

nal de la obra, como se deduce de una serie de pagos por elementos metálicos, por terciopelo carmesí para forrarla, de oro para dorarla, de fleco de oro para rematar su interior²⁰, hacen sospechar que el maestro pudo diseñarla e incluso ejecutarla, adornándola con las labores de talla habituales en su producción. Su participación en dicha obra es bastante factible, pues Simón de Pineda venía trabajando de manera habitual para la catedral desde 1661, año en que realizó el marco del lienzo que remata el retablo de Santiago, siendo la culminación de su actuación artística en la misma los diseños del triunfo a Fernando III, en las fiestas por la canonización de dicho rey en 1671²¹. Abundando más en el tema, pienso que a su labor en la caja de la custodia puede hacer relación el pago de 78.000 maravedís que se le efectuó el 24 de diciembre de 1668 "deresto de 12.200 reales de vellon en que sean concertado las obras de escultura queahecho hasta este dia"²². Desgraciadamente dicha caja no se conserva, pues la que actualmente cobija la gran custodia de Arfe en la Sacristía Mayor es una obra probablemente realizada en el siglo XIX. Tal vez esta caja sea coetánea a las reformas efectuadas en el mencionado recinto, producto de las cuales fue la destrucción de las antiguas cajonerías y la realización por Miguel Albiu de unas nuevas estructuras de madera, que hoy guardan el tesoro y el relicario de la catedral sevillana²³. Esta sustitución ha impedido que se conservara la realizada en 1668, lo que imposibilita la confirmación de la atribución a Bernardo Simón de Pineda, en tanto que no se descubra nueva documentación al respecto. De confirmarse la intervención del maestro, habría que insistir en su vertiente de simple ensamblador, bien distinta a la de gran creador de máquinas ilusorias y de escenográficas estructuras, por las que hasta el presente se le ha valorado.—ALFREDO J. MORALES.

JERONIMO DE CABRERA, UN PINTOR DEL SIGLO XVII

La consideración de Jerónimo de Cabrera como un pintor del siglo XVII es una idea que, en principio, parece estar ya expuesta en el estudio realizado sobre este artista por los profesores Angulo y Pérez Sánchez en su libro sobre la Historia de la

²⁰ El 6 de febrero de 1669 se entregaron 39.440 maravedís "a Pedro Muñoz zerrajero de rresto de mayor cantidad que importo el herraje dela caja dela custodia y parigueltas". El 13 de marzo se pagaron 112.404 maravedís "a Juan Agustín Moreno por terciopelo carmessi, paralacaja dela custodia". El día 28 de mayo Diego de Espinosa recibió 19.634 maravedís "por oro que dio para guarnizion delafunda delacaxa delacustodia". El mismo día se libraron al sedero Pedro Pérez 14.042 maravedís "por oro y flueco para ladichafunda delacustodia". A.C.S. Mayordomía de fábrica. 1669. Fols. 2 v.º, 3 y 5, respectivamente.

²¹ Sin duda alguna el triunfo erigido a San Fernando fue la obra efímera más destacada de cuantas se levantaron en la catedral para celebrar su canonización. Tales arquitecturas son conocidas gracias al libro de Fernando de la Torre FAREÁN titulado *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rei San Fernando III de Castilla y León*. Sevilla, 1671. Sobre la intervención de Bernardo Simón de Pineda en las mismas, véase FERRER GARROFÉ, Paulina, op. cit., p. 40, 67-85.

²² A.C.S. mayordomía de Fábrica. 1668. Fol. 17. Desconozco con que base Ferrer Garrafé relaciona dicho pago con el marco de la Inmaculada que preside la Sala Capitular de la catedral, pues en el libramiento no se alude, para nada, al mismo. Cfr. FERRER GARROFÉ, Paulina, op. cit., p. 47.

²³ Sobre la realización de las cajonerías, su destrucción y el reaprovechamiento de algunos de sus relieves, véase, MORALES, Alfredo J., *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, p. 68-72.

