

LA ESTANCIA VELEZANA DE LOS PINTORES MIGUEL Y CRISTÓBAL DE TOLEDO. SIGLO XVII

M^ª VICTORIA CABALLERO GÓMEZ

Resumen:

Este artículo estudia la estancia de los pintores Miguel y Cristóbal de Toledo en la comarca de los Vélez, donde ambos hermanos hacen acto de presencia en Vélez Rubio por diferentes motivos desde 1635 hasta 1648. La documentación sobre su presencia en la localidad, ha permitido conocer a la familia política de Miguel y los intereses económicos ajenos a la pintura de Cristóbal, así como sus relaciones familiares y sociales.

Palabras clave:

Vélez Blanco, Vélez Rubio, pintura Barroca, Miguel y Antonio de Toledo.

Abstract:

This article studies how the painters Miguel and Cristobal of Toledo stayed in the county of Velez, where both brothers made an appearance in Velez Rubio for different reasons from 1635 to 1648. The documentation of their presence in this location has allowed us to learn about Miguel's inlaws and Cristobal's economic interests outside painting, as well as their family and social relationships.

Keywords:

Velez Blanco, Velez Rubio, Baroque painting, Miguel and Antonio of Toledo.

Introducción

La actividad constructiva que genera el obispado de Almería en la capital y su territorio con posterioridad a la conquista del reino nazarita de Granada en 1492,

demanda una presencia constante de mano de obra artística en esta demarcación geográfica. En el siglo XVI es el obispo fray Diego Fernández de Villalán el que se encargará de recordar a la nobleza, con dominios en su diócesis, la obligación que esta tiene de construir y terminar las iglesias ubicadas en las localidades almerienses que formaban parte de sus estados y evitar la demora que se había producido en ellas¹ y en la centuria siguiente la labor arquitectónica se estimula notablemente a principios del XVII en función de dos hechos significativos: por un lado, el obispado de don Juan Portocarrero (1603-1631), notable promotor de obras en la capital almeriense² y, por otro, la obtención del patronato de la provincia seráfica de Cartagena, por parte de los marqueses de los Vélez, aristócratas con marcada presencia en la zona oriental de Andalucía, que impulsarán la fundación de conventos de franciscanos y la extensión de la orden en las tierras de su marquesado.³

Diversas razones, entre otras, que amparan la estancia puntual o prolongada de artífices en la zona que al no contar con una escuela artística propia recurre a solicitar los servicios de aquellos que habitan en los lugares más próximos a esta localidad andaluza como sería el caso de Granada, Lorca o Murcia. Hecho que explicaría la presencia de artistas lorquinos en la ciudad de Almería como: Alejo Mejía y Miguel de Toledo y la vecindad en Vélez Rubio de Cristóbal de Toledo y de algunos miembros de la saga de los Gilarte.⁴

¹ Juan López Martín, *La Iglesia de Almería y sus Obispos. Almería, Instituto de Estudios Almerienses*, Almería, Caja Rural de Almería y Unicaja, 1999. 2 Tomos. T. I. pág. 209.

² *Ibidem*, T. I. pág. 312 y 313.

³ Francisco Reyes Marsilla de Pascual y Domingo Beltrán Corbalán: *El libro becerro de la casa y estado de los Vélez estudios críticos y transcripción*, Murcia, Fundación Séneca, Ayuntamiento de Molina de Segura, 2006. pág. 393.

⁴ El pintor y dorador murciano Alejo Mejías es un viejo conocido de Miguel de Toledo de cuya relación tenemos noticias desde el 28 de julio de 1622 en que Miguel de Toledo le da poder junto a Juan Navarro de Sola y Juan de Toledo, su hermano, para que le cobren lo que se le debe en Lorca y le vendan una casa que tiene en esta ciudad en la calle de la Corredera. Véase, M^a Victoria Caballero Gómez, *Juan de Toledo. Un pintor en la España de los Austrias*, Murcia, Academia Alfonso X, 1985, págs. 55 y 177. El 29 de diciembre de 1625, Miguel de Toledo, otorga un poder a Alejo Mejías, en el que consta que este último es vecino de Lorca, para que le venda la casa de la calle de la Corredera que el primero había heredado de su progenitor. Véase, José Carlos Agüera Ros, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, Murcia, Tabularium, 2000, pág. 125.

En 1628 Alejo Mejías concursa en la puja del retablo de San Julián para la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, conocido también como de la Concepción, con los pintores Antonio Rojo, Gaspar de Castro y Cristóbal de Toledo. Al final, este último, se haría con el contrato. Véase, Manuel Muñoz Clares, *Miguel de Toledo. Pintura lorquina de la segunda mitad del siglo XVII*. Murcia, Academia Alfonso X, 1993, págs. 42 y 43.

En 1653 está documentado en Almería donde dora los antiguos púlpitos de hierro y las rejas del coro y del altar mayor de la Catedral, así como la realización de la decoración del mirador en la Plaza de Juego de Cañas con el escudo de armas del cabildo para contemplar desde allí las fiestas, lo que supone una singularidad por ser la única labor pictórica de este tipo que se conoce en Almería en este siglo. Véase, M^a del Mar Nicolás Martínez «Sobre la pintura y la escultura barroca en Almería. Propuestas para su estudio y revisión» en: Alfonso Ruiz García y María Dolores Durán Díaz (Coord.): *La Almería Barroca*, Almería, 2008, Instituto de Estudios Almerienses, págs. 150 y 151.

Los pintores Miguel y Cristóbal de Toledo, padre y tío, respectivamente, del capitán pintor Juan de Toledo desde los tiempos en que Lázaro Díaz del Valle diera a conocer algunos datos biográficos de este último en la década de los cincuenta de la centuria del seiscientos, donde figura como avecindado en Madrid e hijo de Miguel de Toledo y de Ginesa Cerdán, están documentados en Vélez Rubio en la década de los treinta y cuarenta de la centuria del seiscientos.⁵ La estancia de ambos hermanos en este ámbito geográfico tiene un substrato económico que está relacionado, en el caso de Miguel, por herencia familiar, y en el de Cristóbal directamente con el sedero que con carácter secular se desarrolla en esta comarca y los que proceden de su familia política, pero los contactos de los Toledo con la parte oriental de Andalucía, no se reducen solo a los hermanos anteriormente citados, sino que se remontan a la época

La presencia de Francisco y Pedro de Gilarte está documenta en la comarca velezana de los Vélez. El primero aparece en una escritura notarial, el 24 de octubre de 1639, donde se declara natural de la ciudad de Orihuela, pero vecino de la localidad de Vélez Rubio en el momento de otorgar el documento, en el que consta haberse desposado de palabra en 1637 por el mes de febrero con Nicolasa de Baeza y que con motivo de la boda se le entregaron bienes por valor de 300 ducados de los que ha vendido parte de ellos, según confiesa «*p^a necesidades que se le an ofrecido*». (Archivo Histórico Protocolos Almería (en adelante AHPAL), Prot. 3107. ff. 316v. y 317r.). Debe tratarse de Francisco Gilarte «el Viejo», puesto que su hijo Francisco Gilarte «el Mozo» tenía 13 años en este momento, ya que había nacido en 1626. Véase, José Carlos Agüera Ros, «Fuentes documentales para el estudio de Mateo Gilarte», *Anales de la Universidad de Murcia*, XL, N^o 3-4, 1981-1982 (1983), pág. 231.

El 28 de julio de 1640, Francisco, otorga un poder en Vélez Rubio a Juan del Campo, procurador de causas de la Real Chancillería de Granada, para que «*presente Una Requisitoria librada de La justicia de la billa de castilleja a su pedim^o contra Ju^o de baeza*» por el intento de asesinato que este último llevó a cabo el 17 de abril del año anteriormente mencionado sobre su persona en sus casas de morada. El agresor es hijo de Sebastián de Baeza y, por tanto, se deduce que hermano de Nicolasa de Baeza. (AHPAL, Prot. 2649. ff. 39v. y 40r.).

El 11 de noviembre de 1642 encontramos al carpintero Pedro Gilarte en una carta de pago que se otorga ante Miguel de Oquendo, notario de Vélez Rubio, en la que Roque Moreno, vecino de la Villa de Vélez Blanco, declara que Pedro, vecino también de esta villa, le ha pagado ochenta y dos ducados de trigo que le había dado en 1640. En el documento figuran dos testigos de Vélez Rubio y uno de Vélez Blanco que responde al nombre de Martín de Robres. (AHPAL, Prot. 2649. f. 76r.).

⁵ El Archivo Histórico Provincial de Almería custodia los protocolos notariales que prueban la presencia física de ambos hermanos en Vélez Rubio. En el caso de Miguel, en una escritura de obligación en el Prot. 2630 ff: 156v. y 157r. correspondientes al año 1635 y en el de Cristóbal desde el 27 de octubre de 1637 en el proceso burocrático de Juana de Gualda en el Prot. 2632, f. 229r. hasta el 15 de octubre de 1647 en que figura en una carta de obligación para pagar un dinero prestado en el Prot. 2641, ff. 292r. y v. Para Juan de Toledo se pueden consultar las siguientes obras: David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, págs. 275 y 276; Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y Escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1988. 3 Tomos. T. III, págs. 278-280; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid, 1800. 6 Vols. Edición facsimil, Madrid, 1965. T. V, págs. 50-52; Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794. 18 Vols. Madrid, 1988. 4 Vols. Vol. 1, págs. 200 y 269. Vol. 2, págs. 61, 141, 373; Joaquín Espín Rael, *Artistas y Artífices Levantinos*, Murcia, Academia Alfonso X, 1986, págs. 85-95; M^a Victoria Caballero, *op. cit.*, págs. 47-87; José Priego Fernández del Campo, *La pintura de tema bélico del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, págs. 63-73. (En red, [https://esprints.ucm.es/2370/1/T18967.pdf\[24082019\]](https://esprints.ucm.es/2370/1/T18967.pdf[24082019]); [https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/toledo-juan-de/978211e7-3202-4a59-9dd9-7b813ad08d3e \[08022021\]](https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/toledo-juan-de/978211e7-3202-4a59-9dd9-7b813ad08d3e [08022021])).

de su progenitor, ya que este estuvo relacionado, que sepamos, con dos localidades de esta zona. En primer lugar, sabemos que el padre de los pintores compraba cebada en Vélez Rubio, posiblemente con la intención de alimentar a los animales de carga de los usuarios que se alojaban en el mesón del que era propietario en Lorca.⁶ Y en segundo lugar, en el momento de contraer matrimonio con Ana Jiménez hace inventario de bienes en Baza ante el escribano Matías de Santiago, y menciona una deuda atrasada en esta ciudad.⁷

Miguel de Toledo y su presencia en la zona oriental de Andalucía.

