

SOBRE EL COLOR EN LA ARQUITECTURA DEL ARZOBISPADO HISPALENSE DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Francisco OLLERO LOBATO

El terremoto de Lisboa de 1755 fue un hito fundamental en la evolución del paisaje urbano de las ciudades y pueblos que existían en el antiguo Reino de Sevilla. El impacto del mencionado movimiento sísmico destruyó municipios enteros, como es el caso de Huelva, o afectó profundamente a los inmuebles de estas poblaciones, como en el caso de Sevilla, donde una sexta parte de sus edificaciones quedaron asoladas o ruinosas¹. Como consecuencia de esta coyuntura, se inició un amplio proceso de reconstrucción, fundamental en la creación de una determinada imagen de la arquitectura regional y cuyos proyectos y realizaciones son expresión de las caracteres estéticos propios de la época donde se inserta.

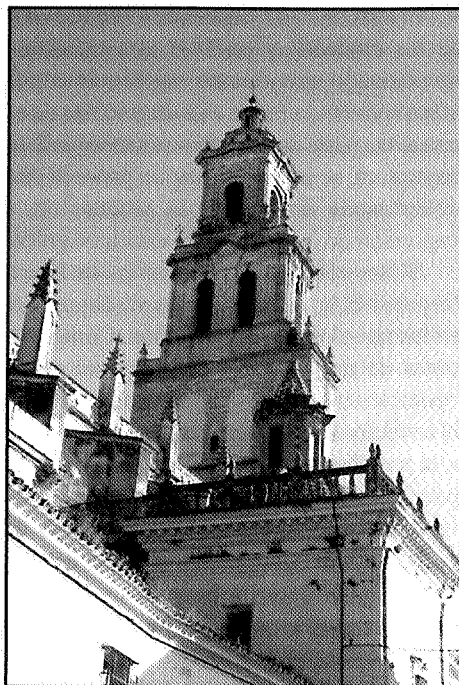
Si nos centramos en el campo de la arquitectura religiosa patrocinada por el arzobispado hispalense, la fecha que antes aludimos supone el inicio de un período de obras sin precedentes en los templos de su jurisdicción. Como consecuencia del movimiento sísmico se acometieron obras de mayor o menor magnitud en prácticamente todas las fábricas parroquiales. Las operaciones fueron dirigidas primeramente a la consolidación de los edificios arruinados por el terremoto, pero con posterioridad se desarrollaron reformas más profundas, que condujeron a la transformación de los templos, bien mediante la ampliación de su espacio, respetando parcialmente sus fábricas primitivas, o bien con la construcción desde cimientos de nuevas iglesias, complejo proceso que ocupará durante algunas décadas a los arquitectos y alarifes asalariados del arzobispado y que consumirá una enorme cantidad de los ingresos procedentes de los diezmos eclesiásticos. Si la causa inicial de tal proceso fue la coyuntura catastrófica antes mencionada, lo cierto es que también otros factores indujeron a tal empeño edificatorio. Mediante las obras llevadas a cabo desde 1755 se pretendió mejorar las condiciones de los interiores de las antiguas parroquias para favorecer la decencia y el desarrollo del culto litúrgico, adaptándose la distribución del espacio interno, creando nuevos espacios o edificando ciertas dependencias auxiliares que favorecían el desenvolvimiento de las funciones religiosas. Igualmente, la extensión en superficie de muchos de estos templos permitía acoger en ellos a un mayor número de fieles. El paulatino aumento demográfico de los pueblos y ciudades de la Baja Andalucía hacían necesarias tales reformas, con el fin de adecuar las antiguas iglesias, en su mayoría de fábricas tardomedievales o mudéjares, a las nuevas condiciones de la población, toda vez que de acuerdo con la identificación de la sociedad con la cristiandad característica del Antiguo Régimen el crecimiento del vecindario lo era también el de la feligresía. Por último, no hay que olvidar el carácter representativo que tales arquitecturas poseían para la sociedad de la época. Los templos y parroquias constituían una buena parte del patrimonio monumental de los núcleos de población de Andalucía, y de acuerdo con la mentalidad del Barroco, la prestancia y grandeza de estos edificios ofrecía una medida esencial para calibrar la importancia de cada una de estas localidades.

