter afable, emprendedor, de excelentes contactos públicos y no exento de cierta frialdad o cálculo, según puede comprobarse de los datos que se tienen de las relaciones que mantuvo con su hija, con Pedro de Noguera en Lima, o su fantasioso proyecto de lienzo con retratos de sus progenitores y vana heráldica familiar, el cual encargó a Alonso Cano para donarlo a la capilla del gremio de los pintores. Su firma, que hemos visto en muchos documentos, conservó hasta el final de su vida unos rasgos elaborados y rumbosos, quizá expresivos de una personalidad altamente vanidosa y muy consciente de sus posibilidades personales (lám. 1).

El papel representado por Ortiz de Vargas en la arquitectura efímera, de retablos y sillerías de coro —con sus correspondientes decoraciones de tallas y esculturas— en Perú y Andalucía, tiene la importancia de una clara evolución estilística. Fue un hombre receptor de ideas y supo progresar desde el manierismo en que se formó hasta el primer barroco, el inmediatamente anterior al empleo de las columnas salomónicas; no fue un artista anquilosado en sus primeros aprendizajes, supo cambiar, ponerse al día, tal vez por temperamento o por dedicación al estudio de las estampas grabadas, medios gráficos que en cortos años ponían al alcance de cualquier artista, por muy alejado que estuviera de los

conocidos centros artísticos de Occidente (Roma, Venecia, Amberes, Amsterdam, etc.) las últimas novedades y composiciones en el campo de las artes.

En América la plástica de Ortiz tuvo larga vida durante el siglo XVII. En Andalucía su producción encaja en ese momento estilístico de la transición hacia el barroco, y sus obras más cualificadas —en las citadas catedrales de Málaga y Sevilla— disfrutaban de altas consideraciones artísticas.

La vida y obras de Ortiz discurren intensamente compenetradas; son tal vez sus deseos de aventura los que le llevan a alejarse de su pequeña hija y emprender el periplo americano por tierras peruanas, donde trabaja con tesón. Su vuelta a Sevilla está marcada por la nostalgia, pero también por la seguridad económica. Sus trabajos sevillanos lo señalan como miembro del núcleo de artistas locales que mantenían relaciones comerciales con América y de ahí salen amistades, contratos, matrimonio, viviendas, etc. Aun su traslado a Málaga tiene el sello de lo personal, pues es su viejo maestro Pedro Díaz de Palacios, quien con toda probabilidad le introdujo en las obras de la sillería de coro catedralicia. Y así pueden jalonarse los distintos actos y trabajos de su vida como motivados, en buena parte, por un tono vitalista, el cual todavía es posible percibir en las escuetas noticias documentales. Por todo ello conviene analizar su producción dentro de los amplios períodos de su existencia, enmarcados geográficamente por las tierras y ambientes artísticos que sucesivamente vivió .

## 1. INFANCIA Y JUVENTUD EN ANDALUCÍA (H. 1590-1618)

Las primeras noticias sobre el nacimiento de nuestro artista fueron proporcionadas por López Martínez en 1928;<sup>1</sup> se sabe por ello que su nacimiento ocurrió en Cazorla y que fueron sus padres Juan Ortiz e Isabel de Vargas. Posteriores

---

<sup>1</sup> López Martínez, C.: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pág. 190.

indagaciones han dado la fecha de 1588 como la más probable para su nacimiento y que Luis fue el segundo de los hijos, pues el mayor Francisco, fue doctor en Teología y Presbítero; hubo al parecer tres hermanos más que también habrían sido religiosos y uno de ellos dedicado a las artes. La situación familiar fue de cierto desahogo, pues hay constancia documental de que estaban en posesión de tierras de labranza, un cortijo en las inmediaciones de la localidad y que en ésta tenían los Ortiz vivienda de alguna prestancia.

Nada se sabe de la infancia y años mozos de Luis; debió de transcurrir en Cazorla y es posible, sólo una hipótesis, que tuviese acceso a los rudimentos del arte de la arquitectura y ensamblajes con algún artesano local, pues toda esa comarca fue de buenos conocedores de las técnicas correspondientes, desde los brillantes años del renacimiento y manierismo. No se descarta la probabilidad de algún contacto con la pintura y escultura, pero es igualmente otra lógica suposición que de momento carece de apoyos documentales; sin embargo, estos aprendizajes y estudios tuvieron que ocurrir por esos años de su vida de acuerdo a las costumbres de entonces, pues sólo después de 1610, con más de veinte años de edad le vemos en un taller artístico en Sevilla, y esa era edad muy tardía para iniciar conocimientos de esta índole. En Cazorla estuvo en activo durante el siglo XVII el pintor don Juan Francisco de Vargas, de tan petulantes nombres y firmas como Luis Ortiz; al parecer fueron parientes, pero no se puede precisar más en la actualidad.

En 1608 Luis contrajo matrimonio con Isabel Alfonso, vecina de Cazorla; en el siguiente año de 1609 nació su hija Isabel de Vargas, pero la madre murió en el parto. De esta manera quedó viudo el joven artista, de unos 20 años de edad, y con una hija recién nacida.

Resulta difícil establecer argumentos al cabo de más de tres siglos para explicar el inmediato abandono que hizo Ortiz de Cazorla, pero no es descabellado suponer que esta temprana viudez influyó de alguna manera. Por lo demás la Cazorla de aquellos tiempos no ofrecía grandes recursos a los artistas y artesanos de ambiciones; era todavía una población

en poder de los marqueses de Camarasa (o Cobos), descendientes del famoso D. Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V y Adelantado de Cazorla. Eran pocos los encargos artísticos por parte de la nobleza y más esporádicos aún los de la archidiócesis de Toledo, de la cual dependía como arciprestazgo. Este panorama poco estimulante fue común a las localidades vecinas y debió ser acicate para buscar, los hombres de altas miras, otros horizontes y medios de fortuna, lo cual explicaría la emigración de Luis Ortiz o la de los padres de José de Mora, quienes se trasladaron a Granada, mientras que los Ocampo —de la cercana Villacarrillo— lo hicieron a Sevilla.

Antes de marcharse de su villa natal concedió a su hermano Francisco la tutoría de la niña y administración de los bienes familiares que le correspondían.

En 1610 Luis Ortiz está ya en Sevilla y hay razones para suponer que durante tres o cuatro años, pudo estar como aprendiz y oficial en el taller del ensamblador de retablos Pedro Díaz de Palacios, vecino de la collación de La Magdalena. Con este artífice terminaría de aprender los secretos de la arquitectura y ensamblaje de retablos, aunque hay constancia de que Díaz de Palacios también fue maestro de cantería y competente en la práctica de la escultura por haber sido discípulo de Gaspar Núñez Delgado, uno de los maestros del último manierismo local, según noticia de Ceán Bermúdez.<sup>2</sup> Los conocimientos traídos de Cazorla por Ortiz serían ampliados en estas facetas del arte, pero no puede eliminarse un inevitable contacto con la plástica escultórica de Juan Martínez Montañés, el escultor de mayor personalidad en la Sevilla de entonces, pues es evidente que la huella de Montañés se nota en las posteriores esculturas que hizo Luis Ortiz, lo que ciertamente no le pudo ser transmitido por Díaz de Palacios. Es posible que conociese personalmente al Maestro, como de seguro lo hizo con Pacheco, Velázquez y Alonso Cano.

En 1613 un joven artista con quien luego también coin-

---

<sup>2</sup> Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. II, pág. 15.

cidiría Ortiz en América, Gaspar de la Cueva, inició expediente para obtener permiso y pasar a las Indias; Díaz de Palacios fue testigo en las informaciones y manifestó conocer la pericia y seriedad del joven artista; <sup>3</sup> de la Cueva fue autorizado a embarcarse con destino al Perú, donde desarrolló una fecunda labor escultórica que lo muestra igualmente subyugado por la poética poderosa de Montañés.

El ambiente artístico de la Sevilla de estos años fue decisivo para Ortiz de Vargas. Hasta 1614 ó 1615 no debió obtener el examen que le facultaba a usar el título de maestro ensamblador y arquitecto, los cuales ya utilizaba en 1616 cuando contrata la que de momento es su primera obra conocida, el *retablo mayor de la iglesia de las monjas carmelitas descalzas de Ecija*, ciudad en la que figura avecindado durante este año, quizá para aligerar los trabajos del retablo; fue fiador en esta obra juvenil, otro artista importante de Sevilla, Juan de Uceda, <sup>4</sup> quien más tarde emparentó con Alonso Cano. Lamentablemente este retablo no se conserva, pues fue sustituido en el siglo XVIII por el que aún permanece. <sup>5</sup>

De 1617 es la noticia que da López Martínez <sup>6</sup> por la cual se sabe que Ortiz tenía compromiso de labrar ocho relieves de temas desconocidos, para el escultor Francisco de Ocampo y el dorador Hernando de Luque. Se ignora el paradero de estos trabajos, los que probablemente figuran en la producción de Ocampo, pues los subcontratos también fueron frecuentes en aquella época. Por los dicho años Ocampo tenía contratados el retablo mayor de San Pedro de Carmona y para la misma iglesia el retablo principal de la capilla de La Merced, pero no hay atisbos de que en una u otra obra haya participado nuestro artista.

En diciembre de este año de 1617 declara Ortiz ante escribano que vive en la collación sevillana de San Miguel y que

3 Gestoso Pérez, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899, t. I, pág. 164.

4 Bago y Quintanilla, M.: *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII*. Colección «Documentos para la Historia del arte en Andalucía», Sevilla, 1932 pág. 11.

5 Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, A., Collantes de Terán, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, 1951, t. III, pág. 178.

6 López Martínez, C.: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pág. 75.

está comprometido con el pintor Francisco de Herrera, el viejo, para hacerle un escritorio de caoba con su herraje y sobre un pie, en pago de ciertas figuras (dibujos) que el pintor le había hecho para un retablo que Ortiz estaba ejecutando para la catedral de Córdoba.<sup>7</sup> Este contrato es de interés, pues son varias las noticias que proporciona; primero el dato de tener Ortiz a su cargo un retablo para la catedral de Córdoba, lo cual significaba mayor responsabilidad y algún crédito suficiente como para ser contratado desde la ciudad de la Mezquita. Confirma la tesis de ser este encargo de alguna importancia, el hecho de haberse prevenido del ensamblador con dibujos de un artista de prestigio como Herrera el viejo, a quien tuvo que pagarle con la hechura de un mueble, objeto evidentemente por debajo de sus aspiraciones, si bien ello es también indicativo de lo inestable de la posición social y artística de los hombres de esa época. No se ha identificado el *retablo de la catedral de Córdoba*; es posible que se terminase, pues Ortiz se comprometió a su ejecución bajo pena de prisión. De momento es la última noticia documental que de él se tiene en esta primera etapa andaluza de su vida.

Es probable que estas incertidumbres, éxito aun no alcanzado, dura competencia en Sevilla y ejemplos de otros artistas que habían emigrado a Las Indias, caso de su conocido Gaspar de la Cueva, determinasen la decisión de trasladarse al Perú. En los legajos de la Sección Contratación del Archivo de Indias, donde figuran largas relaciones de pasajeros a Indias, aun no aparece el nombre de Luis Ortiz de Vargas; es posible que aparezca en otra sección y expediente, pero resulta extraño. Puede sugerirse la posibilidad de que pasase al Nuevo Mundo dentro del séquito de algún personaje civil o religioso, ocasiones en las que las mencionadas relaciones son menos minuciosas pues sólo indican el número de los servidores o criados sin especificar nombres. Sobre este particular cabría recordar que en 1616 obtuvo licencia para viajar al Perú el mercedario Fray Luis de Vargas, natural de Cazorla, acompañado de otro fraile Fr. Juan de Cerpa y un criado cuyo nom-

---

7 Bago y Quintanilla, M.: op. cit., págs. 11-12.

bre no figura.<sup>8</sup> El hecho de obtener la licencia no significaba que el viaje fuese inmediato, pues Ortiz no pudo viajar al Perú hasta finales de 1618 y más propiamente en 1619, pero no es más que una simple hipótesis el que Ortiz y el fraile de Cazorla, viajasen juntos. En Perú aparece Ortiz vinculado a Francisco Ortiz, Alguacil del Virrey, quien pudo igualmente brindarle protección y ayuda para el viaje. De este personaje se sabe que antes estuvo en Sevilla y que tuvo conocimientos con el pintor Francisco Pacheco. Su cargo era de importancia en la capital del Virreinato y esto podría haberle sido muy útil a Ortiz.

No hay pues, en la actualidad, certeza con respecto a la fecha en la que el artista abandonó la ciudad del Betis en busca de mejor fortuna, debió ser entre 1618 y 1619, y fue así como volvió en escasos años a emigrar y alejarse de su familia, lo cual es también muestra de su espíritu inquieto.

