

UN ZURBARANESCO OLVIDADO: EL SEVILLANO JERONIMO DE BOBADILLA (+ 1709)*

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

Sin duda alguna, supone una gran satisfacción para todo estudioso del arte el hecho de sacar a la luz obras de artistas no conocidos hasta hoy para tratar de comenzar su estudio y alcanzar con nuevos elementos, su justa y objetiva valoración. Así dentro de la extensa nómina de los llamados "maestros menores" que siguieron el arte de Francisco de Zurbarán, comparecen algunos de los que poco más sabemos que su nombre y algo de su condición social. Este es el caso de Jerónimo de Bobadilla, uno de los varios nombres de pintores que al historiar la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII suelen citarse sin poder ilustrarlo con obra alguna segura que permita juzgar de su verdadero nivel artístico. En estos momentos nos es posible hacerlo gracias al haber encontrado una serie de pinturas firmadas de su mano en colecciones particulares malagueñas y, sobre todo, el haber tenido la fortuna de halla noticias documentadas que nos han servido para esclarecer mejor su perfil biográfico, poniendo de esta manera en tela de juicio lo que hasta hoy día se venía conociendo repetidamente acerca de su persona por la historiografía tradicional.

1. APUNTES BIOGRAFICOS

En efecto, a partir de Palomino se ha venido afirmando y creyendo que el pintor Jerónimo de Bobadilla "fue natural de *Antequera*, pero criado en la ciudad de Sevilla, en que aprendió el arte de la Pintura en la escuela de Zurbarán, donde aprovechó mucho" (1). El que la crítica tradicional afirmara que Bobadilla naciera en Antequera despertó en nosotros las lógicas apetencias de profundizar en un mejor conocimiento tanto de su vida como de su producción artística desconocida hasta entonces por los especialistas, para ver de tratar su posible influencia y ensamblaje con el círculo de pintores antequeranos pertenecientes al siglo XVII.

El hecho del hallazgo fortuito de la partida de matrimonio reducida del pintor encontrada en la parroquia de San Sebastián de Antequera nos sacó de dudas acerca de su lugar de nacimiento, ya que en dicho documento se especifica que Jerónimo de Bobadilla "era natural de la ciudad de *Sevilla*"(2), volviéndolo a repetir en su testamento (3), afortunadamente encontrado por nosotros, ya que contiene noticias de interés para el menor conocimiento de su vida. Con ello queda más que demostrado su

(*) El presente trabajo representó nuestra aportación, a modo de ponencia, al III Congreso de Historia del Arte (sección 3.^a), celebrado en Sevilla en octubre de 1981.

(1) PALOMINO Y VELASCO, Antonio: El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid, 1724 (Ed. Aguilar, 1974, pág. 998).

(2) Documento IV.

(3) Documento IX.

filiación sevillana, a pesar de no haberse podido encontrar hasta ahora su partida de bautismo en la referida ciudad (4). Sí podemos afirmar con seguridad que la fecha de su nacimiento tuvo que ser posterior a 1625, pues sabemos documentalmente que en dicho año tuvo lugar el matrimonio de sus padres, a saber, Miguel Gerónimo de Berlanga Sánchez e Isabel de Bobadilla, según la referencia de su expediente matrimonial conservada en el Archivo del Palacio Episcopal de Sevilla (5).

Su formación artística comenzaría de seguro a partir de los años 1638-1640 en torno al taller de Zurbarán. Así lo delatan sus escasas obras conservadas y lo afirma la crítica tradicional desde Palomino hasta nuestros días, sin que se haya podido demostrar por documentos. Es de todos sabido que los tres grandes pintores formados en Sevilla en los comienzos del siglo XVII fueron Velázquez, Cano y Zurbarán, "templando los tres sus primeras armas pictóricas en las lides del tenebrismo" (6). Al abandonar Velázquez y Cano la ciudad andaluza en 1623 y 1634 respectivamente, quedará sólo en Sevilla Zurbarán como el único pintor de categoría hasta el triunfo de Murillo a partir del año 1645, siendo, pues, el estilo del extremeño el que marcará la pauta a los jóvenes que pululaban a su alrededor. Los encargos, en los mejores años de Francisco de Zurbarán, son tantos que le obligan a buscar muchos colaboradores. Así es sabido que su organizado taller será tan compacto que con frecuencia será imposible distinguir lo que es o no de su propia mano. Es necesario continuar apartando las obras auténticas de las de sus discípulos e imitadores, como muy bien lo va haciendo la investigación actual, a pesar de que el problema estriba todavía en no conocer mejor la producción de su escuela y, sobre todo, que "ésta colabora o se identifica tan íntimamente con el estilo del maestro extremeño que, a veces, forman un todo indisoluble" (7).

Junto con Jerónimo de Bobadilla, conocemos los nombres de algunos de los colaboradores y seguidores de Francisco de Zurbarán por aquellos años de supremacía artística en Sevilla: su hijo Juan, Francisco y Miguel Polancos, Bernabé de Ayala, Francisco Reina, Juan Martínez de Gradilla, Francisco Cubrián, Juan Caro de Tavira, Ignacio de Ries y otros, sin contar con una gran serie de pintores que sin ser directamente discípulos se impregnaron de zurbaranismo, como son los casos de Francisco Legote, Don Sebastián de Llanos y Valdés, Antonio del Castillo, Juan de Sarabia, y otros muchos que harían la lista demasiado extensa. En este primer ambiente artístico de supremacía zurbaranescas se desarrolló nuestro pintor, en cuya escuela, a decir de Ceán sin fundamento alguno, "no hizo todos los progresos que se esperaban de su afición, pues se ocupaba más en la frescura y buen empastado del colorido, que en la corrección del dibujo" (8).

En 1644 tiene lugar el nacimiento de Ana María de Pedraza y Guzmán en la ciudad de Antequera (9), mujer que años más tarde, concretamente en 1659, se convertiría en su primera esposa. El matrimonio se llevó a cabo en la iglesia parroquial de San Sebastián de Antequera el 27 de abril (10) según

(4) A pesar de nuestros continuos esfuerzos en este sentido, no descartamos la posibilidad de hallar algún día, pues aún no hemos agotado todos los archivos parroquiales de la ciudad de Sevilla.

(5) Tuvo lugar el enlace matrimonial en la sevillana parroquia de la Feria, cuyo archivo fue destruido durante la Guerra Civil (1936-39), por lo que esta única referencia a manera de índice del Archivo del Palacio Episcopal de Sevilla supone una aportación documental de gran interés. Documento I.

(6) ROGELIO BUENDIA, José, "La estela de Zurbarán en la pintura andaluza". *Goya*, 1965, ns. 64-65, pág. 277.

(7) GUINARD, Paul, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*. Madrid, 1967, pág. 291.

(8) CEAN BERMUDEZ, J. Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. I, pág. 151.

(9) Fueron sus padres Benito de Pedraza y Antonia de Guzmán, según consta en su partida de bautismo del día 5 de marzo de 1644 conservada en la parroquia de San Sebastián de Antequera. Documento II.

(10) Documentos III y IV.

consta en los libros del archivo, siendo sus padrinos don Juan Ortega y doña Antonia de Guzmán, su mujer. Por su testamento sabemos que como fruto de este su primer matrimonio nacieron cuatro hijos: María, José, Isabel Teresa y Jerónimo (11). Así pues, este es el único vínculo que une a Bobadilla con Antequera: el hecho de que su primera mujer naciera en esta tierra y que se celebrara su boda en una de sus más celebradas iglesias parroquiales.

Por otra parte, no debió nuestro pintor permanecer mucho tiempo en Antequera, pues a partir del año 1660 aparece su nombre en la relación de los profesores “que se obligaron a contribuir con una cantidad de dinero al mes para los gastos de la Academia fundada por Bartolomé Esteban Murillo en Sevilla” (12). Este noble empeño de dotar a Sevilla de una “academia de dibujo” donde se forman los artistas es, para Angulo Iñiguez “una de las empresas que más enaltecen la personalidad de Murillo” (13), llegando a afirmar Ceán Bermúdez que contribuyó a sostenerla hasta el año 1672.

Indudablemente el “murillismo” tan en boga por aquellos años en Sevilla tuvo casi por necesidad que hacer mella en su evolución artística sin que hasta ahora podamos demostrarlo con obras suyas y sólo guiado por lo que nos dice Palomino en su biografía. Según el erudito cordobés, Jerónimo de Bobadilla “estaba dotado por el Cielo para lo pequeño, lo cual hacía con tan extremada gracia y primor que mereció que Murillo le encargase algunas cosas de esta calidad” (14).

Su fama de pintor debió de ser grande en aquellos años si aceptamos lo indicado por el ya mencionado Palomino que lo calificaba de “hombre de mucha virtud, loables costumbres y muy gran talento. Su casa era un camarín continuado de cosas del estudio de la Pintura, pues todas las piezas las tenía llenas de modelos exquisitos, figuras de academias, muchos dibujos originales y borroncillos de hombres eminentes, todos colocados con gran arte y primor, pero no para prestarlo a nadie, sino para su gusto y aprovechamiento. Lo cierto es, que si como tuvo el buen gusto y capricho en la composición, con hermosura en el colorido, le ayudara más el dibujo, hubiera sido completamente perfecto, pero por su camino fue de los más célebres ingenios de la Pintura en esta facultad” (15). Si creemos al pie de la letra la semblanza que el crítico pintor cordobés hace de Jerónimo de Bobadilla, éste es, pues, un hombre de “razonable celebridad”. Y esto es en gran parte admisible ya que en 1675 nuestro pintor “juntamente con Antonio Navarro, fueron nombrados *alcaldes alamines de la Pintura* en Cabildo de 22

(11) Declara en su testamento que no llevó nada de bienes al matrimonio mientras que su mujer, mediante carta de dote ante el escribano público francisco de Alcántara de Antequera, aportó una fuerte cantidad de dinero. Con respecto a sus hijos, sigue indicando en el testamento que presenta fecha del 21 de mayo del 1708 que puso en estado a María casado con Agustín de Perea y a Teresa casada con Alonso Ramirez, a las cuales mediante cartas de dote les dio parte de sus bienes y, por último, declara que sus hijos Isabel y Gerónimo “murieron sin tomar estado”. Documento IX.

(12) CEÁN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, pág. 151 y CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la (Conde de Maule), *Viage de España, Francia e Italia*. Cádiz, 1812. Tomo XIV, pág. 296.

