

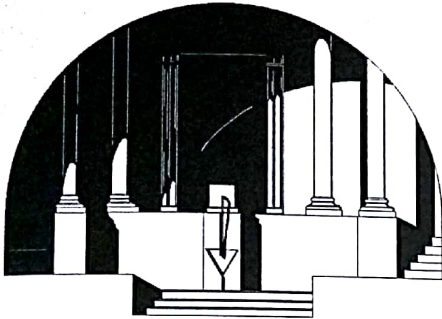
# ATRIO

8/9

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE

1996

# S U M A R I O



Año 1996

Nº 8/9

**Dirección:**

Francisco Herrera García y  
Fernando Quiles García.

**Consejo de redacción:**

Ana María Aranda Bernal y  
Yolanda Fernández Cacho.

**Edita:**

Asociación Cultural "Juan de  
Arfe" (Sevilla).

**Diseño:**

Emilio Artacho Barrasa.

**Redacción, administración y distribución:**

Almudena, 4 - 3º  
41003 - SEVILLA (ESPAÑA)

**Imprime:**

SAND - CAMAS (Sevilla)

**Depósito Legal:**

SE-10-1989

**I.S.S.N.:**

0214-8293

**Colabora:**

Delegación Provincial de Cultura  
de la Junta de Andalucía en  
Sevilla

<b>Decoración de muros en castillos califales de Andalucía Oriental</b>	
Ascensión Ferrer Morales .....	3
<b>Málaga pintada. La arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen</b>	
Rosario Camacho Martínez .....	19
<b>Las pinturas murales de la fachada de la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla y su restauración</b>	
Juan Aguilar Gutiérrez y Juan Antonio Arenillas.....	37
<b>Sobre el color en la arquitectura del arzobispado hispalense durante la segunda mitad del siglo XVIII</b>	
Francisco Ollero Lobato .....	53
<b>La policromía de fachadas en la arquitectura sevillana. Aproximación al desarrollo evolutivo y a su actualidad</b>	
Fernando Quiles .....	63
<b>La piel del barroco</b>	
Juan Benito Artigas .....	77
<b>El estado de conservación de las fuentes del Patio de los Arrayanes en la Alhambra</b>	
Fernando Carlos Bolívar Galiano .....	89
<b>El gran coleccionista Felipe IV y grandes conservadores y restauradores de su tiempo: Velázquez, Carducho y Murillo</b>	
María Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz Mateos .....	105
<b>Las pinturas murales de la sacristía de la Catedral de Jaén y su restauración</b>	
Juan Aguilar Gutiérrez y Luis Francisco Martínez Montiel .....	113
<b>El patrimonio artístico -pinturas y esculturas- de Dª Sancha de Mendoza, Marquesa de Armuña. Según su inventario post mortem</b>	
Lázaro Gila Medina y Manuel L. Peregrina Palomares .....	121
<b>Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz</b>	
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández .....	133
<b>Dos presupuestos de plateros sevillanos del siglo XVIII</b>	
Álvaro Pastor Torres .....	139
<b>El Pósito de Osuna: Resumen de tres siglos de historia de un espacio barroco</b>	
Manuel Nozaleda Mata y Francisco Ledesma Gámez .....	145
<b>El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Cortelazor</b>	
José María Sánchez Cortegana .....	155
<b>Obras inéditas del pintor sevillano Virgilio Mattoni</b>	
Teresa Lafita .....	163
<b>Otras obras inéditas del pintor Virgilio Mattoni de la Fuente: "San Emigdio", "Retrato de Adolfo López", "Cuaderno de apuntes" y "Santa Isabel de Hungría"</b>	
Teresa Lafita .....	173
<b>El escultor sevillano José Ordóñez Rodríguez (1867-1945)</b>	
José Antonio García Hernández .....	187

<b>La pintura de historia en la Argentina</b>	197
Rodrigo Gutiérrez Viñuales .....	
<b>Arte de los noventa en Cartuja, Parque de los Descubrimientos</b>	215
Pedro Casero Vidal .....	
<b>La Catedral de Sevilla: ¿Museo o Catedral?</b>	223
Isabel Luque .....	

## MISCELÁNEA

• <b>Alejandro de Saavedra y Antonio Suárez, autores de la Custodia del Corpus de la Catedral de Cádiz</b>	233
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández .....	
• <b>Aprecios, tasaciones y particiones de casas de Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez</b>	235
Esperanza de los Ríos Martínez .....	
• <b>Tres esculturas de Pedro Duque Cornejo para el oratorio de San Felipe Neri de Sevilla</b>	240
José Roda Peña .....	
• <b>Nuevos aportes a la obra del arquitecto Pedro de Silva</b>	243
Esteban Mira Caballos y Fernando de la Villa Nogales .....	
• <b>Sobre el origen y establecimiento del taller de cerámica artística "Mensaque" en Sevilla</b>	247
José María Sánchez Cortegana .....	

## IN MEMORIAN: SANTIAGO SEBASTIÁN (1931-1995)

Rafael Cómez .....	253
<b>NOTA EDITORIAL</b> .....	254

# DECORACIÓN DE MUROS EN CASTILLOS CALIFALES DE ANDALUCÍA ORIENTAL

Ascensión FERRER MORALES

En el presente trabajo nos proponemos examinar los restos de decoración pintada o incisa que aparecen en castillos califales de las provincias de Córdoba y Jaén.

Aunque estos castillos están emplazados en lugares donde no escasean la piedra, fueron edificados en tapial para aprovechar las grandes ventajas de un sistema constructivo barato, rápido y que no precisa mano de obra especializada. Junto a esas evidentes excelencias, el tapial presenta dos graves inconvenientes: su fragilidad frente a las agresiones atmosféricas y el antiestético acabado de la obra (una superficie terrosa e irregular respunteada por líneas de mechinales en los que asoman los aserrados maderos que sostuvieron los cajones).

El tapial ha sido un procedimiento constructivo muy usado en los castillos de nuestra región desde la antigüedad. Las famosas *torres de Anibal* de los recintos ibéricos impresionaron a los romanos por su solidez y resistencia y merecieron la cálida alabanza de Plinio. Cuando los romanos las conocieron, sus muros de tapial eran mantenidos regularmente, luego fueron abandonadas y faltas de reparos se han disuelto literalmente sin dejar más rastro que ese rodal de tierra blancuzca, reveladoramente rica en cal, que circunda sus pétreos cimientos. No parece casual que el tamaño medio de los bloques ciclópeos que forman la base de estos recintos presente una medida muy aproximada a la del cajón del tapial corrientemente usado a lo largo de los siglos en tierras hispánicas. Cabe formular la hipótesis de que el tapial musulmán, sea una supervivencia del ibérico cuyo uso hubiera continuado en época romana y visigoda. Sabemos, después de las investigaciones de Fortea y Bernier<sup>1</sup> que los recintos ibéricos se construían con piedras ciclópeas sólo en sus primeras hiladas para después seguir en tapial. Es razonable suponer que esta obra tan dispar se ocultara después bajo una gruesa capa de revoco sobre la que pudo figurar un falso despiece del tamaño de los gigantescos bloques de la base, que a su vez vendría a ser el de los tapiales, si aceptamos la idea de su permanencia y transmisión.

La escasa tolerancia del tapial a la acción de la lluvia se ha resuelto tradicionalmente cubriéndolo con un grueso revoco que alisa e impermeabiliza los muros. El arquitecto, además de proteger su obra de la acción destructora de los agentes atmosféricos, pretendía ennoblecer su aspecto y conferirle una apariencia monumental, acentuando su robustez, lo que influiría psicológicamente en el enemigo que pretendiera expugnar el castillo.

El muro de tapial, si se quiere que perdure, debe ser remozado y reparado periódicamente mientras el edificio esté en activo. Con tales cuidados, el tapial no tiene nada que envidiar a la piedra. La Alhambra de Granada está construida en su mayor parte en tapial de tierra, tapial civil, pobre en cal, mucho más débil que el de los castillos que vamos a estudiar, y, sin embargo, sus edificios soportan perfectamente el paso de los siglos.

A continuación estudiaremos la decoración de los castillos de El Vacar (Córdoba) y Baños de la Encina (Jaén).

## CASTILLO DE EL VACAR (CÓRDOBA)

A 28,5 kilómetros de Córdoba, por la carretera nacional 432 que va a Badajoz, encontramos

1 FORTEA, Javier y Juan BERNIER, *Recintos y fortificaciones ibéricas en la Bética*. Universidad de Salamanca, 1970, p. 137.

el castillo de El Vacar sobre un cerro de unos seiscientos metros de altura que domina el valle del río Guadiato. Por aquí discurría el antiguo camino de Córdoba a Toledo, por el puerto Calatraveño, hoy suplantado por la citada carretera.