## 2. EL PERÍODO LIMEÑO (1619-1627)

Cualquiera que fuese el modo como Ortiz consiguió salir de Sevilla, lo cierto es que en Perú tenía fama y alta clientela en 1620. Se instaló en la ciudad de Lima y trabajó en encargos de los más importantes de su especialidad. En este mismo año de 1620 recibió como aprendiz a Diego Bazán por dos años; y en octubre de dicho año declara notarialmente que tiene hecho un retablo para D. Bartolomé Lorenzo, pero que le debe de añadir un banco para que levante y tenga más gracia, así como otros adornos que lo hermoseen.<sup>9</sup>

En 1621 compró un negrillo bozal a Leonardo Rodríguez; en esta ocasión le sirvió como fiador en el pago su amigo y compañero desde Sevilla Gaspar de la Cueva.<sup>10</sup> Meses más tarde, en octubre le fue encomendado el *túmulo fune-*

8 Archivo General de Indias (A.G.I.), Contratación, 5.539, lib. 2, fol. 475 y 5.353, núm. 46.

9 Archivo Nacional del Perú (A.N.P.), Sec. Protocolos. Escribanía de González Balcázar, 1620, fol. 1.511 (cit. por Harth-Terré, E.: *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, Lima, 1977, pág. 158).

10 Harth-Terré, E.: op. cit., pág. 154.

*rario* que se había de erigir en la catedral de Lima por la muerte de Felipe III. Parece que el diseño o dibujo preparatorio fue de Noguera, quien contrató el 20 de dicho mes con Ortiz la ejecución del túmulo; ello indica que la posición artística de Ortiz no era la de un recién llegado y desconocido; sino la de un artista de reputación consolidada en actividades de esos dos años todavía no conocidos (1619 a 1621). La descripción del túmulo conservada en el Archivo General de Indias fue compuesta elogiosamente por el agustino Fray Hernando de Valverde e incluye un dibujo del túmulo hecho por nuestro artista en el que reza una vanidosa inscripción que dice: «Luis Ortiz inbentor»,<sup>11</sup> (lám. 2).

El túmulo es de clara estirpe manierista, pues se inspira en el que se levantó en la catedral de Sevilla para las exequias de Felipe II en 1598, según trazas del arquitecto Juan de Oviedo, del que hizo un grabado el ensamblador y arquitecto Diego López. Bueno, que de seguro conocieron Ortiz y Noguera. De hecho el de Lima es una reducción del de Sevilla; emplea la planta de cruz griega y se elevaba en tres cuerpos decrecientes de órdenes superpuestos; las columnas de fustes lisos, entablamentos de frisos con triglifos y remates de pináculos con bolas eran exactamente iguales. Lo que sí fue diferente, como es de suponer, fue el programa iconográfico dedicado en cada obra a los hechos insignes de los respectivos reinados, si bien la idea era similar. En Sevilla el director del programa fue el célebre humanista y canónigo D. Francisco Pacheco, tío del pintor, y en Lima lo fue el notable jurista Juan de Solórzano y Pereyra, Oidor de la Real Audiencia.<sup>12</sup> Las esculturas y pinturas en el aparato funerario limeño hacían alusión a las victorias del monarca, visitas de ciudades, las cuatro virtudes, figuras alegóricas de Europa, América, Asia y Africa, de la muerte, y en el remate la representación de la Fe. Todo fue ejecutado por Ortiz de acuerdo a las indicaciones de Solórzano.

11 A.G.I., Audiencia de Lima, 97 (cit. por Marco Dorta, E.: *Fuentes para la Historia del arte hispano-americano*, Sevilla, 1960, t. II, págs. 297-301).

12 Marco Dorta, E.: op. cit., pág. 301.

Estilísticamente resultaba un conjunto ecléctico, pues la arquitectura era de evidentes arcaísmos, debido al modelo utilizado —quizá impuesto—, pero las decoraciones arquitectónicas y de esculturas policromadas, en las que hubo más lugar para ciertas libertades, pusieron notas de modernidad acorde con los retablos sevillanos de la época, caso de los frontocillos rotos y curvados que se ven en el túmulo y que luego aparecerán en la sillería de coro de la catedral de Lima.

Sucede en el tiempo, de las conocidas, otra obra notable de arquitectura efímera cual fue el *arco de ingreso a la ciudad de Lima* dedicado al virrey Marqués de Guadalcazar. Relatan las crónicas y documentos conservados en el archivo documental de Lima que el 6 de mayo de 1622 llegó un correo a la capital en el que se comunicaba a las autoridades que el nuevo virrey D. Diego Fernández de Córdoba, Marqués de Guadalcazar, había llegado al puerto de Paita, en la costa norte del virreinato, procedente de la Nueva España. Rápidamente los regidores prepararon festejos de toros y luminarias en la plaza mayor, en tanto que encargaban a Luis Ortiz de Vargas la hechura de un arco que a modo de ingreso en la ciudad fuese una especie de síntesis de las glorias, esperanzas y fidelidad de la capital del virreinato. El arco se levantó un poco antes de la iglesia de Montserrat, en el camino al vecino puerto de El Callao, y por él pasó el nuevo gobernante el 25 de julio de 1622.

Según las descripciones conservadas, el arco tenía muchas columnas en su primer cuerpo; el segundo era un ático con leyendas y coronado por una barandilla interrumpida por pirámides. Una serie de figuras de bulto vestidas de ricas telas y sedas representaban países de la monarquía hispana y las virtudes. Las armas reales y las del nuevo virrey remataban el conjunto. No es muy explícita la descripción, pero permite suponer que fue otra realización ecléctica, pues se mantenían elementos manieristas como las pirámides y se incluían figuras vestidas que indudablemente animaban con vistosidad y realismo la composición. Además se dispuso en la parte baja del arco, un «teatro» con dosel (escenario o estrado) desde el

que el virrey presenció el primer desfile de tropas y recibió el saludo de las autoridades. No se conoce dibujo de esta arquitectura efímera de Ortiz, pero fue muy celebrada y hay constancia de que se le pagaron 600 pesos de plata.<sup>13</sup>

La prosperidad de Ortiz fue inmediata, pues le llovieron trabajos de todo tipo. Lohmann Villena da la noticia de que en 1622 se le confió a Ortiz la tarea de restaurar el arruinado *corral de comedias de Santo Domingo*, en tanto que las obras de carpintería se contrataron con Francisco Gil y Cristóbal Luna.<sup>14</sup> Resulta un poco extraño este encargo, pues superaba las facultades de un ensamblador y arquitecto de retablos, pero es, por otra parte, índice del crédito del artista. Por estos meses de intenso trabajo, se ve como Ortiz tiene necesidad de ampliar su taller, pues recibe como aprendiz a un mozo criollo Cristóbal Manuel, para enseñarle el oficio y por tiempo de seis años.<sup>15</sup>

El año de 1623 es uno de los más densos dentro de su producción limeña. Pertenecen a este año el *retablo de San Miguel* encargado por la cofradía dedicada al Arcángel. Los mayordomos de la cofradía no parecían estar muy conformes con lo hecho por Ortiz, lo que dio lugar a una inspección de peritos, con intervención de Juan Martínez de Arrona y Martín Alonso de Mesa, dos maestros peninsulares activos en Lima desde hacía muchos años y fieles al manierismo de finales del siglo XVI, pero lo suficientemente dotados como para valorar el arte nuevo de Ortiz, pues fallaron a favor de éste.<sup>16</sup>

También es de este año un *retablo de la Recolección de los franciscanos descalzos* en su viejo templo de La Alameda, del cual se conservan algunas partes en otro de acarreo. Termina el año de 1623 con el *púlpito* que hizo para el templo grande de San Francisco, desaparecido en el mismo siglo XVII.

Llega el año de 1624 y Ortiz se presenta a la subasta y

---

13 Torres Saldamando, E.: *Libro Primero de Cabildos de Lima*, Lima, 1888, t. II, págs. 232-236.

14 Lohmann Villena, G.: *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Sevilla, 1945, pág. 104.

15 A.N.P., Protocolos, Escribanía de Agustín de Atienza, 1622, fol. 309 vto.

16 Harth-Terré, E.: op. cit., pág. 155.

concurso que se convocó para realizar la *sillería de coro de la catedral*; era por entonces el artista más afamado del virreinato y esta obra debía de ser la de mayor importancia en la de tallas en madera por aquellos años. La historia de esta hermosa sillería es bastante conocida, por lo que no vamos ahora a repetirla, pero sí a insistir en la participación que en ella tuvo Ortiz y los problemas que plantea por los parecidos que guarda con trabajos posteriores que ejecutó en Andalucía.

La documentación sobre la sillería ha sido estudiada por Hart-Terré<sup>17</sup> en el Perú y en España por Marco Dorta;<sup>18</sup> han sido largas las discusiones referentes a la autoría de los trazos y dibujos, pero hoy los estudios parecen inclinarse por Luis Ortiz de Vargas y la ejecución, de forma indudable, por parte de Pedro de Noguera, quien además la firma con un original relieve descubierto y publicado por el malogrado profesor José Chichizola.<sup>19</sup> La documentación guardada en el Archivo General de Indias —parcialmente publicada por Marco Dorta— se encuentra en la Audiencia de Lima, legajos números 310 y 583. Sin embargo, los documentos más importantes y definitivos están en Lima; hemos tenido oportunidad de verlos en los breves viajes que hemos efectuado a dicha ciudad en los últimos años, pero no hemos tenido tiempo para transcribirlos; esperamos que en un futuro cercano sean publicados por estudiosos peruanos interesados en el tema.

La primera sillería de coro de la antigua catedral fue realizada entre 1575-89 por el escultor manierista Gómez Hernández Galván.<sup>20</sup> Esta fue la sillería que vio y comentó el cronista Vázquez de Espinoza;<sup>21</sup> pero su estilo resultaba poco acorde con las líneas del nuevo templo y ya por los años de 1620 existía el propósito de cambiarla, si bien el proyecto se

17 Harth-Terré, E.: op. cit., págs. 73-83.

18 Marco Dorta, E.: op. cit., págs. 263-296.

19 Chichizola Díbermardi, J.: *La sillería de Coro de la Catedral de Lima*. En «Apotheca» (Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba), núm. 1, Córdoba, 1981, págs. 15-37.

20 Mesa, J. de y Gisbert, T.: *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pág. 52.

21 Vázquez de Espinoza, Fr. A.: *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, Washington, 1948, pág. 402.

fue dilatando hasta finales de 1623. En este año se convocó al concurso mediante pregones diarios y se presentaron Luis Ortiz de Vargas, Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Luis de Espíndola y Villavicencio y Gaspar de la Cueva, cada uno con su propio presupuesto, de los cuales el más elevado —60.000 pesos— era el de Ortiz. Previamente había entregado el proyecto básico, el cual está fechado el 6 de febrero de 1623 y firmado por Ortiz, acompañado de una extensa memoria que incluía las hechuras de la reja de acceso al coro, las dos tribunas para el órgano y el púlpito. A este proyecto base, encargado por el cabildo eclesiástico debían acomodarse todas las posturas y presupuestos, incluido el propio Ortiz, quien luego bajó hasta 48.000 pesos, pero sin conseguir que se le adjudicara la obra por él diseñada.

Harth-Terré, sostiene que la traza aprobada por el cabildo eclesiástico limeño, fue la del sevillano Martín Alonso de Mesa, la que se fijó como modelo al que debían ajustarse los escultores concursantes; pero la documentación está a favor de Luis Ortiz de Vargas, pues todas las propuestas conservadas en el archivo de la catedral limeña y en el de Indias (publicados estos últimos por Marco Dorta) hacen referencia a las trazas que dio Ortiz y a las cuales se acomodaron todos los artistas que concurren a la subasta. Por lo demás en la memoria de éste se fijan los modelos de soportes corintios, respaldos con medios de relieves, molduras apropiadas a este orden, agallones y cartelas sobre dichas molduras, niños-atlantes en la cornisa en correspondencia con las columnas, etc., todo lo cual concuerda con las formas que hoy exhibe la mencionada sillería y obras posteriores de Ortiz. El 15 de marzo fue rematada la obra de la sillería a favor de Pedro de Noguera, por haber bajado su presupuesto más que ningún otro, pues llegó a 38.800 pesos, cifra realmente estrecha que no podía cubrir el costo de tan ambicioso proyecto, como lo demostró el tiempo.

En agosto de este año recusaron dicha adjudicación los escultores Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola quienes pusieron pleito ante la Audiencia, pero

el asunto no prosperó, por cuanto la Audiencia y el Maestro Mayor de la Catedral, Juan Martínez de Arrona favorecieron la postura de Noguera, y el expediente pasó a la Corte, donde no se resolvió hasta 1629. Mientras tanto en Lima el Cabildo eclesiástico habría procurado un entendimiento entre los artistas, con respeto de la adjudicación a Noguera y éste accedió, pues estaba evidentemente cansado de rencillas y ataques que le hacían por no considerarle escultor, sino simple ensamblador; de modo que optó por la transacción y firmó una escritura de concierto con Luis Ortiz de Vargas y Martín Alonso de Mesa para hacer conjuntamente la sillería de coro el 9 de enero de 1624. Por este acuerdo se especificaba que Luis Ortiz haría de ensamblaje y talla las sillerías alta y baja del lado derecho del coro, desde la primera del deán hasta la postrera, incluidas la tribuna y reja. La silla mayor, sillerías alta y baja del lado izquierdo, así como el púlpito con su chapitel, quedaban a cargo de Noguera; a Martín Alonso de Mesa se le encargaba solamente de la escultura de todas las partes, según convenio que particularmente tenía que firmar con Noguera. Así pues, no cambiaban la arquitectura y temas de la traza original, pero sí los relieves escultóricos de los respaldos que debía hacer Alonso de Mesa, y efectivamente, a estos diseños escultóricos tenían que ajustarse los otros dos artistas o quienes los sucediesen.