La presencia de Miguel en la localidad velezana de Vélez Rubio, obedece a la partición de bienes de su suegro, Onofre Cerdán, persona que se vislumbra vinculada al mundo de la lana, dado que en los años 1604 y 1606 firma escrituras en Lorca un cardador de lana con este nombre, que podría tratarse del padre político del pintor,⁸ y la de su hermano Cristóbal, presumiblemente, por motivos de carácter económico y familiar, entre los que se encuentra la seda y los vínculos que su mujer mantiene en este lugar y a los que como artífice del arte de la pintura no habría que descartar los de origen artístico.⁹

A finales del siglo XVI se constata en Vélez Blanco la estancia de los suegros de Miguel de Toledo, es decir, los Cerdán Cortés, cuya residencia podría responder a razones de carácter económico basadas en los repartimientos de tierras que hace el rey Felipe II después de la sublevación de los moriscos de Granada 1568-1570 que se lleva a cabo en estas tierras con posterioridad a la Real Cédula otorgada por el monarca el 24 de febrero de 1571 y que el 27 de septiembre de ese mismo año concretan las disposiciones en que tienen que establecerse los nuevos pobladores,¹⁰ ascendiendo en Vélez Blanco a 124 el número de personas que por medio de la población marquesal que se lleva a cabo entre 1571-1572 se establecen en la localidad, entre los que sobresalen el grupo originario de la zona meridional del reino de Valencia¹¹ y

⁶ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 22.

⁷ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 24.

⁸ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 34.

⁹ Fernando Palanques Ayén, *Historia de la villa de Vélez-Rubio (en el antiguo marquesado de los Vélez) desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*. Vélez Rubio, 1909 nos facilita gran cantidad de datos sobre el patrimonio eclesiástico y civil de la localidad, así como sobre sus cofradías devocionales y las inquietudes de sus habitantes para demandar obra y generar un mercado artístico en el que pudo estar implicado Cristóbal de Toledo en los años de los que tenemos constancia que habita en este lugar, sobre todo, en los capítulos que corresponden a las siguientes páginas: 220-223, 224-228, 240-246, 257-260, 323-332, 333-344 y 345-352.

¹⁰ Juan González Castaño, *Una villa del reino de Murcia en la Edad Moderna (Mula, 1500 – 1648)*. Murcia, Academia Alfonso X, 1992, pág. 141.

¹¹ Dietmar Roth, *Ascenso y permanencia de la élite en un centro administrativo señorial: Vélez Blanco 1503-1752*. Almería, Universidad de Almería, 2015, pág. 213. Tesis doctoral inédita (en red, <https://educación.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=k1XZ4%2FIAx4g%3D>) [31072019].

a la cría de ganado que se desarrollaba en la localidad. La cabaña ganadera de ovino gozaba de una considerable producción cuyos destinatarios en los siglos XVI y XVII eran los mercaderes genoveses, establecidos en Huéscar, centro lanero de la oveja segureña, los que percibían parte de esta materia prima, que debía producir pingües beneficios, puesto que solo en el término de Vélez Blanco se contaba con 12.000 cabezas.¹² Por otra parte, en Granada había establecidos comerciantes genoveses desde el siglo XV que habían desarrollado un tejido mercantil destinado a la exportación al que se habían incorporado la seda y la lana, entre otros. Esta actividad económica había desarrollado un circuito que integraba a Granada, Baza y Huéscar y establecía relaciones con Vera y Lorca y desarrolló una actividad negociadora con los puertos de Cartagena y Alicante para llevar a cabo el tráfico de la exportación, cuyo producto estrella, desde finales del siglo XVI era la lana.¹³

Teniendo en cuenta esta realidad y que la continuidad de la actividad ganadera es un hecho hasta el siglo XVII, es lógico pensar que la presencia de Onofre Cerdán en Vélez Blanco dedicado a estos menesteres del negocio de la lana, cuyo oficio, al parecer, es el de cardador esté justificada a finales del siglo XVI, donde no figura en la relación de cristianos viejos facilitada por el padre Tapia,¹⁴ lo que nos lleva a pensar que forma parte de los nuevos pobladores que hacen acto de presencia en la localidad por las razones que ya hemos expuesto y donde ya establecido, bautiza a su hijo Onofre en la iglesia parroquial de Santiago el 8 de noviembre de 1587¹⁵ y el 29 de agosto de 1589 a su hija Ginesa,¹⁶ que andando el tiempo se convertiría en la mujer del pintor Miguel de Toledo. Muñoz Clares hace alusión a esta partida de nacimiento sin poder asegurar que fuese ella,¹⁷ pero afortunadamente hoy podemos confirmar la veracidad del documento que custodia el Archivo Parroquial de la Iglesia de Santiago de Vélez Blanco, donde figura la pequeña neófita como hija de Onofre Cerdán y Teodora Cortés a quien apadrinan Ginés García de Osuna y su

¹² *Ibidem*, pág. 80.

¹³ *Ibidem*, págs. 81 y 82.

¹⁴ José Ángel Tapia Garrido, *Vélez Blanco. La villa señorial de los Fajardo*, Madrid, Diputación Provincial de Almería, 1959, págs. 321 y 322. Tampoco figura en la lista de los nuevos pobladores que llegan a Vélez Blanco en 1574, pero el padre Tapia advierte que algunos de los nombres que figuran en el listado del Libro 1º de Población del Archivo Municipal donde constan los nuevos vecinos son «ilegibles» por lo que no se han podido transcribir por su mal estado, esto nos puede llevar a pensar que Onofre Cerdán pudiera ser uno de ellos o bien de los que llegarán a la localidad en fechas más tardías, dado que las partidas de nacimiento de sus hijos Onofre y Ginesa datan de la década de los ochenta.

¹⁵ Archivo parroquial de la iglesia de Santiago. Vélez Blanco (Almería). Libro 2º de Bautismos (1578-1601), f. 58r.

¹⁶ Archivo parroquial de la iglesia de Santiago. Vélez Blanco (Almería). Libro 2º de Bautismos (1578-1601), f. 79v. Véase, Muñoz Clares, *op. cit.* Pág. 34 y Agüera Ros, *op. cit.*, págs. 117, 119 y 123. En la pág. 117 la menciona como originaria de Vélez Rubio, en la 119 lo menciona como probabilidad y en la pág. 123 afirma que era de Vélez Blanco, pero no documenta esta afirmación.

¹⁷ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 34, donde menciona como fecha del nacimiento el 21 de agosto y como libro de Bautismos el 1º, fol. 79. El libro correcto de Bautismos es el que figura en la nota anterior y la fecha exacta de nacimiento es la que aparece arriba en el texto.

mujer Catalina Hernández, por haber aparecido el testamento de su padre y haber dado este cuenta de su parentesco de esta forma «yten declaro que yo case a ginessa cerdan mi hija con miguel de toledo v^o de la ciudad de mur^a». ¹⁸ El profesor Agüera intuyó que la esposa del artista era velezana, ¹⁹ basándose en el poder que ella concedió a su marido en 1635²⁰ para ir a esta zona a recoger la partición de la herencia de su padre y aunque cita tanto la población de Vélez Rubio como la de Vélez Blanco como los posibles lugares de su nacimiento, no pudo precisar con exactitud cuál de los dos era el certero.

El 25 de enero de 1593 Tomás Jover, vecino de Vélez Blanco cede una hacienda a Onofre Cerdán por la que este último se obliga a pagar 70 ducados en tres plazos distribuidos de la siguiente forma: 10 ducados para la Virgen de Agosto de este mismo año, 30 para la misma fecha del año siguiente y otros 30 para el mismo día y mes de 1595. En la escritura figura la localidad de Alcoy como el lugar del que era natural Onofre.²¹



Catedral de Almería. Almería.

En la actualidad, ignoramos cómo se conocieron Miguel de Toledo y Ginesa Cerdán pues todavía es amplio el silencio documental que pesa sobre el pintor desde

¹⁸ AHPAI, Prot. 2630, f. 78r.

¹⁹ Agüera Ros, *op. cit.*, págs. 117, 119 y 123.

²⁰ Agüera Ros, *op. cit.*, págs. 119 y 127.