La fortaleza de El Vacar (*Dar al-Bacar*) fue construida probablemente por el califa Al-Hakem II (961-976). Repite el diseño de un castillo bizantino que los musulmanes encontraron en Oriente y en el Norte de Africa. Las dimensiones de sus lados son: 65 ms. de longitud del muro Este; 59,60 en el muro Oeste; 50,10 ms. en el del Norte y 49,50 ms. en el del Sur. Delimita una superficie útil de 3.132 ms<sup>2</sup>. (Figura 1)

### DESCRIPCIÓN DEL TAPIAL Y SU DECORACIÓN

Los muros del castillo de El Vacar alcanzan los 5,5 metros de altura por la parte externa del edificio, pero en el interior el suelo original está recrecido unos dos metros. El cajón del encofrado del tapial, medido entre dos mechinales, tiene una altura de 84 cms. (dos codos *ma'muni*) y una longitud de 250 cms. (seis codos). El mortero empleado está compuesto por tierra y arena del lugar, grava, algunos cascotes cerámicos y elevada proporción de cal. Las proporciones de su composición se especifican en los diagramas 1 y 2. Los torreones son macizos y su altura no excede la de la muralla.

Estos muros se revistieron de un grueso revoco de cal y arena (dos centímetros en algunas zonas) sobre el que se trazó un falso despiece de sillería de la que quedan escasos vestigios en los paramentos exteriores. La cara interior de los muros está tan deteriorada que no han quedado restos apreciables de ningún acabado decorativo, si es que alguna vez lo tuvieron. Es presumible que una excavación ofrezca datos sobre este particular. En los cerramientos

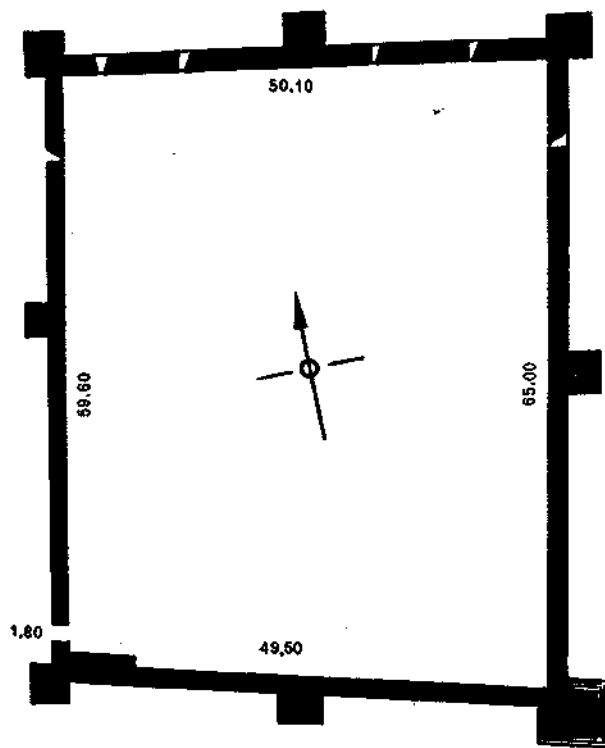


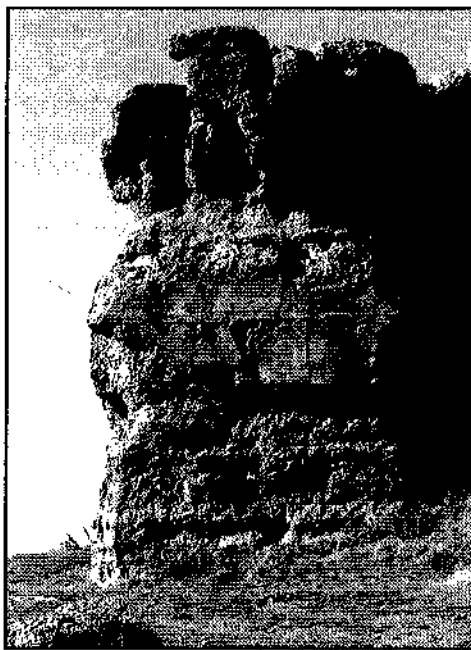
Figura 1. Planta del castillo de El Vacar (Según plano de R. Gracia Boix).

2 GRACIA BOIX, Rafael, "Notas sobre el castillo del Vacar" *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n° 89, 1969, pp. 175, 176.

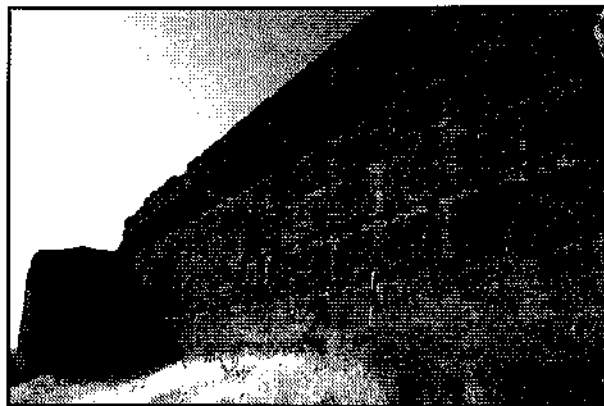
orientados al Norte y al Este, que son los más combatidos por los agentes atmosféricos, el revoco se ha perdido por completo. Es en los lienzos de la zona Oeste y Sur, más protegidos de los vientos dominantes, donde se observa a simple vista, y particularmente con luz rasante, las franjas de separación de la falsa sillería que en su día decoró aquellos muros. (Fotografía 1)

Los restos de decoración más importantes se encuentran en la fachada Sur, sobre todo en la torre Suroeste. (Fotografía 2)

Esta decoración geométrica imita enormes sillares cuyo tamaño suele alcanzar unos 240



*Fotografía 2. Torreón Suroeste del castillo de El Vacar, con restos de decoración del falso despiece de sillería (Ascensión Ferrer, 1992).*



*Fotografía 1. Restos del despiece de sillería del lienzo Oeste del castillo de El Vacar (Ascensión Ferrer, 1993).*

cms. de largo por hasta 60 cms. de alto. El cuidado mortero del enlucido, fabricado con abundante cal y fina arena, está pintado en ocre. Los falsos despieces quedan separados por una franja de color blanco de 16 a 17 cms. de ancho que coincide casi siempre con la línea de mechinales que marca el tapial. Estas franjas presentan primero una delgada capa de cal y arena sobre la que se aplicó otra más gruesa que la realza (ver diagrama 3). El resultado es un relieve, cuya potencia oscila entre 5 y 10 mm., que destaca vivamente sobre el fondo ocre del sillar.

En la fachada occidental de la fortaleza restos de estas franjas aparecen trabajadas con la primera capa de fina arena y abundante cal. Su acabado es tan fino como si se tratara de un estuco, muy blanco, sin relieve alguno respecto al revoco pintado de ocre del fondo, aunque en algunas zonas conserva aún vestigios de la capa de realce. Ésta podría pertenecer a una restauración posterior.

Se observa también algún resto de

estuco ocre, que no pintura, en las jambas de la entrada. Quizá se aplicara para reforzar la decoración en una zona sometida a mayor desgaste.

### CASTILLO DE BAÑOS DE LA ENCINA (JAÉN)

La fortaleza de Baños de la Encina, declarada Monumento Histórico Artístico Nacional el 5 de junio de 1931, también fue construida por el califa Al-Haken II en el año 968, según consta en su lápida fundacional hallada a principios del presente siglo. Este castillo estratégico guardaba el camino de Córdoba a Toledo por los pasos de Sierra Morena. Su conservación es razonablemente buena, aunque la crestería almenada y parte de los reparos cementicios que observamos en sus muros son obra de una restauración que padeció en los años sesenta.

La obra musulmana primitiva forma un helicoide reforzado por catorce torreones, todo ello construido en tapial de calicanto o mortero de cal, abundante en arena y piedras, muy fuerte (ver diagrama 4). A este castillo primitivo añadieron los cristianos, a finales del siglo XIV o poco después, una fuerte torre del homenaje de mampostería (la denominada *Almena Gorda*) que suplanta, quizá englobándolo, uno de los torreones de la cerca primitiva. También data de época cristiana alguna obra interior: un torreón y un muro que subdivide el patio de armas en dos espacios (falta otro lienzo de muro que completaba el cerramiento). Estas obras fueron realizadas en mampostería similar a la de la torre del homenaje. En 1645, cuando el arqueólogo Jimena Jurado dibujó el castillo de Baños, todavía se conservaba un antemuro, probablemente almohade, del que hoy no queda traza. Seguramente era de mampostería y fue utilizado como cantera por los vecinos del pueblo. (Figura 2)

A efectos prácticos, en el presente artículo, numeraremos los torreones del castillo del uno

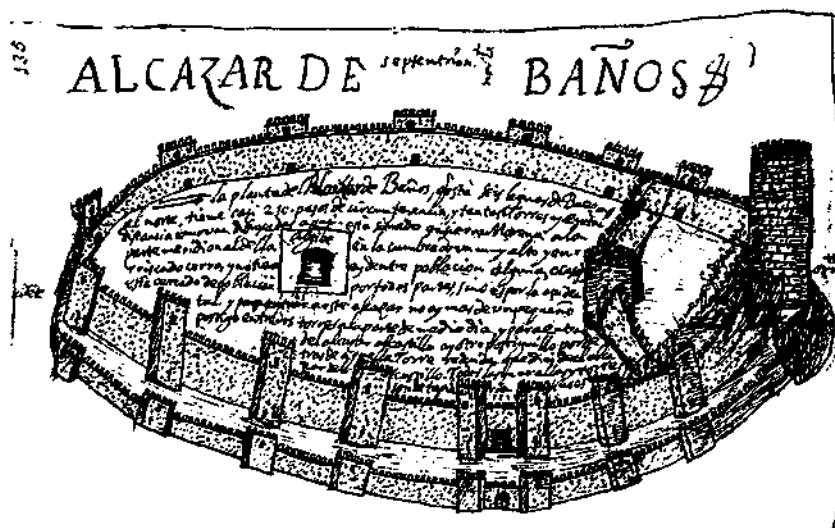


Figura 2. Castillo de Baños de la Encina, según Antigüedades de Jaén de Martín de Jimena Jurado, año 1645. Manuscrito 1180 de la Biblioteca Nacional.