Un proceso constructivo tan profundo y global debía atender a todos los elementos plásticos de la arquitectura. En la percepción exterior de los nuevos templos, en la primera aproximación

¹ T. FALCÓN: *Pedro de Silva. Arquitecto andaluz del siglo XVIII*. Sevilla: Dip. Prov., 1979. Pág. 17. Francisco AGUILAR PIÑAL: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982. Pág. 104.

visual al resultado de las obras, jugaba un papel importante el acabado de sus muros, y entre los aspectos formales y expresivos de los exteriores se incluía el cromatismo de sus paramentos. De este modo, cuando D. Juan Agustín de Mora se goza con la rápida reedificación y mejora de la arquitectura de Huelva tras el terremoto de 1755, señala entre sus logros el estar «adornados de bella pintura los frontes de las casas...»². Nuestra intención es acercarnos a algunas de las características del color en la arquitectura religiosa de la época, en función fundamentalmente de las fuentes escritas, con el objeto de profundizar en su significado, origen y autoría.

Los responsables del proyecto arquitectónico de reforma de una iglesia eran los maestros mayores del arzobispado, encargados del diseño de planos sobre las obras y del seguimiento de las mismas mediante visitas. En ellas los maestros mayores evaluaban el estado de los templos y procedían a la elaboración de diversos informes que constituirían las condiciones por las que debía regirse su construcción. En estos informes existen diversas noticias referentes a la policromía de su arquitectura, al final de la exposición del parecer del arquitecto o intercalado en los párrafos correspondientes a cada uno de los principales elementos de la obra. En cualquier caso, el acabado de las superficies exteriores o interiores de la iglesia queda unido a la comprensión de tales operaciones como necesarias para el «aseo», «perfección», «hermosura» o incluso «simetría» de la obra. Con ello se insertaban tales operaciones en el respeto hacia los principios arquitectónicos vitrubianos, señalados por las «reglas del arte», tal como literalmente a veces se escribe en los documentos. El concepto de hermosura es interpretado, de acuerdo con la lectura que se hace del arquitecto romano, como «cierta connatural trabazón de las partes y sus ornatos», que incluye en cada una de las partes la misma perfección de la integridad de la obra. Así se define tal categoría en tratados difundidos en el XVIII como el de RiegerBustamante, que sin embargo distingue entre una «hermosura verdadera», acorde con la definición más global del término, y la «hermosura aparente» la que de cualquier modo llama la atención en lo construido, no sin trabazón y conveniencia³. El



54

2 MORA, Juan Agustín de: *Huelva/ilustrada/Breve historia/de la antigua, y noble/villa de Huelva/obsequio a su patria de uno/de sus menores hijos/*. Huelva: Imp. de D. Jerónimo de Castilla, 1761.

amplio contenido de este concepto parece permitir la inclusión en lo arquitectónico de labores artísticas que, como la pintura sobre exteriores, poseían un carácter eminentemente ficticio e ilusorio.

En cuanto a los pasos constructivos expuestos en los informes de los arquitectos para proceder al acabado de la obra son análogos en sus modos a otros tipos y lugares de la arquitectura de la época⁴. Se distinguen dos operaciones principales, que eran el revocado, también mencionado como jaharrado, y el enlucido, o más raramente citado como enjabelgado, de los muros⁵. El primero consistía en una capa de mezcla con que se igualaba la superficie ocultando huecos y irregularidades, mientras que encima se efectuaba el enlucido para transformar al paramento en un plano pulido, limpio y liso. La mixtura de estos morteros estaba formada principalmente por cal, yeso y arena, siendo a veces también utilizada la tierra procedente del derribo. Entre la cal, la más apreciada era la de Morón sin duda. En cuanto al yeso, se distingue el prieto utilizado en los jaharrados y el de blanqueo o yeso blanco. La aplicación de estas labores era general sobre las superficies de la iglesia, completando tanto los paramentos exteriores como los listones de bóvedas y cañones en el interior, manoteados éstos normalmente con un dedo de mezcla y luego blanqueados. De este modo, el color blanco de la cal ocupaba un primer lugar en la apariencia cromática de la arquitectura de los templos diocesanos. El uso de una coloración específica de los muros se realizará normalmente sobre este mortero ya blanqueado, aunque también al parecer se aplica directamente sobre el ladrillo visto como refuerzo de la tonalidad propia de este material, tras el blanqueo de una lechada de cal que sirva como soporte para la pintura⁶.