²¹ AHPAI, Prot. 2938, sin foliar. Debo el conocimiento de este documento al doctor Dietmar Roth.

sus primeros años hasta el momento de su matrimonio celebrado en la parroquia de San Lorenzo de Murcia, ciudad de la que él era vecino en 1611, pero dada la proximidad de Lorca, su tierra natal, con estas poblaciones y el patrimonio artístico que presenta Vélez Blanco no sería descabellado pensar en alguna estancia de Miguel de Toledo, por motivos profesionales en esta localidad, donde quizá su presencia era útil por los conocimientos adquiridos hasta el momento. No hay que olvidar que había sido aprendiz del carpintero Andrés Hernández y del herrero Francisco Segura, que al parecer, son los profesionales que sientan en su trayectoria los primeros aprendizajes que debió adquirir.²² Sin embargo, no sabemos todavía quien sentó los de pintura. Muñoz Clares abre un interrogante planteando la hipótesis de un posible aprendizaje con el pintor Francisco García,²³ activo en los albores del siglo XVII y el profesor Agüera se inclina a pensar que pudo recibirlos de alguno de los pintores lorquinos activos entonces en la ciudad como Gaspar de Castro y Juan Yáñez.²⁴ En cualquier caso, su formación le fue fortaleciendo para ser de provecho a una demanda que solicita decoración de capillas y que focaliza su interés poniendo énfasis en el retablo, que es el tipo de obra para lo que más se le requiere; si tenemos en cuenta que la población de Vélez Blanco atesora un legado constructivo, tanto de carácter civil como eclesiástico, integrado por el castillo, un mesón, una casa terciá, una casa palacio y otras que se utilizaban como cárcel a lo que hay que añadir el patrimonio eclesiástico en el que se contabiliza: la iglesia parroquial de Santiago, un grupo de ermitas al que pertenecen: la de la Concepción, la de San Lázaro, la del Hospital y la de la Magdalena, el convento de San Luis, y las tradicionales cofradías devocionales y penitenciales entre las que se encuentran: la de San Pedro, la de Nuestra Señora del Rosario, la de la Cruz, la de la Sangre de Cristo, la del Santísimo Sacramento, la del Cristo de la Yedra, la de Nuestra Señora de la Concepción, la de la Venerable Orden Tercera y por último la de las Ánimas, cuya presencia era siempre una demanda potencial de obra que requería encargos, mantenimiento y restauraciones, etc. Es evidente, que estamos ante un amplio mercado de obra artística que pudo contar con su aportación.²⁵ Algunas de estas obras procedían del siglo XVI como la Iglesia parroquial, pero a principios del siglo XVII se produce un proceso constructivo de capillas que ofertaría un amplio campo de trabajo artístico que había iniciado Juan de Orea en el siglo XVI realizando el retablo del altar mayor a la advocación de Santiago Apóstol.²⁶ Según la descripción que hace Tapia del interior de la iglesia las capillas del lado del Evangelio estaban dedicadas a las siguientes advocaciones: Ánimas, San José, Santa Ana, Virgen de los Dolores y Santo Cristo de la Yedra y en

²² Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 33.

²³ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 56.

²⁴ Agüera Ros, *op. cit.*, pág. 117.

²⁵ Tapia Garrido, *op. cit.*, págs. 254 – 262 para lo referente a patrimonio arquitectónico y págs. 63 – 272 para las cofradías y José Domingo Lentisco Puche, «Evolución del casco urbano de Vélez Blanco: de los orígenes a la actualidad», *Revista Velezana*, N° 15, Vélez Rubio (Almería), 1996. págs. 31 – 56. Para ver lo referente al patrimonio histórico artístico dentro de la evolución urbana págs. 41 a 45.

²⁶ Tapia, *op. cit.*, pág. 258.

el lado opuesto, es decir, en el de la Epístola: San Blas, Virgen de Rosario, Inmaculada y Virgen del Carmen. Según este autor, los retablos de Santa Ana y la Virgen a los que habría que sumar otros estaban realizados en madera y fueron ejecutados en 1571 por Juan de Orea.²⁷



Iglesia de San Juan. Almería

No podemos olvidar que la fundación del Convento de San Luis de franciscanos mínimos por don Luis Fajardo, II Marqués de los Vélez se termina en 1572.²⁸ En 1599 se reúne el concejo de Vélez Blanco para solicitar la licencia para fundar el convento al obispo don Juan García. Para hacer el trámite se nombra a Diego de Acosta, vecino y regidor de Vélez Blanco. Su promotor había sido el segundo marqués y el cuarto instala en él en 1602 una comunidad de religiosos franciscanos que pusieron noviciado y colegio y de aquí saldrían los religiosos que van a fundar el convento de Vélez Rubio en 1689.²⁹ La licencia del nuncio papal para la fundación del convento de Vélez Blanco se obtuvo en 1601, la del Consejo Real en 1602 y en 1603 se designa como guardián al confesor de don Luis Fajardo Requesens, IV

²⁷ Tapia, *op. cit.*, pág. 258.

²⁸ Lentisco Puche, *op. cit.*, pág. 44.

²⁹ Tapia, *op. cit.*, pág. 260.

marqués de los Vélez, fray Tomás Romero y es a partir de esta última fecha cuando Dietmar Roth intuye que pudieron iniciarse las actividades constructivas para la edificación del convento de San Luis.³⁰ Las obras duran más de una década, dado que los primeros vecinos que manifiestan en su testamento voluntad por enterrarse o que se le digan misas en el convento lo hacen desde 1615 en adelante.³¹

En nuestros días seguimos ignorando quién es el autor de la obra y cuánto dinero se invirtió en ella, pero sí sabemos que el retablo mayor de la iglesia del convento se realiza entre 1630-1632 y fue obra de Francisco de Seña y Jacobo Vorpulio³² por lo que las capillas de las naves laterales empiezan a adjudicarse a sus patronos a partir de 1638 cuando comienza a realizarse el reparto con licencia episcopal entre las familias más notables de la localidad como los Acosta Moreno, los Fernández Mateo, los Pérez de Villarroel y los Valcárcel para su ornamentación y práctica de servicios religiosos³³. Como podemos observar la decoración de la iglesia se realiza bajo el marquesado de don Pedro Fajardo, V marqués de los Vélez (1631-1647).³⁴

³⁰ Dietmar Roth, «El convento de San Luis, obispo», *Revista Velezana*, N° 27, Vélez Rubio (Almería), 2008, págs. 60 – 77, págs. 61 y 62.

³¹ Dietmar Roth, *El convento de San Luis...*, *op. cit.*, pág. 63.

³² Pablo Manuel Molina Sánchez y Encarnación Navarro López, «El retablo de la iglesia de San Luis de Vélez Blanco. Estudio Histórico Artístico», *Revista Velezana*, N° 25, Vélez Rubio (Almería), 2006. pág. 119 y Antonio Gil Albarracín, «El barroco y la conventualidad almeriense» en: Alfonso Ruiz García y María Dolores Durán Ruiz (Coord.): *La Almería Barroca*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2008. pág. 196.

³³ Para profundizar en el conocimiento de las capillas y de sus titulares véase, Dietmar Roth, *El convento de San Luis...* *op. cit.*, pág. 64 la Capilla Acosta Moreno; pág. 66 la Capilla Fernández Mateo; pág. 67 la Capilla Pérez de Villarroel y pág. 70 la Capilla Valcárcel.

³⁴ Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1631-1647) V Marqués de los Vélez era hijo de don Luis Fajardo y Requesens IV Marqués de los Vélez y de doña María Alfonso-Pimentel y Vigil. Había nacido en Mula en 1602 y contrajo matrimonio en dos ocasiones. La primera con Ana Girón Enríquez de Rivera y la segunda con doña María Engracia Álvarez de Toledo, Aya del rey Carlos II.

Don Pedro Fajardo fue además de V Marqués de los Vélez IV de Molina y II de Martorell, gentil-hombre del rey, comendador de Valencia de Ventoso y Segura de la Sierra en la Orden de Santiago, y después de la de Moral de Calatrava y desempeñó los siguientes virreinos: Virrey de Valencia (1631-1635), Virrey de Aragón (1635-1638), Virrey de Navarra (1638 – 1640) y Virrey de Sicilia (1644-1647). Para mayor conocimiento de este personaje véase, Rogelio Pérez Bustamante, *El gobierno del Imperio español*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000. pág. 537; Francisco Javier Guillamón Álvarez; Julio D. Muñoz Rodríguez; Gaetano Sabatini; Domingo Centenero de Arce: *Gli Eroi Fassardi. Los Héroes Fajardos: Movilización social y memoria política en el Reino de Murcia*. (ss XVI a XVIII), Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2005. pág. 237; Valeriano Sánchez Ramos, «El poder de una mujer en la corte: la V marquesa de los Vélez y los últimos Fajardo (segunda mitad del siglo XVII)», *Revista Velezana*, N° 25, Vélez Rubio (Almería), 2006, págs. 19-65 y 20.



Iglesia de San Pedro El Viejo. Almería

Por razones que desconocemos, la familia Cerdán Cortés abandona Vélez Blanco para instalarse en Vélez Rubio, pero Dietmar Roth elabora una relación de argumentos que reflejan el ambiente hostil que se crea para la convivencia de sus pobladores y que pudieron ser la causa del traslado como: «las condiciones climatológicas, la diferente forma de cultivar las tierras de regadío y, en consecuencia, la insuficiente extensión de las tierras de secano, junto a la falta de recursos ganaderos, provocó en los primeros años un abandono masivo y la acumulación de haciendas en manos de la élite local».³⁵

Por otra parte, la tensión entre la vecindad es tan alta que Roth añade: «La alta conflictividad entre vecinos originarios y parte de los nuevos pobladores, y entre estos últimos con el señor territorial, se prolongó más allá del cambio de siglo».³⁶

Este cúmulo de razones pudo justificar la presencia de Onofre Cerdán y su familia en Vélez Rubio, donde aparecen documentados y donde desarrollan el resto de sus vidas.

³⁵ Dietmar Roth, *Vélez Blanco en el siglo XVI: desde la época morisca a la sociedad de la repoblación*. Vélez Rubio, Instituto de Estudios Almerienses, 2008, pág. 195.

³⁶ Dietmar Roth, *Vélez Blanco en el siglo XVI, op. cit.*, pág. 195.



Iglesia de Santiago. Almería

Sin embargo, la presencia de su yerno Miguel de Toledo en tierras almerienses no es nueva, puesto que está probada ya en 1625 por motivos profesionales en la capital más oriental del antiguo Reino de Granada, dado que el 22 de enero de este año firma junto con Juan de Alfaro, ensamblador y vecino de Almería, una carta de obligación con el obispo Portocarrero para realizar el Monumento de Jueves Santo (lám. nº 1).³⁷ En el documento el pintor se declara maestro de pintor y dorador, vecino de Murcia, pero estante en la ciudad de Almería.³⁸ El documento notarial incorpora también la realización de las puertas de los sagrarios de las iglesias parroquiales de San Juan (lám. nº 2), San Pedro (lám. nº 3) y Santiago (lám. nº 4).³⁹ Este encargo, reúne varias singularidades destacables:

En primer lugar es el primer y único contrato que sepamos que firma el pintor con un eclesiástico, que además es la máxima autoridad de la Iglesia de Almería, en

³⁷ M^a del Mar Nicolás Martínez, «Sobre la pintura y la escultura barroca en Almería. Propuestas para su estudio y revisión» en Alfonso Ruiz García y María Dolores Durán Díaz (Coord.), *La Almería barroca*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2008, pág. 150.