Pintura Española, dedicado a la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII¹. En él se recogen las noticias existentes sobre su biografía y se analiza su estilo pictórico, partiendo fundamentalmente del único ejemplo de su producción que en la actualidad se conoce: la decoración al fresco de la bóveda del cuarto de la reina del palacio del Pardo, con el tema de la historia de la reina Esther². Sin embargo, a pesar de estar incluido en este trabajo sobre la primera generación de pintores seiscentistas activos en Madrid, los autores reconocen en Cabrera a un artista más vinculado al siglo XVI que al XVII, tanto cronológica como estilísticamente. Por un lado, la noticia de su aprendizaje con Becerra, dada por Ceán Bermúdez³, les hace lógicamente situar su nacimiento en torno a 1550-1555⁴, mientras que por otro, en el análisis de su obra, aprecian una "evidente relación estilística con Bartolomé Carducho"⁵, y un estrecho contacto con "formas y modelos del siglo XVI"⁶.

Según estas conclusiones, Cabrera habría realizado su obra en el Pardo, contratada el 10 de diciembre de 1613⁷, cuando contaba unos sesenta años de edad y, por consiguiente, era ya poseedor de un estilo maduro, gestado en el conocimiento de Becerra y en la influencia de la pintura escurialense. Estilo que, por hallarse el artista en la última fase de su vida, poco habría podido avanzar en la nueva dirección naturalista seguida por los jóvenes pintores del momento.

Sin embargo esta opinión, basada en los datos que se conocían sobre Cabrera, ha de ser ahora modificada a la luz de un hallazgo documental que permite situar su nacimiento en torno a 1580, e incluirle por tanto plenamente en la generación de los Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Maíno. Con ello queda también alterado el juicio sobre su trayectoria pictórica, ya que convierte su trabajo en el palacio del Pardo en un ejemplo relativamente temprano de su arte, que pudo haber evolucionado a formas más barrocas, como lo hicieron los pintores de su edad, si la muerte no le hubiera sorprendido cuando aún no había cumplido los cuarenta años. Efectivamente, en los archivos de la parroquia de San Sebastián, de Madrid, se conserva su partida de defunción, en la que se dice que el pintor murió en el Pardo el día primero de noviembre de 1618, testando ante el escribano Gabriel Jiménez⁸. Hasta ahora sólo era conocida la noticia de que Cabrera había otorgado testamento en el Pardo el 21 de octubre de 1618, siendo testigo Teodosio Mingot⁹, y que en enero de 1619 ya había muerto¹⁰.

¹ ANGULO INIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Historia de la Pintura Española. Pintura madrileña, primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1969, p. 79-85.

² *Ibidem*, p. 84-85.

³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. I, p. 185.

⁴ ANGULO INIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *ob. cit.*, p. 79.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 80.

⁷ SALTILLO, Marqués de, "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, p. 167.

⁸ Libro de Defunciones, n.º 4, fol. 366. Vivía en casas propias en la calle del Calvario. Nombra como albaceas a su esposa, Catalina de Avila, y a Diego de Avila, probablemente su cuñado.

⁹ ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*. Madrid, 1931, p. 219-220. Desaparecidos los protocolos del Pardo, aunque en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid existen algunos documentos pertenecientes a la escribanía de Gabriel Jiménez (Legajo n.º 2.797, de 1600 a 1665), entre ellos no aparece el testamento del pintor.

¹⁰ ZARCO CUEVAS, J., *Ob. cit.*, p. 219-220. En esa fecha su viuda da poderes al pintor Juan Martínez para cobrar lo que se le debía a su marido.