al catorce, comenzando por la torre del homenaje y girando hacia el Oeste en dirección opuesta a las agujas del reloj, según se indica en el Plano. (Figura 3)

Los muros del castillo de Baños fueron protegidos, como los de El Vacar, por un grueso enlucido de arena y abundante cal (ver diagramas 5 y 6). No obstante, en lugar de acabarlo liso, como se solía hacer en las obras civiles, se adornó con líneas incisas cuyo diseño simulaba un imponente despiece de sillería. Las líneas de este despiece suelen discurrir sobre las juntas del tapial marcadas por los mechinales, aprovechando que la capa de revoco es más gruesa sobre estas zonas y tolera mejor las incisiones. El despiece resultante alcanza proporciones ciclópeas, y dibuja unos bloques tan voluminosos como los propios tapiales (unos 84 cms. de altura, lo que equivale a dos codos *ma'muni* y una longitud variable entre cinco y seis codos). Es lamentable que sólo se pueda calcular el tamaño del sillar en contadas ocasiones, dado el mal estado del revoco. En el lienzo comprendido entre los torreones quinto y sexto alcanza los 230 cms. de largo por 70 cms. de alto de medida interior, descontando los 11,5 cms. de la cenefa).

Las decoraciones de Baños presentan, por lo general, forma de franja o cinta limitada por dos líneas continuas. El espacio intermedio, cuya anchura oscila entre 9 y 12 cms., se rellena con trazos cuneiformes, de unos dos centímetros de longitud, practicados seguramente con ayuda de un punzón de madera de sección triangular. Estos trazos se inclinan respecto a las líneas exteriores en ángulos cuyos valores oscilan entre 120 y 125 grados y se disponen

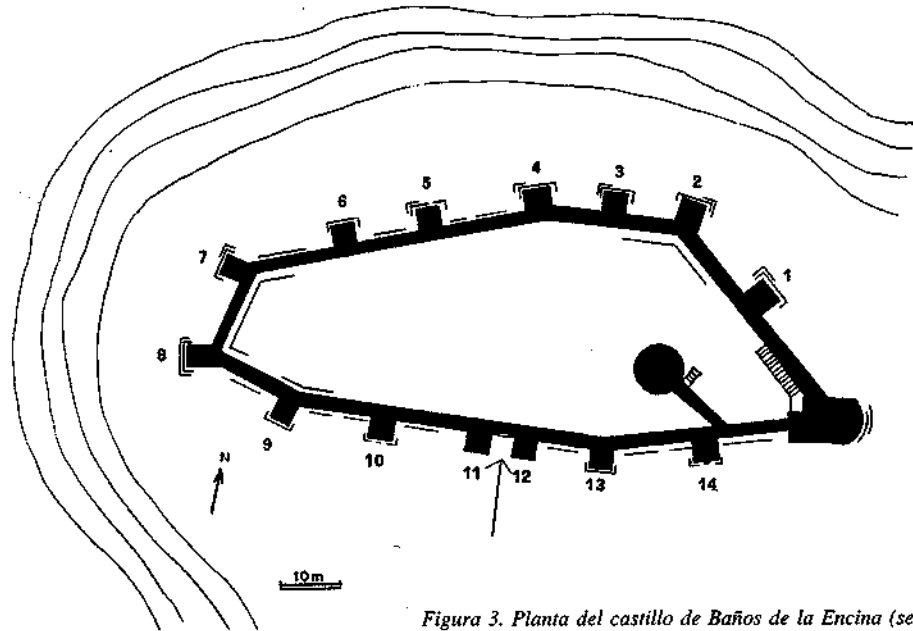
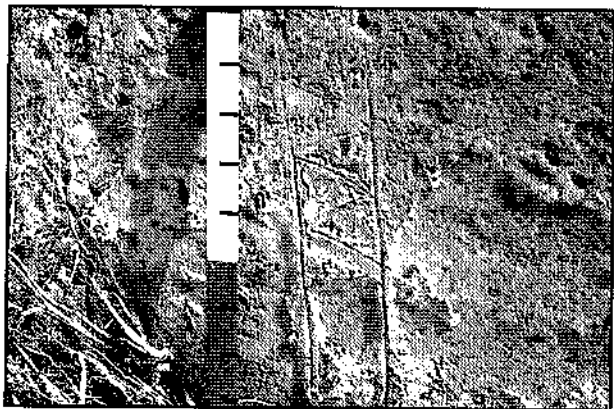


Figura 3. Planta del castillo de Baños de la Encina (según plano de J. V. Córcoles).





Fotografía 3. Decoración en zig-zag existente en la base del torreón 1 del castillo de Baños de la Encina. Cada división de la escala equivale a 5 centímetros (Ascensión Ferrer, 1993).

zos comprendidos entre los torreones séptimo y décimo.

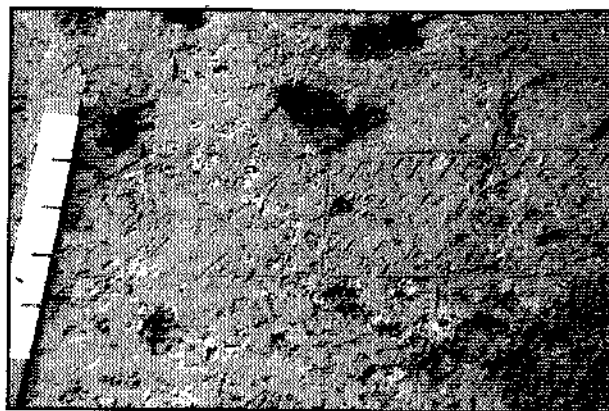
El diseño básico que hemos descrito admite ciertas variantes que probablemente obedecen a la libertad de interpretación que se permitió a los obreros. Hay sectores en los que el relleno punteado de la franja cambia hasta tres veces de dibujo en un segmento inferior a un metro (por ejemplo en el lienzo comprendido entre los torreones octavo y noveno, cerca de este último, a poca distancia del suelo). En otros lugares las cintas verticales (no así las horizontales) alcanzan unos 25 cms. de anchura, el doble de lo ordinario. Estas son particularmente visibles en la fachada Este del torreón sexto; en el lienzo comprendido entre los torreones décimo y undécimo y en el lienzo comprendido entre los torreones dudocédimo y decimotercero, donde observamos claramente dos de estas cintas a unos cuatro metros de altura.

Finalmente son observables otras decoraciones de mayor fantasía que seguramente obedecen a las personales inclinaciones estéticas de algunos obreros. En la base del torreón pri-

regularmente, en filas sucesivas, frecuentemente pareadas en sentido opuesto como la espina de un pescado. Restos de estas franjas son visibles en distintos lugares de la fortaleza, nunca en espacios muy continuados que nos permitan apreciar "sillares" enteros debido a la gran cantidad de reparos que el castillo ha sufrido y al mal estado del revoco original. Con todo, las cintas son bien visibles en el lienzo comprendido entre los torreones quinto y sexto (donde alcanza 11,5 cms. de ancho), en el propio torreón sexto y en los lien-



Fotografía 4. Decoraciones curvas en las esquinas de los falsos sillares, en el lienzo entre los torreones 7 y 8. Castillo de Baños de la Encina (Ascensión Ferrer, 1993).



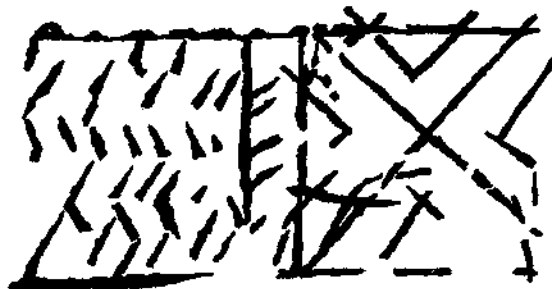
Fotografía 5. Decoración alternativa con aspa en el lienzo entre los torreones 8 y 9 del castillo de Baños de la Encina (Ascensión Ferrer, 1993).

torreones octavo y noveno, más cerca de este último, el decorador se permite incluso interrumpir el monótono punteado de la franja sobre la que está trabajando para introducir un elaborado diseño cuadrangular que encierra un aspa, quizá imitando la cerámica pintada del periodo (Fotografía 5, Figura 4). En la fachada exterior del torreón adjunto, nuestro número nueve, el diseño es aún más delicado: la cinta decorativa se ha estrechado a la mitad de su anchura habitual (5 cms. de medida interior) de modo que sólo admite dos filas de cuñas en forma de espina de pescado, pero por fuera y paralela a la franja horizontal, a nueve centímetros de distancia, se le añaden, a ambos lados, dos líneas punteadas discontinuas muy regulares evidentemente trazadas imprimiendo una cuerda sobre el revoco fresco. Por si fuera poco, cerca de las uniones entre cenefas verticales y horizontales se han impreso flores de cuatro pétalos, cruciformes, con el mismo trazado punteado y discontinuo de la cuerda. Este acabado final, que sin duda debió ser de gran belleza, no se observa en ninguna de las restantes partes del monumento (Fotografía 6, Figura 5).