³⁸ María del Rosario Torres Fernández, «La transformación barroca en la catedral de Almería. Arquitectura y Ornamentación» en Germán Ramallo Asensio (Ed.), *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pág. 277.

³⁹ Torres Fernández, *op. cit.* p. 277 en la nota al pie nº 19 del estudio anteriormente citado.

ese momento, puesto que todos los comitentes que requieren su servicio profesional a lo largo de su carrera, de los que conocemos hasta el momento, son laicos entre los que se encuentran: regidores, jurados y mayordomos de cofradías, pero no religiosos.⁴⁰ Tampoco tenemos constancia de que trabajara de forma directa para algún miembro de la orden franciscana hasta ahora, pero el obispo Portocarrero, sí lo era, salvo que hubiese hecho alguna obra para las dependencias del convento de San Luis de Vélez Blanco. No consta, tampoco, que hiciese labor alguna para ningún edificio de la Orden de San Francisco. Sin embargo, sí lo hace en junio de este mismo año cuando el regidor don Juan Ponce de León lo contrata para realizar el Retablo de los Mártires de la Capilla de San Bartolomé de la Iglesia del Convento de Nuestra Señora de las Huertas de Lorca que pertenece a esta orden religiosa, pero como podemos ver con posterioridad a la obra de Almería.

En segundo lugar, es la primera vez que tenemos constancia de que ejerza su profesión en una capital que no sea Murcia.

En tercer lugar, la obra que realiza para la catedral de Almería será la segunda que dedique al Corpus después de la que hace para mayo o junio de 1621 en Lorca consistente en «un altar y portada» y arcos triunfales que pintó⁴¹ y, que sepamos hasta el momento, la única.

En cuarto lugar, es importante destacar la voluntad del obispo fray Juan de Portocarrero para que Miguel de Toledo ejerza su oficio en todas las parroquias que había entonces en Almería que eran: la Catedral, San Juan, San Pedro y Santiago, por lo que es muy probable que la obra efectuada en la ciudad almeriense fortaleciera el prestigio profesional del pintor y le deparara un reconocimiento más elevado en el mercado artístico.

⁴⁰ Para constatar este dato hemos hecho un rastreo de todos los encargos de obra conocidos que se le hacen a Miguel de Toledo desde 1618 a 1646 y hemos podido comprobar que el único comitente eclesiástico es don Juan Portocarrero, salvo que en el futuro aparezca documentación que acredite su autoría en el antiguo retablo del Monasterio de Santa Ana de Murcia y del retablo colateral de San Juan Evangelista del mismo cenobio, donde se intuye su intervención, por fraternidad estilística con lo poco que se conoce de su mano, siendo el primero fruto del encargo de la comunidad de religiosas dominicas al que contribuye de forma significativa sor Francisca Valcárcel y el segundo petición de la religiosa sor Isabel Carrillo. Véase, Bueno Espinar, Antonio *La Verdad*, 3-III-1985 y de este mismo autor *El Monasterio de Santa Ana. Las Monjas Dominicas en Murcia*. Caja Murcia – Obra Cultural, Familia Dominicana de Murcia, Universidad de Murcia, Murcia, 1990. págs. 156, 61 y 155 – 156.

⁴¹ El concepto general que figura en referencia a esta obra es «altar y portada» para el día del Santísimo Sacramento, pero en el desglose de los pagos que se efectúan al pintor constan los siguientes motes:

2 de mayo se le paga por «un altar, portadas y arcos triunfales».

22 de mayo por «unos altares».

17 de junio por «la tarasca que hizo y altares».

El Concejo pagó a Miguel de Toledo 152 reales por la totalidad de la obra. Véase, Joaquín Espín Rael *Artistas y artífices levantinos*, Murcia, Academia Alfonso X, 1986, pág. 84; Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 40 y 127; Agüera Ros, *op. cit.*, pág. 124.

En la actualidad, no se conserva ninguna de estas obras. La primera substituyó a la que contrató el artista Juan de Orea en julio de 1556 y que desapareció en un incendio que se produjo el 22 de julio de 1608, en la parte superior de la sacristía.⁴² Tampoco ha llegado hasta nosotros la que efectúa Juan de Alfaro y Miguel de Toledo, ni las puertas de los sagrarios de las iglesias, anteriormente mencionadas, donde por lo que se desprende del documento solo ejerce como dorador,⁴³ pero el conocimiento de su existencia nos faculta para seguir el hilo conductor que Miguel de Toledo practica en el ámbito del retablo. Ese mundo integrador que alberga el trabajo de la madera, el dorado, la pintura y la escultura será un camino habitual en su vida profesional en el que ya tiene experiencia cuando cumplimenta este compromiso profesional en Almería, puesto que en 1618 ya había contratado el retablo de la Asunción de la Iglesia de Santo Domingo de Lorca con el regidor Juan Ruiz Jiménez, propietario de esta capilla de enterramiento para pintar la obra.⁴⁴ Pero, nuestro artista, no solo cuenta con la experiencia de ejecutar este tipo de tarea, sino también de evaluar el trabajo de otros profesionales implicados en esta labor artística, ya que antes del 25 de agosto de 1623 Miguel de Toledo junto con Tomás Vallejo había apreciado el coste de la empresa de pintura y dorado del retablo de la Cofradía del Rosario de Murcia,⁴⁵ una de las más importantes de la ciudad, junto con la de la Concepción. Con posterioridad al dorado de las puertas de las tres parroquias de Almería efectuaría otro trabajo similar cuando el 9 enero de 1633 se concierta con el carpintero Diego González para dorar un sagrario para la iglesia del monasterio de Santa Ana de Murcia.⁴⁶ Su trabajo como retablista se mantiene a lo largo de su carrera y sostiene la demanda que de este tipo de obras había despertado hasta el final de su vida como se puede constatar a través de la relación de obras que ejecuta de esta naturaleza.

El 19 de junio de 1625 contrata el de los Mártires para la capilla de San Bartolomé del convento lorquino de Santa María de las Huertas para el regidor Juan Ponce de León, en el que se le pide no solo trabajo de pintura, sino también dorar y estofar.⁴⁷ El 11 de abril de 1626 se obliga de nuevo para efectuar otro retablo para la capilla de San Agustín en la parroquia de Santiago de Lorca que acuerda con el

⁴² Torres Fernández, *op. cit.*, pág. 276 y Nicolás Martínez, *op. cit.*, pág. 150.

⁴³ Torres Fernández, *op. cit.*, pág. 277.

⁴⁴ Pedro Segado Bravo, «El retablo en Murcia durante el siglo XVII: algunos ejemplos representativos de Lorca», *IMAFRONTA*, N^o 10, Murcia, 1994, págs. 109 – 134, pág. 114.

⁴⁵ Agüera Ros, *op. cit.*, págs. 118, 120 y 125.

⁴⁶ Caballero Gómez, *op. cit.*, 1985, págs. 60 y 128; Muñoz Clares, *op. cit.*, págs. 72, 73 y 132; Agüera Ros, *op. cit.*, págs. 119 y 126. Para conocer los detalles del retablo al que pertenece este sagrario véase, los capítulos de Cristóbal Belda Navarro «Imaginería y retablistica en el Monasterio de Santa Ana» págs. 52 -63 y José Carlos Agüera Ros «La pintura del Monasterio de Santa Ana y la temática dominicana en la ciudad de Murcia» págs. 78-81 y «Catálogo de pintura» pág.160 en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia, Ayuntamiento, 1990. Muñoz Clares, *op. cit.*, págs.111-114. Por último, es conveniente consultar lo que publica el profesor Agüera en *Pintores y pintura del Barroco...op. cit.*, pág. 130.

⁴⁷ Segado Bravo, *op. cit.*, pág. 119.

licenciado Bartolomé de Torres donde tiene que pintar, dorar, platear y estofar.⁴⁸ El 9 de enero de 1633 se concierta con el carpintero Diego González para dorar el sagrario, que ya hemos mencionado, para la iglesia del monasterio de Santa Ana de Murcia.⁴⁹ El 3 de agosto de 1635 Miguel de Toledo declara en el pleito que sostiene Diego Abellán con el superior y la comunidad del Hospital de San Juan de Dios de la capital murciana por el pago de un retablo cuyo destino era la capilla de la Asunción de Nuestra Señora de Gracia, que era del licenciado Pedro Abellán y cuya traza fue obra de Juan Bautista Estangueta.⁵⁰ El 15 de septiembre de 1636 contrata el trabajo de pintura, dorado y estofado para un retablo de la Cofradía del Rosario de Lorca.⁵¹ El 6 de julio de 1646 se compromete con los administradores de la Obra Pía de Carralero, pintar el retablo de San Pedro de un lateral de la Capilla del Alcázar de la Colegiata de San Patricio de Lorca.⁵²



Miguel de Toledo. *San Juan Bautista y San Juan Evangelista*, c. 1625. Almería. Museo Diocesano. Esta imagen es gentileza de doña M^a del Mar Nicolás Martínez

⁴⁸ Segado Bravo, *op. cit.*, pág. 120.

⁴⁹ Véase nota 46.

⁵⁰ Véase, Cristóbal Belda Navarro «Escultura del siglo XVII» Historia de la Región Murciana, VI, Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 343 y 350; Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 133; Agüera Ros en *Pintores y pintura del Barroco...op. cit.*, págs. 119 y 127 y Concepción de la Peña Velasco «De papel al objeto: el uso de dibujos en la construcción de retablos en la España de la Edad Moderna», Goya: Revista de arte, N^o 366, Madrid, 2019, págs. 3 -19. Obsérvese la nota 25 de este artículo.

⁵¹ Segado Bravo, *op. cit.*, pág. 123.

⁵² Segado Bravo, *op. cit.*, pág. 128.