El documento antes aludido, y que motiva el presente trabajo, es el contrato suscrito el 16 de mayo de 1594 entre el pintor Juan de Cimbranos y el padre del artista, el calcetero Bartolomé de Cabrera, por el que su hijo Jerónimo, de unos trece años de edad, entra en el taller de Cimbranos como aprendiz "en cossas del ofiçio de pintura"¹¹. Este acuerdo sigue las fórmulas habituales en la época: el futuro pintor es casi un niño en el momento del compromiso, en el que le representa su padre, y el período suscrito para el aprendizaje es de seis años, en los que a las enseñanzas del maestro en el arte de la pintura el aprendiz corresponde con varios servicios¹². Concretamente en este caso ambas partes declaran que los seis años empezaron "a correr y corren desde el dia del señor san andres del año pasado de myll y quinientos y nobenta y tres", 30 de noviembre, según el actual santoral. El padre se compromete a vestir y calzar a su hijo en ese tiempo, mientras que Juan de Cimbranos le alimentará y le dará "ropa lavada y cama en la que dormir". Asimismo se especifica que durante los dos primeros años Jerónimo de Cabrera ha de servir en casa de Cimbranos "en todo lo que se le mandare.... demas dentender en cossas de pintura". Los cuatro restantes, hasta completar los seis, el maestro le ha de "tener y ocupar... en dicho ofiçio de pintor y en dibuxar y aprender el dicho ofiçio de pintor sin ocuparle en otra cossa alguna". Al terminar este período de formación Cimbranos tiene como única obligación dar a su discípulo "un vestido entero de paño de mezcla de a ducado la bara que a de ser herreruelo y sayo y çaraguelas y medias y jubon y sombrero e dos camisas". El padre, por su parte, se compromete a que su hijo le servirá "los seys años cumplida y enteramente sin salir de su casa y seruiçio sin su liçençia y mandado y si saliere pierda lo servido y torne a seruir de nuevo y el dicho Juan Cimbrano le pueda sacar de donde quiera questubiere a su costa". También se obliga a ocuparse de su hijo en caso de enfermedad. Aceptado el contrato lo firman ambas partes, siendo sustituido el padre de Cabrera por uno de los testigos ya que no sabía escribir.

De Juan de Cimbranos poco sabemos. El único cuadro conocido de su mano era una Cena, pintada al óleo y firmada, que pertenecía a la Concepción Jerónima y formó parte de la Exposición del Antiguo Madrid¹³. La firma del cuadro, reproducida en el artículo del Conde de Casal dedicado a las firmas de las obras religiosas que se colgaron en dicha exposición¹⁴, y la del documento ahora estudiado son idénticas, por lo que no hay duda de que se trata del mismo artista. Desgraciadamente esta pintura ha desaparecido¹⁵, por lo que sin ninguna otra referencia de su arte es imposible analizar la formación que pudo dar a Cabrera y hasta qué punto influyó en su pintura. Sin embargo sí existen algunas noticias documentales sobre él, como el contrato fechado el 2 de junio de 1592, por el que Cimbranos se obligó a hacer un

¹¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.). Esc. Juan Pérez de Yerroa. P.º 897, fol. 454 r.-455 r.

¹² GALLEGU, J., *El pintor, de artesano a artista*, Granada, 1976, p. 83-84.

¹³ *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, 1926, p. 85 y 313, n.º 908. (Medidas 2,17 m. x 3,28 m.). En p. 85 el Conde de Casal afirma que los críticos se fijaron en este cuadro, y Sánchez Cantón le relacionó con el artista cordobés Juan Luis Zambrano, discípulo de Céspedes y muerto en Sevilla en 1639.

¹⁴ CASAL, CONDE DE, "Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición del Antiguo Madrid", *Arte Español*, 1927, p. 194.