#### PARALELOS

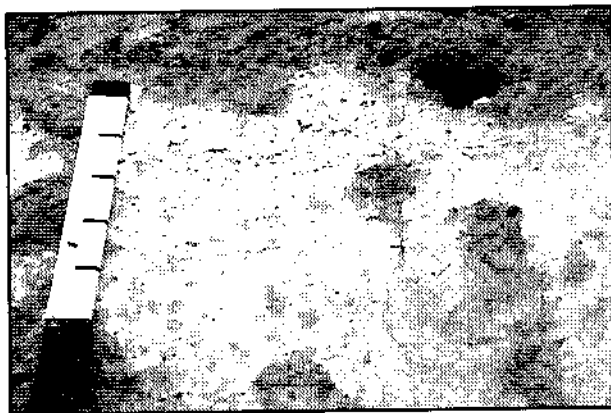
Los falsos despieces de sillería como decoración de muro de tapial o ladrillo observados en El Vacar fueron muy frecuentes en las obras califales. Por citas algunas contrucciones militares

mero hay una cinta vertical cuyo interior en lugar del característico punteado ha sido rellenado con un trazo continuo en zig-zag (Fotografía 3). En el torreón sexto, fachada Este, y en el lienzo comprendido entre los torreones séptimo y octavo, observamos que las esquinas de los imaginarios sillares han sido decoradas con líneas curvas, unas veces cóncavas, otras convexas, acotando un espacio que luego se rellena con el característico punteado cuneiforme de las cintas (Fotografía 4). En el lienzo comprendido entre los



5 cms.

Figura 4. Calco sobre original del motivo de la fotografía 5 (Ascensión Ferrer, 1993).



Fotografía 6. Decoración floral realizada con cuerda sobre mortero fresco de cal en el torreón 9 de Baños de la Encina (Ascensión Ferrer, 1993).

res buscaban, aparte de la protección de la obra, el efecto cromático. El aspecto de aquellos edificios era tan resplandeciente que un poeta elogia la "blanca y brillante Al-Zahra", donde su calabozo era como la tinta "encerrada en tintero de marfil".

Este tipo de decoración de falso despiece sobre la fábrica de piedra se ha continuado realizando en siglos posteriores. Lo encontramos en la fachada de sillería de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, siglo XVII. El revoco protege la piedra de la humedad que suele penetrar por las llagas de unión entre los sillares (Fotografía 7).

También en construcciones recientes del siglo X sobre tapial podemos encontrar despiece de sillería similar al del Castillo de El Vacar aunque no tan cuidado ni tan regular en su trazado.

Otras veces en el periodo califal los sillares se dibujaban con líneas rojas y su interior se rellenaba de ocre amarillo. El conjunto resultaba muy llamativo<sup>4</sup>.

Pero no todos los castillos o fortificaciones califales estaban decorados con despiece de sillería. En las construcciones palatinas de Medina Elvira, destruida en 1010, abundan las pinturas lineales en rojo y amarillo, formando

del mismo periodo mencionaremos el castillo de las Navas de Tolosa (Jaén) o las murallas de Córdoba, también construidas en tapial<sup>3</sup>. La decoración, imitando aparejos imaginarios, estaba tan extendida que incluso se dibujó sobre muros de auténtica sillería como los del Palacio de Medina Al-Zahra (hacia el año 945), donde se aplicó un revoco de cal pura con dibujos en rojo de sillería a soga y tizón, exactamente el mismo tipo de construcción que estaban ocultando en el interior del muro. Quizá los constructores

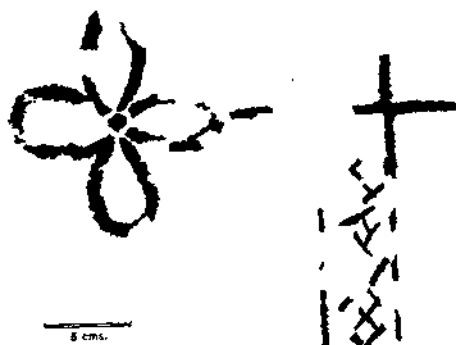


Figura 5. Calco sobre original del motivo de la fotografía 6 (Ascensión Ferrer, 1993).

3 YARZA, Joaquín, *Arte y Arquitectura en España 500-1200*. Ed. Cátedra, Madrid, 1980, p. 71.

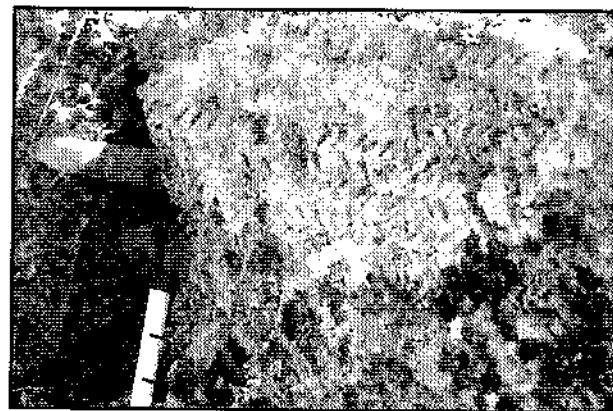
4 TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Arte califal". *Historia de España*, Edición Menéndez Pidal, Espasa Calpe S. A., Madrid, 1973, Tomo V, p. 463.

líneas rectas, circunferencias, cuadrados y triángulos. Se trata de dibujos trazados con regla y compás cuyas estructuras se señalaban con líneas incisas. Encima del guarnecido de cal se tendía una capa de yeso pigmentada de rojo oscuro que luego se levantaba en algunos lugares para destacar sus adornos sobre un fondo blanco esgrafiado. El origen romano de esta técnica es evidente<sup>5</sup>.

Por último, un paralelo de decoración califal similar a la del castillo de Baños se señala en la llamada Torre Bermeja, o Torre de Pero Codes, a cinco kilómetros de Jaén, al pie de las Peñas de Castro (Fotografía 8). Esta torre constituye el único vestigio observable de un castillo de piedra más antiguo, hoy casi arrasado que es mencionado en las crónicas de la *fitna* y rebelión muladí. Es evidente que existía en la época de Baños y no tendría nada de extraño que esta torre datase de entonces. Tradicionalmente se viene considerando que la torre del homenaje aparece en Occidente a finales del siglo XI pero ya estamos viendo que existen torres anteriores tanto en la España musulmana (caso de la del castillo de las Navas de Tolosa de Jaén) como en la España cristiana (por ejemplo, la torre de Doña Urraca en Covarrubias (Burgos) que algunos fechan en el siglo X o principios del XI). Eslava Galán data Torre Bermeja en época almorávide. El poderoso bastión del castillo de las Navas de Tolosa, otro jalón en el camino de Córdoba a Toledo por



*Fotografía 7. Decoración imitando despiece de sillería sobre auténticos sillares de piedra en la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, siglo XVII (Ascensión Ferrer, 1993).*



*Fotografía 8. Restos de decoración de despiece de sillería en Torre Bermeja (Jaén) (Ascensión Ferrer, 1993).*

5 TORRES BALBÁS, *Op. cit.* p. 710.

Despeñaperros, presenta el tipo de decoración que venimos comentando y está datado con más seguridad en época califal aunque aquí parece que los decoradores se atuvieron al esquema básico y no usaron de tantas licencias como en el castillo de Baños de la Encina.

### CONCLUSIONES

Del estudio y observación de los castillos califales citados y de sus paralelos se desprende:

- 1.- Que en época califal la decoración y embellecimiento que hasta ahora se pensaba relegada a edificaciones civiles se hizo extensiva también a las militares.
- 2.- Que cuando estas construcciones dejaron de repararse el agua de lluvia y el viento, al infiltrarse por las fisuras del revoco, ocasionaron desprendimientos que arrastraron pinturas y decoraciones.
- 3.- Que los vestigios de decoración todavía observables suelen estar emplazados en la zona orientada al Sureste.
- 4.- Que en el caso de los castillos de El Vacar, Baños de la Encina y otros, sería interesante que estos restos fueran convenientemente fijados y consolidados para evitar su destrucción.
- 5.- Que se debiera procurar que en la conservación y restauración de estos edificios históricos se emplearan los materiales utilizados en su construcción (tal como antiguamente solía hacerse al reparar estos edificios). Es lamentable que las restauraciones realizadas hasta el momento en alguno de estos monumentos se hayan limitado a reconstruir el tapial y/o revocarlo, la mayoría de las veces con un mortero de cemento inadecuado, distinto del original.
- 6.- Que la conservación y restauración integral de los monumentos consiste en respetar sus restos evitando reproducir elementos inexistentes. Los nuevos revocos deben reintegrarse manteniendo un tono neutro que permita apreciar los vestigios originales.