Harth-Terré afirma que no se hizo nada durante los años de 1624 a 1626, en el que murió Mesa, pero no hay certeza absoluta y por lo demás en los relieves de la sillería se perciben varias manos. De todas formas y desaparecido este escultor quedaron los dos restantes, quienes volvieron a firmar otro protocolo para proseguir las obras (18 de marzo de 1626) y poder contratar otros artistas cada cual en caso de considerarlo necesario, pero por cuenta de ellos, sin costo para el Cabildo y sin dilatar más el tiempo previsto para los trabajos que eran de dos años. Y así pudo proseguir la obra, aunque más lenta de lo que inicialmente se pensaba. Un año después de este último convenio Ortiz regresaba a España, pues debió llegar a Sevilla a finales de 1627 o a principios de 1628.

Noguera quedó solo y al frente de toda la sillería, la cual concluyó años después y con muchas dificultades, dado que el Cabildo le pagaba mal, según testimonio del P. Bernabé Cobo en 1630, en el que dice que ya estaba en uso la sillería por parte de los ministros del templo.<sup>22</sup> Se supone que con muchos relieves aún pendiente de esculpir (lám. 3).

De modo que la intervención de Ortiz queda circunscrita a la traza original de la arquitectura y temas decorativos, así como a los trabajos efectivos de ensamblaje y talla en media sillería, la del lado derecho, entre los años de 1624 a 1627, la que probablemente no terminó.

Muchos de los elementos arquitectónicos y ornamentales de la sillería limeña se encuentran en obras conocidas de Ortiz en España. La silla del deán en Lima, que es identificable con la del pasaje de La Visitación, está flanqueada por dos columnas cuyos fustes se hallan retallados de modo similar al desaparecido retablo del Cristo de la Buena Muerte de la parroquia sevillana de *Omnium Sanctorum*, hecho por Ortiz en 1629. El profesor Marco señalaba la importancia de estas columnas y el tipo de decoración que introdujeron en Sevilla;<sup>23</sup> formas geométricas con espirales y «eses» que no se generalizaron en el arte local hasta mediados del siglo XVII. Puede estimarse que esta fue una forma o elemento artístico que llegó a Sevilla procedente de Las Indias, aunque en manos de un artista andaluz que en todo caso se enriqueció y adoptó fórmulas barroquistas durante sus años limeños (láms. 6 y 7).

El pliego de condiciones originales firmado por Ortiz establecía que la sillería había de tener 49 sitiales en el primer orden o fila superior, incluido el trono arzobispal, y 32 sitiales bajos. A mediados del siglo XVII Fr. Diego de Córdoba y Salinas al describir la catedral de Lima, dice que el coro tenía este número de asientos, altos y bajos.<sup>24</sup>

Se considera que el antecedente inmediato de la sillería

22 Cobo, P. B.: *Historia de al fundación de Lima*, Lima, 1878, págs. 164 y 212.

23 Marco Dorta, E.: op. cit., pág. 102.

24 Córdoba y Salina, Fr. D.: *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de los Reyes*, Lima, 1958, págs. 20-21.

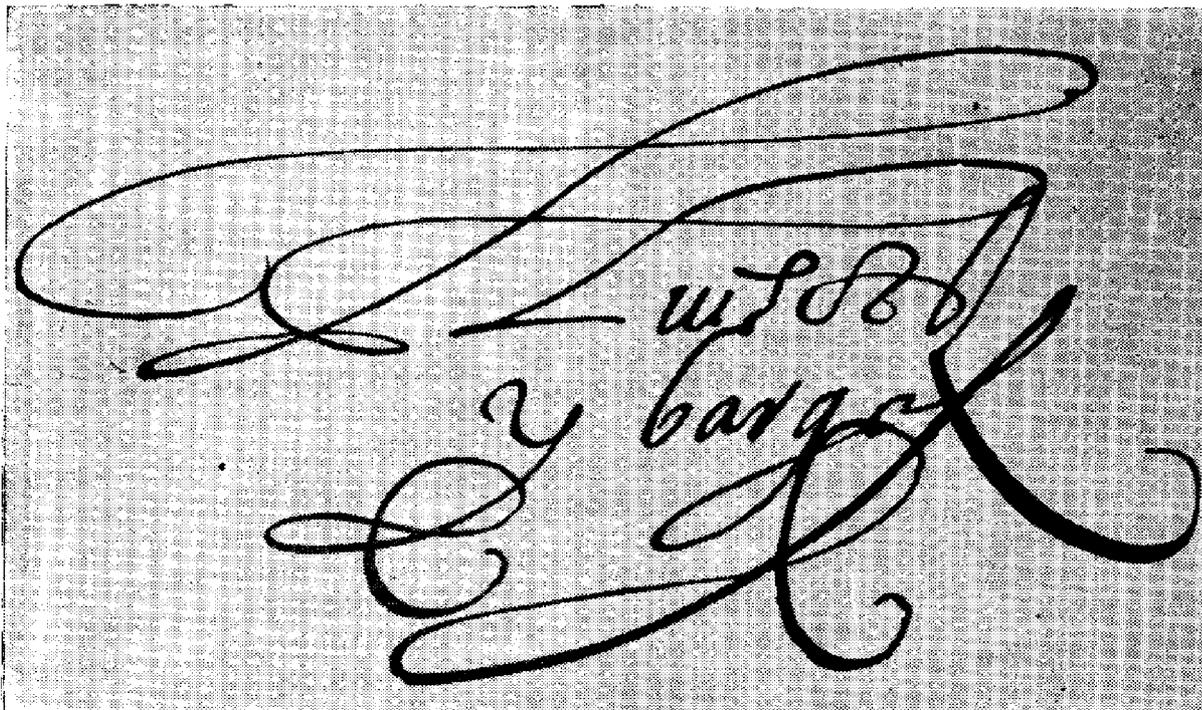


Lámina 1. Firma de Luis Ortiz de Vargas.

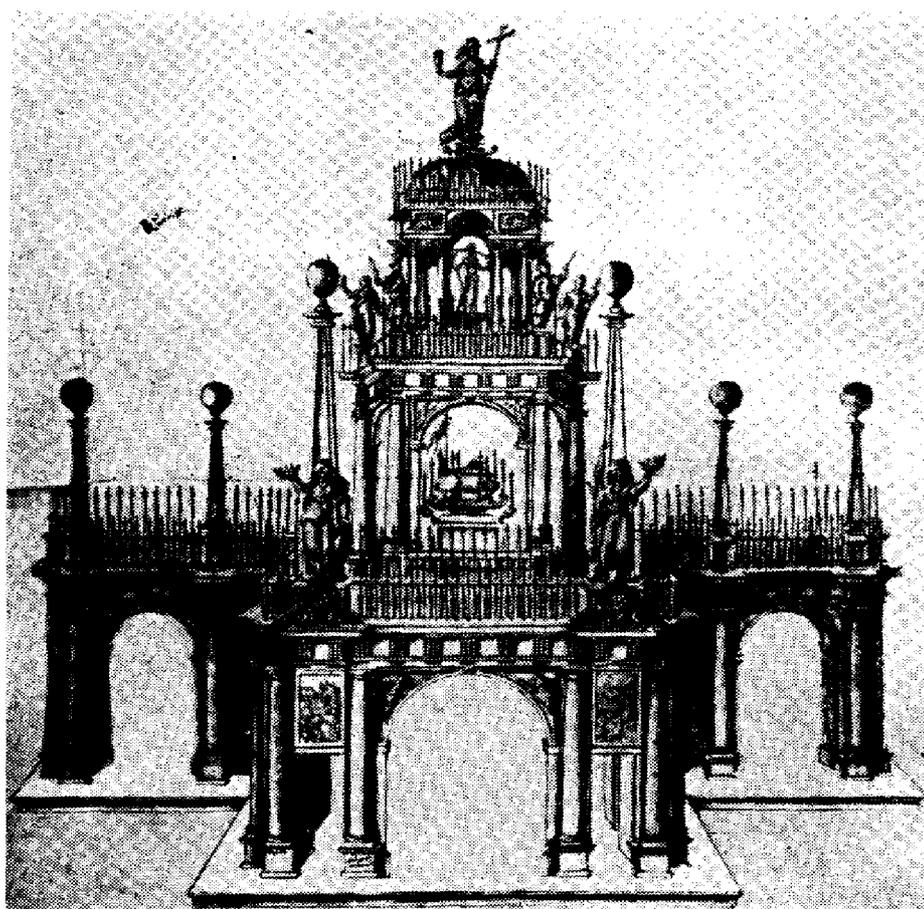


Lámina 2. Luis Ortiz de Vargas. Túmulo funerario de Felipe III erigido en la Catedral de Lima. 1621. Foto Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla.

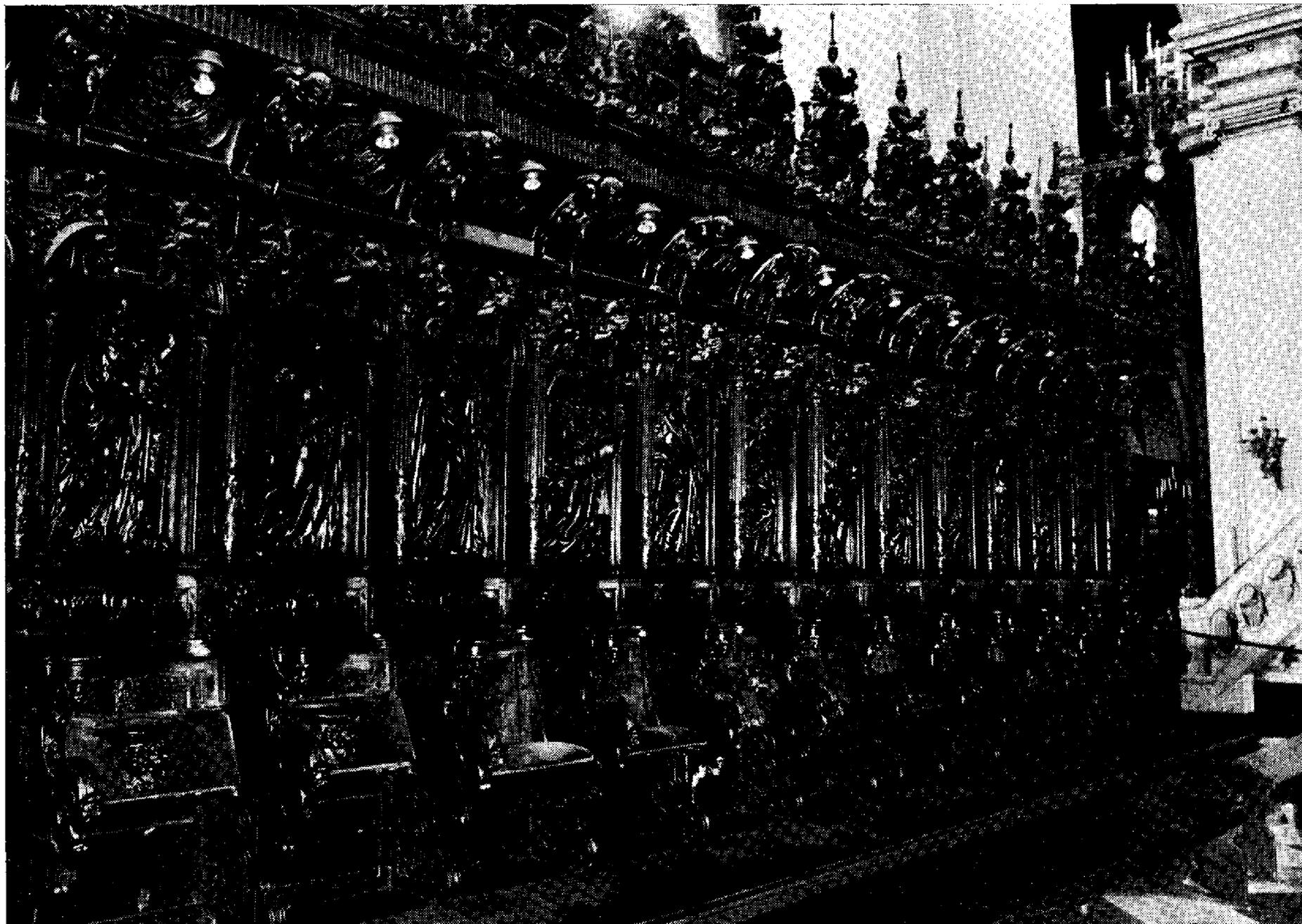
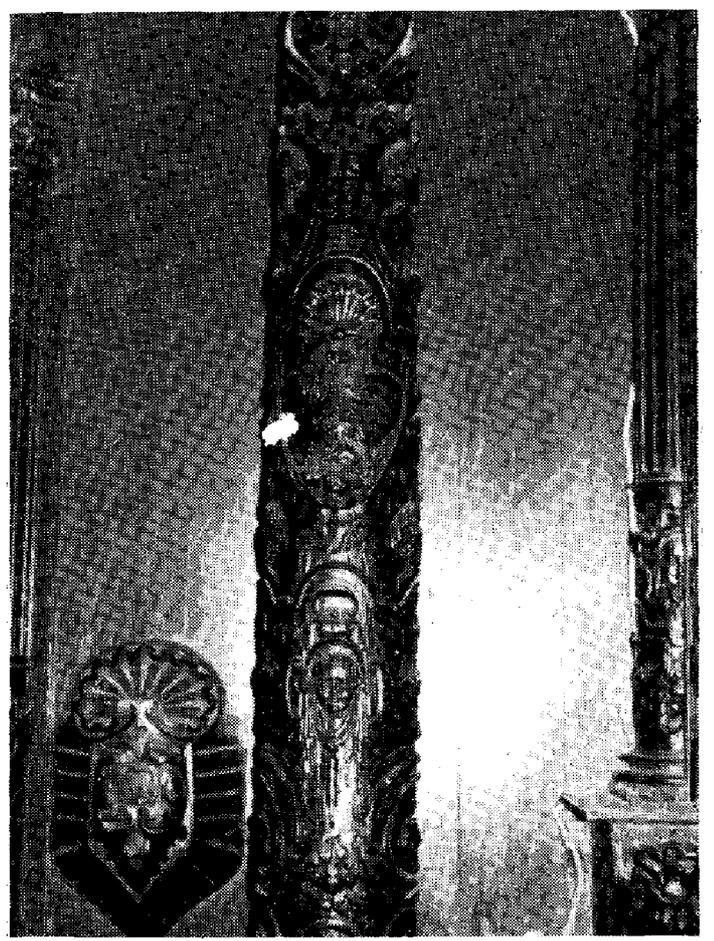


Lámina 3. Pedro de Noguera. Sillería de coro. Catedral de Lima. 1624-36. Foto Loayza.