(13) ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Pintura del siglo XVII. “Ars Hispaniae”*, t. XV, pág. 340. La Academia se constituye y se inaugura el 1 de enero de 1660 en la Casa Lonja de Sevilla bajo el nombre de “Academia de Dibujo”, con sala de estudio del natural. Hay que suponer que, aunque se tratara de un anhelo común de los pintores hispalenses, Murillo tuvo especialísima responsabilidad en la creación de la misma, de la que eran protectores el Conde de Arenales y el Marqués de Villamanrique. Consiguientemente, al proveerse los cargos directivos (Protector, Presidente, Cónsul, Fiscal, ...) la presumible competencia entre Herrera el Mozo, de carácter violento y recién llegado de Italia, y Murillo, queda resuelta en el primer momento con dos presidentes de rotación semanal, una para cada uno. Además, se nombran dos consules, Sebastián de Llanos y Valdés y Pedro Honorio de Valencia; un fiscal, Cornelio Schutt, y un secretario, Ignacio de Iriarte. Por último, un diputado, Juan de Valdés Leal, y un portero. Aparte de los directivos, cotizaban también, a razón de 6 reales de vellón al mes, los siguientes pintores: Matías de Arteaga, Matías de Carvajal, Antonio de Elizalde, Juan de Arenas, Juan Martínez, Pedro Ramirez, Bernabé de Ayala, Carlos de Negrón, Pedro de Medina, Hernández Arias Maldonado, Diego Díaz, Jerónimo de Bobadilla, Antonio de Zarzosa, Juan López Carrasco, Pedro Nuñez de Villavicencio, Pedro Camprobin, Martín de Atienza y Alonso Pérez de Herrera.

(14) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 998.

(15) PALOMINO, *Op. cit.*: pág. 998-999.

de febrero”, según consta en las actas capitulares del Archivo Municipal de Sevilla recogida por el infatigable investigador sevillano Gestoso y Pérez (16).

Esta privilegiada situación artística tuvo que darle sin lugar a dudas abundancia de trabajo en la Sevilla de aquellos años. Al decir de Ceán Bermúdez “sus obras fueron abundantes por los conventos y casas particulares de aquella ciudad y su comarca” (17), aunque lamentablemente hayan caído en el olvido en nuestros momentos actuales, conociéndose tan sólo las pinturas pertenecientes a diferentes colecciones particulares malagueñas. Sabemos que en 1685 firma un dibujo a lápiz negro separado con tinta que representa a *San José con el Niño Jesús en sus brazos en un paisaje* que pertenece al Museo de Hamburgo, dado a conocer por Mayer (18), quien califica a nuestro pintor como “un discípulo, o mejor dicho un imitador muy débil de Murillo (?) al que únicamente se conoce por este dibujo de Hamburgo que firma y fecha en el año 1685”.

También en este año tiene lugar su segundo matrimonio lo que implica por lógica su estado de viudez, como así se reseña en la partida de matrimonio reducida conservada en el archivo de la parroquia del Sagrario de Sevilla (19). Su segunda esposa fue doña María Quiroga, viuda de Francisco Rodríguez Palomo, siendo testigos “don Francisco de Aguilar y don Bartolomé Ruiz Navarro, curas del Hospital del Amor de Dios de Sevilla”.

Nuevas noticias sobre su vida nos sitúan al artista en 1699, fecha en que firma el “contrato de aprendizaje de escultor” de su hijo Jerónimo (20) con el maestro de escultor, Agustín de Perea, unido a la familia al estar casado con su hija María (21). El contenido del documento responde a lo que era común por aquellos tiempos de fuerte estructura gremial, estableciéndose las condiciones a las que se comprometían tanto por parte del aprendiz, representado por su padre, como por el maestro. Desconocemos la actividad como escultor de su hijo Jerónimo, aunque no sería muy extensa ya que en el año 1708 en la escritura de testamento de su padre se da como fallecido a igual que sus hermanas María, Teresa (22) e Isabel.

Llegamos a los últimos años del pintor. Tras los continuos reveses sufridos con la muerte de la mayoría de sus hijos y debido también al paso de los años que lo ha acercado a la vejez, su salud se ve fuertemente resentida por lo que se apresta a redactar su testamento como última voluntad. La escritura lleva la fecha de 21 de mayo de 1708 y en ella expresa una serie de noticias interesantes para la mejor comprensión de su vida según hemos ido viendo. Tras señalar que se encuentra “enfermo en cama”, refiere que es hijo legítimo de Miguel Jerónimo de Berlanga y Sánchez e Isabel de Bobadilla, ya difuntos y afirma que es “maestro pintor, vecino de esta ciudad de Sevilla en la Resolana y natural de

(16) GESTOSO Y PEREZ, José, *Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1908. Tomo III, págs. 275-276.

(17) CEÁN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, pág. 151.

(18) MAYER, Augusto, L., “La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo”. *Rev. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año 1920, pág. 132. Lámina XIV.

(19) Libro de matrimonios, núm. 19 (1669-1689), fol. 174. Documento VI.

(20) Escritura dada a conocer por M. Carmen HEREDIA MORENO en su obra, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, págs. 193-194.

(21) El panorama de la escultura en Sevilla a comienzos del siglo XVIII era pujante, a pesar de que los grandes imagineros sevillanos de la centuria anterior ya no existían. En este siglo trabajan en dicha ciudad artistas de la talla de los Baraonas, los Roldán –padre e hija, si bien el padre muere con el cambio de siglo–, Duque Cornejo, los Perea –padre e hijo– y otros muchos. Agustín de Perea, hijo de Miguel de Perea, “vecino de Málaga”, estuvo de aprendiz de Pedro de Mena (contrato con fecha de 3 de septiembre de 1671, publicado por Llordén, *Escultores y Entalladores malagueños*, págs. 126-127). Más tarde se afincó en Sevilla, donde realizó, entre otras obras, la sillería de coro de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, en colaboración con su hijo Miguel y con el ensamblador Juan de Valencia.

(22) Su partida de entierro la hemos localizado en el Archivo de la Parroquia del Sagrario de Sevilla. Documento VIII.

esta dicha ciudad". Más adelante deja mandado que se le entierre en "la parroquia del Sagrario de la Catedral de Sevilla", dejando todas las demás disposiciones de su entierro a "doña María de Quiroga, mi mujer a quien encargo sea con toda moderación que se pudiere atento a que yo no tengo bienes, ni efectos, ni caudal alguno". Hace a continuación la indicación que "hará veinte y dos años más o menos casó en segundas nupcias con la dicha doña María de Quiroga y del dicho matrimonio no tenemos hijos ningunos". Declara igualmente que estuvo casado de primer matrimonio con doña Ana de Pedraza teniendo como hijos legítimos a María, José, Isabel, Teresa y Jerónimo, de los cuales "solamente vive el dicho José que al presente está casado en la ciudad de Granada". Por último, nombra por sus albaceas a su mujer doña María de Quiroga, a Francisco de Osorio y a Juan José Gómez, que al año siguiente renuncia por escritura pública "por tener muchas ocupaciones precisas y no poder alvacear dicho albazeasgo" (23). La escritura de testamento se firmó ante el escribano de número Francisco Palacios (24).

Su muerte se produjo un año después. El 22 de junio de 1709 se entierra en la parroquia del Sagrario, pagándose los derechos de ceremonias, misas y sepulturas que toca a la fábrica. Se especifica en la partida de entierro además, que "vivía en la Resolana, dejó testamento, y albacea a su propia mujer" (25). Con ello se pone en entredicho lo afirmado por Palomino (26) y ratificado por Ceán Bermúdez (27) que "murió en dicha ciudad de poco más de sesenta años, por el 1680". Años más tarde se produjo la muerte de su segunda esposa doña María Quiroga, enterrándose también en la parroquia del Sagrario. Su partida de difuntos es bastante escueta indicando tan sólo: "María Quiroga, viuda de Jerónimo de Bobadilla, pobre" (28), lo que nos señala la situación de penuria por la que atravesó después del fallecimiento de su marido.

Con su muerte se produce un total olvido. Sólo el bueno de Palomino lo destaca en su *Museo Pictórico* como "hombre de mucha virtud, loables costumbres y muy gran talento". La historia artística tan sólo lo recuerda como un escueto nombre en el más absoluto anonimato dentro de la lista tradicional de los discípulos de Francisco de Zurbarán "a falta de documentos y obras ciertas" (29). Esperemos que a partir de esta modesta aportación, su conocimiento vaya en aumento hasta alcanzar el puesto que justamente merece en el contexto de nuestra pintura barroca, y, en especial, en torno a la opulenta y artística Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII.

2. ESTILO ARTISTICO

A juzgar por las pocas obra conocidas hasta la fecha de Jerónimo de Bobadilla, resulta muy difícil trazar el perfil completo de su estilo ni, mucho menos, señalar las líneas de su evolución, hasta tanto no aparezcan más obras que de seguro existirán, sobre todo, entre los fondos de los conventos y casas particulares de Sevilla y su provincia, si aceptamos lo referido por Ceán Bermúdez, quien además elogia su laboriosidad al indicar que "dejó a su muerte un *copioso estudio* de academias, dibujos, modelos y borroncillos de grandes artistas" (30).

(23) Documento X.

(24) Documento IX.

(25) Documento XI.

(26) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 999.

(27) CEAN BERMUDEZ, *Op. cit.*, pág. 151.

(28) Documento XII.

(29) GUINARD, *Op. cit.*, pág. 291.

(30) CEAN BERMUDEZ, *Op. cit.*, pág. 151.

En efecto, sus obras son hasta ahora cuatro pinturas al óleo en colecciones particulares malagueñas, objeto principal de nuestro estudio, a saber, *la Adoración de los Reyes*, otra *Adoración de los Reyes*, *la Circuncisión* y *la Huida a Egipto*. Además de estas pinturas conocidas, se tienen noticias de otras de paradero desconocido. Así Palomino nos habla de “*seis lienzos de la Vida de Cristo Señor Nuestro* que pintó para un aficionado a la Pintura, llamado Salvador Baeza, en que había algunos pedazos de perspectiva, cosa excelente” (31). También sabemos que en el año 1789 se vendió en una almoneda celebrada en Madrid “una pintura de media vara de largo y tercia de alto, que representa a *San Francisco de Paula con varios compañeros y muchos angelitos*, original de Jerónimo de Bobadilla, insigne profesor y contemporáneo de Murillo, cuyo estilo imitó” (32).