Como hemos visto la fábrica califal, tanto defensiva como palatina, estaba meticulosamente decorada con pinturas sobre el revoco, y/o estucos a distintos niveles tratando con ello de imitar otros elementos de construcción más ricos que el utilizado en la construcción. También son muy comunes en este periodo las incisiones en el mortero fresco y los esgrafiados. Los pocos restos que se conservan permiten abordar el estudio de estas decoraciones.

---

### BIBLIOGRAFÍA

CEREZO MORENO, Francisco y Juan ESLAVA GALÁN, *Castillos y atalayas del Reino de Jaén*, Riquelme y Vargas Ediciones, Jaén, 1989.

CÓRCOLES DE LA VEGA, Juan Vicente, *Baños de la Encina*, Ed. El Desván, Andújar, 1992.

CORCHADO SORIANO, Manuel, "Puntualizaciones sobre la identificación de Burgalimar", *Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses*, Nº 90, Jaén, octubre-diciembre, 1976, pp. 33-42.

DOTOR, Angel, "El gran castillo o alcazaba islámica de Baños de la Encina", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, Nº 57, Madrid, 1967, pp. 147-159.

- ESLAVA GALÁN, Juan, "El castillo de Baños de la Encina", *Diario Ideal*, Granada, 28-IX-1968.
- "El castillo de Baños de la Encina cumplió un milenario", *Diario Ideal*, Granada, 25-I-1969.
  - *Poliórcética y fortificación bajome-dieval en el reino de Jaén* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Granada, 1983.
  - "Materiales y técnicas constructivas en la fortificación medieval", *Cuadernos de estudios Medievales*, Núms. XII-XIII, Universidad de Granada, 1984, pp. 271-278.
  - "Murallas de Jaén", *Revista Senda de los Huertos*, Jaén, Nº 10, abril-junio 1988, pp. 35-42.

FERRER MORALES, Ascensión,

- El Castillo Califal de El Vacar, un ejemplo de decoración militar en época musulmana, *Revista de Arqueología*, año XV, nº 61, Madrid, septiembre 1994, pp. 48-51.
- Conservación y restauración de decoraciones y revocos en construcciones militares antiguas, X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 29 Septiembre, Cuencia, pp. 399-405.
- Decoración del Castillo Califal de Baños de la Encina, *Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, nº 29, pp. 79-83.
- Los muros de Sevilla, *Historia y Vida*, Extra 65, Barcelona 1992, pp. 44-47.

JIMENA JURADO, Martín, *Antigüedades de Jaén*, Manuscrito número 1.180 de la Biblioteca Nacional.

MUÑOZ COBO, Juan, *Baños de la Encina y su castillo*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1968.

OLIVARES BARRAGAN, Francisco, *Castillos de la provincia de Jaén*, Instituto de Estudios Giennenses, 1992.

---

## ANÁLISIS QUÍMICO

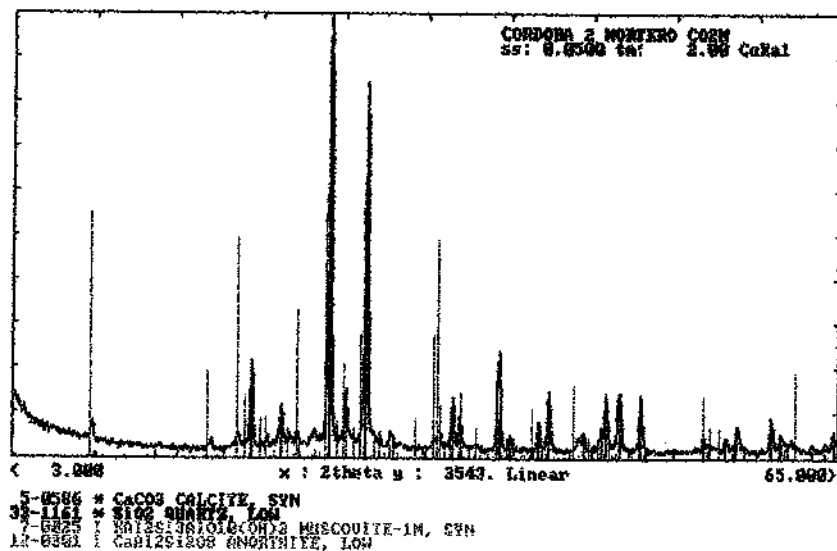
Angel Justo Erbez, M. Carmen Jiménez de Haro, José Luis Pérez Rodríguez  
Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla. C. S. I. C.

### Castillo de El Vacar

El diagrama de difracción de rayos X del mortero del tapial (diagrama 1) muestra que está formado fundamentalmente por calcita (carbonato cálcico) y cuarzo, acompañados en menor proporción por moscovita (mica) y anortita (feldespato).

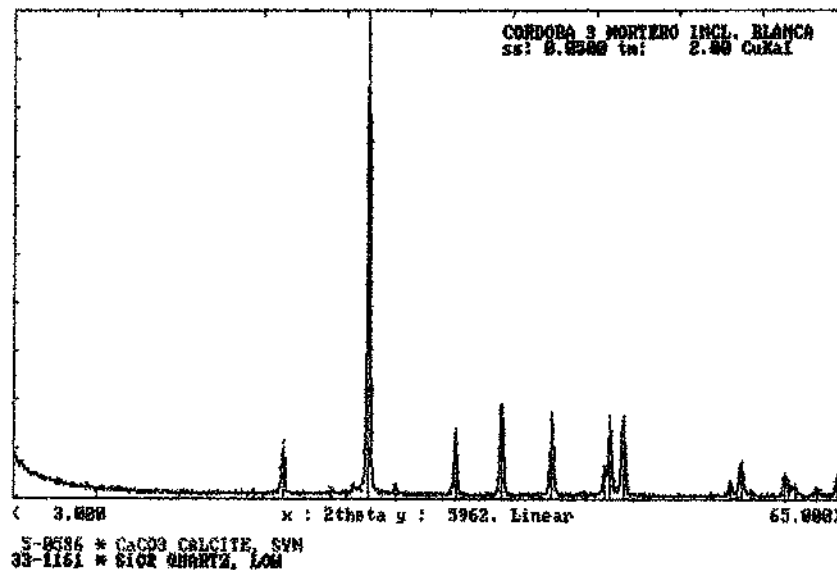
La calcita proviene de la carbonatación de la cal utilizada para la cohesión a la mezcla de cuarzo (de la arena), tierra y fragmentos cerámicos. En el interior del tapial se encuentran

Diagrama 1.-  
Análisis, por  
difracción de  
Rayos X, de  
la muestra A  
del tapial.  
Castillo de El  
Vacar (Cór-  
doba).



fragmentos de cal aislados que se han recarbonatado posteriormente (diagrama 2). Los  
enlucidos se han realizado con un mortero de cal y arena, según se desprende del estudio por  
difracción de rayos X (diagrama 3, plano 1).

Diagrama 2.-  
Análisis, por  
difracción de  
Rayos X, de  
la muestra B  
del fragmen-  
to de cal pro-  
cedente del  
mortero del  
tapial. Casti-  
llo de El Va-  
car (Córdo-  
ba).



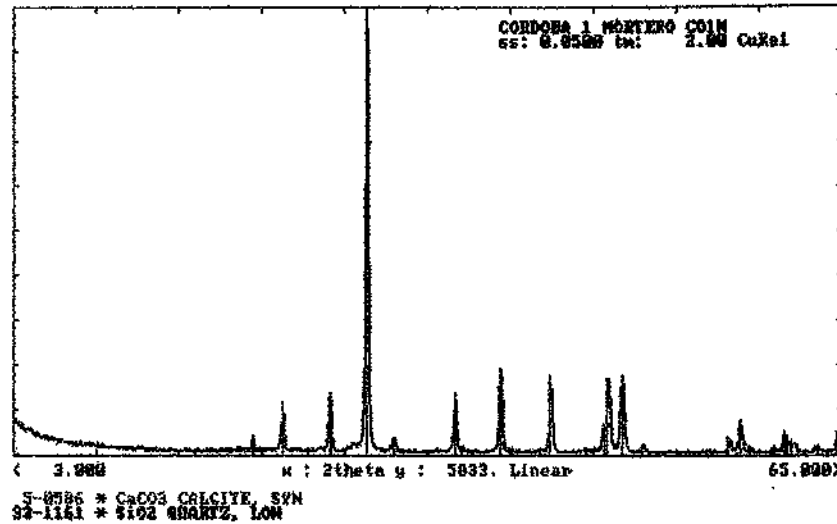
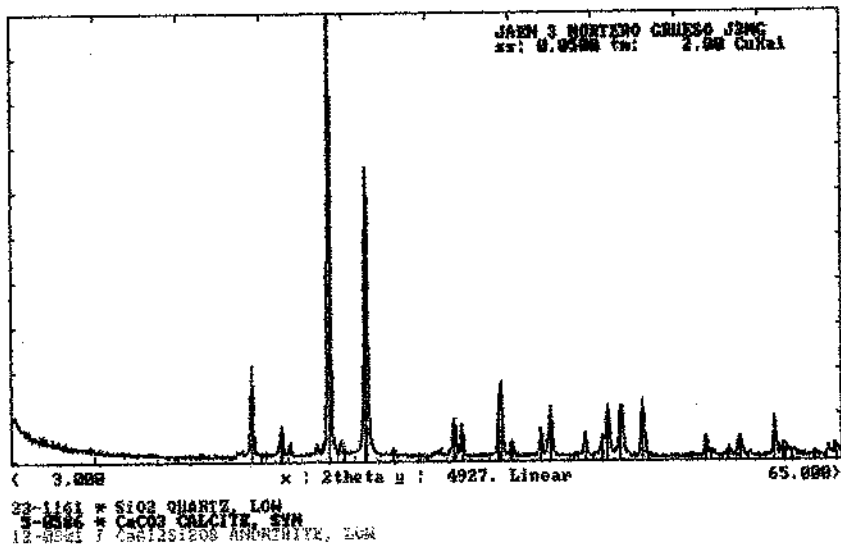


Diagrama 3.-  
Análisis, por  
difracción de  
Rayos X, de la  
muestra C per-  
teneciente al  
enlucido de la  
franja decorati-  
va del des-  
piece de sille-  
ría. Castillo de  
El Vacar (Cór-  
doba).