Láminas 4, 5, 6 y 7. Pedro de Noguera. Detalles de la sillería de coro de la Catedral de Lima. Fotos Loayza.



Lámina 8. Retablo del Cristo de la Buena Muerte (desaparecido). Parroquia de Omnium Sanctorum. Sevilla. 1631. Foto Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla.

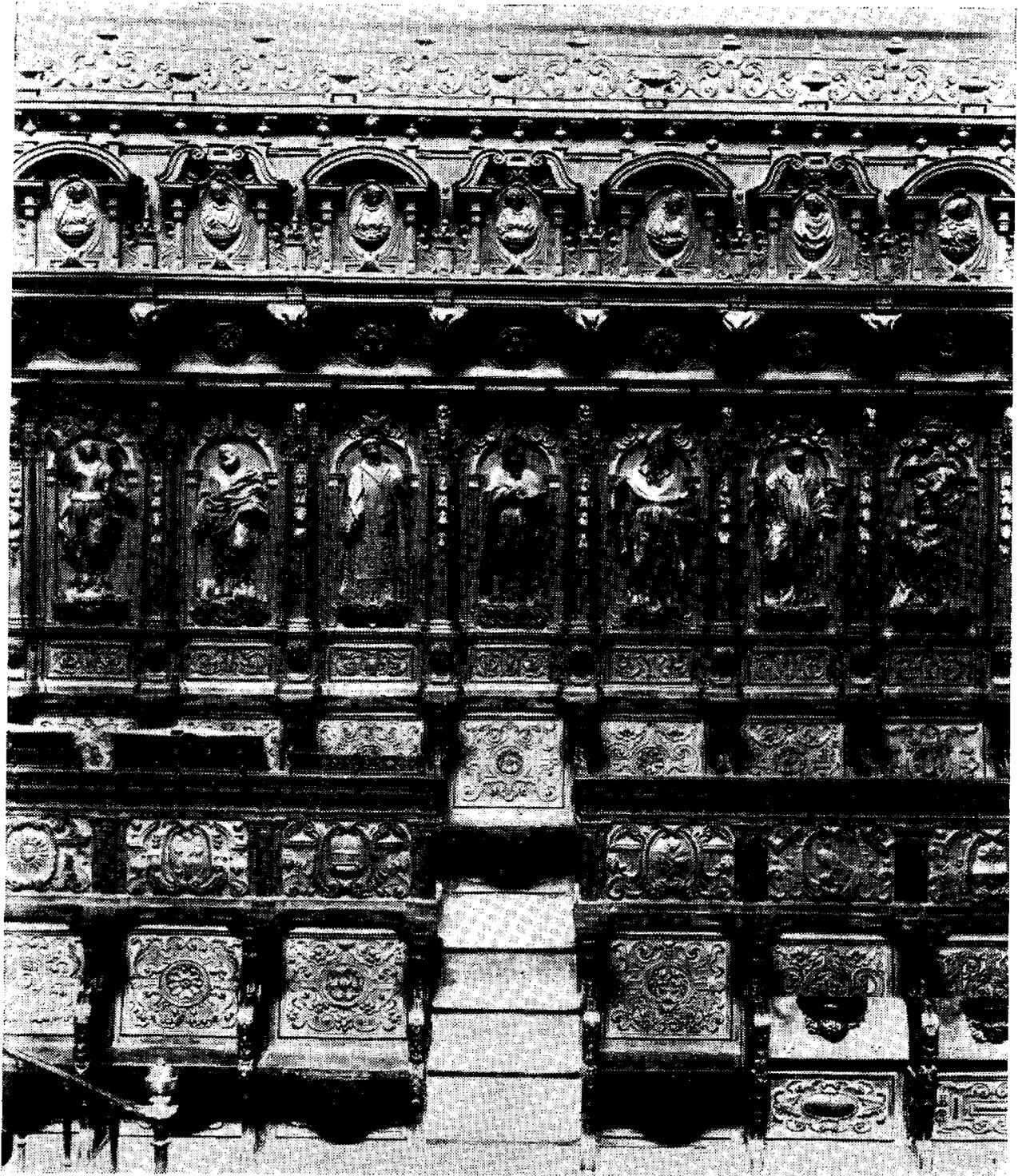


Lámina 9. Sillería de coro. Catedral de Málaga. Foto Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla.



Lámina 10. Luis Ortiz de Vargas. Detalle del trono episcopal de la sillería de coro de la Catedral de Málaga. 1638-40.



Lámina 11. Detalle del retablo de la Virgen de los Reyes. Capilla Real. Sevilla. 1643. Foto Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.



Lámina 12. Detalle del retablo de la Virgen de los Reyes. Capilla Real. Sevilla. 1643. Foto Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

de la catedral de Lima es la del convento dominico de la misma ciudad, hecha hacia 1620 con ciertos vestigios manieristas; pero la catedralicia es la obra maestra de las sillerías en todo el virreinato, pues creó escuela; es la cabeza de serie de otras sillerías y cajonerías de los años barrocos, de modo que el influjo del binomio Ortiz-Noguera debe estimarse de alto interés, tanto por creativo, como por las secuencias que tuvo en el arte virreinal.

Para Wethey el coro limeño tiene uniformidad en la arquitectura y decoración; presume que es todo de Ortiz y Noguera, mientras que los relieves sí son más variados.<sup>25</sup> Señala igualmente el historiador americano que la presencia de «putti» que soportan la cornisa, así como los rostros de mujer que decoran las columnas, son idénticos a los de la sillería de coro de la catedral de Málaga, donde después intervino Ortiz (lám. 9).

La técnica de drapeados en las vestiduras de las figuras de los relieves competen a Mesa y sobre todo a Noguera; casi todas las figuras exhiben una sistemática composición de cuerpos con torsos elevados de izquierda a derecha y cabeza en la misma dirección. El relieve más irregular e inhábil es el de La Visitación, por el problema no resuelto de dos figuras que se abrazan, pero no hay constancia de que sea de Ortiz, aunque se supone que sí hizo toda la arquitectura de dicho sitio (láms. 4, 5 y 6).

En general puede estimarse que el estilo de la sillería limeña es el de un barroco temprano, si bien muchos de los motivos ornamentales que se emplean proceden del léxico renacentista. Acentúan esos efectos barrocos, la búsqueda de movimiento en los personajes y en cuanto a la arquitectura el constante cambio de direcciones, las roturas de líneas y contrastes de planos; estos esquemas serán el primer paso hacia el barroco en Lima, y si se deben, como se cree, a Ortiz, tendríamos aquí otro argumento para valorar el importante papel

---

25 Wethey, H.: *Colonial architecture and Sculpture in Peru*, Harvard, 1949, págs. 181-182.

desempeñado por este artista en la evolución del arte peruano y en el andaluz, de lo cual seguramente no fue consciente.

En el coro limeño aparecen una serie de elementos ornamentales que luego se utilizarán constantemente en sillerías, retablos e incluso portadas de templos peruanos, tales como columnas de tercio bajo retallado y los dos restantes estriados, además de tener pronunciados éntasis y guirnalda de frutas, cabezas femeninas y capitel corintio. La guirnalda de manzanas se repite en todas partes, lo que no es usual en el arte europeo de la época; sí en retablos de años anteriores, pero no con la proliferación de la sillería limeña; años más tarde aparecerían en el coro malagueño. Es cierto que muchos de esos elementos provienen de Italia y son reinterpretación barroquista de ornamentaciones antiguas, pero son también muy españoles por la abundancia de temas geométricos, exuberancia de los elementos vegetales y vitalismo de las figuras humanas. Las columnas retalladas recuerdan a las platerescas, pero es sólo una impresión primera, por cuanto los temas decorativos son más variados.

Este tipo de columna anillada con el tercio inferior retallado con motivos manieristas y los dos tercios restantes estriados, parece que fue de los primeros en Perú, luego se difundió por todo el virreinato e incluso otros puntos de América. También lo utilizó el jesuita Diego Loessing en el retablo mayor de San Ignacio de Bogotá (hacia 1635), pero en esta obra es probable que los orígenes sean diferentes, tal vez por el conocimiento de grabados europeos. De los ejemplos más cercanos al arte de Ortiz en el propio Perú, si bien que simplificados, son los retablos de: Santo Cristo de Burgos del convento de Santa Clara, realizado por los años de 1640; el retablo de San Pedro de Acora y el dedicado a San José en La Asunción de Chucuito, estos dos algo más toscos y desconcertantes en cuanto a la decoración utilizada. Más tardío pero con recuerdos del arte de Ortiz, a pesar de lejano, es el retablo de La Inmaculada de la catedral de Lima, debido al ensamblador logroñés afincado en Perú, Asensio de Salas.

La sillería de Lima ha tenido añadidos en el siglo XVIII

(relieves de Santa Rosa y San Francisco Solano) y en las tareas de restauración de 1893-98 se le agregaron veintidós sitiales,<sup>26</sup> además de cambiarlo de ubicación; pero ha mantenido en buen estado el espléndido conjunto de su arquitectura y esculturas, por lo que se le puede considerar con toda propiedad como una de las obras maestras del arte hispano-americano, y en la cual tuvo singular protagonismo el inquieto artista Luis Ortiz de Vargas.

Hay indicios para suponer que estos trabajos de altas significaciones, no fueron los únicos que Ortiz pudo hacer para la catedral limeña. El arzobispo D. Gonzalo de Ocampo, antes prebendado en Sevilla, rigió dicha archidiócesis entre los años de 1624 a 1626, período corto, más de intensa actividad artística, pues se propuso decorar dignamente su catedral, inaugurada en 1625. Sus preferencias estuvieron inclinadas por los artistas procedentes de la ciudad del Guadalquivir. En estas tareas fue secundado el prelado por otros miembros de su Cabildo, como el racionero Hernando del Castillo, natural de Jaén y capellán de la capilla de La Visitación; D. Juan de Cabrera, canónigo-tesorero que fue oriundo de Baeza, etc. De estos años proceden los retablos y arreglos en las capillas de: Las Animas, del Consuelo, de San Bartolomé, de La Antigua, las laterales al coro, y sobre todo la de La Visitación, adornada precisamente con el mecenazgo del citado racionero Del Castillo.<sup>27</sup> El retablo ha desaparecido, pero subsisten las esculturas de la Virgen María y Santa Isabel, ambas de bulto redondo y de rasgos muy afines al estilo de los seguidores de Juan Martínez Montañés. No es improbable que Ortiz colaborase en alguna de estas obras, tanto por su reconocido prestigio, como por el favor que le dispensaban los prebendados andaluces de la catedral limeña, pero de momento son simples conjeturas.

De 1624 es el contrato para hacer el *retablo mayor de la nueva iglesia de La Recoleta dominica* de Santa María Magdalena; de este trabajo solamente hizo la traza y algunos ele-

---

26 García Irigoyen, M.: *Historia de la catedral de Lima*, Lima, 1898, pág. 80.

27 Cobo, P. B.: op. cit., pág. 213.

mentos, pues debió dedicarse de modo preferente a sus labores catedralicias. Lo mismo debió ocurrirle con el *retablo de Santa Liberata* que le encomendaron los franciscanos en 1626; era un retablo de columnas estriadas y remate de frontoncillos curvos que se obligó a terminar en el plazo de nueve meses, empero no hay certeza con respecto a su terminación.<sup>28</sup>

El último año de permanencia de Ortiz en Lima es el de 1627; recibe entonces un poder —firmado el 27 de marzo— de un viejo conocido, el pintor sevillano Francisco Pacheco, quien le encarga que junto con Francisco Ortiz, alguacil del virrey del Perú —el posible pariente de Luis— cobrase del comerciante Cristóbal Pérez el importe de cincuenta ejemplares encuadernados de los versos del Divino Herrera que le había enviado.<sup>29</sup> Ortiz tuvo tiempo de hacer esta gestión, pues por esas fechas, mediados de 1627, preparaba ya su regreso a España.