¹⁵ Según la información proporcionada por el actual monasterio de la Concepción Jerónima, sito en El Goloso (Madrid), la comunidad no posee ni este cuadro ni ninguna otra pintura de la época. Posiblemente fue destruido en 1936.

retablo junto al ensamblador Mateo González y el pintor Gabriel de Montes para Andrés de Cuéllar, a fin de cumplir una "memoria que dexó Elbira de Saabedra" para la iglesia de San Andrés, de Madrid. La traza del retablo, que se debía colocar en "un poste questa entrando por la puerta principal frontero della", era de Cimbranos¹⁶. Dos años después, el 12 de mayo de 1594, fue nombrado tasador por parte de Antonio de Avila, en nombre de don Pedro Portocarrero, para tasar las tablas de pintura que doña Mariana de Mendoza llevó en dote a poder del dicho Portocarretero. El tasador que representaba a doña Mariana fue Antonio Ricci. Las pinturas eran todas de tema religioso, salvo un retrato de la propia doña Mariana. En ninguna de ellas figura el nombre del autor¹⁷. El ocho de enero de 1601 Cimbranos otorgó carta de pago por lo que había recibido a cuenta de la dote de su esposa María de Lara, hija de Gregorio Durán, ya fallecido, y de Luisa de Lara, de nuevo casada con un tal Juan Fernández. Los padres de su esposa, mercaderes, le habían prometido en dote y casamiento doscientos ducados en dinero, vestidos y ajuar de casa, de los cuales aún le debían cuatrocientos cuarenta y un reales, que le serían dados en los seis meses siguientes¹⁸. Poco después, el 6 de octubre de 1602, se obligó a pagar a Pantoja el dinero que le prestó para ir a Valladolid a trabajar en el taller del dicho Pantoja¹⁹. Y es él también, el "Juan de Zambranos" que el 24 de octubre de 1605 cobró ciertas cantidades por la pintura de dos cuadros, que le fueron encargados por doña Catalina Salmerón para ornar su enterramiento en la iglesia de San Ginés, de Madrid²⁰.

La conexión antes citada entre Cimbranos y Pantoja, y la declaración de este último en su testamento de que Cabrera trabajaba en su casa en un retablo y unos cuadros para el duque de Lerma²¹, avalan la tesis ya expuesta por los profesores Angulo y Pérez Sánchez de que Jerónimo de Cabrera completó su formación junto al retratista²², con el que probablemente se relacionaría a través de su primer maestro. El cual, como ya queda dicho, no fue Becerra sino el casi desconocido Cimbranos, con quien inició su aprendizaje en la última década del siglo XVI, por lo que su actividad pictórica puede situarse ahora con toda certeza dentro de la primera generación de la escuela madrileña del XVII.—TRINIDAD DE ANTONIO SAENZ.

¹⁶ PÉREZ PASTOR, C., *Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas*, Madrid, 1914. Tomo XI de las "Memorias de la Real Academia Española", n.º 285, p. 62. A.H.P.M. Esc. Pascual de Dueñas. P.º 1796, fol. 590 r.-593 v. Si se llegó a realizar este retablo, hoy no se conserva. Este mismo documento lo cita el MARQUÉS DEL SALTILLO en "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, p. 138-139. Dice "Cirbranos" en vez de Cimbranos.

¹⁷ A.H.P.M. Escribanía de Gaspar de Testa. Esc. Sebastián de Aleas. P.º 305, fol. 178 r.-181 v.

¹⁸ A.H.P.M. Esc. Juan Fernández de Velasco. P.º 2795, fol. 106 r.-109 v.

¹⁹ MATILLA TASCÓN, A. y MARTÍN ORTEGA, A., *Referencias de otorgantes (siglos XVI y XVII)*. A.H.P.M., 1983, (Manuscrito), p. 150.

²⁰ *Ibidem.*, p. 725. A.H.P.M. Esc. Juan Lorenzo de la Torre. P.º 1049, (s.f.); Matilla Tascón y Martín Ortega dicen "Juan de Zambranos" porque así aparece escrito al comienzo del documento. Sin embargo, leído éste directamente y por completo, se aprecia que la firma final es la del propio Juan de Cimbranos, aunque su trazo es algo más inseguro que en los documentos anteriormente citados.

²¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Sobre la vida y la obra de Juan Pantoja de la Cruz", *Archivo Español de Arte*, 1947, p. 100.

²² ANGULO ÍRIGUIZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Ob. cit.*, p. 79.