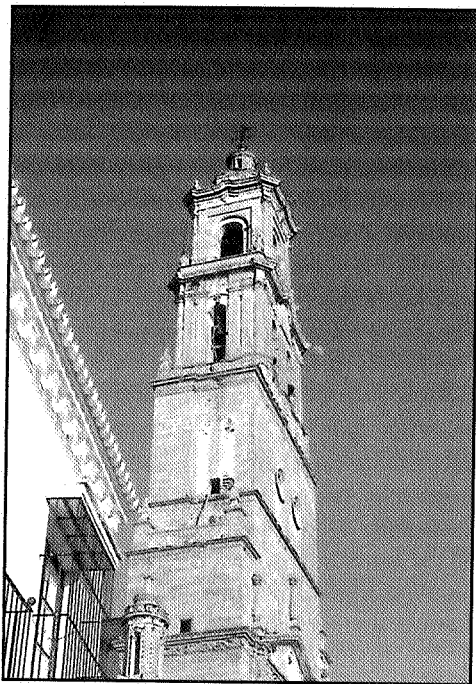
El tipo de decoración pictórica más relevante es sin duda el de imitación de materiales, fundamentalmente de piezas de sillería. Si bien el avitolado de los revocos puede considerarse como una manera sintética de proceder a tal simulación, lo cierto es que la fórmula pictórica alcanza un gran protagonismo como ornato de los paramentos de las iglesias diocesanas durante la segunda mitad del siglo. La pintura se aplica sobre la cal o al fresco sobre los muros exteriores del edificio, a veces guiándose mediante perfiles incisos en el revoco. Los temas de decoración son figuras geométricas, a veces esquemas prestados de la azulejería o también adoptando formas de jaspes o mármoles de ritmo repetitivo, aparecien-

3 RIEGER, Christian: *Elementos de toda la Arquitectura Civil, con las más singulares observaciones de los modernos*. Madrid: Imp. de Joaquín Ibarra, 1763. Traducidos y comentados por el P. Miguel Bustamante.

4 Por ejemplo, sobre la arquitectura civil de Cádiz, véase ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Lorenzo: «Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz Barroco». en *Atrio* (Sevilla) 1991, nº 3, págs. 161-170. Sobre Málaga, CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: «Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII» en *Boletín de Arte* (Málaga) 1992-93, nº 13-14, págs. 143-170.)

5 A veces ambos términos, enlucido y revocado, designan la misma tarea de enfocar el muro, empleándose indistintamente. Sin embargo es más frecuente que se alternen aludiendo a dos operaciones diferentes y sucesivas.

6 Fernando QUILES: «El exterior del edificio. La fachada a la calle Levías.» en *Casa Palacio de Miguel Mañara: Restauración*. (Diego OLIVA ALONSO. Coord.) Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993. Págs. 342-347. El autor cita el ejemplo de la coloración de la torre de San Pedro de Carmona, donde «Por ser su contrucción de ladrillo, con sólo después de raspada blanquearlos con cal de Morón, y después, estando oreada, se le da la color, imitando la color de ladrillo...».



do en modelos más evolucionados el uso del orden rústico con la imitación del relieve del almohadillado. Son numerosos los ejemplos de este uso, algunos de ellos constatados tras la rehabilitación actual de los inmuebles. Las sevillanas iglesias de San Esteban, Santa María la Blanca, o los fingidos almohadillados de las de San Bartolomé o la escuela de Cristo son buena prueba de ello. También esta decoración es aconsejada repetidamente en los informes de los maestros mayores del arzobispado, si bien los detalles con respecto al diseño concreto no se especifican, otorgándose por omisión la responsabilidad sobre tal tarea a los maestros que trabajaban a pie de obra en cada construcción. Así, Ambrosio de Figueroa especifica en 1770 que el revocado del templo del Divino Salvador de Castiblanco de los Arroyos, en obras para su extensión y reforma sea «con el adorno de cantería fingida rematando todo a la perfección...»⁷. El maestro mayor Juan

Nuñez indica en 1756 en su informe sobre la reparación de la iglesia de San Sebastián de Marchena que la torre de la iglesia había que «enlucirla fingiéndole la cantería...»⁸. En la parroquia carmonense de San Felipe, Pedro de Silva reconocía las obras que hasta 1770 se habían efectuado en su fábrica, siendo una de ellas el estar su superficie exterior «pintada de cantería fingida...». Otro arquitecto del arzobispado, José Alvarez, desentraña en su informe el color de la piedra que debía cubrir la simulada cantería en la iglesia de San Bartolomé de Carmona, mediante una enlechada compuesta por cal de Morón, almagra, polvo de ladrillo y humo de pez⁹. La tradición en Sevilla de la simulación de sillares está claramente presente en Sevilla desde principios de siglo. Sin duda existe un deseo de conformar los exteriores de los templos con la auténtica riqueza interior de piedras nobles que poblaban los zócalos y gradas de presbiterios y capillas. El afán por simular el empleo de materiales de mérito puede quizás relacionarse con la revitalización que el uso del mármol adquiere en el área sevillana