Ya queda indicado su afición al dibujo, aunque tan sólo tengamos conocimiento indirecto de tres de ellos, a saber, “un *San José con el Niño Jesús en sus brazos en un paisaje* (lápiz negro separado con tinta), firmado jeró. de Bobadilla fat. anno 1685”, perteneciente a los fondos artísticos del Museo de Hamburgo y dado a conocer por Augusto Mayer calificando, según se ha dicho, a nuestro pintor como “un discípulo, o mejor dicho un imitador muy débil de Murillo” (33). También este mismo investigador alemán de nuestra pintura señaló entre los numerosos dibujos de pintores españoles de la famosa colección Witt de Londres, uno firmado por Jerónimo de Bobadilla que representaba *El hijo pródigo*, “dibujo a pluma, lavado, de características muy murillescas” (34). Por último, conocemos la existencia de otro dibujo de nuestro pintor gracias a la amabilidad de D. Diego Angulo que, sabedor de nuestro interés por Jerónimo de Bobadilla, nos ha enviado una fotocopia del mismo. Se trata del evangelista *San Marco*, publicado por Adolphe Stein (35).

Una vez expuesto el reducido catálogo de su obra conocida hasta hoy día, lo primero que nos sorprende y llama poderosamente la atención es el hecho de que mientras su pintura nos delata un seguidor de Zurbarán en general, los dibujos por el contrario nos hablan claramente de un imitador de Murillo, aunque no con esa vena de debilidad con que lo califica precipitadamente Mayer, pues al decir de Angulo Iñiguez lo poco conservado de él demuestra hasta ahora a “un dibujante que se mueve en torno al estilo de Murillo con cierta personalidad” (36).

Ya hemos visto que la crítica tradicional lo relaciona estrechamente con Zurbarán afirmándose que “aprendió el arte de la Pintura en su escuela donde aprovechó mucho” (37). En efecto, este vestigio de zurbaranismo se aprecia en gran manera a través de estas cuatro pinturas encontradas en colecciones particulares malagueñas, lo que permite juzgarlo aunque sea tan sólo parcialmente hasta tanto no aparezcan más obras de su mano. Con ello damos satisfacción a todos los que de alguna manera han abordado el estudio del llamado “pintor de frailes”, y en especial al estudioso francés Paul Guinard que en su importante monografía sobre Zurbarán calificaba a Jerónimo de Bobadilla, junto con Juan Caro de Tavira y Francisco Cubrián, como “discípulos desconocidos ya que ninguna obra nos posibilita para emitir juicio sobre su entronque con el maestro” (38).

(31) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 998.

(32) Almoneda (1758-1814) “Diario de Madrid”, *Arte Español*, 1959, pág. 194.

(33) MAYER, *Op. cit.*, pág. 132.

(34) MAYER, Augusto, “Los dibujos españoles de la colección Witt en Londres”. *Arte Español*, año 1926, pág. 3.

(35) Publicado en la revista “*Apollo*”, III, Londres, 1977. D. Diego Angulo Iñiguez, con generosidad que tanto le honra, ha puesto a nuestro alcance este dibujo, por lo que le testimoniamos nuestra sincera gratitud.

(36) Comunicación directa del citado profesor con el que éste escribe.

(37) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 998.

(38) GUINARD, *Op. cit.*, pág. 295.

Es, pues, evidente que al estudiar estas obras su formación ha de considerarse enteramente zurbaranesca. Así podemos afirmar que las obras reseñadas son testimonio en un principio del interés del pintor por el tenebrismo atemperado sin demasiado extremismo, a la manera del maestro extremeño, esto es, "una luz definidora de volúmenes con planos esenciales y netos perfiles de sus personajes bien jerarquizados, dentro de una composición simple e ingenua que responde perfectamente al llamado cuadro de devoción", según lo define Martin S. Soria (39).

Así su *Circunscripción* responde, dentro de un esquema compositivo de gran simplicidad donde los personajes apenas dejan espacio libre para dar rienda suelta a una arquitectura sobria, a una ordenada y jerarquizada colocación de los mismos gracias al habilidoso manejo de la luz tenebrista resaltada en toda su intensidad en torno a la encantadora figura del Niño entre sus padres y el anciano Simeón.

También sus dos *Adoración de los Reyes* ponen de manifiesto una iluminación de indudable inspiración tenebrista, aunque ese tenebrismo es menos intenso, pero, en cambio, descubre otro aspecto interesante de su personalidad artística: su sentido cromático. Gusta de emplear colores oscuros e intensos y de trabajar a su vez con varios tonos de un mismo color, sobre todo del ocre, yuxtaponiendo además colores muy próximos en la paleta, como sucede en el caso del rojo bermellón y del rosa claro. En realidad, se puede aceptar a través de estas pinturas lo que ya afirmara Palomino (40) y ratificara Ceán Bermúdez (41) el hecho de que sus obras estaban ejecutadas "con muy buena pasta y hermosura de color".

Por otro lado su *Huida a Egipto* evoca con claridad la obra del mismo tema de Zurbarán del Museo de Besançon, repitiendo con cierta exactitud la misma composición con la salvedad del ángel adolescente en la pintura de Jerónimo de Bobadilla (42). Es de interés resaltar la figura de San José que repite exactamente actitud y gesto de diálogo a través de su mano persuasiva, como en la obra del maestro. Por último el paisaje vegetal y atmosférico presenta idéntica ejecución técnico-cromática en ambas pinturas. Todo lo cual nos induce a admitir el conocimiento de dicha pintura por parte de Jerónimo de Bobadilla enriqueciendo la composición con la presencia del bello ángel adolescente.

Así pues no hay lugar a dudas que el acercamiento estilístico a estas obras nos conduce a acertar de buen grado las noticias literarias que se han venido diciendo de él acerca de su formación y aprendizaje en torno a la escuela de Zurbarán, desde Palomino que fue el primero hasta nuestros días. No descartamos por esta misma razón que colaborara con el maestro extremeño en la realización de algunos trabajos de su "amplio taller" del que algo nos dice la historia y bastante más la observación directa de las grandes series de pinturas monacales de tanta desigualdad que se atribuyen al mismo Francisco de Zurbarán.

Hay que tener presente que las dimensiones de estas pinturas (1,26 x 1,85 m.) no corresponden precisamente a las que mejor le convenía a su concepción artística, si aceptamos totalmente lo que nos dice Palomino cuando afirmó que era "artista de muy gran talento... en pintar historias de *mediano tamaño*... pero en saliendo de figuras de mayor tamaño que media vara, se descuadraba, pues parece

(39) SORIA, Martin S., *The Paintings of Zurbarán*, Londres, Nueva York, 1953, pág. 89.

(40) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 998.

(41) CEAN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, pág. 151.

(42) En general la pintura del Museo de Bellas Artes de Besançon es atribuida a la escuela, aunque según Angulo podría ser del maestro extremeño de hacia el año 1640.

que el Cielo le había dotado para *lo pequeño*, lo cual hacía con tan extremada gracia y primor que mereció que Murillo le encargase algunas cosas de esta calidad” (43).

Ahora bien esto ocurría a partir de 1650 cuando la estrella de Zurbarán ya declinaba ostensiblemente dejando paso a la figura de Murillo. Entre tanto, debe reconocerse que en la Sevilla de mitad del siglo y hasta entre los primeros miembros de la Academia que el mismo Murillo fundara pocos años después, la mayoría de los artistas mediocres, entre los cuales se encontraba nuestro pintor, siguen afectos al estilo de Zurbarán mientras que las nuevas corrientes, en general de procedencia italiana, y los propios triunfos personales de Murillo no imponen su tiranía artística hasta bien entrado el último tercio del siglo XVII.

Esta tiranía llegó sin lugar a duda a apoderarse de Bobadilla, pues ya es sabido cómo todo artista segundón infortunadamente procura aproximarse tanto a un maestro que, sin igualarle, incluso sin plagiarle, cede demasiado de su personalidad para poder conservar un nombre regularmente destacado, fenómeno que se reproduce siempre en torno a un gran creador. El murillismo de nuestro pintor se aprecia, según hemos señalado, a través de los dibujos conocidos hasta la fecha. Estos dibujos murillescos al decir de los comentaristas que lo han publicado y que nosotros rubricamos, presentan ciertas incorrecciones de proporción y falta de acabado por estar el pintor más preocupado por el efecto de conjunto del total de la composición, como ocurre por ejemplo con el Evangelista *San Marcos* de Londres (44), cuyas manos no terminadas en detalles dejan mucho que desear, aunque la composición está bien pensada y estructurada al darle al apóstol un sentido de corporeidad equilibradamente logrado a base de un estudio razonado de luces y sombras, que sirve para paliar en buena parte los mencionados defectos.

Esta influencia murillesca en Jerónimo de Bobadilla no sólo se aprecia a través de estos dibujos, sino también por las mismas fuentes literarias. Ya hemos señalado su participación en la Academia fundada por Murillo en Sevilla a partir del año 1660. Por otra parte, el propio Palomino nos menciona la amistad de Jerónimo de Bobadilla con el célebre pintor sevillano. Así nos indica, una vez que destaca sus cualidades para *lo pequeño* por especiales dotes del Cielo, “que mereció que *Murillo le encargase algunas cosas de esta calidad*” (45).

En torno a su técnica de trabajo, también nos menciona Palomino algunas consideraciones, señalando que era ante todo un artista “muy curioso y esmerado en el empleo del color de sus pinturas, ya que lo dejaba tan unido y lustroso que no parecía ser pintado, sino bruñado, y además de esto, tenía unos barnices tan diáfanos y secantes, que parecía una vidriera, de suerte que en estando un lienzo barnizado era menester irle buscando la luz, para poderle mirar, por lo que viéndola Murillo, le decía: Amigo, esto tiene cristal por encima” (46). Nada de lo dicho podemos demostrar ya que lo conocido hasta la fecha no coincide su técnica de ejecución con lo expresado por Palomino y repetido más tarde por Ceán y otros biógrafos posteriores (47), por lo que hasta que no se demuestre lo contrario, no pasa de una mera y curiosa anécdota.

(43) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 998.

(44) Lámina XIII.

(45) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 999.

(46) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 999.

(47) En general, la única y válida biografía sobre Jerónimo de Bobadilla en el campo de la historiografía tradicional, ha sido la de Palomino, pues desde Ceán hasta el biógrafo de Espasa Calpe, pasando por Cruz y Bahamonde, Gestoso y otros, no aportan nada nuevo sino un resumen de lo dicho por el erudito pintor cordobés.

A juzgar por lo que también nos cuenta Palomino, era un artista enamorado de su profesión, cuando refiere que “su casa toda era un camarín continuado de piezas y cosas del estudio de la Pintura, pues todas las tenía llenas de modelos exquisitos, figuras de academia, muchos dibujos originales y borroncillos de hombres eminentes: todos colocados con gran arte y primor, pero no para prestarlo a nadie, sino *para su gusto y aprovechamiento*” (48).