Desde febrero de este año había dejado la obra del retablo de la recoleta dominica; mediante un protocolo firmado ante escribano cedió el encargo a su compañero Pedro de Noguera. También ha desaparecido esta pieza, la cual fue muy elogiada en su tiempo; ya en el contrato de cesión se hacía constar que la traza la llevó Ortiz desde España, argumento que se comentaba como índice de mayor calidad.<sup>30</sup>

Algo debió ocurrir por aquellas calendas en la ciudad de Los Reyes, pues hubo una diáspora de artistas; quizá disminuyeron los encargos o Noguera empezaba a concentrar los más importantes, lo cierto es que en escaso tiempo emigraron la mayoría y efectivamente Noguera quedó como árbitro de la escultura limeña hasta los años de 1650. Casi todos los artistas prefirieron viajar a Charcas y buscar en el argenteo Potosí el éxito y la fortuna que no habían obtenido en Lima. Ortiz actuó de forma diferente, prefirió volver a la península, pues él había dejado en su Cazorla natal una hija que no veía

28 Harth-Terré, E.: op. cit., pág. 155.

29 López Martínez, C.: *Arquitectos...*, op. cit., pág. 135.

30 Lohmann Villena, G.: *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII*, en «Revista Histórica», Lima, 1940, t. XIII, pág. 365.

desde muchos años atrás; los demás (Gaspar de la Cueva, Espíndola, etc.) estaban con sus familias y con ellas iniciaron el periplo andino. No es de desdeñar este argumento de la nostalgia, aunque no puede tampoco olvidarse que Ortiz sí había triunfado en Lima y que probablemente había reunido algunos ahorros fuertes, los que se perciben en sus primeras actuaciones sevillanas. La partida debió efectuarse en julio o agosto de 1627, pues en Sevilla se encuentra en los primeros días de 1628. Los años americanos fueron unos diez, escasamente, pero los suficientes para proponerle como uno de los artistas de mayor importancia en el Perú por aquellas fechas.

### 3. LA ETAPA DE MADUREZ (1628-1649)

Al llegar Ortiz a Sevilla decidió montar un taller de escultura y ensamblaje para lo cual alquiló un local en condiciones; este fue, nada menos, que el taller del difunto Juan de Mesa, fallecido en noviembre de 1627. Su viuda, D.<sup>a</sup> María de Flores, firmó en 1628 el contrato de alquiler y en el mismo dejó constancia de que le vendía «modelos y otras cosas»,<sup>31</sup> probablemente herramientas y materiales apropiados a las técnicas del trabajo en madera. Ortiz permanecía en ese taller en 1631 y en esa collación de artesanos, como fue la de San Martín, inició amistad con el cuñado y heredero artístico de Mesa, Antonio de Santa Cruz. Es de momento una simple sospecha, pero es posible que uno de los primeros trabajos de Ortiz en esta nueva etapa sevillana, fuese la de colaborar con Santa Cruz en la terminación del retablo mayor del convento de Santa Isabel. Esta pieza había sido diseñada por Mesa en 1624 y se sabe que en 1627, cuando muere el escultor, estaba pendiente de algunos ensamblajes, tallas y esculturas, todo lo cual se comprometió Santa Cruz a finalizar en breve plazo; si se tiene cuenta que al llegar Ortiz se hizo cargo del taller de Mesa y que no tenía por entonces ninguna obra entre manos,

---

31 López Martínez, C.: *Retablos...*, op. cit., pág. 132.

puede suponer que ayudase a esta familia al cumplimiento de los compromisos que tenía pendientes, lo que por otra parte podía servirle de presentación en la ciudad. No obstante, debe considerarse que debió ser, caso de que en realidad sucediera, una simple y corta colaboración.

Es obvio que aun cuando el artista disponía de rentas en Cazorla y tenía medios que traía del Perú, lo que deseaba era seguir trabajando en su arte y en una ciudad importante como Sevilla. El primer contrato conocido de esta segunda etapa sevillana es *el retablo del convento de Santa Ana* de la collación de San Lorenzo, el que se comprometió a ejecutar el 6 de febrero de 1628.<sup>32</sup> Con ocasión de las tareas a que le obligó esta obra, tomó contacto con Alonso Cano, a quien encargó el dorado y estofado del retablo, pero poco después Cano rehusó dicho compromiso, amigablemente, por lo que Ortiz confió esas labores al pintor Vicente Perea. Lamentablemente este retablo fue sustituido por otro del siglo XVIII.

La siguiente obra de la que se tienen noticias, fue el retablo *de la cofradía del Santísimo Sacramento* de la parroquia de Omnium Sanctorum. El acuerdo fue firmado el 25 de agosto de 1629 y presentó como fiador a otro conocido escultor del ámbito mo«ntañésino» Juan de Remesal.<sup>33</sup> Por cláusula adicional pactada en diciembre, Ortiz se obligó a labrar las columnas corintias, con estrias y retalladas, de manera similar a las que se ven en Lima. Inicialmente este retablo tenía al centro una pintura alegórica de la Eucaristía debida a los pinceles de Francisco Varela; años más tarde se trasladó de la capilla sacramental a la nave y se puso en lugar del lienzo un crucificado del siglo XIV bajo la advocación de Cristo de la Buena Muerte (lám. 8); en el ático subsistió una pintura de Varela con el tema de Jesús atado a la columna, pero todo desapareció con el incendio que sufrió el templo en 1936, con lo que se perdió otro de los retablos de Ortiz y de los primeros en la ciudad en utilizar los fustes de columnas ricamente

---

32 Bago y Quintanilla, M.: op. cit., pág. 12.

33 López Martínez, C.: *Arquitectos...*, op. cit., pág. 160.

tallados, antes de que dichas composiciones ornamentales las difundiera Felipe de Ribas.

Uno de los actos más misteriosos en la vida de Ortiz es el trabajo que hizo para la Hermandad de San Lucas del gremio de los pintores, la que por entonces residía en el templo de San Antón. Viejos conocidos suyos y artistas célebres en la ciudad —Francisco Pacheco, Juan de Uceda, etc.— formaban entonces parte de la junta de gobierno como alcaldes y diputados, y es posible que Ortiz deseara congratularse con este poderoso gremio. En marzo de 1629 se comprometió bajo contrato a ejecutar un retablo, según trazas propias, totalmente gratis, a excepción de los materiales que debía de costear la Hermandad.<sup>34</sup> El retablo era de cedro, de un cuerpo con hornacina para escultura que se eligiese y en el remate un lienzo también a escoger. Este tipo de concierto no fue muy frecuente en la Sevilla de la época, por su gratuidad y exigencias, pero lo es menos lo que siguió a continuación.

A pesar de que el compromiso era de terminarlo en un año, las tareas fueron lentas y un acontecimiento importante ocasionó algunos cambios en la obra. Este acontecimiento fue el de su proyectada boda con la joven Mariana de Soto, hija del maestro mayor de arquitectura de la ciudad de Sevilla Marcos de Soto y de su mujer Melchora de los Reyes.

La boda estaba planeada para el verano de 1630, pero meses antes el maduro artista —en torno a los cuarenta años— aparece con intenciones de figurar de manera deslumbrante en el ambiente artístico de la época, quizá con ánimo de encandilar a su prometida. El hecho se manifiesta en uno de los encargos más originales que hayan existido en la biografía de los artistas andaluces, pues comisionó al polémico Alonso Cano un lienzo de grandes dimensiones (4'5 ms. de alto y 2'70 ms. de ancho) con una iconografía muy extraña. Debía aparecer Nuestro Señor Jesucristo al centro, con la cruz en una mano y la otra en actitud de bendecir; a su lado la Virgen

---

<sup>34</sup> Sancho Corbacho, H.: *Contribución documental al estudio del arte sevillano*, «Documentos para la historia del arte en Andalucía», Sevilla, 1928, t. II, págs. 191-292.

María y cinco Santos de rodillas como intercediendo (los Santos Catalina, Clara, Inés, Isabel de Hungría y Ursula); en el lado opuesto y de rodillas, los Santos José, Francisco, Cristóbal, Luis y Alfonso. En la parte superior Dios Padre y el Espíritu Santo entre querubines, ángeles músicos y nubes. En la zona inferior un altar pintado con imagen del Santísimo Sacramento y en torno al mismo los retratos de medio cuerpo de Luis Ortiz, de su mujer (aun no estaban casados), de su hija, así como el padre y madre de Ortiz, todos estos a un lado; y al otro sus hermanos: un fraile de San Francisco y un clérigo hincados de rodillas, seguidos de otro clérigo y de un fraile carmelita en la misma forma orante y con sus velas en las manos. Ortiz y su mujer debían aparecer ofrendando rosas y otras flores, las que se verían también esparcidas por el suelo. Este lienzo de magnífica composición fue ideado por Ortiz y dibujado por Cano para ser alojado en el retablo que el primero había donado a la hermandad de los pintores, lo cual contaba al parecer con el beneplácito de esta corporación.<sup>35</sup>

Sin embargo el desconcertante Ortiz de Vargas desistió días después, el 24 de abril de terminar el retablo que tenía entre manos desde hacía un año; alegó como motivo un posible viaje a la Nueva España que nunca llegó a realizar. Traspasó la finalización del retablo a Alonso Cano y mantuvo el encargo del lienzo a dicho pintor, a quien ya había adelantado algunos dineros del alto precio que habían fijado en la escritura original (5 de abril de 1630). De este modo Alonso Cano quedó encargado de hacer todo el conjunto, retablo y pintura, mientras Ortiz preparaba su boda y no el viaje a México.

En julio otorgó las arras y recibió la dote de Mariana de Soto, a quien desposó poco después. En el contrato matrimonial especificó el suegro, Marcos de Soto, que le adjudicaba por seis años a la nueva pareja una vivienda de dos plantas dentro de las amplias casas que tenían él y su mujer con sus restantes hijos, pues el enlace se hacía con su consentimiento y feliz acuerdo.<sup>36</sup> Y así pasó Ortiz a formar parte de una fa-

---

35 *Ibidem*, págs. 293-295.

36 López Martínez, C.: *Arquitectos...*, op. cit., págs. 190-191.

milia de artistas de cierto peso en la ciudad. Sin embargo la unión también tuvo sus cargas, pues Marcos de Soto murió poco después, en 1635, y Ortiz con su mujer debieron de velar, por los cuatro hermanos pequeños que quedaron a sus custodias, por cuanto carecían de hijos y tenían una situación acomodada. En ese mismo año de 1630 en el que Ortiz contrajo su segundo matrimonio, su hija D.<sup>a</sup> Isabel de Vargas (nacida del primer enlace y entonces de 20 años de edad) decidió profesar de monja en el convento de clarisas de San Juan de la Penitencia en Cazorla, donde se extinguieron sus días sin haber participado de la inquieta vida de su padre ni disfrutado de su cariño cercano.

Pero aun no habían terminado las peripecias del retablo y pintura de la capilla de los pintores. Con fecha 3 de septiembre de 1631, Ortiz y Cano declararon por escritura que estaban confomes en hacer algunas variantes en la composición del lienzo que «estaba ya para acabar», si bien se suprimían todos los retratos, incluidos los de él y su mujer, que se encontraban simplemente esbozados, y en sus lugares se pondrían los de los Santos Pedro, Pablo y los cuatro Doctores de la Iglesia en actitud de adorar al Santísimo Sacramento.<sup>37</sup> Con este acuerdo se revocaba parcialmente el anterior y vanidoso contrato, lo cual es posible que se debiese a una reconsideración personal de Ortiz, desengaños familiares o a que fue convencido por la Hermandad de San Lucas de no figurar con toda su parentela como mecenas, pues de hecho continuó sufragando la hechura del cuadro.

Nada se sabe del destino de esta obra, tampoco si el no menos versátil Alonso Cano, la llegó a terminar, así como el retablo con traza previa de Ortiz. La Hermandad de los pintores se trasladó años más tarde a la iglesia parroquial de San Andrés; abandonó la de San Antón con todos sus efectos, aunque se desconoce si llegó a tener entre sus propiedades esta pintura de Cano. Lo realmente importante de esta historia pintoresca es lo que nos revela de la personalidad de

---

37 Sancho Corbacho, H.: op. cit., págs. 294-295.

Ortiz de Vargas, su alto sentido de autoestima personal y sus innegables dotes para la creación artística. No es extraño comprobar que por estos años, otra gran personalidad del arte hispalense, Alonso Cano, lo tuviese como frecuente colaborador. Todo esto nos confirma en la hipótesis, antes expuesta, de que el triunfo sevillano de Ortiz estuvo basado en sus dotes individuales, en su capacidad para relacionarse y saber encaminar sus acciones hacia situaciones de protagonismo.

*Los retablos del templo de San Alberto* son otras piezas perdidas de la producción sevillana de Ortiz. El primero fue hecho por encargo de don Jorge de la Peña en 1630; fueron sus fiadores el pintor también indiano Angelino Medoro y Alonso Cano.<sup>38</sup> El segundo le fue encargado por el Consejero de S.M. don Andrés Salcedo de la Cuerva y estaba terminado en abril de 1633.<sup>39</sup> Es probable que en uno de estos retablos estuviese el lienzo titulado «Calle da la Amargura», de Alonso Cano, que hoy figura en el Museo de Worcester de los Estados Unidos de América.