Afortunadamente, lo que sí se conserva de las obras de las que tenemos constancia que realiza en Almería en 1625 es el cuadro de los santos juanes (lám. nº 5) que a juicio de Torres Fernández⁵³ pudo haber pintado en esta época cronológica por encargo del obispo Portocarrero y que, en su momento, presidió el altar mayor de la iglesia de San Juan de la Almedina hasta que el templo deja de ser parroquia en 1686 por orden del obispo fray Andrés de la Moneda y pasa a la Catedral,⁵⁴ donde el profesor Agüera lo menciona en el trascoro y hoy día se exhibe en el Museo Diocesano. La obra de grandes dimensiones está firmada abajo en el centro con el apellido del pintor en letras mayúsculas latinas y representa a los santos San Juan Bautista, a la izquierda y San Juan Evangelista, a la derecha, con sus tradicionales símbolos iconográficos. Los dos santos tienen una apariencia rígida apegada a tradiciones arcaicas, que restan naturalidad al conjunto al que el artista incorpora colores de gran fuerza cromática que forman parte de una paleta terrosa, donde conviven tonos fuertes con otros más degradados sobre un fondo de paisaje, que evoca la tradición renacentista que Miguel de Toledo mantiene en su trayectoria pictórica. Su lenguaje, recuerda gestos expresivos de maestros de la escuela toledana en la forma de disponer actitudes corporales o símbolos iconográficos en ambos santos, que en el caso de esta obra presentan paralelismos con los que en su día realiza fray Juan Sánchez Cotán para el San Juan Bautista del Retablo de la Asunción de la Cartuja de Granada y del San Juan Bautista de Saõ Paulo de la Colección Simonsen, que es una variante del San Juan Bautista de la Cartuja.⁵⁵

Miguel de Toledo había trabajado, ya en parte, este tema en Lorca por encargo del regidor Antonio García de Alcaraz que le solicita el 5 de mayo de 1621 cuatro cuadros al óleo cuyos temas precisa que estén dedicados a la Oración del Huerto, otro a San Juan Bautista, otro a San Antonio y el otro a San Pedro⁵⁶. El comitente había buscado modelos concretos para cada uno de los cuadros y para el de San Juan Bautista elige el «que está en la capilla retablo de D. Juan Ruiz Jiménez en el convento de Santo Domingo»⁵⁷ que él había contratado en 1618 y cuya terminación se señala para el 24 de junio de 1619.⁵⁸

⁵³ Torres Fernández, *op. cit.*, pág. 277 en la nota 20 y Nicolás Martínez, *op. cit.*, pág. 150.

⁵⁴ ACA, Actas Capitulares desde el 6 de Agosto de 1685 asta 14 D Enero de 1695. Libro 18, f. 143 r. Cabildo del 14 de octubre de 1687. «Asimismo determinaron dh^{os} C^{os} que el quadro questa /en la hermita de s^t sⁿ Juan de los dos sⁿ Juanes que esta en/ el Altar maior de dh^a hermita que antes era Parochia se traiga a esta Yglesia para que se adorne Y se ponga/en parte y lugar que pareciere a dh^{os} C^{os} y en dho Altar/ maior se ponga en su lugar y se mande hacer Un quadro de los dos sⁿ Juanes para que se coloque en dh^o Altar». La existencia de este documento viene citada en TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario, *La transformación barroca ...* pág. 277 en la nota 20.

⁵⁵ Diego Ángulo Iñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez: *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C, 1972, pág. 68, nº 1 – 8 – lám. nº 22 y pág. 90, nº 148 – lám. 26; Muñoz Clares, *op. cit.* págs. 37, 38, y 39; Agüera Ros, *op. cit.*, págs. 122 y 123.

⁵⁶ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 37 y 38.

⁵⁷ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 37.

⁵⁸ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 35 y 36.

Por otra parte, el profesor Agüera, se refiere a esta obra mostrando su inclinación a que sea de Miguel de Toledo, por las afinidades con la obra del convento de las dominicas de Murcia.⁵⁹ También piensa, que por las dimensiones que presenta la pieza, fue un cuadro de altar.⁶⁰

Después de estos trabajos, no volvemos a saber nada de Miguel de Toledo en tierras almerienses hasta diez años después cuando recibe un poder notarial de su mujer Ginesa Cerdán en Murcia el 16 de agosto de 1635⁶¹ para trasladarse a Vélez Rubio y que en representación de ella pueda poner una demanda de partición de los bienes que quedaron por la muerte de su padre Onofre Cerdán, el Viejo, que había fallecido en esta villa el 13 de mayo del año anteriormente mencionado.⁶² El finado había otorgado testamento en Vélez Rubio el día 30 de abril de este mismo año ante el notario Francisco Fernández Cano⁶³ y en él dispone que su cuerpo sea sepultado en la iglesia de San Pedro, designa por albaceas al licenciado Juan García Romero, cura de la iglesia de Vélez Rubio y a Martín Alonso Guerrero, vecino de esta misma localidad.⁶⁴ También declara que contrajo matrimonio en dos ocasiones y según dice en este documento, ninguna de sus dos mujeres había aportado bienes al matrimonio y añade «ni yo los llevé». ⁶⁵ La primera unión fue con Teodora Cortés con la que tuvo cuatro hijos, que sepamos: Onofre, Ginesa, casada con Miguel de Toledo, fray Bartolomé, religioso mercedario,⁶⁶ y Juan. En el testamento, solo se mencionan los tres últimos, por lo que es presumible que Onofre ya no existiera cuando testa su padre. La segunda, con Ana Méndez de cuya unión nace otra hija, María. Su voluntad es que todos hereden por iguales partes, más el tercio, quinto y remanente de todos sus bienes, la dicha María Cerdán por los «muchos y muy buenos serbicios que le tiene hecho». ⁶⁷ Ana Méndez dicta su testamento el 7 de marzo de 1630,⁶⁸ por motivos de salud, ante el mismo notario, donde deja por albaceas a Onofre Cerdán, su marido, y a Juan de Orea, su consuegro, vecino de Vélez Rubio⁶⁹ y por sus herederos universales a Alonso Méndez, su hijo y de su primer marido, y a María Cerdán, fruto de su segundo matrimonio con Onofre Cerdán⁷⁰. Al igual que lo había hecho su esposo,

⁵⁹ Agüera Ros en *Pintores y pintura del Barroco...*, *op. cit.*, pág. 122.

⁶⁰ Agüera Ros, *op. cit.*, págs. 122 – 123 y 130 -131.

⁶¹ Véase la nota 20.

⁶² Archivo Diocesano de Almería. Libro de Entierros. Parroquia de la Encarnación. Vélez Rubio. Años: 1603 – 1651. Legajo nº: H – 366 – 32. Entierros. 7, fol. 77r.

⁶³ AHPAl, Prot. 2630, ff. 77v. a 79v.

⁶⁴ AHPAl, Prot. 2630, f. 78v. y 79r.

⁶⁵ AHPAl, Prot. 2630, f. 78r. y 78v.

⁶⁶ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 81.

⁶⁷ AHPAl, Prot. 2628, f. 263r.

⁶⁸ AHPAl, Prot. 2625, ff. 37r. a 38r. Ana aparece indistintamente como Ana Méndez, que debió ser su apellido de soltera y Ana Rodríguez, que era el de su primer marido. Lo mismo ocurre con su hijo mayor, Alonso, fruto de su primer matrimonio, que adopta cualquiera de los dos, apareciendo como Alonso Méndez o Alonso Rodríguez.

⁶⁹ AHPAl, Prot. 2625, f. 37v.

⁷⁰ AHPAl, Prot. 2625, f. 37v.

dispone que su cuerpo sea sepultado en la iglesia parroquial de San Pedro.⁷¹ El 6 de noviembre de 1633 se otorga una escritura entre María Cerdán, mujer de Andrés de Orea y los padres de ella, Ana y Onofre, donde se hace constar que Ana sigue enferma en la cama y por su voluntad de gratificar a María por los muchos y buenos servicios que les ha hecho, Onofre, da licencia a su mujer para que pueda mandarle a su hija lo que fuere su voluntad que consistiría en el tercio, quinto y remanente de todos sus bienes, raíces y muebles a su hija María en muriendo cualquiera de sus progenitores en la parte que se le da y una vez desaparecidos ellos «En todos sus bienes».⁷² El 2 de mayo de 1635, Onofre, había hecho una declaración con respecto a su hacienda ante el mismo notario que había testado en la que hace constar, que en su momento, dio unas pertenencias, cuyo valor en dinero no precisó en su testamento por no haber hecho los cálculos en aquellos momentos, pero que ahora sí lo hace a sus hijos Juan y Ginesa Cerdán y de su primera mujer, pero quiere que esas «cantidades»⁷³ se incorporen a la partición con los demás herederos y aclara «que no tiene recibido el padre fray Bartolomé Cerdán bienes considerables»⁷⁴. Más tarde, su viuda Ana Méndez, se obliga a pagar a Miguel de Toledo y a su mujer, Ginesa Cerdán 1.477 reales en una escritura de obligación otorgada en Vélez Rubio el 28 de agosto de 1635⁷⁵ por lo que les corresponde de la partición de bienes de Onofre en que se contabilizan 463 reales que fray Bartolomé Cerdán le ha dado a su hermana Ginesa de los que Ana se confiesa deudora «por quanto quedan en mi poder bienes baliosos apreciados por los contadores de la partición»⁷⁶. Ella se compromete a pagar 1.100 reales de ellos el 23 de marzo de 1636 y 377 que faltan el 3 de agosto del dicho año con las costas y gastos que requiere el trámite.⁷⁷ Con posterioridad a esta escritura, Ana, no volverá a mencionar ni a Ginesa, ni a su hermano Juan en ningún otro documento, lo que indica que su relación con ellos pudo terminar una vez liquidada la testamentaria, dado que lo que reciben los hijos del primer matrimonio es dinero, puesto que el resto de bienes serían para María, según el acuerdo al que habían llegado sus padres.⁷⁸

Ana Méndez sobrevive a su marido, Onofre Cerdán, ocho años de cuyo devenir no han aparecido noticias hasta 1643 en que comparece ante el notario Francisco Fernández Cano para otorgar una escritura efectuada el 24 de abril de 1643 en la que se obliga de pagar a Pedro Sánchez Siles y a Sebastián Medroño, vecinos de la población albaceteña de Liétor 23 ducados en reales de moneda corriente que son por la compra de «una alffombra de lana de colores y Un tapete plateado»⁷⁹ que

⁷¹ AHPAL, Prot. 2625, f. 37r.