Por último es evidente también la aproximación estética de Jerónimo de Bobadilla con artistas granadinos, en especial con Cano y Bocanegra, según se desprende de algunos rasgos estilísticos de su obra conocida. En efecto, apreciamos cómo en los rostros de sus Vírgenes, en especial de la que hemos denominado su segunda *Adoración de los Reyes*, el modelo se relaciona estrechamente con los de Cano: forma ovalada y fina, de rasgos anatómicos menudos y muy cuidados, buscando con todo ello un claro arquetipo de belleza femenina y no un modelo concreto y determinado, entresacado de la realidad. Este posible entronque con la escuela granadina se aprecia igualmente en la similar manera de interpretar actitud y gesto del Niño, bien visible, sobre todo, en la pintura de la *Circuncisión*, en la que aparece un retoño regordete, fuerte, mofletudo, donde sus mejillas exageradamente abultadas esconden casi sus ojos, y a la vez lleno de brio y gracia infantil natural, como lo observamos en Alonso Cano e igualmente en Pedro de Mena.

Con ello llegamos al final de nuestro esbozo sobre las apreciaciones estilísticas en torno a Jerónimo de Bobadilla. No pensamos, por supuesto, haber agotado todas las posibilidades al respecto. Pero sí tenemos la satisfacción de haber dado a la luz de la investigación el conocimiento de un pintor que hasta la fecha se movía en una gran nebulosa de desconocimiento tanto en su biografía (al considerarse nacido en Antequera entre otros muchos errores), como por el absoluto silencio que se tenía sobre su obra. Si la fama de Zurbarán en el siglo XX se ha convertido en un “ansia por parte de los coleccionistas de obtener nuevos *zurbaranes*, a costa de las obras de sus discípulos, imitadores o simplemente seguidores”, como apunta Buendía (49), también hay que decir que afortunadamente se va depurando cada vez más los límites entre el maestro y sus múltiples continuadores gracias a la constante investigación de los estudiosos de nuestra pintura barroca. Nuestra alegría es haber contribuido en una pequeña parte a esclarecer el todavía borrascoso mundo zurbaranesco y aún más el murillesco, con este modesto trabajo no concluido y definitivo sino iniciado y abierto a posteriores investigaciones, cuando vayan apareciendo más pinturas de su mano que contribuyan a afianzar mejor su personalidad dentro del barroco sevillano de la segunda mitad del siglo XVII.

(48) PALOMINO, *Op. cit.*, pág. 999.

(49) ROGELIO BUENDÍA, *Op. cit.*, pág. 282.

3. CATALOGO

1. ADORACION DE LOS REYES

Málaga. Colección particular.

L. 1,26 x 1,85 m. (Firmado en el reverso: Bobadilla en 180 rs.).

Láminas I-III.

La particularidad de estar firmada la pintura es causa más que suficiente para no dudar de su atribución a Jerónimo de Bobadilla, junto con la novedad que representa el hecho de dejar constancia acerca de la cantidad cobrada por el trabajo: 180 reales, dato económico altamente significativo de su buena cotización en los ambientes artísticos de la ciudad de Sevilla de mediados del siglo XVII, razón que puede explicar tal vez su holgada posición social al decir de Palomino, según ya hemos comentado (*Vida* 156, pág: 999).

Bobadilla en 180 r.^s

Representa a la izquierda del cuadro al grupo de la Virgen de pie, con túnica rosa claro y manto azul, sosteniendo al Niño entre los brazos que a su vez se encuentra sentado sobre un doble plinto, detrás San José, casi envuelto por el fondo, sólo destacando su rostro y manos cruzadas a la altura del pecho, con túnica verde oscuro y manto ocre marrón. De rodillas, a los pies de la Virgen y el Niño, Melchor, que se ha descubierto y dejado su corona sobre el suelo, ofrece presentes valiosos (monedas de oro en una preciosa copa metálica) que ya ha depositado sobre el ancho plinto, en actitud de recibir la bendición del Niño. Detrás aparecen Gaspar y Baltasar, acompañados de criados y soldados con anacrónicos cascos y turbantes, portando el primero un bello incensario, mientras que uno de los criados que está junto a Baltasar ofrece un cofre. Un perro en primer plano completa la composición. Fondo de celaje de atardecer apenas resaltado por el poco espacio que dejan libre el conjunto de figuras. Es de destacar el rojo intenso de la indumentaria del mago negro que constituye intencionadamente el centro de atención desde el punto de vista cromático de toda la obra, frente a los tonos apagados de tendencia terrosa del resto de la composición.

El cuadro en general, que agrupa a diez personajes, se resuelve con claridad en una típica estructura en aspa, producida por el cruce de las dos diagonales. De seguro que Jerónimo de Bobadilla tuvo que tener presente para su realización, la obra de la *Adoración de los magos* de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Grenoble, pintada entre 1638-39 (que la crítica a su vez la relaciona estrechamente con la *Adoración de los magos* de Angelo Nardi del convento de las Madres Bernardas de Alcalá de Hena-

res). De todas maneras todas estas obras continúan el viejo esquema shongaueriano, pero animándolo en este caso Bobadilla con sugerencias rubenianas y flamencas en general, aunque sólo en cuanto al dibujo, ya que el color sigue siendo terroso y nada brillante a excepción de la ya comentada vestidura de Baltasar. El conocimiento de la obra de Rubens (*Adoración de los magos* del Museo del Prado, pintada en un principio para el Ayuntamiento de Amberes hacia el año 1609, y traída a la colección real española a la muerte de Rodrigo Calderón en 1618. Prado núm. 1638) le llegaría como a tantos otros pintores de la época a través de la estampa grabada por Lucas Vosterman de 1621 (para mayor extensión sobre este particular, véase el artículo de Pérez Sánchez, "Rubens y la pintura barroca española", *Goya*, núms. 140-41, 1977, págs. 86-109). La interpretación es fiel en lo esencial, pero simplificando el grupo de la derecha, del que desaparecen los esclavos y el ampuloso y movido séquito, siendo sustituido por dos guerreros, de a pie, apoyados en sendas lanzas, a la vez que los magos modifican también sus gestos y actitudes. Por otra parte, en los tipos el servilismo rubeniano ha desaparecido, volviendo el pintor a su mundo zurbaranesco. Por ese modo de aprovechar y hacer suya la estampa ajena nos encontramos con un pintor que presenta métodos de trabajos habituales al resto de los artistas españoles del siglo XVII, y más frecuentemente dentro de los que trabajan en torno al taller de Zurbarán.

Esta estampa de la *Adoración de los magos* de Rubens hizo amplia fortuna en la pintura española barroca, como lo han probado Pérez Sánchez y Díaz Padrón (recordemos entre otros pintores, los nombres de Carreño de Miranda, Mateo Gilarte, Pedro Nuñez, Camacho Felices, Pereda, Risueño y otros muchos que harían la lista demasiado extensa), e incluso, a través de Sevilla, esta composición del maestro del Amberes, como otras muchas suyas, fue muy pronto conocida y aprovechada en Hispanoamérica por lo que "la fecunda inventiva rubeniana vino a ser un recurso continuo y una base insustituible, aunque no única, tanto para modestos artistas sin mucha imaginación, que hallaban en esos modelos inagotables recursos iconográficos y compositivos (como es el caso de nuestro pintor), como para los clientes devotos, que impusieron muchas veces esos brillantes modelos al realizar sus encargos" (Pérez Sánchez, *ob. cit.*, pág. 86).

Por lo demás, Jerónimo de Bobadilla busca en la iluminación de la escena el claroscuro de naturaleza tenebrista, aprendido en el taller de Zurbarán. Es digno de resaltar la figura desnuda del Niño que evoca recuerdos canescos, según apuntamos anteriormente, como así mismo las calidades naturalistas que asoman en la tela blanca sobre la que se asienta el Niño con plegados escultóricos de concepción zurbaranesca, y los objetos de naturaleza muerta que definen a cada uno de los magos (copa metálica, incensario y cofre) tratados con pulcritud y gran sentido realista. Junto a ello, se observan deficiencias técnicas como pueden ser algunas incorrecciones de dibujos (las magos agrandadas y planas del rey negro,...) y riqueza de expresiones en los personajes. Cromáticamente no se puede emitir un juicio bastante acertado dado la gran acumulación de suciedad existente en el lienzo, a pesar de que predominan los tonos terrosos en toda la obra. Su conservación, por otra parte, no es buena, presentando zonas del cuadro con pérdida de pintura, junto con algunos cortes, aunque, por fortuna, no en lugares importantes de la composición.

Sabemos que esta pintura formó parte de una serie de "cinco grandes cuadros sobre la *Vida de la Virgen*, de Bobadilla", propiedad de la casa del Sr. D. Miguel Crooke, según la relación detallada que publica el historiador malagueño D. Ildefonso Marzo en el capítulo "Galería Artística de la Provincia de Málaga" de su conocido libro *Historia de Málaga y su provincia*, del año 1851. De esta cinco pinturas sólo hemos podido encontrar hasta la fecha tres de ellas, que forman parte de este estudio sobre el pintor. Por medio de algunos de los actuales propietarios sabemos que dos de la serie fueron llevadas

a Madrid, tras los repartimientos de los lotes formados a la muerte del Sr. D. Miguel Crooke, desconociéndose su actual paradero, a pesar de nuestros continuos intentos por hallarlas en la capital de España.

MARZO, *Historia de Málaga y su Provincia, 1851, t. II, pág. 156.*

2. ADORACION DE LOS MAGOS

Málaga. Colección particular.

L. 1,06 x 1,50 m. (Firmado en el reverso: Bobadilla en 180 rs.).

Láminas IV-VI.

Esta pintura representa una de las más bellas y a la vez originales composiciones de Jerónimo de Bobadilla dentro de su todavía escasa producción. Junto a su belleza intrínseca de valores puramente estéticos, se destaca con mayor importancia su profundidad de sentimiento y sensible humanidad bellamente expresada, motivado en parte por la misma esencialidad del tema. Aparece en el centro de la composición la Virgen sentada presentando amorosamente al Niño Jesús en sus brazos. En un segundo plano, se encuentra San José de pie, apenas destacado por la penumbra lógica del fondo. De rodillas y delante de la Virgen y el Niño, el viejo rey Melchor, de perfil, coge delicadamente el pie del Divino Infante para intentar besarlo. Detrás de él, y de pie, el rey negro Baltasar presenta su obsequio al Niño en forma de elegante cofre, así como el tercer rey mago Gaspar, a la derecha del grupo de la Madre y el Hijo y con su mirada dirigida al Niño, que sostiene con su mano derecha en alto el obsequio. Tras de ellos y ya en planos de profundidad comparecen un total de diez personajes entre criados y soldados, vistiendo anacrónicos ropajes entre los que destaca sus turbantes y cascos. La presencia de los tipos orientales, muy frecuentes en la pintura española por influencia flamenca, anima la composición, produciendo en el espectador una mayor gama de exuberante imaginación. Fondo atmosférico de reducido espacio del que destaca la irradiación de una estrella, en un claro intento de seguir puntualmente el relato evangélico.