A pesar de su matrimonio y nueva vivienda, Ortiz permanecía en el antiguo taller de Juan de Mesa e incluso continuó alguna de las obras que dejó pendiente el escultor cordobés. Fue así como en agosto de 1630 se comprometió con la abadesa del convento de las Vírgenes para hacerle un retablo de escultura y ensamblaje dedicado a *San Juan Bautista*, del cual Mesa había dejado el nicho para el Santo y las historias laterales.<sup>40</sup> Su suegro, Marcos de Soto, fue el fiador para esta obra, la cual hoy se encuentra sin identificar, aunque es posible que existan las piezas de escultura.

También está perdido el *retablo para la iglesia de San Francisco* de Marchena, contratado en 1631 con la fianza del notable arquitecto Diego López Bueno. La obra debió terminarla pronto, pues otorgó carta de pago al Guardián del Convento en mayo de 1632.<sup>41</sup> Igual sucede con el *monumen-*

---

38 López Martínez, C.: *Arquitectos...*, op. cit., págs. 23, 24 y 121.

39 López Martínez, C.: *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 108.

40 *Ibidem*, pág. 107.

41 López Martínez, C.: *Desde Martínez...*, op. cit., pág. 72.

*to eucarístico* que hizo para la iglesia mayor de la villa de Bornos en 1631; hay noticias por las que se sabe que aun le debían ciertas cantidades por esta obra en 1634;<sup>42</sup> no obstante, es posible que algunos de los elementos de estas obras hayan sido aprovechados en retablos posteriores, como fue frecuente en los siglos XVIII y XIX, por lo que bien merecería la pena efectuar una investigación más detenida en estas poblaciones, con objeto de localizar la producción de este importante artista del siglo XVII.

En marzo de 1632 concertó la hechura de un *retablo para la Cofradía de la Encarnación* de Triana, pero no lo pudo terminar, pues en noviembre de 1633, cuando estaba de partida para Málaga lo traspasó al escultor Martín Moreno,<sup>43</sup> otro de los personajes importantes del primer barroco local. Sin embargo, Ortiz no pensaba en dejar su nueva vivienda sevillana, instalada en el barrio de San Vicente; por el contrario antes de partir para Málaga hizo las escrituras y pagos correspondientes para asegurar su alquiler e instalar a la joven esposa.<sup>44</sup>

La historia de la *sillería de coro de la catedral malagueña* merece una monografía y escapa al intento de estas páginas. Empero no podemos dejar de señalar brevemente, el paso de Ortiz por ese templo y los probables trabajos que realizó, los mismos que deben de compararse con sus tareas americanas.

Antonio Ponz y Ceán Bermúdez dan la noticia de que Pedro Díaz de Palacios, el probable maestro de Ortiz, estaba laborando en dicha sillería por los años de 1631,<sup>45</sup> y este argumento es el que da pie para suponer el contrato que se le extendió a Ortiz de Vargas con objeto de que continuara en ese encargo al retirarse Palacios, según escrituras firmadas en Málaga y Sevilla en octubre y diciembre de 1633.<sup>46</sup> Sin embargo, todavía no se ha comprobado documentalmente la in-

42 López Martínez, C.: *Arquitectos...*, op. cit., pág. 122.

43 López Martínez, C.: *Desde Martínez...*, op. cit., pág. 108.

44 Archivo Protocolos Notarial de Sevilla (A.P.N.), Ooficio 4, 1634, libro 1.º, fols. 340 y vto.

45 Ponz, Antonio: *Viaje de España*, Madrid, 1780, t. XVIII, pág. 177 y Ceán Bermúdez, J. A.: op. cit., t. II, pág. 15.

46 Sancho Corbacho, H.: op. cit., págs. 295-296.

tervención de Palacios, lo que sólo significa que se debe proseguir en la investigación documental de los archivos mala-gueños, pues los testimonios de Ponz y Ceán Bermúdez suelen ser muy veraces y tienen que haber sacado este nombre de algún expediente o legajo hoy traspapelado.

Ambos historiadores afirman que en 1633 se hicieron nuevas trazas —la sillería estaba proyectada y comenzada desde 1592—, con la que debieron cambiar los proyectos primeros. Consideran que fueron conjuntamente de Luis Ortiz y el escultor José Micael y que trabajaron al unísono hasta 1638 en que se suspendió la obra, sólo continuada en 1647 y terminada a partir de 1658 por el gran escultor Pedro de Mena y Medrano. Es precisamente en el contrato de finalización de la sillería firmado con Mena en el que se dice que debía continuar la obra, cuarenta tableros o respaldos con relieves, según «el Apostolado que está hecho de mano de José Micael y Luis Ortiz», así como una coronación o remate para la sillería conforme a unos cartelones con sus pirámides hechos también «...por mano del dicho Luis Ortiz»,<sup>47</sup> lo que se refiere a los medallones que coronen el remate de la sillería alta (lám. 9).

Los estudios de diferentes autores en nuestro siglo permiten atribuir al binomio Ortiz y Micael la arquitectura, ensamblaje y talla de la sillería baja con cuarenta y cuatro sillas; de estas sillas o sitiales, Orueta considera que dieciseis tienen relieves del escultor José Micael, dos de Luis Ortiz y uno muy endeble de Diego Fernández (hacia 1652); todos los demás, así como el resto de la sillería estarían decorados con las espléndidas tallas de Pedro de Mena.<sup>48</sup> Con ligeras diferencias, Pelayo Quintero da estos mismos nombres y atribuciones.<sup>49</sup> Pero es María Elena Gómez Moreno quien ha puntualizado los estilos y probables autores. Considera que la gallarda arquitectura es toda de Ortiz,<sup>50</sup> en lo que acierta, pues el estudio

47 Orueta, R.: *Pedro de Mena*, Madrid, 1914, pág. 296.

48 *Ibíd.*, pág. 122.

49 Quintero, P.: *Sillerías de coro en las iglesias españolas*, Cádiz, 1928, págs. 157 a 159.

50 Gómez Moreno, M. E.: *Escultura del siglo XVII*, «*Arts Hispaniae*», Madrid, 1958, t. XVI, págs. 234-239.

de sus elementos constructivos y los ornamentales, remiten a las conocidas maneras de Ortiz en la sillería limeña. Estima, igualmente Gómez Moreno, que gran parte del Apostolado es de Micael, de un tono muy sobrio e indudable dignidad, pese a sus también visibles arcaísmos; y que a Ortiz le deben pertenecer las Virgen con el Niño de la silla episcopal y si acaso los inmediatos relieves de San Pedro y San Pablo; en cambio refuta a Orueta en las afirmaciones de que las figuras de San Juan Bautista y San José debían de ser de Ortiz, pues son claramente adscribibles al estilo de Pedro de Mena.<sup>51</sup>

Efectivamente el trono episcopal y esa zona de relieves se hicieron en 1635, costeados por el Obispo D. Fray Antonio Enríquez, como lo manifiestan sus armas esculpidas en las columnas del trono<sup>52</sup> y se corrobora en la documentación conservada en el archivo de esa catedral (lám. 10).

La arquitectura de esta sillería emplea columnas corintias parecidas a las de Lima, sobre todo en el citado trono, y luce también formas decorativas iguales, caso de los tercios bajos retallados —en este caso con escudos— y en la parte superior de los fustes, guirnaldas de frutas y caras de ángeles. Son similares a Lima los ángeles-atlantes que sostienen la cornisa y que aparecen con bellos escorzos. Los medallones del remate, que según documentación le pertenecen, parecen en cambio obras de taller y de no muy felices resultados.

Las esculturas que se le atribuyen en Málaga revelarían a un Ortiz que no desentonaría dentro de las realizaciones escultóricas de la época, aunque con evidente fidelidad a un estilo más acorde con los años sevillanos de su formación (entre 1610 y 1615). Gómez Moreno aprecia en la figura de la Virgen con el Niño que su disposición es semejante a la de Juan de Mesa para la Cartuja de las Cuevas, pero que el estilo no recuerda la escuela de Montañés, sino más bien la de Ocampo, con su plegar prolijo, cabellos muy rizados y desnudos infantiles de tipo manierista.<sup>53</sup> Lo mismo podría comentarse

---

51 *Ibíd.*, pág. 234.

52 Ponz, A.: *op. cit.*, t. XVIII, págs. 178-179.

53 Gómez Moreno, M. E.: *op. cit.*, pág. 234.

de las tallas de San Pedro y San Pablo. No obstante, estas esculturas, muy dignas y ampulosas, precisan de estudios más detenidos.

Durante los años malagueños Ortiz tuvo como discípulo a Jerónimo Gómez Hermosilla, quien con posterioridad hizo numerosas esculturas, muchas de ellas firmadas, que demuestran su afinidad con Ortiz y la escuela sevillana; aunque no fue insensible a ciertos influjos del arte de Mena.<sup>54</sup>

En 1638 ya tenemos a Ortiz nuevamente en Sevilla; en diciembre de este año es llamado para intervenir como tasador de lo hecho por Juan Martínez Montañés en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo que tenía contratado desde muchos años atrás.<sup>55</sup> Ortiz hizo la valoración de lo correspondiente a arquitectura y ensamblaje, mientras que su conocido Antonio de Santa Cruz, hizo las de estofado y policromía.

Hay un vacío en la documentación actual sobre las actividades de Ortiz en los años que van de 1639 a 1643. En Málaga no aparece en ningún registro y tendrá que seguirse investigando para arrojar luz sobre este período de su vida. Podría haber estado en Cazorla o en cualquier otro punto de Andalucía y aun de la península, pero todo no son más que suposiciones; estas podrían llevarnos a imaginar, incluso, que en este lapso el artista pasaría a la Nueva España, según deseos que declaró por lo menos dos veces en los papeles conservados, más todo es inseguro e imposible de aseverar. También es probable que hubiese permanecido tranquilamente en Sevilla, según abanico de posibilidades que será preciso confirmar y rechazar en el futuro de acuerdo a afortunados hallazgos documentales en los Archivos sevillanos.

En enero de 1643 arrienda unas casas grandes en la collación de San Lorenzo, calle de Santa Clara y vende una esclava de «color membrillo cocido nombrada Mariana»,<sup>56</sup> signos ambos de buena posición económica. El arrendamiento lo hi-

---

54 *Ibidem*, pág. 260.

55 Gestoso Pérez, J.: *op. cit.*, t. I, pág. 167.

56 López Martínez, C.: *Retablos...*, *op. cit.*, pág. 80.

zo por seis meses, pero parece que permaneció en estas casas hasta su muerte, ocurrida en 1649.

En este año de 1643 empezó a tener contactos con el arcediano de Carmona y canónigo de la catedral hispalense Mateo Vázquez de Leca, quien le encargó en 1644 la hechura del nuevo *retablo para la Virgen de los Reyes*, patrona de la ciudad, que debía presidir la espléndida arquitectura de la capilla real. La historia de esta obra es muy conocida, pese a que también tuvo ampliaciones, demoras —debía de comenzarla en 1645 y entregarla un año después— y complicaciones finales, todo lo cual se solucionó por la buena disposición del artista y la del mecenas, según documentos publicados por López Martínez.<sup>57</sup>

El retablo fue ponderado en su tiempo y también tuvo detractores, al extremo que se pensó en sustituirlo por otro de Bernardo Simón de Pineda en 1689. Sin embargo debe de tenerse en cuenta la gran dificultad que entrañaba el disponer un retablo de madera adosado al ábside semicircular de la capilla, cuyo reducido espacio no podía invadir en la zona reservada a la urna con los restos de San Fernando, mesa de altar y fieles. Ortiz supo acomodar en proporciones el retablo, tanto a las formas arquitectónicas del recinto, como al tamaño de la imagen medieval, la que precisaba más bien un trono que realizase su majestad, antes que un gran aparato de madera dorado que la ocultase o empequeñeciera. Además Ortiz en este trabajo tuvo que adaptarse a las escuetas normas del canónigo, de conocidos y refinados gustos artísticos, por lo que aceptó sus sugerencias e incluso utilizó chapas de plata repujada con las que revistió el camarín de la Virgen; dichas chapas procedían de un tabernáculo medieval en el que aparecían las efigies de los reyes San Fernando, Doña Beatriz y Don Alfonso X, las que fueron destruidas.<sup>58</sup>

En general la arquitectura del retablo de la Virgen de los Reyes es más bien escasa, pues se dispone el conjunto entre

---

57 López Martínez, C.: *Desde Martínez...*, op. cit., págs. 109-112.

58 Guichot y Sierra, A.: *El cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes*, Sevilla, 1925, t. II, pág. 115.

dos grandes columnas que lo flanquean y ciñen a un espacio reducido. Dos puertas cubren ocasionalmente el camarín e imagen de modo similar a los trípticos medievales. Muy jugosos y ricos en variedad, son todos los elementos de la arquitectura interior del camarín, columnillas de tercio inferior de estrías helicoidales, recuadros cortados, guirnaldas de manzanas y otras frutas, medallones, frontoncillos curvos y ángeles atlantes de posturas muy encorizadas; elementos todos que se encuentran en la línea habitual del inquieto léxico del artista (láms. 11y 12).