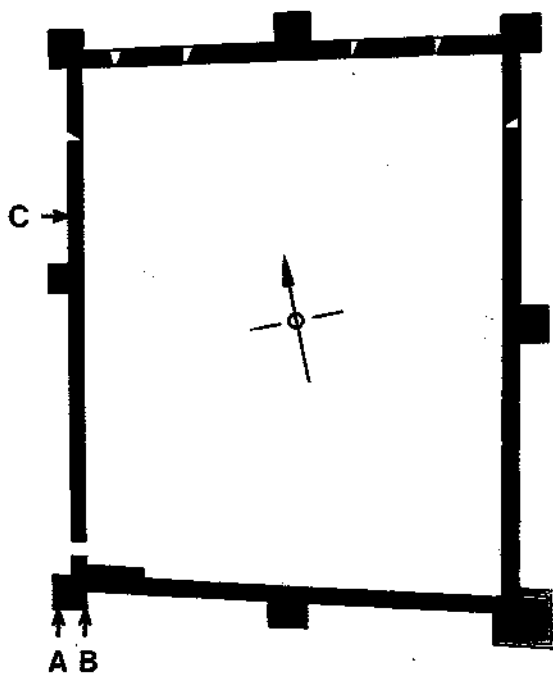
#### Castillo de Baños de la Encina

El estudio por difracción de rayos X del mortero grueso (diagrama 4) indica que está constituido por arena (cuarzo) y carbonato cálcico, con una elevada proporción del primer componente. La pequeña proporción del feldespato anortita se debe a que generalmente se acompaña al cuarzo en la arena. Los morteros más finos utilizados en los enlucidos, están constituidos también por cal y arena, según indican los diagramas 5 y 6 de difracción de rayos X. Sin embargo, en estos morteros finos la proporción de arena es muy inferior a la del mortero más basto (plano 2).

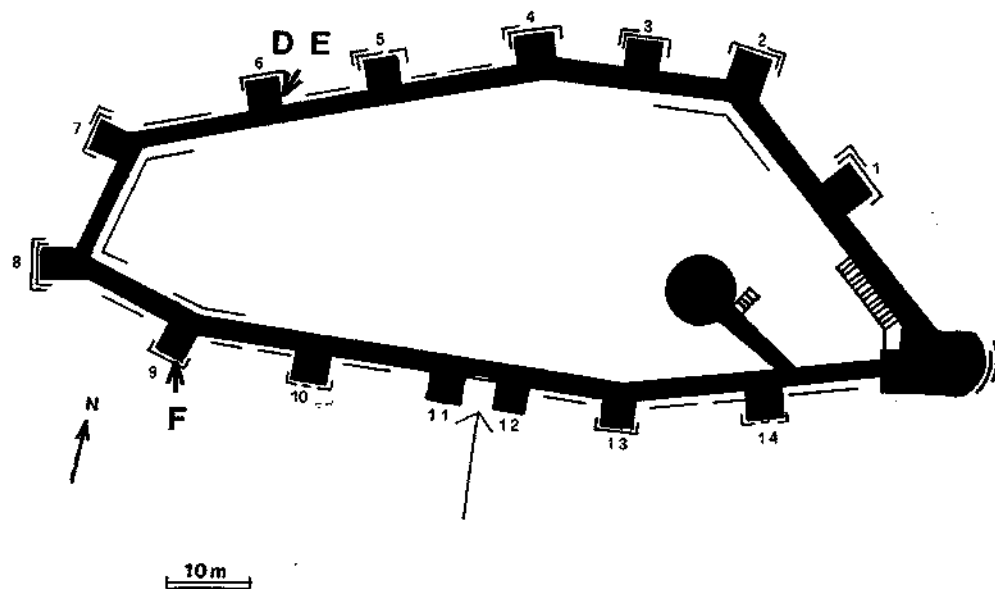




*Diagrama 4.-  
 Análisis, por  
 difracción de  
 Rayos X, de la  
 muestra D  
 perteneciente  
 al tapial. Cas-  
 tillo de Baños  
 de la Encina  
 (Jaén).*



*Plano 1.- Origen de las muestras A, B y C. Castillo de El  
 Vacar (Córdoba).*



Plano 2.- Origen de las muestras D, E y F. Castillo de Baños de la Encina (Jaén).

Diagrama 5.-  
Análisis, por  
difracción de  
Rayos X, de la  
muestra E per-  
teneciente  
al enlucido.  
Castillo de Ba-  
ños de la Enci-  
na (Jaén).

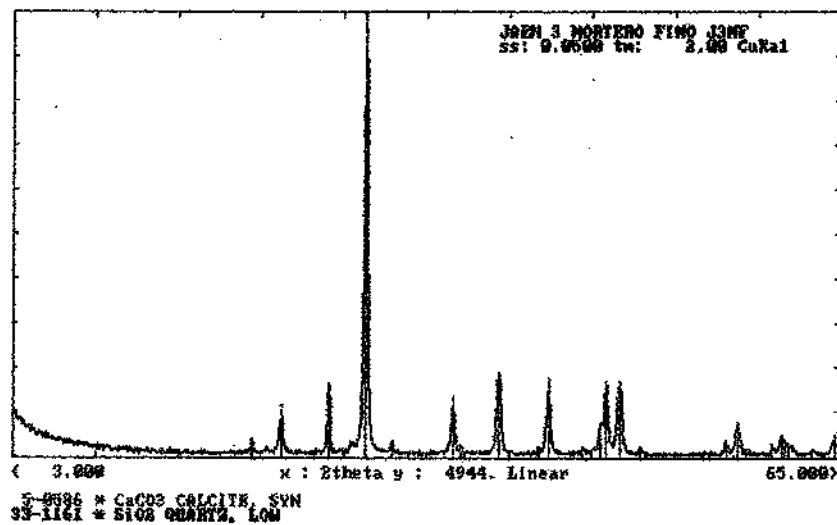
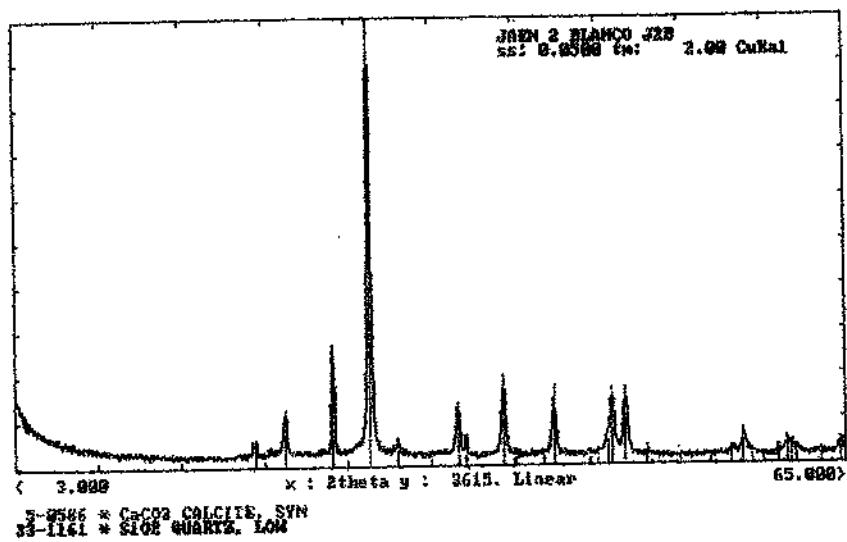


Diagrama n°  
6.- Análisis,  
por difracción  
de Rayos X, de  
la muestra F  
de un frag-  
mento de en-  
lucido decorati-  
vo. Castillo  
de Baños de la  
Encina  
(Jaén).



# MÁLAGA PINTADA. LA ARQUITECTURA BARROCA COMO SOPORTE DE UNA NUEVA IMAGEN<sup>1</sup>

Rosario CAMACHO MARTÍNEZ

## Introducción

Uno de los aspectos más interesantes de nuestra tradición arquitectónica es el de la decoración mural, unida a ese sentido de la teatralización que ha caracterizado a las culturas mediterráneas. La costumbre de pintar sobre un revoco del paramento es bien antigua, pudiendo remontarse a la prehistoria, y esa tendencia se ha mantenido a lo largo de los siglos, pero fue, sobre todo, el afán decorativista del Barroco el que plasmó los conjuntos más extraordinarios, aunque muy pocos han llegado a nosotros.