La composición tiene un evidente gusto italiano de cierto clasicismo al presentar un claro esquema de orden cerrado, valorando por encima de todo el espacio central donde se encuentra la Virgen con el Niño y a cuyo grupo hace dirigir habilidosamente el artista todas las miradas de los personajes que asisten a la escena evangélica. Un gran sentido del relieve, con bien estudiada gradación de términos debido al buen empleo de la luz tenebrista, animan la obra, lo cual junto a una conseguida fuerza espiritual y un moderado realismo, hacen que la pintura se distancie de la frialdad clasicista para meterse de lleno en el ambiente naturalista del Barroco. Es digno de resaltar el grupo formado por los rostros de la Virgen, el Niño y el rey Melchor, lleno de fuerza de comunicación expresiva a la vez que variedad tipológica, donde se aprecian por un lado el ideal de belleza femenina de enorme recuerdo canesco, la gracia infantil y tierna del Niño, lastimosamente no apreciada en su totalidad por torpes repintes que le dificultan y afean bastante, y, por último, la nota realista del rostro grave del anciano rey mago Melchor, donde lo determinado y concreto de sus facciones delatan seguramente la presencia de un modelo ejecutado con minuciosidad riberesca (es interesante comparar esta cabeza con la del rey mago arrodillado de la *Adoración de los magos* de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Grenoble en la que aparecen detalles tipológicos similares).

El colorido que presenta esta pintura es más atrayente y vivo que en las restantes obras de Bobadilla. Es también el elemento lumínico el que valora y jerarquiza las zonas cromáticas de cuadro. Así el grupo central junto con la figura del rey Melchor están trabajadas con una entonación clara y brillante donde resaltan los rosas pálidos, blancos marfiles y ocre-amarillos, frente a los tonos terrosos oscuros preponderantes en el resto de la composición, a excepción de la capa de intenso rojo del rey negro que aumenta la riqueza cromática del total del cuadro, más por influencia flamenca que italiana.

La pintura se encuentra reentelada de antiguo por lo que no podemos atestiguar con total seguridad la presencia de la firma, aunque esto no obsta a poner en duda la afirmación del propietario de haberla visto ante de su forración. El hecho de ser Jerónimo de Bobadilla un pintor prácticamente desconocido y dada la semejanza de su estilo con el de la *Adoración de los magos* anteriormente comentada, sobre todo, en actitudes y tipos, más que en composición, no hay inconveniente en admitir que se trate de una obra firmada. Su conservación no es buena al presentar algunas cortaduras, acumulación de suciedad, y principalmente, zonas de barrido y repintes que deforman la primitiva autenticidad de la pintura. Procede de la importante colección del Sr. Croke, importante aficionado a la pintura en la Málaga de la segunda mitad del siglo XIX, según señalamos anteriormente.

Ibidem n.º 1.

3. CIRCUNCISION

Málaga. Colección particular.

L. 1,26 x 1,85 m. (Firmado en el reverso: Bobadilla en 180 rs.).

Láminas VII-IX.

A pesar de que no se prestaba el tema de la Circuncisión para ser asunto grato a los pintores barrocos por ser breve y escueta la narración evangélica, tanto que "apenas proporciona elementos de inspiración para conseguir efectos devotos o composiciones grandilocuentes" como bien apunta Sánchez Cantón (*Nacimiento e Infancia de Cristo*, pág. 75), Jerónimo de Bobadilla lo acomete con cierta maestría, una vez que se ve forzado en la serie a representar los hechos más sobresalientes de la vida de la Virgen.

La composición, dentro de una cierta simplicidad como es común denominador entre nuestros pintores barrocos, se estructura de una manera habilidosa al situar los personajes escalonados y simétricamente dispuestos en torno a la Virgen con el Niño, que junto con el Sacerdote que porta un cuchillo en la mano derecha, constituyen el grupo central, destacándose también, por otra parte, por la luz atmosférica que deja libre la simple arquitectura que enmarca toda la escena. A ambos lados se disponen los demás personajes, apareciendo a la izquierda dos figuras de a pie (¿Santa Isabel y San Zacarías?) que dirigen atentamente sus miradas al Niño, mientras que a la derecha se encuentra San José, cogiendo amorosamente al Infante, y dos ángeles mancebos que en amable diálogo ayudan a la ceremonia litúrgica, portando uno de ellos una bandeja con los instrumentos propios para el acto religioso.

Esta ordenación de los personajes en la escena pensamos que es original de nuestro pintor, existiendo notables diferencias con las hasta ahora dos únicas pinturas conocidas con este tema en el mar-

co de la escuela sevillana (la *Circuncisión* de Juan de Roelas del retablo de la antigua iglesia de los jesuitas, y la de Zurbarán del Museo de Grenoble en Francia). Es digno de destacar en la obra de Bobadilla por encima del resto de la composición, el bello grupo formado por la Virgen, San José y el Niño Jesús por el ambiente naturalista en el que se mueven en una cálida atmósfera de emotivas expresiones y sentimientos. Ahora bien hay que señalar que, si mientras el rostro de San José evoca en cierta manera al de Zurbarán de la obra ya mencionada "por su construcción marcadamente riberesca" (según observación de M. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londres 1955, pág. 178), tanto la Virgen como el Niño por su delicado y a la vez espontáneo naturalismo, encajan perfectamente dentro de la estética de la escuela granadina hasta el punto que se encuentran muy próximos a los modelos de Cano y, sobre todo, de Pedro Atanasio Bocanegra. Es verdad que el dibujo del Niño Jesús, en especial en su rostro, hay claros recuerdos de la pintura flamenca, concretamente de Van Dyck, pero es por todo conocida la gran influencia que lo flamenco tuvo entre los pintores granadinos a través de Pedro de Moya y Miguel Manrique, hasta el punto de que "es innegable que en ninguna parte como en Andalucía, y más en concreto en Granada, el arte flamenco encontró un terreno tan propicio para su desarrollo" (Orozco, *Pedro Atanasio Bocanegra*, pág. 11) / Este recuerdo de lo granadino en Jerónimo de Bobadilla plantea interrogantes acerca de sus posibles contactos con artistas de esta escuela que no se pueden aclarar hasta tanto no se descubran nuevas obras y se amplíe el conocimiento de su biografía. Lo que sí es cierto es que el desnudo cuerpo del Niño que descansa sobre unos pañales blancos colocados sobre el altar del templo, de modelado suave y blando y a la vez lleno de bríos, se entronca con todo lo granadino partiendo de los tipos de Cano. Por último, el bellissimo rostro de la Virgen, destacado fuertemente por la intensidad de la luz del fondo, está ejecutado con gran calidad y maestría tanto en el dibujo de ritmo ondulante, como en el color trabajado con gran delicadeza para resaltar no sólo sus finas facciones sino también todo el conjunto en manifiesto contraste con la claridad que lo envuelve. Es un rostro que se nos impone por la honda naturalidad que manifiesta a la vez que se remonta al mundo de la idealidad por medio de su notable embellecimiento.

Sin embargo, no presenta la misma calidad y finura de ejecución el resto de la obra que se mantiene lamentablemente muy por debajo del grupo central que hemos comentado. Así la figura del Sacerdote celebrante está algo desproporcionada, máxime cuando los personajes que se encuentran a su lado presentan un cánón de proporción enormemente alargado, haciendo verdad la conocida afirmación de Palomino cuando señalaba que *en saliendo de figuras de mayor tamaño que media vara, se descuadernaba, pues parece que el Cielo le había dotado para lo pequeño* ("Vida", p. 999). Esperemos que se encuentren obras de pequeño formato de Bobadilla para que se confirme lo expresado por el erudito pintor cordobés.

Las figuras de los ángeles adolescentes presuponen en el contexto de la obra un matiz manierista de concepción italianizante, de seguro tomado de alguna estampa o grabado de época a las que tan aficionado era el pintor al decir de Palomino y Ceán. Su presencia y, sobre todo sus actitudes claramente comunicativas entre sí, en un primer plano de la composición, representa una cierta distracción hacia las figuras centrales donde se desarrolla la escena evangélica de la Circuncisión, fenómeno, por tanto, ilógico y contradictorio muy propio de la estética manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Toda la obra responde a una entonación fría, pero agradable y armónica, abundando los colores plateados grisáceos y ocre dorados, que recuerdan en mucho a su maestro Francisco de Zurbarán, llevados al lienzo a través de una pincelada apretada y compacta con riquezas de matices y variedades de

gamas y texturas que explica con creces lo que de él afirmaba Palomino: *porque era tan curioso y esmerado, que en medio de llevar su pintura un dedo de color, lo dejaba tan unido y lustroso, que no parecía ser pintado, sino bruñido* (Vida, pág. 999).

Su conservación, a igual que los demás de su serie, lamentablemente no es buena, presentando zonas desprendidas del color localizadas con preferencia en la parte inferior, a parte de una gran acumulación de suciedad que impide una mejor apreciación de sus valores cromáticos junto con un gran alabeo del lienzo por deficiencia de un mal soporte que contiene (bastidor antiguo sin cuñas con un torpe ensamblaje entre sus partes). Su firma se localiza en el respaldo del lienzo en el ángulo inferior derecho ("Bovadilla en 180 rs."). A pesar de todo, se trata si no de la mejor obra en su conjunto, sí la que presenta partes de mayor calidad como es el grupo central de la composición que le da suficiente altura para considerarlo como un artista discreto dentro del amplio panorama del mundillo artístico de la Sevilla de la 2.º mitad del siglo XVII.

Ibidem n.º 1.

4. HUIDA A EGIPTO

Málaga. Colección particular.

L. 1,26 x 1,85 m. (Firmado en el reverso del lienzo: Bovadilla en 180 rs.).

Láminas X-XII.