En el dicho interior se ven las esculturas de media talla de San Joaquín, Santa Ana y el busto de San José, las tres de un correcto y minucioso tratamiento que revelan las buenas dotes de Ortiz como escultor, pero con evidentes arcaísmos por lo menudo de sus pliegues y rizos, poco frecuentes en la escultura de los artistas renovadores de Sevilla ,a partir de la irrupción de Alonso Cano. Es obvio que Ortiz tuvo amistad e incluso trabajó con Cano, y que en cuestión de arquitectura de retablos ocupó un papel muy digno ,además de relacionarlo con las producciones «canescas», pero en cuestión de escultura no captó las renovaciones del genial granadino, fue fiel a una anterior formación; ello demuestra también que fue más arquitecto-ensamblador que cualquier otra cosa, pues en estas tareas sí que supo evolucionar y asimilar novedades.

Una constante noticia vincula el nombre de Luis Ortiz de Vargas como maestro de Bernardo Simón de Pineda, uno de los notables innovadores de lbarroco andaluz. Si se tiene en cuenta que Pineda nació a fines de 1637, sólo pudo entrar de aprendiz en el taller del indiano por los años de 1647 a 1648 en lo que contaría unos 10 años, edad suficiente como para empezar este tipo de conocimientos; pero de momento no hay testimonios documentales y tampoco en la última biografía dedicada a Pineda se ha dilucidado este asunto.<sup>59</sup> De todas formas, y caso de que se hubiese producido ese contacto, debió ser efímero, pues Ortiz murió en 1649 y ya desde 1647

---

<sup>59</sup> Ferrer Carrofé, P.: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982, pág. 14.

temería la proximidad de alguna enfermedad, pues hizo testamento.

Efectivamente en 26 de noviembre de 1647 (ver documento n.º 1) redactó su testamento ante el escribano Francisco López Castellar. Declara entonces que estaba bien de salud «...de que doy infinitas gracias a Dios» y que es «maestro escultor y arquitecto» vecino de San Lorenzo. Como fue usual en la época, demuestra un espíritu religioso en las declaraciones de creencias y mandas para después de su muerte. Tiene frases de recuerdo para la hija monja que vive en Cazorla y la deja heredera de todos los bienes, muebles e inmuebles, que aun mantenía en esa localidad y término; pues eran bienes heredados y ampliados, pero procedentes de un patrimonio familiar anterior a su segundo matrimonio. En cambio designa a la segunda mujer D.<sup>a</sup> Mariana de Soto, heredera universal de todas las propiedades y rentas que tenía en Sevilla, las cuales había adquirido en los largos años de sus experiencias americanas y trabajos por Andalucía. Declara no tener hijos de este enlace por lo que la esposa quedaría como única beneficiaria. Se ve por la descripción que hace que el matrimonio disfrutaba de solvencia económica, que poseía un menaje y obras de arte poco corrientes entre las propiedades de los artistas de la época. El inventario hecho por la esposa en 1649 confirma estas noticias (Ver documento n.º 4).

Ese mismo año de 1647 el arquitecto otorgó a su mujer, un poder para que en nombre de él o en el suyo propio pudiese comprar y vender bienes, así como recibir y cobrar todas las sumas que se le debiesen; en buena cuenta, la facultaba para administrar el patrimonio familiar en cualquier eventualidad que se pudiese presentar (Ver documento n.º 2).

No obstante de estas previsiones, el matrimonio aun pudo vivir tranquilo durante dos años más, pero en el verano de 1649 Luis Ortiz cogió la terrible enfermedad que ese año asoló Sevilla, la peste, de la cual murió en el mes de julio. Durante el tiempo que mediaba desde la firma del testamento, Ortiz había conseguido que las casas en que habitaba —collación de San Lorenzo en la esquina de la calle Calderería Vieja— le fuesen concedidas de por vida, pero no le dio tiempo para in-

roducir este cambio en el testamento para nombrar a la esposa como beneficiaria, en segunda vida, de la cesión que había obtenido de la capellanía que fundó en la iglesia de San Lorenzo D.<sup>a</sup> Francisca Caldera, la cual había sido la propietaria de linmueble. Por ello la viuda de Ortiz, D.<sup>a</sup> Mariana de Soto, solicitó de la Audiencia el 2 de agosto de 1649 que se le concediesen dichas casas de por vida, pues esa era la intención de su esposo, quien contagiado de la peste no tuvo tiempo de llamar a escribano alguno para efectuar esa modificación en el testamento que hiciera dos años antes; pero que muchos testigos se lo habían oído manifestar al difunto, entre los cuales presentó para que prestase declaración, a su hermano el clérigo D. Juan de Soto, al maestro ensamblador Francisco de Ballesteros, etc. (Ver documento n.º 3). El auto de sentencia fue favorable a la viuda y en cortos días, pues se dictó el auto el 6 de agosto del expresado año.

Por estos documentos, hasta ahora desconocidos, sabemos que el famoso escultor y arquitecto, Luis Ortiz de Vargas, falleció en esta ciudad con unos sesenta años de edad. Su producción no aparece como muy numerosa, pero sí repartida por dilatadas comarcas. En todas ellas su paso fue decisivo y tanto en Lima, como en Málaga y Sevilla su obra se identifica con la del momento previo al barroco. Ortiz, como muchos de los hombres de su generación, tiene indecisiones, son claros los vestigios manieristas y aun los del renacimiento hispano, pero no es menos cierto que en sus trabajos se percibe una evolución hacia conceptos estructurales más dinámicos y fórmulas ornamentales de mayor riqueza.

El catálogo de Ortiz no está completo; en estas páginas no se ha hecho más que reunir las noticias que se tenían de él, añadir los documentos encontrados relativos a su muerte y, si acaso, interpretar un poco todos estos datos; pero es obvio que tienen que aparecer más obras en América y Andalucía. Su paso se advierte en todo el arte de los retablos sevillanos del segundo tercio del siglo XVII, pues se percibe ya en coetáneos suyos como Jacinto Pimentel (retablo de Madre de Carmona, 1630-32), las posteriores realizaciones de Felipe de Ribas (sobre todo en el empleo de columnas corintias

de fustes retallados y frontoncillos rotos de brazos curvos terminados con roleos), más tarde en Francisco Dionisio de Ribas, en su amigo y colaborador Francisco de Ballesteros y aun podrían verse ecos del arte de Ortiz hasta en las empresas barrocas de Simón de Pineda, artista que también utilizó las columnas de fuste cilíndrico ricamente cubierto de decoración, si bien que animado por otros conceptos. En Perú sus formas pasaron incluso a las portadas de templos y palacios.

En el hilo y río de la Historia, la labor de Ortiz es un momento que sucede al del manierismo y con sus inquietudes —arquitectónicas, ornamentales— prepara el siguiente del barroco. Como casi todos los artistas y hombres de períodos de transición, ha pasado desapercibido, pero es justo que se le conceda la importancia de los segundones fecundos, creativos y, a veces, sorprendentemente brillantes.

En la provincia de Sevilla es muy probable que existan todavía parte de los retablos trabajados por Ortiz; se ven en algunos de acarreo, elementos que sin duda proceden de tiempos anteriores; tal vez en las localidades de Lebrija (templo de San Francisco), de Olivares (capilla de la Veracruz) o en Marchena, podrían verificarse estas sospechas. Aun en la propia ciudad de Sevilla hay retablos que a primera vista parecen del siglo XVIII, más luego al examinarlos con detenimiento se observa que tienen elementos arquitectónicos y ornamentales anteriores y muy similares a los de Ortiz; estos son los casos de ciertos retablos en los templos de San Esteban y San Bartolomé, pero de momento no es posible efectuar ningún tipo de atribuciones.

Es pues, todavía, un enigma la vida inquieta y obra desconcertante de este artista andaluz. Su actividad trashumante ha suscitado interés a los historiadores del arte desde hace lustros y también en esta ocasión han funcionado esos atractivos; pero, no hay duda de que no están agotadas las páginas de su atractiva biografía ni se han desgranado las obras que conforman su dispersa producción. A estas tareas deberán dedicar esfuerzos, y ojalá que con mayor fortuna, otros estudios y hombres cautivados por el quehacer artístico de los andaluces en la dilatada geografía hispánica.

## DOCUMENTO N.º 1

A.P.N. de Sevilla: Oficio 13, 1647, lib. 3.º, fols. 1.048-1.050v.º.  
Frco. López Castella.

*Testamento* — Luis Ortiz de Bargas

En el nombre de Dios... yo Luis ORTIZ DE BARGAS maestro escultor y arquitecto becino de esta ciudad de Seuilla en la parroquia de San Lorenzo natural que soy de la uilla de Cazorla hijo legitimo de Juon Ortiz y de Isauel de Bargas su muger difuntos estando sano y con salud de que doy infinitas gracias a Dios... (fórmulas) ...hago mi testamento en la forma siguiente.—

Lo primero encomiendo mi anima a Dios... mi cuerpo sea sepultado en la yglesia parroquial donde yo viviere a el tiempo de mi fallecimiento y el día de mi entierro si fuere ora de selebrar o el siguiente se diga por mi anima la missa e vigilia de cuerpo presente y en quanto a el acompañamiento y disposizion de mi entierro lo remito al parecer de mis albaceas... Yten mando se digan por mi anima e yntençion quinientas misas resadas en donde pareçiere a mis albaceas...

Yten mando a la cofradia del Santissimo Sacramento de la parroquia donde yo bibiere a el tiempo de mi fallecimiento quatro reales y a las mandas acostumbradas a cada un medio real— y a la cassa de las niños guerdanas de esta ciudad seis reales— y para la canonizaci3n del santo rey don Fernando dos reales...

Yten declaro me deue Antonio del Barte veçino de esta ciudad tres mil reales de vellon de que me otorgo escritura de obligacion ante Tomas de Palomares escribano publico de esta ciudad en este año mando se cobren...

Yten Declaro que yo fui casado de primero matrimonio con doña Ysauel Alfonso que ya es difunta natural que fue de la dicha uilla de Cazorla y de este matrimonio tengo por mi hija legitima a doña Isauel de Bargas monja profesa en el monasterio de S. Juan de la Penitencia de la dicha uilla de Cazorla que es de la horden de Santa Clara...

Dotaci3n Yten mando a la dicha doña Isauel de Bargas mi hija legitima y de la dicha doña Isauel Alfonso mi primera muger difunta monja profesa que la dicha mi hija es en el dicho monasterio de San Juan de la Penitencia de la orden de Santa Clara en la dicha uilla de Cazorla— unas viñas en termino de ella a el pago que dizere de San Bartolome— y la mitad de unas cassas en la dicha uilla a los barrios altos arriba de San

Juan en que vive el dotor Francisco Ortiz presbitero mi hermano a quien perteneze la otra mitad— y también le mando otra cassa pequeña que tengo en la dicha uilla en los barrios altos en la calle de Madrigal— y doçientos y cinquenta ducados de vellon que estan depositados en el conbento de la Compañia de la dicha uilla de Cazorla por los mismos que redimió la viuda de Juan de la Niebla que eran principal de un tributo que me pagaba sobre un cortijo que yo le vendi y esta en termino de la dicha uilla a el pago del caime(?) y si a el tiempo que yo fallezca estuviere por ymponer los dichos doçientos y cinquenta ducados pueda la dicha mi hija hacer que se ympongan sobre vienes raizes a su satisfacion— y asimismo le mando todos los demas bienes y hacienda que tengo y de mi quedaren y me pertenezieren en la dicha uilla de Cazorla y en su término y jurisdicción para que todo ello la dicha doña Isauel de Bargas mi hija lo aya, goce y sea usufructuaria durante los dias de su vida porque de ello le hago manda y legado y como tal quiero que le balga o por aquella vía e forma que mejor aya lugar de derecho— y falleçida que sea la dicha mi hija subceda en los dichos vienes y haçienda el dicho monasterio de San Juan de la Penitencia de la dicha uilla de Cazorla en propiedad pocezion y usufructo (sic) a quien yo se los deyo y mando con cargo y obligacion de que desde el día del fallecimiento de la dicha mi hija perpetuamente para siempre me hagan decir en el dicho monesterio tres fiestas en cada un año la una de la Encarnacion de nuestro señor jesuchristo y otra de la pura y limpia Concepcion de nuestra señora la Virgen Santa Maria madre de Dios señora nuestra conçeuida sin mancha de pecado original y otra de los difuntos en los mismos dias de sus festiuidades o en los de su octaua con vísperas y misas cantadas con diácono y subdiácono— y prohiuo y defiendo que los dichos bienes y haçienda ni alguno de ellos la dicha mi hija ni el dicho convento no los puedan vender ni enagenar ni trocar ni en manera alguna disponer ni sus rentas se pueden convertir en otros efectos ni cosa alguna por ninguna causa ni razón que sea si no fuere en la forma que en esta cláusula se refiere y la raçon de las dichas tres fiestas se escriua y ponga en la tabla y libro protocolo del dicho conbento de S. Juan de la Penitencia en que se ponen las demas memorias y dotaciones de el...

Yten declaro que yo case de segundo matrimonio con doña Mariana de Soto con la qual recibí la cantidad de dote que aparece en la escriptura que otorgue ante LUIS Alvarez, escribano público de esta ciudad hace dies y siete años y le mandé de arras quinientos ducados— quiero que la dicha mi muger sea pagada y satisfecha de la dicha su dote y arras y de lo demas que conforme a derecho le pertenesiere y de este matrimonio no tengo hijos...