⁷² AHPAL, Prot. 2628, f. 263r.

⁷³ AHPAL, Prot. 2630, f. 90v.

⁷⁴ AHPAL, Prot. 2630, f. 90v.

⁷⁵ AHPAL, Prot. 2630, ff. 156v y 157r.

⁷⁶ AHPAL, Prot. 2630, f. 156v.

⁷⁷ AHPAL, Prot. 2630, f. 156v.

⁷⁸ AHPAL, Prot. 2628, f. 263r.

⁷⁹ AHPAL, Prot. 2637, f. 140r.

pagarán por la Virgen de Agosto de este año.⁸⁰ Como fiador de Ana Méndez aparece Andrés de Orea, su yerno.⁸¹ Entre los testigos, figuran: Juan de Gea, vecino de Cehégín, José Fernández, vecino de Vélez Rubio y Bartolomé Moreno Abarca, vecino de Granada,⁸² lo que confirma la procedencia en esta villa velezana de la diversidad de orígenes de la gente que transita por esta localidad, pero que tiene relación con los autóctonos.

El 26 de julio de 1643, Ana Méndez, dictaba un segundo testamento en el que vuelve a reiterar su deseo de ser enterrada en la iglesia parroquial de San Pedro de Vélez Rubio⁸³ y nombra por albaceas a fray Bartolomé Cerdán «my hijo»⁸⁴ y a Andrés de Orea, su yerno.⁸⁵ Por herederos universales deja a sus hijos Alonso Rodríguez, hijo de su primer matrimonio, y a María Cerdán, fruto del segundo y dispone que su hija lleve a partición «lo que ha recibido»⁸⁶ para que se parta por «yguales partes»⁸⁷ con su hermano.⁸⁸

Pide que se le den 100 reales al dicho fray Bartolomé Cerdán para un hábito y para que le encomiende a Dios.⁸⁹

Declara que debe el dinero mencionado a los dos hombres de la villa de Liétor y a fray Bartolomé Cerdán, «mi hijo»⁹⁰, 40 reales más una arroba y un cuarterón de lana blanca y a Catalina Coronas 34 reales de haber trabajado lana.⁹¹

Por último, declara que le deben dinero de paño que ha fiado y que consta en un memorial firmado de Melchor Valero, vecino de Vélez Rubio⁹². También confiesa que Onofre Cerdán vendió una casa en Lorca a Alonso Rodríguez, fruto de su primer matrimonio, por escritura que pasó ante Lucas de Mula, escribano público de esta ciudad⁹³, no menciona la fecha de la venta, pero pide que no se le pida nada por parte de María, su otra hija, los descendientes de esta y otros que pertenecen a la otorgante.⁹⁴

⁸⁰ AHPAl, Prot. 2637, f. 140v.

⁸¹ AHPAl, Prot. 2637, f. 140r.

⁸² AHPAl, Prot. 2637, f. 140v.

⁸³ AHPAl, Prot. 2637, f. 217r.

⁸⁴ AHPAl, Prot. 2637, f. 218v.

⁸⁵ AHPAl, Prot. 2637, f. 218v.

⁸⁶ AHPAl, Prot. 2637, f. 218v.

⁸⁷ AHPAl, Prot. 2637, f. 218v.

⁸⁸ AHPAl, Prot. 2637, f. 218v.

⁸⁹ AHPAl, Prot. 2637, f. 218v.

⁹⁰ AHPAl, Prot. 2637, f. 219r.

⁹¹ AHPAl, Prot. 2637, f. 219r.

⁹² AHPAl, Prot. 2637, f. 219r.

⁹³ AHPAl, Prot. 2637, f. 218r.

⁹⁴ AHPAl, Prot. 2637, f. 218r.

El 26 de agosto de 1643, Ana Méndez, dicta un codicilo⁹⁵ con el fin de declarar, según confiesa ella misma «por descargo de mi conciencia»⁹⁶ que le dio a Alonso Rodríguez, su hijo, «veynte y quatro ducados E dinero y paño y otras cosas»⁹⁷ y desea que este cuerpo de bienes se incorpore a la partición con su hermana María Cerdán para que no haya desigualdades en el reparto del legado materno que tienen que recibir los hermanos. Su entierro tuvo lugar el 4 de septiembre y pidió que se le dijieran ochenta misas.⁹⁸

En la documentación que se conserva de Ana Méndez posterior a 1635 sólo se menciona a uno de los hijos del primer matrimonio de Onofre Cerdán, su segundo marido, que es fray Bartolomé, con el que, al parecer debió mantener una relación continuada y de estima personal considerable, puesto que lo designa su albacea, en el segundo testamento que otorga y lo cita como «my hijo»⁹⁹ también declara que le debe dinero y unos once o doce quilos y medio de lana, lo que denota que ella se mantiene activa en el negocio familiar, puesto que también menciona otra deuda de menor cantidad a una mujer que responde al nombre de Catalina Coronas por trabajo de lana y que le deben de paño que ha fiado.¹⁰⁰ En su testamento encarga tres misas para el Santísimo Cristo de Cabrilla y otras tres para el Santísimo Cristo de Burgos. La primera de las advocaciones venerada en la vecina población de Vélez Blanco¹⁰¹ y la segunda en el centro lanero más importante de nuestro país en el siglo XV, Burgos. Pero no cesan aquí las atenciones con fray Bartolomé porque también manda que se le dé 100 reales para que la confie a Dios y los aplique en un hábito¹⁰² y deja también a su voluntad y a la de su yerno Andrés de Orea la disposición del lugar en que se le ha de enterrar dentro de la parroquia o lugares en que se le han de decir las misas que ella pidió por su alma, excluida la cuarta que se ha de decir en la parroquia de Vélez Rubio, que era en ese momento la iglesia de San Pedro.¹⁰³

⁹⁵ AHPAL, Prot. 2637, ff. 242r. y 242v.

⁹⁶ AHPAL, Prot. 2637, f. 242r.

⁹⁷ AHPAL, Prot. 2637, f. 242r.

⁹⁸ Archivo Diocesano de Almería. Libro de Entierros. Parroquia de la Encarnación. Vélez Rubio. Años: 1603 – 1651. Legajo nº: H – 366 – 32. Entierros. 7, fol. 283v.

⁹⁹ AHPAL, Prot. 2637, f. 218v.

¹⁰⁰ AHPAL, Prot. 2637, f. 219r.

¹⁰¹ Tapia Garrido, *op. cit.*, pág. 268. Para conocer el alcance que adquiere esta advocación en la Andalucía Oriental véase el artículo de Lázaro Gila Medina, «Arte e Historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la Diócesis de Guadix-Baza», *Contraluz: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*. Nº 3, 2006. pág. 143-160.

¹⁰² AHPAL, Prot. 2637, f. 218v.

¹⁰³ AHPAL, Prot. 2637, f. 217r.

Cristóbal de Toledo y su estancia prolongada en Vélez Rubio (Almería) con implicaciones familiares y económicas

Granada era uno de los puntos geográficos productores de seda más importantes de nuestro país y de más alta calidad en la centuria del seiscientos, pero su producción no era suficiente para atender su amplia demanda, por lo que se veía obligada a abastecerse de la seda que producían otros lugares próximos a ella como era el caso de Almería y Murcia con el fin de satisfacer los pedidos de su clientela.¹⁰⁴ La crisis que sufre Toledo en este sector en la primera mitad del siglo XVII¹⁰⁵ y la constante solicitud de materia prima que genera la capital del Darro, estimula la agilidad de pequeños productores, intermediarios y mercaderes que en tierras almerienses y murcianas trabajan afanosamente para alimentar el proceso comercial que genera esta legendaria industria y que el foco granadino no deja de solicitar a Murcia desde mediados del siglo XVI.¹⁰⁶

La actividad que desarrolla el comercio murciano de la seda es de ámbito local y nacional. En el sur entabla relaciones con las ciudades de Córdoba, Granada y Priego y en el centro con Toledo, Madrid y Pastrana. Para la exportación a Europa se utilizan los puertos de Valencia, Alicante y Cartagena, que son la puerta de salida para la seda que se envía a Francia e Italia y para la que se exporta a América, los de Sevilla y Cádiz.¹⁰⁷

Las dos grandes rutas sederas del país eran la de Toledo y la de Andalucía, en ambas está implicada Murcia y su territorio.¹⁰⁸

La ruta de Andalucía tenía como meta las ciudades de Granada, Jaén, Córdoba, Priego y Sevilla. El trayecto de Murcia a Granada suponía una distancia de 45 leguas y de él formaban parte los siguientes puntos geográficos: Alcantarilla, Librilla, Totana, Lorca, Venta de la Mata, Vélez Rubio, las Ventas del Marqués y del Álamo, Cúllar, Baza, Venta del Baúl, Venta de Gor, Guadix, Baños de Lapeza, Venta Quemada, Aguas Blancas y Beas. Como podemos observar en el itinerario figuran las

¹⁰⁴ Francisco Chacón Jiménez, «El artesanado y la economía urbana durante el siglo XVII» en Antonio Domínguez Ortiz (dir.) *La crisis del siglo XVII*. Historia de España de Menéndez Pidal. Madrid, Espasa – Calpe, 1987, T. XXIII, pág. 291.

¹⁰⁵ Ángel Santos Vaquero, *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pág. 108 y ss.

¹⁰⁶ Pedro Miralles Martínez, *Seda, trabajo y sociedad en la Murcia del siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pág. 648.

Tesis doctoral inédita (en red, [https:// digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/147/1/Miralles.pdf](https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/147/1/Miralles.pdf)) [04 082019].

¹⁰⁷ Miralles Martínez, *op. cit.*, pág. 647.