Representa esta pintura uno de los temas evangélicos de mayor interés narrativo, por lo que no es extraño que sea este pasaje uno de los más tratados por el Arte a través de toda su historia. Explica en gran parte esta profusión del tema en torno a la plástica, la cantidad de detalles descriptivos que aparecen no sólo en el evangelista San Mateo (2, 16-23), sino también en los llamados evangelios apócrifos (según refiere la obra del cardenal Gomá en nota recogida por Sánchez Cantón en su libro, *Nacimiento e Infancia de Cristo*, pág. 145), hasta el punto de que dentro del tema de la *Huida a Egipto* ha sido necesario distinguir los diversos momentos contenidos en el enunciado, a saber: el aviso del ángel, la matanza de los Santos Inocentes, El viaje a Egipto, Los descansos en el camino, la estancia, y el regreso a Judea.

Iconográficamente, la composición se estructura siguiendo un esquema tradicional, a pesar de la actitud provocada en la 2.ª mitad del siglo XVI contraria al uso admitido de pintar a la Virgen cabalgando sobre el asno, por el deseo de depurar la iconografía cristiana de las tradiciones pidadosas medievales, como consecuencia de las críticas de los protestantes. De hecho, el relato evangélico a pesar de sus múltiples detalles, no menciona cómo se llevó a cabo "el viaje a Egipto", por lo que a fines de esa centuria no faltan pinturas en Italia y Francia donde la Virgen María, con el Niño en los brazos, caminaba a pie. Ya el profesor Mále, en su famosa obra *El Arte Religioso*, observa cómo Flandes y España se sienten mucho más tradicionales. Así Sánchez Cantón, en su ya conocida obra, no llega a reproducir ninguna pintura ni escultura española donde María camine a pie. Tanto Pacheco como Interian de Ayala justifican en sus escritos iconográficos, con buen sentido, el tema de la Virgen caminando sobre el asno, aún reconociendo que la narración del Evangelio no menciona expresamente la cabalgadura.

Jerónimo de Bobadilla acepta, pues, la iconografía tradicional basándose para su realización en un dibujo de Rubens fechado hacia 1613, perteneciente a los fondos artísticos del British Museum de Londres (publicado por Burihard and Hulst en la obra, *Rubens Drawings*, Bruselas 1963, con el n.º 193, págs. 306-307). La composición es casi copia literal a la del maestro de Amberes, aunque más simplificada al no conceder nuestro pintor gran amplitud al paisaje frondoso de gran concepción barroca que aparece en el dibujo de Rubens, así como la escolta de los tres ángeles mancebos que queda reducida en la pintura de Bobadilla a uno sólo, el que conduce las riendas del borriquillo que lleva a la Virgen con el Niño dormido en sus brazos. Esta ayuda del dibujo de Rubens para la confección de la obra de Jerónimo de Bobadilla confirma lo expresado por Pérez Sánchez ("Rubens y la Pintura barroca española", *Goya*, núms. 140-41, pág. 86) cuando señala que "la fecunda inventiva rubeniana vino a ser un recurso continuo, una base insustituible —aunque no única— tanto para modestos artistas carentes de imaginación, que hallaban en esos modelos inagotables recursos iconográficos y compositivos, como para los clientes devotos, que impusieron muchas veces esos brillantes modelos al realizar sus encargos al pintor que lo iba a ejecutar".

Hay en la pintura un pormenor de gran interés naturalista digno de resaltar. Es el rostro de la Virgen, visto de frente, que con su mirada fija y atenta al espectador, delata claramente su condición de retrato que bien pudiera ser alguna de sus dos mujeres. Este detalle no aparece en el dibujo rubeniano en el cual la Virgen fija su mirada hacia atrás donde se encuentra San José en actitud de caminante apoyándose en una robusta vara que agarra fuertemente con su mano izquierda.

Por otra parte, el ángel que conduce al grupo de la Sagrada Familia presenta una actitud más estática que en la composición de Rubens donde llega a alcanzar un ritmo de movimiento muy propio de su estética. Hay, en general, en toda la obra evocaciones zurbaranescas sobre todo, en las calidades de las indumentarias y en el colorido de todo el conjunto, en donde se destaca el ocre dorado del manto de San José y el rosa blanquecino de la túnica de la Virgen que tanto se prodiga en la producción del maestro de Fuente de Cantos. Por otra parte, el paisaje de fondo, en el que aparece un jinete a caballo respondiendo al texto evangélico de la persecución por parte de Herodes, se resuelve a base de un tono verdoso oscuro que se va haciendo cada vez más vaporoso conforme se llega al amplio celaje que presenta una luz ambiental propia de atardecer, con variados tonos entre grises palteados y blancos plomizos que también recuerdan con creces la paleta de Zurbarán. Últimamente la pintura ha sido restaurada devolviéndosele toda su valorización cromática.

Ibidem n.º 1.

4. APENDICE DOCUMENTAL

I. AÑO DE 1625

Referencia al expediente matrimonial de los padres del pintor Gerónimo de Bobadilla.
 Archivo del Palacio Episcopal de Sevilla. Libro de índice de matrimonios ordinarios.

En la letra M. Año: 1625.
 Parroquia de la Feria.
 Miguel Sánchez e Isabel Bobadilla.

Nota: Esta parroquia fue destrozada durante la Guerra Civil (1936-1939) desapareciendo todo su archivo, por lo que esta única referencia a manera de índice supone una aportación documental de gran interés.

Partida de bautismo de Ana María, mujer de Jerónimo de Bobadilla.

Libro de bautismos de la iglesia parroquial de San Sebastián de Antequera, tomo 13, empieza el año de 1643 y acaba en el de 1647, folio 54 v.º.
 Al margen dice: "Ana maria".

"En antequera en cinco dias del mes de março de mill seisçientos i quatro años yo el lisenciado francisco rubio reço cura De la iglesia de señor San Sebastian baptice a Ana maria hija de benito de pedraça i de antonia de Gusman su muger fue su madriña doña leonor de roxas trillo advirtiosele el parentesco espiritual i la obligacion de enseñarle la doctrina christiana i lo firme.

Lld.º franc.º Rubio
 Recio (signo)

II. 27 DE ABRIL DE 1659

Carta por la que se da licencia a los curas de la iglesia parroquial de San Sebastián de Antequera para que hagan verdadero matrimonio Gerónimo de Bobadilla, pintor, y Ana María de Pedraza
 Libro de "Desposorios" de la iglesia parroquial de San Sebastián de Antequera, tomo 1, desde el año de 1636 hasta 1660, sin foliar.

En el respaldo de la carta pone: "Geerm.º Bobadilla despd.º en 27 de Abril de 1659 as./tt.ºs D. Joan Chacon de Roxas Greg.º Becerra y Ju.º de Ortega vn.ºs./ mte. frio/velados en 24 de nove. de 1659 as./Ppn.ºs Joan de hortega y d.ª Ant.ª de Guzman vn.ºs. / mte. frio".

"Doy Lic.ª a qualquiera de los curas de la yglesia Parroquial de s.ºr. San sebastian para que despose por palabras de presste. que hagan verdadero Matrimonio y de las bendiciones nuptiales de nuestra santa Madre yglesia a Heronimo de vobadilla natural de la ciudad de Sevilla hijo de Miguel Hierm.º de Verlanga Y de D.ª Ysabel de bobadilla su muger y a D.ª Ana Maria de pedraça Y Guzman hija de Benito de pedraça y de Antonia de Guzman su mugr. anbos vezinos de esta ciud. en essa Parroquia atento a que an ssido amonestados y no a rresuelto ynpedimt.º fecho En Antequera en vte. y Siete dias del mes de Abril de mill y seisçientos y Cinquenta y nueve años = Emmd.º: verlanga =
 por el Rey (signo) Al.º muñoz de Reyna
 vi.º my.ºr (signo)

III. 27 DE ABRIL DE 1659

Partida de matrimonio reducida a Gerónimo de Bovadilla, pintor, con D.^a Ana María de Pedraza, y velación.

Libro VII de desposorios de la Iglesia Parroquial de San Sebastián de Antequera, empieza el año de 1656, folio 119.

Al margen dice: "Germ.^o Bovadilla. Despd.^o Avido este mes de Abril y desposorios. 7".

"En La ciud. de Antequera En veinte y siete dias de el mes de Abril de mill y seiscientos y cinquenta y nueve años yo el Lizardo franc.^o Muñoz Montefrío Cura de la iglesia parrochial de sr. San Sebastian aviendo prescedido Las tres municiones segun dispone el Sancto Concilio de trento y no Resultado impedimento alguno y saviendo Los contraientes La Doctrina christiana despose por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio En virtud de un mandamiento de el señor vicario su data En dho. dia a Geronimo de Bovadilla hijo de Miguel Germ.^o de Berlanga y de D.^a Isavel de Bovadilla su muger Con d.^a Ana Maria de pedraça Y Guzman hija de Benito de pedraça y de Antonia de Guzman su muger vecinos de esta dha. ciud. i en esta parrochia fueron testigos aver Contraer el presente matrimonio Don Joan chacon de Roxas y Gregorio Becerra y Joan de ortega vecinos de esta dha. ciud. Los quales conocen los contraientes y dixeron ser los contenidos en dho. mandamiento de que doy fee.

franc.^o Muñoz mtefrío (signo)

Al margen dice: "Vd.^os."

"En la ciud. de Anteqr.^a En veinte y quatro dias de el mes de noviembre de mill y seiscientos y cinquenta y nueve años yo el Lizardo franc.^o Muñoz Montefrío Cura de la iglesia parrochial de sr. San Sebastian di las Bendiciones nupciales Coram facies ecclesias Como es Costumbre a Germ.^o de Bovadilla y a d.^a Ana M.^a de Pedraça Y Gusman Contenidos en el Capitulo de Arriba fueron sus padrinos Joan de hortega Y d.^a Ant.^a de Guzman Su muger vecinos de esta ciud. y lo firme.

franc.^o Muñoz mtefrío (signo)

IV. 10 DE SEPTIEMBRE DE 1661

Partida de bautismo de Juan Nicolás, hijo del pintor Jerónimo de Bobadilla y Ana María de Pedraza su mujer.

Archivo Parroquial de San Sebastián, Antequera. Libro XVI de bautismos, 1660-1663, folio 101 v.

Al margen dice: "Ju.^o Nicolás".

"En la ciudad de Antequera en diez dias del mes de septe. de mil y seiscientos y sesenta y un años yo el Ldo. Fr.^o Muñoz Monte Frío Cura de esta Iglesia Parrochial de San Sebastian Baptice a Juan Nicolas este mismo dia a las quatro de la mañana hijo de Jeronimo de Vovadilla y de d.^a Ana Maria de Pedrasa su muger fue su padrino d. Pedro del Rosal y alarcon Cavr.^o del avito de calatrava alcaide del

castillo de la ciudad de Loxa advirtiose el parentesco y obligacion de que doi fee el dho. miguel ver-
langa i Antonio =

Fco. Muños Monte frio
(signo)

V. 9 DE OCTUBRE DE 1685

Partida reducida del segundo matrimonio de Gerónimo Gómez y María Quiroga.