Iten declaro que no me acuerdo deber nada a nadie...

Yten nombro por mis albaceas testamentarias a la dicha doña Mariana de Soto mi muger y a Geronimo de Bera vezino desta ciudad y a cada uno ynsolidum les doy poder bastante y cumplido para que de mis bienes

vendan lo que les pareçiere en almoneda o fuera de ella y reçiban su proçedido y todo quanto se me debe y debiere y otorguen cartas de pago, almonedas y demas escripturas nezesarias y parecer y litigar en juiçio y cumplan y paguen este mi testamento y vsen del dicho careo aunque sea pasando el termino del derecho...

Yten despues de pagado y cumplido este mi testamento nombro por mi unica y unibersal heredera a la dicha doña Mariana de Soto mi muger para que haya para si el remanente de mis bienes, deudas, derechos y acciones y otras cosas que de mi quedaran y en qualquier manera me pertenecieren sin que pueda pedir la quarta trebelianica (?) que la ley falsidia (?) dispone y no nombro por mi heerderera a la dicha doña Isauel de Bargas mi hija y de la dicha doña Isauel Alfonso mi primera muger por quanto a el tiempo que la dicha mi hija profesó en el dicho convento de San Juan de la Penitencia de la dicha uilla de Cazorla renunció en mi su lexitima...

Yten reuoco y doy por ninguno y de ningun efecto y halos otros testamentos... (formulas) ...

...Seuilla en beinte y seis dias del mes de nobiembre de mil y seiscientos y quarenta i siete años y el dicho otorgante... lo firmo en este rexistro...  
Fdo y Rdo: Luis Ortiz de Bargas

## DOCUMENTO N.º 2

A.P.N. de Seevilla: Oficio 13, 1647, lib. 3.º, fols. 1.241-1.242v.º  
Frco. Lopez Castellar, C. L. M. (?)

*Poder:* Luis Ortiz de Bargas a doña Mariana de Soto su muger.

...Luis Ortiz de Bargas maestro escultor y arquiteto beçino de esta ciudad de Seuilla en la collacion de San Lorenzo otorgo y conosco que doy mi poder cumplido licencia y facultad bastante que de derecho se requiere a doña Mariana de Soto mi muger para que en mi nombre o en el suyo y de qualquiera de por si pueda pedir resebir y cobrar... (formulas) ...se nos deba y debiere en esta ciudad de Seuilla o fuera de ella en otras partes y lugares... y encargos de qualesquiera obras que yo haya hecho e hiziere y la renta corrida y que corriere de casas, imos...

...y para que pueda çeder, traspasar la renta de qualesquiera casas... y recebir e cobrar las contras de marabedis y demas cosas...— y para que pueda tomar en arrendamiento qualesquiera casas y pocesiones para nuestra bibienda...— y para que pueda hacer quelesquier conciertos sueltas o esperas...— y para que pida y cobre de las personas en quien sustituyese este poder todo quanto en su virtud cobraren— ...(formulas)...— y asi mismo le doy este poder generalmente para todos mis pleitos causas y negoçios... (formulas)...

fecha la carta en Seuilla estando en el oficio de mi el presente escriuano publico que doy fee que conosco al dicho otorgante el qual lo firmo en este registro en veinte i seis dias del mes de nobiembre de mil y siscientos y quarenta y siete años...

Fdo y Rdo: Luis Ortiz de Bargas

### DOCUMENTO N.º 3

A.P.N. de Sevilla: Oficio 13, 1649, lib. 3.º, fols. 154-158.  
Frco. L. Castellar

#### *Nombramiento de casas de por vida*

Luis Ortiz de Bargas a doña Mariana de Soto su muger

En lo ciudad de Sebilla en dos dias del mes de agosto de mil seiscientos y quarenta y nueve años para ante el señor don Alonso Gonzalez Cardaña teniente de asistente desta ciudad de Sebilla y por ante mi el presente escribano publico la presento la contenida...

(en blanco en el original)

Doña Mariana de Soto biuda de Luis Ortiz de Bargas vecina desta ciudad digo que estando el dicho mi marido enfermo de mal de contagio de que murio por no poder ser abisado (?) escribano publico por ante quien hiciese nombramiento de la segunda vida de las casas en que viuia y io (sic) vino en esta ciudad collacion de San Lorenzo a una esquina de la calle de la Caldereria Bieja que su propiedad son de la capellania que en la yglesia de San Lorenzo fundó doña Francisca Caldera— hixo a mi fabor nombramiento de la segunda vida de las dichas casas ante Juan de Soto y Francisco de Ballesteros y Josepha de Castañeda y Gonçalo Antonio testigos ynstrumentales que se hallaron presentes a hacer el dicho nombramiento por el dicho Luis Ortiz de Vargas en quince de junio deste año de mil y seiscientos y quarenta y nueve firmado de su nombre que es este de que hago presentacion y porque en tiempo de peste el dicho nombramiento estando enfermo por ultima voluntad tiene fuerza de ynstrumento autentico como si fuese hecho por ante escribano y por tal lo debe declarar Vuesa Merced...

a quien pido y suplico mande recibir ynformasion de los suso dichos y que los dichos testigos declaren al tenor de este pedimiento y reconoscan sus firmas y fecha V(vesa M(erced) declare el dicho nombramiento que por la dicha sedula hico el dicho Luis Ortiz por autentico y bastante para que valga y yo goce de las dichas casas durante mi vida y que se ponga en el registro del presente escribano para que del se me den los traslados que pidiere en los quales y en su original V. M. interponga su autoridad y decreto judicial y pido justicia...

Fdo doña Mariana de Soto

*Aquí la memoria***Auto**

En Sevilla en el dicho día dos de agosto del dicho año el dicho sr. teniente abiendo visto el dicho pedimiento y cédula mando que la dicha doña Mariana de Soto de la ynformacion que ofrece y que los testigos que presentare se examinen al tener del dicho pedimiento y lo (ilegible) al presente escribano publico (ilegible).

Fdo y Rdo: Francisco Lopez Castellar

*Declaración firmada del difunto y testigos:*

Quiero y es mi voluntad por si Dios me llebare sin que aia benido eschriano (sic) publico a quien e embiado a llamar, nombrar como siempre e tenido intencion a doña Mariana de Soto mi legitima muger en la vida susesiba de esta casa que me traspaso el lisensiado Lorenzo Sarabia (?) asiendo testigos a los que presentes se allan aqui en quince de junio (sic) de mil y seiscientos y quarenta y nueve años.

Fdo y Rdo: Francisco de Ballesteros

Luis Ortiz de Bargas

Gonçalo Antonio

Juan de Soto

Josefe de Castañeda

*Declaración testigos:*

En Seuilla a cinco dias del mes de Agosto del dicho año la dicha doña Mariana de Soto para la dicha ynformacion, presento por testigo a Juan de Soto clerigo de horden sacro veinteynero (?) en la santa yglesia desta ciudad y vezino de la del qual (?) por mi el presente escriuano fue recibido juramento ...dixo que conoce a la dicha doña Mariana de Soto porque es su hermana lexitima y saue que estando el dicho Luis Ortiz de Vargas su marido enfermo de mal de contaxio de que murio, hizo la dicha cedula en quince de junio deste año en que nombro en la segunda vida de las casas que el suso dicho tenia por dos vidas— en favor de la dicha doña Mariana de Soto su muxer que su propiedad son de la capellanía que en la yglesia de San Lorenço fundo doña Francisca Caldera y este testigo se hallo presente auer hazer el dicho nombramiento... lo qual que lleva dicho dixo era la verdad publica y notoria... y que es de edad de veinte y cinco años.

Fdo y Rdo: Francisco López Castellar

Juan de Soto

En Sevilla en el dicho día cinco de Agosto... presento por testigo a Francisco de Ballesteros maestro ensamblador vecino desta ciudad de Sevilla en la collacion de San Lorenzo al patio del qual por mí... (se repite lo mismo del primero)... lo qual dixo era la verdad... y que es de edad de mas de veinte y seis años y lo firmo.

Fdo. y Rdo.: Francisco López Castellar

Francisco de Ballesteros

En Sevilla... Josefe de Castañeda que asi se nombro y ser aprendis de Francisco de Ballesteros maestro ensamblador vecino de Sevilla que bibe en su casa en la collasion de Son Lorenzo... dixo era la verdad... y que es de hedad de mas de quince años y lo firmo.

Fdo. y Rdo.: Francisco López Castellar

Josefe de Castañeda

En Sevilla en seis de agosto... Gonsalo Antonio escultor que asi se nombro y ser besino desta ciudad de Sevilla en la collacion de San Andrés y es ofisial de Francisco de Ballesteros del qual fue recibido juramento... y que es de hedad de veinte y tres años y lo firmo.

Fdo.: Francisco López Castellar

Goncalo Antonio

Auto

En Sevilla en el dicho dia seis de agosto del dicho año visto por el dicho señor teniente ...declaraba y declaro el nombramiento fecho por el dicho Luis Ortiz de Bargas a favor de la dicha doña Mariana de Soto su muger por la dicha çedula de la segunda bida... por autentico y bastante para que balga y la suso dicha goze de las dichas casas durante su bida...

Fdo. Rdo.: Licenciado Cardeña

Francisco López Castellar

#### DOCUMENTO N.º 4

A.P.N. de Sevilla: Oficio 13, 1649, lib. 3.º, fols. 2-3.

Fco. López Castellar

Ynbentario de bienes de LUIS Ortiz de Bargas a pedimento de doña Mariana de Soto su muger

Sacose traslado de este ynbentario en veynte y dos de Septienbre del dicho año la primera hoja en papel de sello tersero y las demas en comun a pedimento de la muger...

— Sacosse traslado de este ynbentario en beinte y seis dias del mes de febrero de mil y seiscientos y cinquenta de pedimento de doña Mariana de Soto en papel del sello tersero

En la ciudad de Sevilla a diez y nueve dias del mes de septiembre de mil y seiscientos y quarenta y nueve años ante mi el scribano... parecio doña Mariana de Soto viuda de Luis Hortiz de Bargas maestro ensamblador y arquitecto vecina desta ciudad de Sevilla en la Parroquia de San Lorenzo a la qual doy fee que conosco ayo que en el testamento que el dicho Luis Hortiz de Bargas su marido otorgo ante mi... la nombró por su albacea testamentaria y con la disposicion del dicho testamento dijo habia falledido de la enfermedad de contagio que esta ciudad padesió

este dicho año, y porque del dicho su marido abian quedado ciertos bienes que poseya (sic) en compañía de la dicha otorgante como su muger dellos queria haser ynventario para que sean sabidos... hiço ynventario de los dichos bienes de la forma siguiente...

— Doze quadros dos grandes de a dos baras cada vno el uno de la Encarnasion y otro de S. Bernardo y nuestro Señora y los demas de diferente ymagenes...

— Seis sillas vsadas de baqueta de moscobia y ciabos dorados

— Un bufete grande de nogal y otro pequeño con su cajon...

— Un escritorio grande de nogal con su bufete que le sirbe de asiento de pino— Una hechura de Christo crucificado de tres quortas de alto de bronze basiado— Vna hechura de San Juan Bautista de escultura con su peana dorada— Vna cama de granadillo con su colgadura de paño carmesi con su sobrecama y rodapiés de lo mismo— tres colchones dos almohadas y vn cobertor de lana blanco— quatro sabanas las dos de crea y las otras son de lienso casero (?)— seis almohadas de estrado de lame-nete (?) bordadas y una estera de junco negra y blanca— y dos corredores de estrado de junco blanco y negro— Vn cofre negro y dorado extranjero y un baul negro— un espejo hordinario— medio escaparate con sus cajones— dos estereras de junco viejas— seis silletas de paja— dos vestidos de muger uno de tafetan negro basquiña jubon y ropa y el otro de estameña plateado basquiña jubon y escapulario— Vna pollera de tafetán doble berde— Vn tapagris de tafetan sensillo carmesi— seis camisas de muger vsadas— dos pares de enaguas blancas— dos tablas de manteles una casera y otra alimanisca— seis serbilletas— dos toallas— una caldera— un anafe de hierro— un perol de asofar— dos candeleros de asofar— dos bancos— quatro barlotes (?)— vna dozena de hierros de corte— tres sierras— vna asuela— dos prensas— seis trasas en bitela— vna espada y vna daga— quatro tinajas medianas...

Yten la dicha doña Mariana de Soto declara que se echaron en la calle dos bestidos uno de damasco y otro de ymperialete y seis camisas y dos sábanas y dos colchones y dos almohadas y un cobertor de paño berde sombreros y otras cosas de bestir y de la cama y serbisio del dicho su marido todo ello se echo en la calle por haber muerto de la enfermedad de contagio...

En la manera que dicho es, hiso el dicho ynventario de los dichos bienes y juró a Dios y a la Cruz que hiso con su mano, según forma de derecho que no sabe ni tiene notisia de mas bienes que ayan quedado por fallamiento del dicho su marido y que cada y quando que lo supiere los manifestara y pondra por ynventario para que sean conosidos y de los dichos bienes contenidos en este ynventario se hixo cargo para dar quenta dellos... (formulas)...

Fdo.: doña Mariana de Soto

Francisco López Castellar