¹⁰⁸ La ruta de Toledo partía de Murcia capital y pasaba por las poblaciones de Espinardo, Molina de Segura, Puerto de la Losilla, Cieza, Puerto de la Mala Mujer, Tobarra, Venta Nueva, Chinchilla, Albacete, La Gineta, La Roda, Minaya, Provencio, Las Mesas, Manjavacas, Toboso, Miguel Esteban, El Molinillo, Villacañas, Tembleque, Almonacid y Nambroca. Este trayecto constaba de 59 leguas y debe la denominación de «camino de la seda» a Alonso Meneses. Véase, Miralles Martínez, *op. cit.*, págs. 667 y 668.

poblaciones de Lorca y Vélez Rubio, cuya proximidad es muy notoria y cuya presencia está documentada en la existencia, tanto de Miguel, como de Cristóbal de Toledo.

La dinámica del sector sedero y la riqueza que produce atraen a un grupo muy numeroso y heterogéneo de personas a involucrarse en él, participando no solo los que trabajan exclusivamente en ella, sino también quien dedicándose a otras profesiones, se introducen de forma provisional en esta ocupación para compensar su economía con los beneficios que les genera este grupo. Este es el caso de los Toledo. Los hermanos Miguel y Cristóbal recurren a esta industria en varios momentos de su vida según van requiriendo las circunstancias como ahora veremos.

Cristóbal de Toledo actúa en Vélez Rubio con las mismas pautas de conducta que lo hacen los mercaderes de seda establecidos en Murcia, donde esta industria se amparaba en tres pilares fundamentales: productores, intermediarios y mercaderes. El pintor lorquino lo hace como intermediario, recogiendo la seda a los pequeños productores veleznos y haciéndosela llegar a un mercader de Granada para su comercialización, el valor de la materia prima le es abonado a Cristóbal, que a su vez se encarga de pagar a los productores el beneficio que les corresponde por la cantidad de seda con la que cada uno ha contribuido al envío.

Los frutos que genera el negocio le proporcionan beneficios al intermediario que le permiten invertir en otras actividades como pagar alguna deuda ajena, que lógicamente él cobraría después.

Tanto el negocio de la lana como el de la seda eran dos actividades que no resultaban extrañas a Miguel de Toledo, puesto que todo parece indicar que con la primera estaba conectada su familia política y por lo que respecta a la segunda, en distintas ocasiones había recurrido a ella como recurso, siempre en la ciudad de Lorca, cuando regresa de nuevo para quedarse a vivir en ella después de la muerte de su mujer, como así lo hizo el 10 de octubre de 1638 pagando a Antonio García Alcaraz 120 reales por 2 arrobas de lana;¹⁰⁹ el 21 de marzo de 1640, estando preso todavía en la cárcel por la muerte de Melián Sánchez, vendió a Gabriel Basera hoja de un moreral que tenía arrendado al pintor y dorador Alonso Mejía por 15 ducados¹¹⁰ y el 21 de abril de este mismo año devuelve el citado moreral a su dueño, pese a que lo venía utilizando desde 1637 por no estar en condiciones para cultivarlo.¹¹¹ No tenemos noticia de que recurriera a estas prácticas económicas mientras fue vecino de Murcia, a pesar de que otros artistas sí lo hacían, lo que puede ser indicio de que mientras vivió en la capital no necesitó recurrir a esta compensación económica, pudiendo salir adelante solo con el fruto de su labor artística.

Por lo que respecta a Cristóbal de Toledo, el silencio documental existente hasta ahora sobre gran parte de su vida se disipa, en buena medida, al conocer su presencia

¹⁰⁹ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 135; Agüera Ros, *op. cit.*, pág. 127.

¹¹⁰ Muñoz Clares, *op. cit.*, págs. 80 y 135; Agüera Ros, *op. cit.*, pág. 128.

¹¹¹ Muñoz Clares, *op. cit.*, págs. 81 y 136; Agüera Ros, *op. cit.*, pág. 128.

en estos años en la población velezana de Vélez Rubio. La primera noticia documentada que tenemos sobre el pintor aparece en la localidad almeriense, núcleo geográfico al que está vinculado el artista, por su esposa Leonor García Arquero, hija de Juan Maldonado y de Juana Guirao, donde ella tenía bienes y donde aparece en 1637 con motivo de la curaduría de Juana de Gualda, hija de Juan de Gualda, el Mozo, difunto y de Isabel Maldonado.¹¹² La joven se declara mayor de doce años y menor de veinte y cinco y el 27 de octubre de este año expone la necesidad de tener un tutor que «administre su persona y cobre Los bs que me pertenezcan por muerte del dho mi padre y de Ju^o de gualda mi abuelo»¹¹³. Nombra por su tutor a Miguel García Marín, vecino de Vélez Rubio.¹¹⁴ Este mismo día Diego López Montesinos, alcalde honorario de la mencionada localidad, provee la curaduría de Miguel García Marín y a continuación el escribano le notifica el auto y él acepta la curaduría y dará la correspondiente fianza a que está obligado, como es normal en estos casos¹¹⁵. A este hecho responde Cristóbal de Toledo, que se declara vecino de esta villa exponiendo que él ha tenido en su casa a Juana de Gualda, hija de Juan de Gualda, ya fallecido y de Isabel Maldonado, casada por segunda vez con Juan Fernández Calvete, vecino de esta localidad y que su sobrina tiene once años «algo mas o menos»¹¹⁶ y añade que él la ha tenido en su casa casi dos años, ocupándose de su manutención y manifiesta que María Montesinos, mujer de Guillén Navarro, vecino de esta población, la había sacado de su casa y la instó a nombrar a Miguel García Marín como su nuevo tutor,¹¹⁷ pero Cristóbal de Toledo reclama la tutela amparándose en que la menor es hija de Juan de Gualda, su sobrino, hijo de Catalina de Quesada, su prima hermana, vecina de esa villa y argumenta su condición de varón, pariente en cuarto grado y por haberle «sosacado»¹¹⁸ a la niña. Solicita la tutela y se dispone a dar la fianza.¹¹⁹ El notario Francisco Fernández Cano notifica el auto a Miguel García Marín¹²⁰ que renuncia a la tutela porque no está dentro de su voluntad tener que involucrarse en un pleito y en consecuencia el 3 de noviembre de 1637 el alcalde honorario Diego Montesinos nombra por curador de Juana de Gualda y de sus bienes a Cristóbal de Toledo,¹²¹ que acepta el cargo y da por sus fiadores a don Andrés Heredia Bermúdez y a Francisco López Titos.¹²²

Unos días después, el 18 de noviembre, Alonso de Gualda, vecino de esa localidad da poder a Cristóbal de Toledo y a Ginés Teruel, procurador de causas, para

¹¹² AHPAL, Prot. 2632, f. 228r. y v.

¹¹³ AHPAL, Prot. 2632, f. 228r.

¹¹⁴ AHPAL, Prot. 2632, f. 228r.

¹¹⁵ AHPAL, Prot. 2632, f. 228r. y v.

¹¹⁶ AHPAL, Prot. 2632, f. 229r.

¹¹⁷ AHPAL, Prot. 2632, f. 229r.

¹¹⁸ AHPAL, Prot. 2632, f. 229r.

¹¹⁹ AHPAL, Prot. 2632, f. 229r.

¹²⁰ AHPAL, Prot. 2632, f. 229v.

¹²¹ AHPAL, Prot. 2632, f. 229v.

¹²² AHPAL, Prot. 2632, ff. 229v. y 230 r.

hacer partición de los bienes de Juan de Gualda, su padre, con Catalina de Quesada, su madre y Juana de Gualda, su sobrina y con otras personas de todos los bienes que le pertenecen.¹²³

El 15 de julio de 1638 Cristóbal de Toledo se obliga de pagar a don Álvaro Núñez de Lisboa, tesorero y juez de la renta de la seda, vecino de Granada, 1.500 reales por otra cantidad que ha recibido por medio del mercader Antonio Enríquez, vecino de Vélez Rubio, para darle a los pobladores de esta localidad que han criado seda este año. La cantidad mencionada se obliga a pagarla en partidas de seda el 30 de septiembre de este año, para lo cual obliga su persona y bienes.¹²⁴ Como se puede observar, el pintor, actúa de intermediario entre los pequeños productores del pueblo y el mercader portugués que se encarga de llevar el producto a Granada y recoger el dinero que produce la seda para entregarlo al intermediario y este a su vez a los vecinos de la localidad implicados en su cría.

El 3 de septiembre de 1638 comienzan los pregones para la venta de una propiedad en la que Juana de Gualda tiene una parte de un solar anejo y perteneciente a una hacienda y casa de población con su abuela y otros herederos en esta localidad almeriense, lindando con otro de Diego de Serna y Asensio Rodríguez.¹²⁵ Cristóbal de Toledo, como curador de la joven argumenta, para efectuar la venta del pedazo de solar, que «no le es provechoso»¹²⁶ y que le es mucho más «disponer del dinero»¹²⁷.

El negocio de la seda ha debido producir los beneficios esperados puesto que como ya indicamos en su momento, el pintor, se dispone a pagar deudas ajenas, emulando las mismas pautas de conducta que llevan a cabo los mercaderes genoveses que se ocupan de este negocio en Murcia. Por ello lo vemos el 16 de octubre de 1638, pagando a Juan Aparicio, mercader de la ciudad de Baza, 220 reales que debe don Pedro Seyca Bermúdez, vecino de Vélez Rubio, al dicho de «Un calcón y Ropilla de gorgoran de Rayadillo de florez negro»,¹²⁸ que se obliga de pagar en una sola paga el último día de abril de 1639 en la ciudad de Baza haciendo acto de presencia y en efectivo a Juan Aparicio y añade que si no lo cumple pueda mandar una persona a cobrar con salario de 12 reales cada día de los que se aplican en la cobranza para lo cual obliga su persona y bienes.¹²⁹ Como se puede apreciar los contactos comerciales de los que hemos hablado al principio, al hacer mención a los centros laneros de la

¹²³ AHPAL, Prot. 2632, f. 245v.

¹²⁴ AHPAL, Prot. 2633, f. 107v. Don Álvaro Núñez de Lisboa es un personaje de origen portugués, destacado en el mundo granadino de la seda por su condición de empresario, además de ejercer el cargo de tesorero y juez de esta actividad. Véase, Enrique Soria Mesa, «Los moriscos que se quedaron. La permanencia de la población de origen islámico en la España Moderna (Reino de Granada, siglos XVII-XVIII)», *Vínculos de Historia*, nº 1, 2012, págs. 205-230 y 217.