7 ARENILLAS, Juan Antonio: *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla: Dip. Prov, 1993. Pág. 58.

8 Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Justicia. Autos de fábrica. Leg. 1503. Iglesia de San Sebastián de Marchena. 1756. «Autos por el mayordomo de las fábricas de las yglesias de dicha villa/sobre/que se conzeda lizencia para vender/el trigo y hazer una obra en la/ yglesia parroquial de San Sebastián» Informe de Juan Nuñez. 7 oct. 1756.)

9 QUILES, Fernando. Op. Cit. Pág. 353 y 354. nota 54 y 51.

desde fines del siglo XVII¹⁰. En cualquier caso, el uso de la cantería fingida en los exteriores de la arquitectura que se desarrolla tras el terremoto de 1755 supone una continuidad con lo que se venía haciendo en las construcciones religiosas en el período justamente anterior al seísmo. Así, en 1749 el maestro asentista Francisco Jiménez Bonilla contrató la obra de la torre de la iglesia de San Isidoro de Sevilla, obligándose a enlucirla utilizando el recurso del fingimiento de sillares¹¹. El recurso al juego cromático en la arquitectura estaba desde luego avalado por la tradición clasicista. La presencia del color en la construcción fue tratada por Vitrubio en su libro VII. El adorno de las paredes exteriores, fundamentalmente el juego de jaspes y mármoles, era alabado por su variedad, siempre que el color se adecuase al carácter del edificio¹².

Junto al prestigio globalmente reconocido del uso colorista de los materiales nobles, cabe destacar también la valoración que concretamente en Sevilla adquiere la obra de cantería. El uso generalizado del ladrillo como primer material de construcción en la Sevilla dieciochesca no hacía olvidar al sillar de cantería, más aún cuando la rareza del material encarecía por defecto su apreciación. Además, los edificios más emblemáticos de la capital, especialmente aquellos que marcan la incorporación de su arquitectura al gusto de la antigüedad greco-latina en la visión de sus contemporáneos, estaban contruidos mediante este material. Pese a la defensa del ladrillo que se realiza en la literatura artística barroca, por ejemplo por Fray Lorenzo de San Nicolás, o más cercano al área sevillana por algún impreso¹³, lo cierto es que al gremio sevillano de la construcción se le acusaba de poca pericia en las labores de la cantería, y como resultado, en una descalificación sobre su capacidad para el dominio completo de su arte. Por mencionar un caso relativo a las obras de reedificación de la ciudad tras el terremoto de Lisboa, se expone por los encargados del reconocimiento de la collación de San Gil, que habiéndose pasado a evaluar los daños del Hospital de la Sangre «obra de las más magníficas de la ciudad...» los maestros no se atrevieron a dar su opinión sobre su estado, pues era «obra de cantería, en la que ellos no tienen intelixencia...»¹⁴. Sin duda, esta reverencia más específica por el material pétreo debió pesar a la hora de reiterar las decoraciones fingidas de la pintura arquitectónica en el área sevillana.

Los pareceres de los maestros mayores que trabajaron en la reedificación de los inmuebles

10 RIVAS CARMONA, Jesús: *Arquitectura y Policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Diputación Provincial, 1990. Pág. 139.

11 FERNÁNDEZ CACHO, Yolanda: *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz: Noticia de Arquitectura en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (1741-1760)*. Tesis de Licenciatura inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1988. Fol. 228.

12 Así se indica, por ejemplo, en tratados dieciochescos como el de C. Rieger. Op. Cit. Parte IV. Cap. III. «Del adorno y area de las casas» Fols. 259-260.

13 El folleto anónimo *Pregunta que hace un Geographo a un artífice architecto...* Véase SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: 1952. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984). Pág. 16.