Archivo de la Parroquia del Sagrario, Sevilla. Libro de matrimonios núm. 19 (1669-1689), folio 174.

“En Martes Nueve de octubre de mill y seiscientos y ochenta y cinco años, yo el Dor. Joseph Lopez Bravo, cura del Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla aviendo precedido tres amonestaciones, segun lo dispuesto por derecho así en este dho. Sag.º como en la Parrochial de San Martin y no aviendo Resultado impedimt.º alguno como tambien consto por fe firmada de P.º Dn. Carlos Vidal, cura de dha. Parrochial, con mandamt.º del Sor. Juez de dha. santa Yglesia despose por palabras de presente q. hicieron verdadero y Legm.º matrimonio a Geronimo de Bovadilla, viudo de D.ª Ana de Gusman, con D.ª Maria quiroga, viuda de francisco Rodriguez Palomo, fueron testigos Dn. Francisco de Aguilar y Dn. Bartolome Ruiz Navarro, curas del Hospital del amor de Dios, fecho ut supra.

Dor. Joseph Lopez Bravo

VI. 1 DE OCTUBRE DE 1699

Contrato de aprendizaje de escultor de Jerónimo de Bovadilla, hijo del pintor Jerónimo de Bovadilla, con Agustín de Perea.

Archivo de protocolos notariales de Sevilla. Diego Mexías Carreto, año 1699, oficio 13, libro 2.º, folio 1525.

“Sébase cómo yo, Gerónimo de Bobadilla, maestro piattor desta ciudad de Sevilla en la parroquia de Santa María la Mayor, como padre y lexítimo administrador que soy de la persona y bienes de Gerónimo de Bobadilla de edad de diez y ocho años, que está constituydo devajo de mi patria potestad, otorgo que le pongo por aprendis del arte de scultor y ensamblador con Agustín de Perea, becino desta dicha ciudad y maestro del dicho arte, por tiempo de seis años contados desde oy en adelante. En los cuales obligo a el dicho mi hijo a que asistirá en cassa y compañía de dicho maestro hasiendo ttodo quanto le mandare que sea onesto y digno de hasser, sin que en el dicho tiempo haga ausencia alguna. Porque si la hisiere ese más tiempo desta carta en virtud de la qual el dicho maestro lo puede traer a mi costa de donde quiera qe estubiere y ejecutarne por su ymporte. Como tanvién por qualquier maravedis y otras cosas que de su casa le quitare, luego que dello conste, en virtud desta scriptura y su juramento o de quien su derecho representara en que difiero la prueba que se rrequiera para que aia lugar la via ejecutiba. Para cuio cumplimiento obligo mi persona y bienes avidos y por aver. E yo, el dicho Agustín de Perea, aviendo entendido esta scriptura ottorgo que la azeto como en ella se contiene y me obligo a que el dicho tiempo de seis años tendré en mi cassa al dicho aprendis dándole de comer, cama y ropa limpia y curándole las enfermedades como no sean contaxiosas ni pasen de

quinse días. Y en fin de dichos seis años enseñando a mi leal saver y entender, de suerte que pueda trabajar y (ser?) oficial en qualquier parte y en su defecto consiento lo pueda acavar enseñar o enmendar lo defectuoso otro qualquier maestro hasta que perfectamente sepa el dicho arte, y ejecuttarme con laa cantidad que para ello fuese necesario en virtud desta scriptura y el juramento de quien fuese parte lexítima, en que difiere la prueba que se requiere para que quede excequible esta oblliggazion a el cumplimiento de la qual obligo mi persona. . .

...fecha la carta en Sevilla a primero de octubre de mill y sseiscientos y noventa y nueve años... Siendo testigos Simón López, Sevastián Marselo y Benito Ximenes, vezinos desta ciudad. (Firmado).

VII. 13 DE ENERO DE 1702

Partida de entierro de Teresa de Bovadilla Guzman, hija del pintor Gerónimo de Bovadilla.
 Archivo de la Parroquia del Sagrario, Sevilla. Libro de entierros núm. 22, que comprende desde el año 1702 hasta 1718, folio 1 v.º.

“El viernes 13 de dicho mes se enterró en el Sagrario D.ª Theresa de Bovadilla Guzman, mujer de Alonso Joseph Ramirez, vivia en la resolano = testo ante el escriuano Palacios en 11 de este mes y año, de 20 acompañados.

| | |
|-----------|----|
| Derecho | 13 |
| Ofrenda | 30 |
| Fabrica | 00 |
| Sacristan | 11 |

VIII. 21 DE MAYO DE 1708

Testamento del pintor Jerónimo de Bobadilla.
 Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio núm. 14. Escribano Francisco Palacios. Folios 890-891 v.º.

Al margen dice: “Testamt.º”.

“En el ne. de Dios todo poderoso Amen Sepan q.ºs. esta Carta Vieren Como io Don Geronimo de Bovadilla mro. Pintor Vezn.º de esta Ciud. de Sevilla en la Resolana Natural de esta dha. Ciud. Hijo Lexm.º de Miguel Germ.º de Berlanga y Doña Isavel de Bovadilla Su muger Difuntos: Estando enfermo en Cama Y en mi juicio y entendimiento Natural Cumpd.º y buena Memoria tal qual Dios nro. Señor fue Servido Y tubo pr. vien de quererme dar Creiendo Como Creo el divino Misterio de la Sm.ª Trind. Pe. Hijo Y espiritu sst.º tres personas Rlmente. distintas y Un solo Dios Verdadero y en todo Lo demas que tiene enseña Cree y Confiesa La St.ª Me. Yg.ª Catholica Romana Como fiel Xpno. deve tener y Creer y temiendome de la Muerte que es Cosa Natural a toda Viviente Criatura por descargo de mi Conciencia ago y ordeno este mi testamt.º en la Manera siguiente.

Lo Primº ofresco y encomiendo mi anima a Dios nro. Señor que la hizo y nos Redimio Con el precio ynfinito de Su Preciosa Sangre y le Suplico La perdone Y lleve al descanso de Su st.ª gloria (...)

El fin pr. donde fue creado y p.^a ello y ynterpongo pr. yntercesora y abogada a la siempre Virgen nra. Me. y Consevida sin mancha de pocado original en el prim.^o ynstante de su ser y Cd.^o Su divina Magd. fuere Servido de llevarme desta preste. Vida Mando que mi Cuerpo sea sepultado en el Sagra-rio de la St.^a Iglesia de esta Ciud. Y la missa de Cuerpo prente. y demas dispos.^on. de mi entierro de-jo Y Remito a dispos.^on. y Voluntad de Doña Maria de Quiroga mi muger a qn. encargo sea Con toda La Moderazion que se pudiere atento a quo yo no tengo ves. ni efectos ni Caudal ning.^o porque todos los ves, que oy ay en mi Cassa tocan y Pertenezen a la dha. Doña Maria de Quiroga mi muger y no alcanzan Con mucho Contd.^o a la parte que la sussodha. trajo conmigo (...) laxm.^a que abra Veinte y dos as. poco Mas o menos que fueron siete mil dues. y Passo La dha. docte ante (...) Ju.^o Jacinto Ro-mero an.^o pc.^o que fue de Sevilla y del dho. Matrim.^o no tenemos Hijos ning.^{os}. declarolo así para des-cargo de mi Consciencia.

Yten pido y encargo a la dha. mi mugger que si dios e llevare haga se digan pr. mi alma y de mi yntencion las missas Reçadas que pudiere y quisiere sin que se le apremie a ello Por ningun (...) apli-cando la (quinta) pte. a la parroquia y las demas en la pte. y lugares que fuere Su Voluntad.

Iten Md.^o a las Mandas Acostumbradas a cuatro ms. pr. Una vez con que las aparte de mis ves.

Iten declaro que yo estube Cassd.^o de prim.^o Matrim.^o Con doña Ana de Pedraza mi Lexm.^a mu-ger La ql. llevo a mi poder La Canttd. que apareciera por la Carta de docte que Passo en la Ciud. de Antequera ante franc.^o de Alcantara Sn.^o pc.^o dellá en el a.^o de mill y ss.^{os}. y Cinquenta y siete Y Yo no lleve nada Y del dho. Matrim.^o quedaron pr. nros. hijos Lexm.^{os}.: Maria: Joseph: Ysavel Theresa y Ge-ronimo de Clarolo assi pr. descargo de Mi Conciencia.

Iten declaro que qd.^o Murio la dha. Doña Ana de Pedraza Mi primera Muger. No quedaron Ves. ningunos Y Yo pusse en estado a Doña Maria A la qual yo le di en docte Con Augn. de Perea La Canttd. que Pasesera pr. La Carta de docte que Passo anto uno de los scrivanos publicos desta Cuid. Y la dha. d.^a Theresa Casso Con Don Alonso Ramirez Y aunque no se hizo Carta de Docte Le di de mis ves. Lo que Confesso pr. el testamt.^o que hizo ante el preste. Sn.^o pc.^o abra Vte. años Y demás a más le di tres as. de Comer y Cassa Cuia Regulacion No hize y aora La hago de Ducientos Dus. en Cada Un a.^o Y del dho. Matrimonio quedo Joseph Ramirez de hedad de siete as. poco más o menos declarolo assi para El descargo de mi Conciencia.

Ite declaro que los dhos. Ysavel Y Gerononimo murieron sin thomar estado y Yo herede a los su-so dhos. y oy Sola Mente Vive el dho. Joseph que al preste. esta Casado en la Ciudad de granada al (...) no le e dado Nada declarolo asi para descargo de mi conciencia.

Y para pagar Y Cumplir este mi testamento nombro pr. mis albaceas a la dha. Doña Maria de qui-roga Mi muger Y a dn. Juan Joseph Gomez Vezn.^o desta Ciud. Y franc.^o de (...) (osorio? oficio?) Vs.^o desta Ciud. a los qs. y a cada Uno yn solidum doi pr. Cumpd.^o Para rezevir Y Cobrar mis ves. y hazd.^a y para dar Carta de p.^o finiquitos y (...) y los demas Recaudos que Comvengan Y para Contender en juicio en Razon dello (...) Jueces y Justicia que con dr.^o deven y hazen Los autos y diligencias que se Pag.^on. y p.^a Usar del dho. albazeazgo aunque se a passado el termino del derecho y mucho tiempo más Sin limitz.^on. de pena.