¹²⁵ AHPAL, Prot. 2633, f. 249r.

¹²⁶ AHPAL, Prot. 2633, f. 249r.

¹²⁷ AHPAL, Prot. 2633, f. 249r.

¹²⁸ AHPAL, Prot. 2648, f. 99v.

¹²⁹ AHPAL, Prot. 2648, ff. 99v. y 100r.

zona oriental de Andalucía, conectados con Huéscar se constatan en esta escritura, donde la relación de Vélez con Baza es evidente a través del comercio.

La posición económica de Cristóbal debía ser óptima, puesto que el 29 de enero de 1640 se obliga a pagar al capitán Martín García Ortega,¹³⁰ vecino de esta villa, 181 reales y medio del alquiler de unas casas en las que vive el pintor que son propiedad del capitán y dice que los 60 reales y medio son del resto que queda por liquidar de 1639 y los 121 reales del alquiler de las casas a finales de diciembre y los 181 reales y medio tiene que abonarlos el 1 de agosto de este año.¹³¹ En el testamento del capitán, otorgado el 2 de enero de 1641, figuran citadas estas casas y por el documento sabemos que estaban ubicadas en la plaza de la villa y que estaban alquiladas a Antonio Enríquez, mercader que ya hemos visto implicado en el negocio de la seda, y a Cristóbal de Toledo.¹³²

Las gestiones de Cristóbal en los bienes de la curaduría de Juana de Gualda no debieron salir de forma satisfactoria porque el 19 de febrero de este año Cristóbal y su mujer están en Lorca y el matrimonio da poder a Diego Gabarrón para que no permita que se confisquen bienes de su esposa en Vélez Rubio que se han visto afectados por esta causa.¹³³

El 27 de mayo de 1643 se lleva a cabo en Lorca una cesión de Pedro Bernardo de Quirós a Cristóbal de Toledo, pintor, y en estos momentos vecino de la ciudad, lo cual quiere decir que ha retornado a su punto de origen, por espacio de dos años de arrendamiento de dos morerales que el otorgante obtiene de Miguel Pérez Araque en 30 ducados por cada bancal y año.¹³⁴

En 1646 sigue todavía en Lorca en la calle de la Cava y en un padrón de milicias de este mismo año figuran su sobrino Jusepe, hijo de su hermano Miguel, y su hijo Antonio.¹³⁵

Al año siguiente, Cristóbal, regresa de nuevo a Vélez Rubio, donde concretamente, el 15 de octubre de 1647 se otorga una escritura de apartamiento por parte de Juan de Fuentes y Luisa Fernández, su mujer, a favor de Antonio de Toledo, hijo de Cristóbal de Toledo en la que exponen que el día 23 de febrero de 1646 mataron a su hijo Juan de Fuentes de una estocada, que fue la causa de la muerte y uno de

¹³⁰ AHPAL, Prot. 2634, f. 22v. El capitán Martín García Ortega es un personaje significativo en esta localidad velezana. Ejerció el cargo de capitán de las Milicias de Socorro con las que ayudó a las guerras de Italia y Portugal. En 1617 ocupó el cargo de hermano mayor de la Hermandad del Carmen de Vélez Rubio y se mantuvo en él hasta 1629. Bajo su gestión se construyó la iglesia del Carmen, cuyas obras fueron sufragadas por la propia Cofradía, aunque no se inauguró hasta el 15 de noviembre de 1634. Véase, Palanques Ayén, *op. cit.*, págs. 204 y 221.

¹³¹ AHPAL, Prot. 2634, f. 22v.

¹³² AHPAL, Prot. 2635, ff. 4v. y 5r.

¹³³ Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 140.

¹³⁴ Muñoz Clares, *op. cit.*, págs. 140 y 141.

¹³⁵ Espín Rael, *op. cit.*, pág. 91; Agüera Ros, *op. cit.*, pág. 128.

los imputados fue Antonio de Toledo, hijo de Cristóbal de Toledo y vecino de esta villa, que estaba con el autor de la muerte, pero apreciando que Antonio de Toledo no es culpable de la muerte de su hijo, solicitan que se le retire de la querrela que Juan de Fuentes tiene ante la justicia de dicha villa contra Antonio de Toledo y que lo liberen.¹³⁶ Uno de los testigos es Juan Fernández Calvete,¹³⁷ el segundo marido de la madre de Juana de Gualda, la joven sobre la que Cristóbal ejerció la curaduría, lo cual indicaría una posible reconciliación con la familia de la menor.

Este mismo día, mes y año Cristóbal de Toledo y Bartolomé Gómez, el Mayor, vecinos de Vélez Rubio otorgan que se obligan de pagar a Juan de Oquendo Marín, vecino de esta villa 100 reales y son por razón de buena obra que les prestó los cuales se comprometen a pagar en una sola paga el día de San Juan de junio en 1648 para lo que obligan sus personas y bienes.¹³⁸ Es evidente que la situación económica del pintor ha empeorado. Ya no presta dinero, sino que se lo prestan y lo que es peor ya no se recuperaría económicamente, situación que confirma su propia mujer cuando ella testa y hace saber que su marido murió en 1649 de la epidemia de peste bubónica que asoló la zona y que no le quedaron bienes.¹³⁹

En los años que Cristóbal permanece en Vélez Rubio no consta documentalmente, por el momento, ningún tipo de actividad de carácter artístico, lo cual no significa que no llegara a realizarla, puesto que pudo apalabrarla y no dejar así huella por escrito del contrato con algún comitente de ámbito local o foráneo con los que es evidente que los vecinos de Vélez sostenían relaciones de tipo comercial, pero resulta llamativo el hecho de ver como desde el 25 de junio de 1628 en que se obliga a hacer el retablo de San Julián para el hospital de la Concepción de Lorca el silencio artístico entorno a su figura es total. Sin embargo, las obras que se promueven en la localidad en la primera mitad del siglo XVII demandan una labor artística que nos lleva a pensar en la posibilidad de que Cristóbal pudiera haber tenido alguna relación con ellas y que hubiera ido alternando el trabajo en estas tareas con otros intereses de tema económico. Así, vemos cómo se funda la Hermandad del Carmen el 16 de junio de 1605¹⁴⁰ y aunque provisionalmente se instala en la ermita de la Concepción, se le construye un santuario propio que se inicia en 1617 y se acaba en 1627, pero no se inaugura hasta 1634.¹⁴¹ Además de esta existen en Vélez Rubio otras cofradías como

¹³⁶ AHPAI, Prot. 2641, f. 283r. y v. Antonio de Toledo era hijo de Cristóbal de Toledo y de Leonor García Arquero y fue bautizado en Lorca el 26 de junio de 1623 en la iglesia de Santiago. En 1646 aparece consignado en la calle de la Cava en un padrón de milicias junto a su primo Jusepe de Toledo, hijo de su tío Miguel de Toledo. Fue pintor como su padre y lo único que sabemos del ejercicio de su oficio es que en 1651 pintó unas barandillas por las que recibió 476 mrs. Su vida debió apagarse no muy lejos de esta fecha por lo que se deduce del testamento de su madre otorgado en 1683 en Lorca. Véase, Espín Rael, *op. cit.*, págs. 85 y 91 y Muñoz Clares, *op. cit.*, pág. 87.

¹³⁷ AHPAI, Prot. 2641, f. 284r.

¹³⁸ AHPAI, Prot. 2641, f. 292r.

¹³⁹ Muñoz Clares, *op. cit.*, págs. 45 y 141.

¹⁴⁰ Palanques Ayén, *op. cit.*, pág. 221.

¹⁴¹ Palanques Ayén, *op. cit.*, pág. 121.

la del Santísimo Sacramento que tiene su origen en 1574¹⁴² y las de la Santísima Cruz y Sangre de Cristo, pertenecientes también a esta centuria y cuyas actividades se desarrollaban en la ermita del Santo Sepulcro.¹⁴³ A estas habría que añadir la de Nuestra Señora de la Encarnación, inexistente hoy día.¹⁴⁴

La de Nuestra Señora del Rosario ya tenía constituciones en 1598,¹⁴⁵ existió otra del mismo nombre, cuyo rastro documental se remonta a 1620 y se reestructura en el siglo XVIII. Y también del siglo XVI es la de Jesús Nazareno que contaba con un pequeño camarín en la ermita de la Concepción.¹⁴⁶

Si bien es verdad que la iglesia parroquial de San Pedro de Vélez Rubio se había erigido en 1515 o con anterioridad a esta fecha por don Pedro Fajardo¹⁴⁷ y que desempeñó sus funciones hasta el terremoto de 1751,¹⁴⁸ no es descartable que con el paso del tiempo hubiese demandado obras de diferente naturaleza artística que hubiesen requerido la presencia de alguno de nuestros artífices.

Conclusiones

En cualquier caso, lo que es evidente, a tenor de los datos que aquí se reflejan, es la proyección geográfica que los hermanos Miguel y Cristóbal de Toledo llevan a cabo diversificándose más allá de su lugar de origen a requerimiento de las necesidades vitales que demanda la época y el mercado artístico, y que en el caso de Miguel nos coloca ante un profesional cuyo arte supera los límites de su ámbito habitual dejando su huella en diversas facetas artísticas para las que se había preparado.

¹⁴² Palanques Ayén, *op. cit.*, pág. 124.

¹⁴³ Palanques Ayén, *op. cit.*, pág. 224.

¹⁴⁴ Palanques Ayén, *op. cit.*, pág. 224.

¹⁴⁵ Palanques Ayén, *op. cit.*, pág. 224.

¹⁴⁶ Palanques Ayén, *op. cit.*, pág. 226.

¹⁴⁷ M^a del Mar Nicolás Martínez y Torres Fernández M^a del Rosario, *La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Vélez Rubio (Almería)*. Vélez Rubio, *Revista Velezana*, 1996. pág. 21

¹⁴⁸ M^a del Mar Nicolás Martínez y Torres Fernández M^a del Rosario, *ibidem*, pág. 25.