14 Archivo Histórico Municipal de Sevilla. Sección XVI. Varios Antiguos. Leg. 499.4. Reconocimiento de la collación de San Gil. 4 de Noviembre de 1755.

del arzobispado nos ofrecen algunas noticias sobre otra decoración pictórica aplicada a la arquitectura, como era la que se usaba para cubrir el ornato de los elementos tectónicos que conformaban portadas y torres. Reconocida tradicionalmente como una alternancia cromática propia de la arquitectura barroca sevillana, se reconoce en el acabado de los exteriores de la casa Lonja un origen inmediato para tal procedimiento. En la arquitectura dieciochesca se acepta que su utilización en el contraste de fondos y ordenación tectónica conseguía dos resultados divergentes: o bien se aplicaba el teñido rojo sobre los fondos de ladrillo mientras que los elementos compositivos quedaban en el color de cal o en la mezcla del enlucido, o bien eran éstos últimos los que recibían la coloración contrastando con los espacios neutros¹⁵. En la arquitectura de la segunda mitad del siglo aparece como más habitual el uso de la coloración más intensa sobre los elementos tectónicos, especialmente sobre los que marcan la horizontalidad del desarrollo compositivo de la tectónica, principalmente cornisas, molduras y capiteles, difiriendo del tratamiento del revoco. Tal modo ya aparece en la referida construcción de la torre de San Isidoro de Sevilla, donde su exterior quedaría «entallado como va explicado y pintados sus frisos y cornizas y todo lo demás abitolado...»¹⁶. Se utiliza con tal fin el rojo como color principal, formando normalmente bicromía con el blanqueado de cal o el ocre, estando este pigmento destinado a cubrir los fondos o ciertos elementos compositivos en cajones o espacios intermedios. Almagra, ocre y humo de pez formaban los ingredientes básicos de la pintura de estos elementos arquitectónicos, dando tonalidad y mordiente con el pez- a la obra. Los maestros mayores vigilan el desarrollo de las operaciones, como hace Pedro de Silva en la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Constantina, donde a la torre «se le viene dando de color, que ya están al principio del tercer cuerpo, precisando seguir ya con el mismo género de obra, por lo menos hasta todo el cuerpo de campanas, su banco y coronación del cuerpo basto...»¹⁷. Bajo la influencia de la estética arquitectónica difundida por las Academias, el uso de esta coloración diversa en los paramentos de las iglesias se entiende como inapropiada para el decoro de tales edificios. El color de los paramentos pasa a ser homogéneo, conseguido mediante el blanqueo de la cal o bien mediante el uso generalizado de algún color no agresivo para su percepción visual. Así en 1828 cuando se termina finalmente la obra de la iglesia parroquial de Los Palacios, esta aparece pintada totalmente de ocre tanto en sus muros y bóvedas interiores como en su torre, aplicándose la pintura sobre una lechada de cal de Morón¹⁸.

15 SANCHO, A. Op. Cit. Pág. 16.

16 FERNÁNDEZ, Yolanda. Op.Cit. Fol. 230.

17 Tasó su costo en 1500 reales, indicando que si se continuaba la operación desde el suelo hasta el tejado tal aprecio ascendería a 2500 reales. (AGAS. Leg. 2981. «Autos por la fábrica de la yglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación sobre el reconocimiento, aprecio y execución de la obra que dicha yglesia necesita, y embargo de los diezmos» Fol. 40r. Informe de Pedro de Silva. 16 Septiembre de 1773.)

18 Ante la continua necesidad de encalar la media naranja, crucero y nave principal de la iglesia se decide por economía y «consultando por otra parte la mejor decencia de la casa de Dios... pintar las mencionadas piezas con ocle de superior calidad, cuyo color es muy estable, y con sólo limpiarlas se conservarán hermosas y brillantes» Igualmente la torre «después de blanqueada con cal de Morón se pintó de ocle superior, para que hermanase con el cuerpo superior y media naranja...». (Leg. 2114. Obras de la iglesia parroquial de los Palacios. informe del 8 de diciembre de 1828. s/f.)

El uso del color empleado en el resalte de los elementos de la composición arquitectónica del edificio se completaba, como es bien sabido, con los apliques cerámicos de azulejos y remates. Pero también la pintura se usaba para cubrir el herraje y portaje del templo. El metal de las bolas, cruces y veletas de remate de las torres se pintaban usualmente al óleo, dorándose sus perfiles. Igualmente las puertas exteriores se pintaban al aceite como protección de las inclemencias del tiempo, con una mezcla formada por aceite de linaza, albín y humo de pez. Son numerosos los ejemplos de la pintura aplicada con tal fin. Citamos aquí dos de ellos: El campanario de la nueva iglesia de Castilleja del Campo debía quedar, según dispone Pedro de Silva, con sus «...bolas, cruz y beleta pintada a el olio para su conservación...»¹⁹. Por su parte, este mismo arquitecto dispone que el remate de la torre del templo de El Cerro del Andévalo quede igualmente «dexando la cruz y veleta pintadas a el olio y perfiles dorados...»²⁰. Sobre la pintura de las puertas, sirva de ejemplo el pago de 52 reales por el color dado a las puertas realizadas por el carpintero Antonio Gómez, vecino de Sevilla, para la iglesia parroquial de Pilas, cubiertas con la mezcla que aludimos ²¹. De este modo, a veces en simultaneidad con el uso de la cantería fingida en los paramentos adyacentes, los frontis y cuerpos de campanas adquirían una singular potencia formal y expresiva con tal concentración cromática, sin duda mucho más acentuada en su acabado de lo que hoy día podemos percibir.