La destrucción de los edificios conllevaba también la desaparición de las pinturas en ellos realizadas, aunque otras veces sólo éstas se destruían, al blanquear sobre ellas o al picar el muro para procurar un nuevo revestimiento. No fue ajena a la decisión de blanquear los edificios, el afán por la higiene que a partir de la Ilustración marcó nuestra cultura, porque la profilaxis que proporcionaba la cal era fundamental para combatir las epidemias, pero dado que esta operación empezó a realizarse en el Neoclasicismo, pudo pesar más el rigor arquitectónico que caracterizó a aquella época. En efecto, la arquitectura neoclásica, que había encontrado su ideal de perfección en el mármol blanco, asumió las consecuencias de la polémica que mostraba al dibujo y al modelado como superiores al color y a lo pictórico, reflejo del predominio de lo inteligible sobre lo sensible y de este modo el color quedó relegado a elemento secundario<sup>2</sup>. Los arquitectos del neohelenismo postularon una arquitectura monocroma y las variaciones de tono sólo se admitían por razones estructurales, como indicara Ruskin; la arquitectura se entendía, pues, como un problema de forma en el que el color podía romper el equilibrio<sup>3</sup>.

A partir de la mediación del siglo XIX el color volvió a la arquitectura y, en general, se hizo más ornamentada como reacción a la exagerada simplicidad que se había impuesto. Sin embargo la diatriba que Loos publicó en 1908, titulada "Ornamento y delito" parece regir en el movimiento moderno y la arquitectura volvería a valor los muros sencillos, blancos y asépticos. No obstante el adorno no había dejado de existir, sino que se había unido imperceptiblemente a la estructura. Y si con el racionalismo estamos de nuevo ante la coloración estructural, otros movimientos arquitectónicos más tardíos han hecho amplio uso del color, y esto ha contribuido a una recuperación de lo plástico y visual unido a la arquitectura en su relación con la calle y la ciudad.

La finalidad que cumple la pintura aplicada al muro puede ser muy diferente según la temática y procedimiento, y si generalmente se consideran recursos de pobreza, no siempre lo fueron; la piedra, material rico por excelencia, se protegía también con un "lechazo de cal",

- 
- 1 Dado el carácter monográfico de este número de Atrio, el contenido de este artículo se ciñe, en gran parte, al titulado "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", que he publicado en el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga nº 13-14, 1992-93, págs. 143-170.
  - 2 HEREU, P.: "El color en la arquitectura de la modernidad", *Arquitectura* nº 277 (monográfico dedicado al color en la arquitectura), Madrid, 1989, pág. 18.
  - 3 COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona, ed. G. Gili, 1973, págs. 111-113.

llamada así el agua restante del apagado de la cal, de alto pH, cargada de iones  $\text{Ca}^+$  y  $\text{OH}^-$  que se empleó como consolidante de ella así como vehículo de pigmentos para teñirla<sup>4</sup>, y con esta técnica se han revestido muchos de nuestros edificios. El ladrillo se usó como material visto, pudiendo mantenerse en su color, y la arquitectura mudéjar, con o sin aplicaciones colorísticas cerámicas, es un ejemplo palpable de cómo materiales y técnicas se combinan en función de un resultado estético. Pero también podía ser revestido como protección.

En la zonas donde no abundaba la piedra, y si no existía una tradición latericia, generalmente el tipo de obra que se utilizaba era la mampostería, y no siendo siempre de la mejor calidad, necesitaba de una guarnición. Ésta, llamada comunmente "jarrado", consistía en cubrir las paredes de una corteza de mezcla de cal y arena o sólo de yeso, que no contribuía a la solidez del paramento pero ayudaba a su conservación, a la vez que ocultaba todos los defectos de la construcción; como estos guarnecidos se hacían al acabar la obra, los materiales que debían emplearse habían de ser de la mejor calidad y el trabajo debía realizarse con todo esmero. Sobre el "jarrado" podían hacerse *los blanqueos, revocos y ultimos pulimentos de la obra*<sup>5</sup>. A veces la mampostería se atravesaba con hiladas de ladrillo, revocándose en su conjunto al recibir el tratamiento ya citado, otras se respetaban éstas en su color dejando el revoco de la mampostería para decoraciones de esgrafiados o resaltadas por medio de pinturas.

El tipo de ornamentación, por lo tanto, estaba condicionado muchas veces por el material, y cuando el edificio se revocaba en su conjunto, quedaba una amplia superficie como campo para la decoración que podía ser muy diversa: de esgrafiados, tanto geométricos como otros motivos, o pintada y en ésta había mayor variedad: de materiales fingidos o resaltados, ornamentación geométrica, floral, arquitectónica y figurativa.

Para lograr una fijación duradera de los motivos la técnica por excelencia era la de la pintura al fresco, pero no siempre se guardaban las condiciones ideales para la fijación y prácticamente era una técnica "a secco", retocando con temple o pintando directamente sobre el enfoscado, con lo que las pinturas no han mantenido la brillantez de color y, además, muchas se han perdido al desaparecer los revocos del edificio.

En cuanto a los motivos, la decoración floral, geométrica, arquitectónica y de materiales puede cumplir unos fines estéticos y es asimismo un recurso de pobreza o de consolidación. La temática figurativa, por el contrario tiene una función ideológica, y ya sea religiosa, heráldica o histórica está señalando sus objetivos, así como los motivos mitológicos que podrían responder también a una fantasía, a un gusto por lo clásico no extraño en ciertos ambientes culturales que, incluso, se hacen comunes en algunas circunstancias. La costumbre de travestir la ciudad con motivo de la fiesta y convertir la calle en el escenario de una representación, con figuras pintadas en lienzos que desempeñan un papel en determinadas funciones, pudo llevar a fijarlas con carácter más duradero en el muro.

- 
- 4 GÁRATE ROJAS, I.: "Técnicas históricas de revestimiento", conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Málaga, junio, 1990.
- 5 VILLANUEVA, Juan de: *Arte de Albañilería* Ed. preparada por A. L. Fernández Muñoz. Madrid, Editora Nacional, 1984, Cap. XVI "De los guarnecidos y jarrados", pág. 116-117.

Y ese mismo origen podrían tener también las arquitecturas fingidas. Durante las solemnidades públicas la ciudad, que generalmente no cuenta con las mejores condiciones higiénicas o estéticas, se reviste de tapices y lienzos y con ellos se pueden trazar las fórmulas que proporcionan la idea de una nueva urbe a través de novedosas arquitecturas y otros recursos, con los que se cubre y rechaza la existente. La calle se había convertido en escenario, después el decorado se hace estable y la ciudad ya no parece hermosa sino que lo es. También son fórmulas ideales de la problemática urbana. Los más ambiciosos proyectos pueden ser pretendidos y plasmados como imagen algo más duradera que lo que permite el espacio temporal de la festividad. Así las fachadas revocadas pueden convertirse, mediante la pintura arquitectónica y otros recursos, en el soporte de los anhelos de una gran ciudad ofreciéndonos una imagen utópica: la ciudad deseada.

### La arquitectura pintada en Málaga<sup>6</sup>

La Málaga del Barroco, como tantas otras ciudades no fue nunca blanca. Como Sevilla, Cádiz o Granada fue una ciudad colorista y muchos de sus edificios estaban bien pintados. Generalmente se coloreaban de un color uniforme, ocre o almagra, pero muchos de ellos presentan una sugestiva decoración, ya que entre los desconchones de la cal llama la atención la rica policromía de las decoraciones geométricas, las cenefas, guirnaldas, figuras y los motivos arquitectónicos que componen las fachadas, en un intento de trampantojo las más de las veces, aunque el artificio queda a la vista.

Cubiertos de un solo color uniforme debieron estar muchos de nuestros edificios, pues los restos conservados así lo van demostrando. Y aunque la mayoría de éstos son del siglo XVIII, no cabe duda de que existían anteriormente. Las *Ordenanzas de Málaga* así lo confirman al recoger las órdenes “*que se a de tener en el pintar de las obras moriscas*” y en las de la “*pintura al fresco*”, detallando los procedimientos y colores que habían de utilizarse en aquéllas, así como lo que se debía seguir cuando se tratase de “*ymaginería en pared*” (fols. 250-251v.)<sup>7</sup>. También tenemos el testimonio de Medina Conde quien, a finales del siglo XVIII, indicó cómo entre 1769-70 se le borró a la capilla mayor de nuestra catedral su antigua

---

6 Para realizar el estudio de la arquitectura pintada en Málaga he confeccionado un inventario de los restos conservados que constituye la base del trabajo. Pero he podido contar también con otro inventario que me ha facilitado el P. Jorge Lamothe, quien lleva tiempo dedicado al estudio de estas pinturas, que es más amplio (87 casas) aunque también una denuncia, ya que muchas de las piezas reseñadas han desaparecido. Con la degradación a que están llegando algunos de nuestros barrios no dejan de aparecer nuevos ejemplares, asomando las decoraciones al desprenderse las capas de cal, pero la piqueta es muy rápida. Otras veces, las menos, han vuelto a ser tapadas por recientes manos de cal en el edificio.

Una aproximación al tema puede verse en MARTÍN BELTRÁN, N.: *Las casas pintadas*, trabajo de clase inédito en el que se recogen treinta edificios.