Y Cumpd.^o Y pagd.^o este mi testamt.^o y lo en el conttenido Si en algun tiempo me pertenesiere algunos Ves. y hacienda haciendose P.^o La dha. mi muger d.^a Maria de quiroga de la dha. Su docte en el Remaniente que quedase de-jo Y nombro pr. mi lex.^o heredero al dho. Joseph de Vovadilla mi Hijo que esta Cassd.^o en granada y a Joseph Ramirez mi nieto Hijo Lexm.^o de la dha. d.^a theresa y del dho. dn. Alonso Ramirez (...) de la Dha. Su me. Y (...) tanto al Uno Como al otro Con la Vendis.^on. y la mia.

Y Revoco y doy pr. ning.^o Y de Ningun efecto todos y qs.quier testamt.^{os}. Mandas Cobdicilios y

legd.ºs. ...en Vte. y Un dias del mes de Mayo de mill y setez.ºs. Y ocho as. y el otorgte (...) al ql. doi fce. Con.º lo firmo en (...) ss.ºs. tt.ºs. Josep del Valle Y Ju.º Bap.ª de Palacios.

ffranc.º de Palacios
Sn.º pc.º (signo)

Germ.º de Bobadilla

IX. 1 DE JUNIO DE 1709

Desestimio de José Gómez como albacea de Jerónimo de Bobadilla, pintor.

Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio núm. 14. Escribano Francisco Palacios. Folio 531.

Al margen dice: "desestimt.º de Albazen".

"En La muy noble y muy Leal Ciud. de Sev.ª en Primero dia del mes de Junio de mill Setez.ºs Y nuebe a.ºs. Ante mi franc.º Palacios sn.º del Reynro. Señor Pue.º y del Numero desta Ciud. Parecio Preste. Dn. Ju.º Joseph Gomez Vezn.º desta Ciud. Y dijo q. Por qt.º a su Notisia es Benido q. Dn. Gerónimo de Bobadilla maro. Pintor Vez.º desta Ciud. en la Resolana Por el testamt.º q. otorgo debajo del ql. fallecio q. Paso Ante mi en Veinte y Uno de mayo del año Passado de mil Y Setez.ºs. y ocho le nombre por su Albacea y Porq. el otorgante dijo tener muchas Ocupaciones Precisas y no Poder alvacear dho. Albazeasgo = Por tanto por el tenor de La presente se desiste Y desonerava del para (...) mexor lo entrego en manera alguna Y Prometio de Aber Por firme en manera este disentimt.º so espresa Obligaz.ºn. q. Para ello hiço de su Persona y vienes Avidos y Por aver Y asi lo dijo y otorgo y lo firmo de su ne. ante Nos. Y doy fee q. le Conosco Siendo tt.ºs. Ju.º Bapt.ª Palacios y Franc.º R. del Real ssn.º (...) * =.

ffranc.º de Palacios Juan Jeseph
ssn.º pc.º (signo) Srno. (signo)

X. 22 DE JUNIO DE 1709

Partida de entierro de Gerónimo de Bovadilla, pintor.

Archivo de la Parroquia del Sagrario, Sevilla. Libro de entierros núm. 22, que comprende desde el año 1702 hasta 1718, folio 163.

Al margen dice: "Doble 2/ Capa 3 / Sep.ª 5".

"El Domingo 22 de dho. mes se enterro en el sagrario Dn. Jeronimo de Bovadilla, marido de D.ª Maria de quiroga, Vivia en la resolana, testo, albacea su muger, de 150 Rs.

Derechos 44
Sacristan 0'7".

XI. 23 DE DICIEMBRE DE 1716

Partida de entierro de María Quiroga, segunda mujer de Gerónimo de Bobadilla, pintor.

Archivo de la Parroquia del Sagrario, Sevilla. Libro de entierros núm. 22, que comprende desde el año 1702 hasta 1718, folio 277 v.º.

Al margen dice: "María Quiroga. / Miercoles 23".

"Este dia en el sagrario biejo. Maria quiroga, viuda de geromo. de Bobadilla, pobre".



1.-Jerónimo de Bobadilla. Adoración de los Reyes. Colección particular. Málaga.



1.-Detaile.



1.-Detaile.



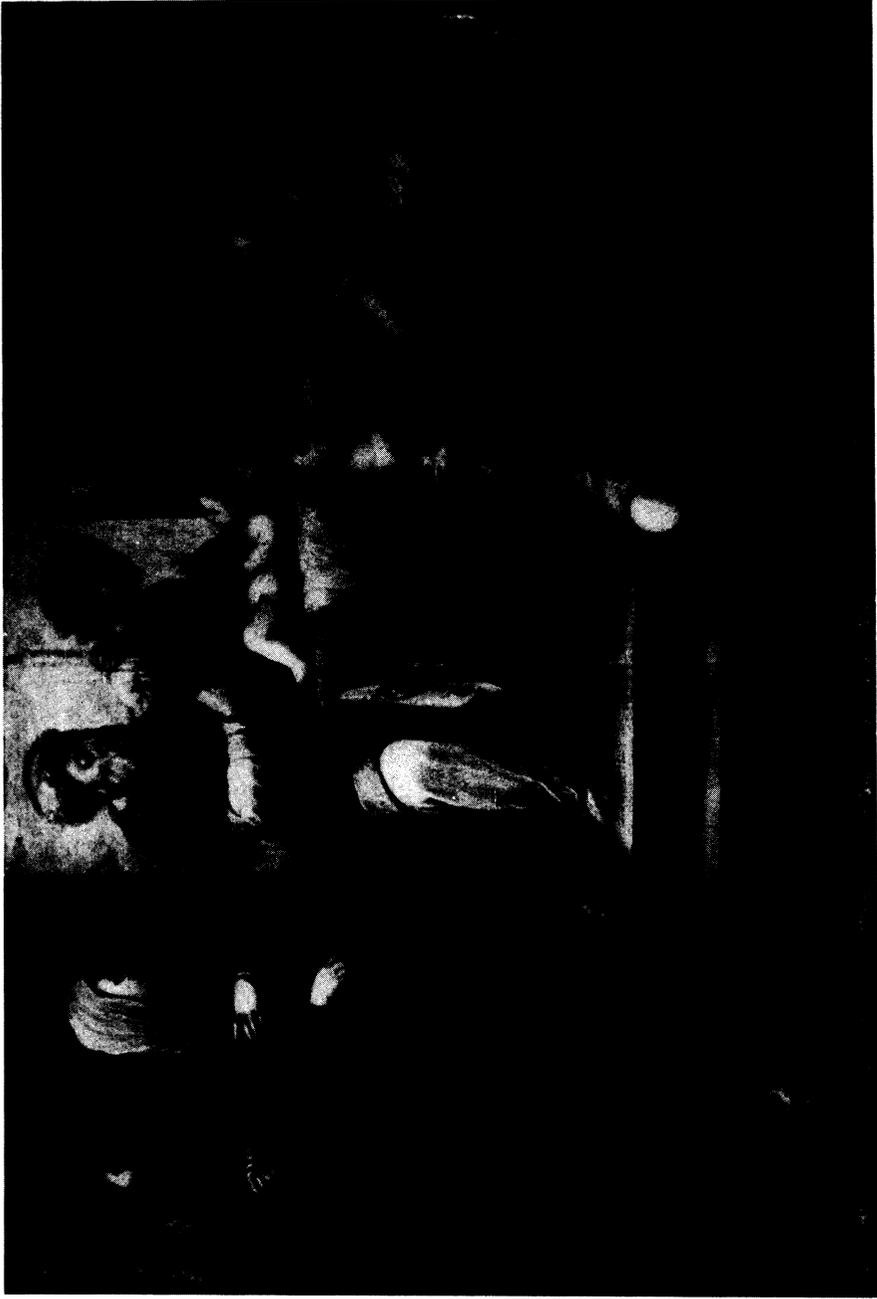
2.-Jerónimo de Bobadilla. Adoración de los Magos. Colección particular. Málaga.



2.-Detalle.



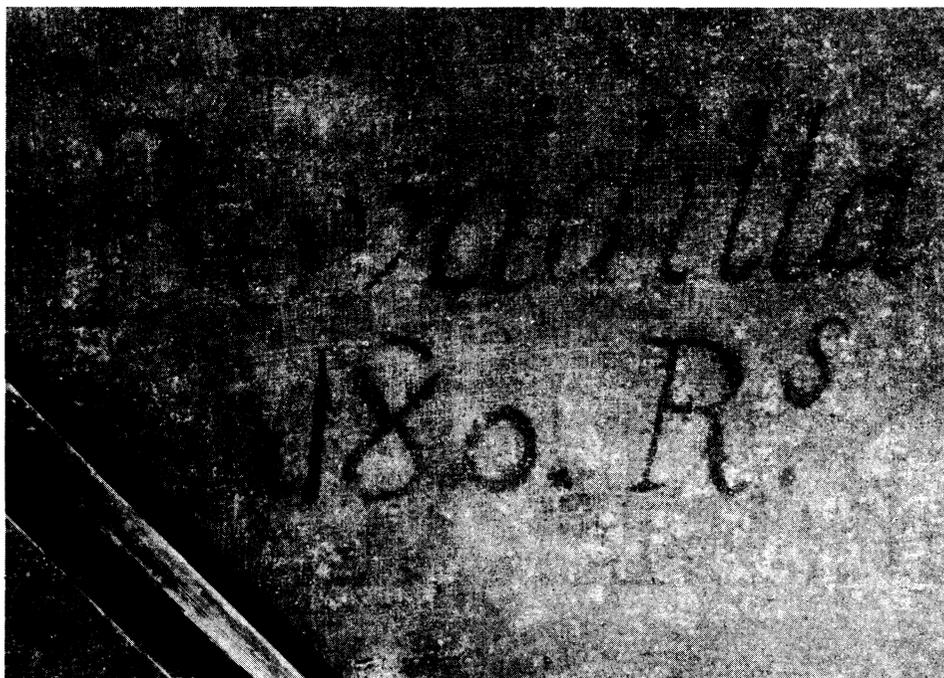
2.-Detalle.



3.-Jerónimo de Bobadilla. Circuncisión. Colección particular. Málaga.



3.-Detalle.



3.-Detalle.



4.-Jerónimo de Bobadilla. Huída a Egipto. Colección particular. Málaga.



4.-Detalle.



4.-Detalle.



Jerónimo de Bobadilla. Apóstol San Lucas.
Dibujo a tinta y aguada. Colección particular. Londres.



Jerónimo de Bobadilla. San José con el Niño.
Dibujo a tinta y aguada. Museo de Hamburgo.