En casos excepcionales, a estos temas decorativos que hemos glosado -imitación de labor de cantería y refuerzo de los elementos tectónicos- se unían otros como motivos figurativos, a veces empleados como trampantojos apoyando la función de la arquitectura, como en el caso de la torre de la iglesia parroquial de Moguer, donde junto al único vano central del cuerpo de campanas se le asocian otros dos fingidos en cada frente, ocupados cada uno de ellos por una simulada campana²².

Los autores de la pintura aplicada al acabado de los alzados arquitectónicos eran maestros pintores, que trabajaban en compañía de otros artistas en la edificación de las iglesias, de manera que la obra se convertía en un taller para el que ejercían sus funciones, bien a pie de obra, bien mediante encargos, diversos expertos en distintos oficios. Así podían trabajar para una obra de importancia propietarios de almacenes de madera, carpinteros, caleros, ladrilleros, esparteros para las sogas, tiros y espuestas, cantareros, maestros alfareros para la cerámica, carreteros para los portes y el traslado del personal, herreros, maestros canteros, albañiles... a veces formando cuadrillas con oficiales y peones. Las corporaciones gremiales velarían sin duda por evitar el intrusismo en los distintos campos artísticos, pero sobre todo es la

19 (AGAS. Leg. 3439. Autos para las obras de la iglesia parroquial de Castilleja del Campo. 6r. Informe de Pedro de Silva. 11 de septiembre de 1760.).

20 FALCÓN, Teodoro: *Documentos para el estudio de la arquitectura de Huelva y su provincia*. Huelva: Instituto de estudios onubenses «Padre Marchena». Diputación Provincial, 1977. Pág. 148.

21 (AGAS. Leg. 2135. 1766. «Autos por la fábrica de/la yglesia parroquial de dicha villa de Pilas/sobre/que se reconozcan las obras y reparos que dicha yglesia nesecita y su costo/y se embarguen sus diezmos para/costearlas» Cuentas de gastos del administrador de la obra desde el 27 de abril al 7 de septiembre de 1767. 8 octubre 1767. Fols. 15-18r.).

22 Véase FALCÓN, T. Op. Cit. (1979) Pág. 40.

archidiócesis la primera interesada en ajustar la calidad de la obra con la especialización del trabajo²³. Los maestros pintores eran uno más de estos artesanos, que recibían el dinero para sus gastos del director de obra y que cobraban una cantidad determinada por la suma de su sueldo diario. Conocemos el nombre de algunos de estos pintores de la arquitectura, en su mayoría de escaso renombre²⁴.

La libertad creativa de estos pintores sobre su trabajo quedaba ciertamente limitada por la figura del maestro asentista de la obra, arquitecto responsable del cumplimiento de las condiciones más generales otorgadas por los maestros mayores del arzobispado y coordinador de la labor de cada uno de los asalariados de la obra. Este acordaba el diseño concreto que debía seguirse, y el maestro pintor se convertía en un mero ejecutante de lo dispuesto por el constructor. La subordinación al asentista afectaba también al maestro losero o alfarero encargado de las piezas cerámicas que adornaban la construcción²⁵. De este modo todo el color de los exteriores del templo quedaba bajo el dominio de lo estrictamente arquitectónico. La inspiración sobre los motivos y composición de la obra pictórica podían derivarse de los tratados clásicos, como se deduce de la documentación sobre la obra del cuerpo de campanas de la torre de Santa María de Utrera, terminada tras un largo y complejo proceso constructivo por el maestro alarife Tomás Botani bajo las indicaciones del maestro mayor del arzobispado Ambrosio de Figueroa²⁶. El pintor Alonso de Vargas fue el encargado de la

23 «No dé nuestro provisor a hazer de aquí adelante obra alguna de las iglesias, sino a cada official de su officio, conviene a saber; la cateria al cantero; la pintura, al pintor; la talla, al entallador i asi de todos los otros officios a cada uno lo que fuere del suyo, so pena que el contrato que de otra suerte se hiziere, sea en si ninguno...» NIÑO DE GUEVARA, Fernando: *Constituciones/del arzobispado/de Sevilla...* Sevilla: Imp. Alonso Rodríguez, 1609. Libro segundo. Título «De iudiciis, & officio ordinarii». XXII. «Las obras de las Iglesias se den a hazer a cada official de su officio.» Fol. 44v.

24 Juan Rodríguez, maestro pintor, vecino de los Palacios, en la iglesia de la localidad. Se le dió pago «por su trabajo de haver pintado las puertas de la yglesia= capilla de bautismo= la correspondiente a su lado= reja del coro= campanilleros, púlpito y pulpillos= reja de sacristía, puertas con selosía, puertas de sementerio y de lugares comunes, dorar la cruz de la torre, y otra para la linterna pintada y dorada y el valor de azeite de linaza y demás colores que se han gastado.» (Leg. 2114. Obra de la iglesia parroquial de Los Palacios. Cuenta del director de la obra. 1796. Fol. 179r.)

José Carrasco, oficial dorador, hace el dorado de veleta y cruz, y bordea rejas y barandas de la torre de San Pedro de Huelva. (FALCÓN, T: Documentos...Op. Cit. (1977). Pág. 172.)

Ignacio Barona, hace el dorado de cruz y veleta y pinta la torre, utilizando de recipiente varias tinajas. (Leg. 2981. Obra de la iglesia de N. Sra. de la Encarnación. 1770. Pago de 1774. Fol. 56v.)

Alonso de Vargas pinta la torre de cantería de la iglesia de Santa María de Utrera. (véase nota 28)

José Valdés. Dora la giralda de la iglesia de San Pedro de Carmona en 1785. (SANCHO, A. Op. Cit. pág. 211))

25 Carta de pago de Alonso de Tapaz, maestro losero de Triana, por varios remates de losa fina, azulejos y redoblones vidriados, realizados para su colocación en la obra de la iglesia de Santa María de Utrera «con arreglo a las medidas del maestro Botani» (AGAS. Leg. 3328. Utrera. Año de 1763. «Autos para la fábrica de la Yglecia parroquial de Santa María sobre el reconocimiento, aprecio y ejecución de la obra de dicha yglesia y su torre.» Fol 203.)

26 Sobre el cuerpo basto de fábrica renacentista de la torre se construyó un campanario de planta rectangular con dos cuerpos decrecientes y remate, el primero de ellos con dos vanos en cada frente principal, y el segundo con un único arco central. Su composición desarrolla libremente el orden dórico para ambos volúmenes, con pares de pilastras en el primer cuerpo de campanas, semicolumnas dispuestas en ángulo y entablamentos de potentes cornisas voladas y alabeadas. La obra finalizó en 1773, y el informe de Ambrosio de Figueroa que propone sobre su

coloración de la torre de la iglesia, ocupándose entre otros menesteres del «friso de la cornisa de la torre de dicha iglesia» siguiendo el diseño dispuesto por el maestro Tomás Botani, maestro de la obra, «conforme al autor Biñola»²⁷. La obra del teórico italiano fue muy conocida durante el barroco sevillano, donde surgieron incluso comentaristas de su *Regola...* Su tratado estuvo presente en la bibliotecas de de los artistas de primera línea de la ciudad, como en la del pintor Domingo Martínez, o en la de eruditos como Domingo de Urbizu o el conde del Aguila²⁸ pero también tenía una amplia divulgación entre los profesionales de la

terminación está fechado el 7 de mayo de ese mismo año. El 24 de ese mes el provisor del arzobispado determinó que Tomás Botani fuera el maestro encargado de las operaciones. Sobre esta obra, véase, junto a la documentación que se cita en este trabajo, MENA VILLALBA, Francisco Javier et al: *Guía turística de Utrera. Sevilla: 1987.* Pág. 83. y OLLERO LOBATO, Francisco: *Noticias de Arquitectura (1761-1780).* Sevilla: Guadalquivir, 1994. Tomo XIV de la colección «Fuentes para la Historia del Arte Andaluz». Pág. 76 y 77 y nota 27.

27 (Véase nota 28)

28 Así lo indica SANCHO (Op. Cit. Pág. 15) en relación con su estudio sobre los dibujos arquitectónicos firmados por D.Z.; sobre la presencia de Vignola en las bibliotecas mencionadas, véase ARANDA BERNAL, Ana María: «La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII». *Atrio* (Sevilla) 1993, nº 6, págs. 63-98; SANZ, María Jesús y DABRIO, María Teresa: «Bibliotecas sevillanas del período barroco. Datos para su estudio». *Archivo Hispalense* (Sevilla) 1974, nº 175, págs. 113155. AGUILAR PIÑAL, Francisco: «Una biblioteca dieciochesca: La sevillana del Conde de Aguila». Separata de *Cuadernos Bibliográficos* (Madrid) 1978. Vol. 37.

29 El documento no describe tal diseño, y de la pintura mural de la torre quedan pocos restos, apreciándose el tono rojizo sobre los vuelos y pilastras en las esquinas del cuerpo de campanas. Asimismo, se imita el aparejo de cantería en los paramentos del cuerpo inferior de la torre, tanto en sus frentes laterales como en el que mira hacia la cabecera del templo, oculto a la contemplación visual desde la fachada y que suple la falta de ordenación tectónica con tal decoración (FOTOS 1 y 2). En estos muros se simulan, en correspondencia con los arcos del campanario, varios vanos ciegos, -dos en el frente trasero y uno en cada lateral- del mismo color que el despiece de los sillares. Por los recibos de la cuenta de la obra conocemos que Vargas empleó para esta tarea sobre la torre pétreo de Utrera betún para la protección y reparación de la piedra desprendida, aceite de comer como aglutinante, y como pigmentos la almagra, el ocre y varias libras de cardenillo o carbonato de cobre. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección Justicia. Autos de fábrica. Leg. 3328. Utrera. Año de 1763. «Autos para la fábrica de la Yglesia parroquial de Santa María sobre el reconocimiento, aprecio y ejecución de la obra de dicha yglesia y su torre.» Incluimos aquí la descripción y transcripción de algunos de estos documentos:

- Fol. 210. 14 Nov. 1773. Alonso de Bargas del mayordomo de la parroquial recibió la cantidad de 45 reales por su trabajo de cinco días para «pintar el friso de la cornisa de la torre de dicha yglesia por disposición del maestro Don Thomas Botani, conforme al autor Biñola; y los cinco reales hasta los quarenta y cinco, coste de la pintura.»

- Fol. 216. 8 Mayo 1774. Recibo del mayordomo de la parroquial por gastos del pintor Alonso de Bargas en 57 reales.

«En seis quartillos de azeite de comer comprados para la pintura. Cinco reales y medio _____ 5 reales__ 17 maravedís.

De libra y media de cerdas para brochas a razón de diez reales libra _____ 15 reales

De dos libras de cardenillo a catorce reales, a veinte y ocho reales y uno del porte hazen _____ 29 reales.

De quatro pucheros de a quarta para la pintura: Una cazuela de a libra para cozer el azeite y hazer el betún para pegar unos pedazos que se habían caído a las piedras de remates en el manejo que se hizo de ellas a el tiempo de labrarlas, y en quatro ojas de terrón compradas para lo mismo cinco reales y medio _____ 5 reales y 17 maravedís.

De el hilo de tramilla comprado para las brochas, o cinceles, que sirvieron en la pintura, dos reales. _____ 2 reales.»

- Fol. 213. Recibo del ordinario de la villa de Utrera Tomás García, por portes del maestro Tomás Botani. Entre otros, portes de ocre, almagra, lápiz y otras menudencias.

arquitectura, fundamentalmente porque ofrecía un sistema modular para la composición de los órdenes comprensible y fácil de llevar a la práctica. Desgraciadamente el estado de la pintura mural de la torre de Santa María de Mesa no permite establecer con exactitud el trasunto compositivo que se sugería fuese copiado por el maestro pintor²⁹ (fotos 1 y 2). Posiblemente se tratara de adecuar las formas y dimensiones de la pintura de resalte de acuerdo con la ordenación tectónica elegida en la construcción. Para ello, el texto y las láminas de las ediciones del tratado del autor italiano ofrecían una útil referencia, tanto para el orden dórico, utilizado en la composición de la torre, como para los demás órdenes clásicos³⁰. En cualquier caso, tal tarea es testimonio de la introducción del campo de la especulación teórica sobre el color aplicado a la arquitectura, y con ello de la importancia con que sus responsables valoraban este género artístico.

30 En el tratado se especifica la composición de cada entablamento, incluyendo además una cornisa compuesta de su invención. En cuanto al adorno de láminas del tratado, citamos la edición que adjunta los dibujos delineados por Diego de Villanueva. (*Regla/de las cinco ordene-/nes de arquitectura*. Madrid: Imp. de Joaquín Ibarra, Edición de 1764.)