7 *Ordenanzas del Concejo de Málaga* (Málaga 1611). Edición y estudio de ARROYAL ESPIGARES, P. y MARTÍN PALMA, T., Málaga, Universidad, 1989, págs. 235-236.

decoración y se le renovó el color de la piedra<sup>8</sup>. En la misma plaza de ésta, la fachada principal del Palacio Episcopal presenta un revestimiento mucho más vistoso, rojo de almagra para los fondos y ocre para los elementos arquitectónicos y decorativos, así como para los recercados e impostas, realizado también con lechada de cal y pigmentos naturales, que junto con los mármoles policromos de la portada convierten este exterior en un llamativo conjunto<sup>9</sup>.

Pero son esas otras pinturas más variadas y vistosas por su carácter geométrico, vegetal, arquitectónico o figurativo<sup>10</sup>, las que nos llaman más la atención y se pueden localizar en edificios diseminados por toda Málaga: en el recinto del centro histórico, también fuera del perfil de la muralla por el amplio crecimiento que tuvo la ciudad en el siglo XVIII y así las encontramos en la zona de la calle de Carreterías, en el Barrio Alto y en el de Lagunillas, y al otro lado del río, en la Trinidad y en el Perchel. También hay que señalar que se extienden a las afueras, quedando restos en algunos cortijos de los Montes de Málaga, como el de Jotrón.

En la zona del Perchel, el P. Lamothe señalaba una cuadrícula formada por las calles perpendiculares al río Guadalmedina<sup>11</sup>: de la Puente, Polvoristas, Cañaverál, Agustín Parejo, Cerrojo, San Jacinto, cruzadas con las que le son paralelas: Guimbarda, Zurradores, Imagen, Fuentecilla, Llano de la Trinidad, que vienen a demostrarnos la riqueza inicial de este barrio, hoy degradado, demolido y transformado.

Entre los edificios localizados en Málaga con su exterior decorado y policromado existe una temática muy diversa, que viene a coincidir con lo que hemos encontrado en otras ciudades:

- a. Resalte de materiales, abundando más el ladrillo que la cantería.
- b. Geométrica, tanto al fresco o con esgrafiados (ésta más abundante), casi siempre policromada. La mayoría de los ornamentos geométricos que hemos recogido responden al esquema de lacería, entroncando con la decoración musulmana.
- c. Ornamentación floral, generalmente en guirrnaldas.
- d. Decoración arquitectónica, pintada sobre el revoco para componer la fachada, introduciendo, las más tardías, rocallas, jarrones o guirrnaldas de colores. Habitualmente se articula la fachada entre grandes columnas o pilastras, utilizándose también los órdenes arquitectónicos, con mayor profusión y a otra escala, para el recercado de los vanos. Casi podríamos hablar de

---

8 MEDINA CONDE, C.: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga, Imp. 'El Correo de Andalucía', 1878, ed. facs. ed. Arguval, 1984, pág. 110.

9 Esta fachada se ha restaurado recientemente por Ciro de la Torre, recuperándose el color original, la fachada lateral, de color uniforme, ha estado a cargo de César Olano y la rehabilitación interior ha sido realizada por Isabel Cámara y Rafael Martín Delgado, todos ellos arquitectos, reinaugurándose el edificio en octubre de 1992.

10 En LLORDÉN, A.: *Pintores y Doradores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*. Avila, ed. Real Monasterio de El Escorial, 1959, pág. 324, he encontrado una referencia documental que puede referirse a este tipo de pinturas: En 1795 se pagaron a Juan Coronado 393 reales por 113 varas de cenefa que se ha pintado jaspeada en el patio del Sagrario... por 27 varas de cenefa en la sacristía del Sagrario a 3 reales...

11 LAMOTHE, J.: "Las casas pintadas", SUR, 16 de abril de 1992.

un orden particular de las decoraciones de esta ciudad, un corintio o toscano en cuyo fuste se enrollan pámpanos con racimos, que puede suponer un uso alegórico en relación con la riqueza de la vid propia de Málaga.

e. Figurativa con muy diferentes motivos: religiosos, mitológicos, heráldicos e históricos.

También es posible señalar distintas fases cronológicas, ciñéndonos al siglo XVIII, pues aunque estas decoraciones pueden datar del siglo XVI y XVII, son muy pocos los edificios conservados de esta época, salvo la arquitectura religiosa y algún palacio; las pinturas conservadas se sitúan en el siglo XVIII, y creo que se pueden establecer diferentes etapas del mismo.

Así pues, combinando la cronología y los temas, podemos establecer tres etapas:

1. Desde el comienzo del siglo y durante todo el primer tercio, las pinturas que nos han quedado son fundamentalmente de tipo geométrico, algunas con esgrafiados, o de materiales fingidos.

2. A partir de la mediación del siglo se imponen las decoraciones de diseño arquitectónico.

3. En el último tercio se mantiene también esta última, que se puede complicar con rocallas y otros motivos, así como composiciones figurativas.

Evidentemente esta división es operativa como hipótesis de trabajo y no supone un esquema cerrado pues es claro que los motivos religiosos aislados se pintaron ya anteriormente y el resalte o fingimiento de materiales constructivos será habitual en todo el tiempo.

Las pinturas más antiguas que se conservan con decoración de materiales fingidos son las de la iglesia y hospital de San Julián, que se inauguró en 1699, y la reciente restauración del edificio las ha recuperado. También ha ocurrido así en la cabecera del santuario de la Virgen de la Victoria, zona ésta que construyó el Conde de Buenavista entre 1693-1700, y junto a ellas denota otras intervenciones más tardías, pues además de los símbolos marianos sobre la capilla balcón abierta al jardín, que ya conocíamos, se han recuperado las guirnaldas y angelitos pintados alrededor de algunos huecos<sup>12</sup>. Pero también llegan estos resaltes a otras casas construidas o remodeladas a finales del siglo.

### ***1. El primer tercio del siglo. El auge de la ornamentación geométrica.***

De carácter geométrico y esgrafiadas son las decoraciones de la parroquia del Sagrario, que nunca estuvieron cubiertas con cal, pero el paso del tiempo las había hecho bastante imperceptibles, sobre todo en la fachada norte, manteniéndose muy bien las incisiones del esgrafiado. Aunque esta parroquia fue la primera de la ciudad, el edificio primitivo en el que estuvo instalada, en un ángulo del patio de la Catedral, que mantenía el muro de la primitiva mezquita, se encontraba a fines del siglo XVII en un estado lamentable, consiguiendo la Hermandad del Santísimo Sacramento licencia del Obispo Fray Francisco de San José para derribar la antigua iglesia y realizar una nueva obra, así como que se hiciera cargo de ella para costearla con sus rentas. La muerte del Obispo, en 1713, acarreó problemas económicos, pero las obras estaban

---

12 Estas pinturas estaban muy perdidas y se han recuperado resaltando los motivos originales (Nota facilitada por el arquitecto director de la restauración J. R. Cruz del Campo).



adelantadas y a finales de ese año, para paliar los perjuicios que causarían las lluvias, se gestionaron fondos del Cabildo para su finalización, dedicándose la iglesia el 5 de agosto de 1714<sup>13</sup>.

La decoración de los paramentos exteriores arranca, pues, de esta última fecha ya que en 1713 aún no se había cubierto la iglesia. La obra es de mampostería con hiladas de ladrillo que se pintan resaltando este material, y tanto la fachada norte como la sur, tienen sobre aquélla una decoración en esgrafiado de base geométrica, que parte de una sucesión de octógonos, donde los distintos motivos en su interior y las secuencias de color marcan la división entre los diferentes paños, presentando grecas clásicas de eses alrededor de las ventanas. En la parte superior de los muros, bajo el alero, otros recuadros encierran motivos religiosos y diferentes pormenores, también esgrafiados: cruces, candelabro con siete lámparas, los Sagrados Corazones, anagrama de María, la tiara papal, reloj de sol, ovillo, rosetas y otros. Estas pinturas no son decorativas. Parece evidente que estos motivos habrían de tener una significación y nos sitúan en la mentalidad del hombre medieval. Sabemos que algunos templos egipcios fueron materialmente cubiertos de cruces grabadas por los cruzados, y una situación semejante pudo darse aquí en el muro de la vieja mezquita en los momentos siguientes a la reconquista. En la iglesia del siglo XVIII tal vez puedan suponer la recuperación con criterio historicista y devocional, de los motivos que, como un exorcismo de cristianización, significaron el muro de la mezquita en su adaptación a templo cristiano. Las ruedas y rosetas son variaciones del tema de Cristo-Luz-Puerta, el ovillo de lazos es una representación de la eternidad<sup>14</sup>, el candelabro puede aludir al Templo y a las siete iglesias que describió Eusebio de Cesarea, añadiéndose otros motivos más dieciochescos que señalan devociones del momento como las de los Sagrados Corazones, o el escudo de San Pedro a quien estaba dedicada esta iglesia (Láms. 1 y 2).

Por otro lado hay que reseñar unas incisiones circulares pequeñas situadas bajo algunos puntos del alero, que recuerdan a las marcas de canteros, que no podrían serlo en este caso dado que no hay labor de cantería, aunque sí podríamos considerarlas marcas de operarios<sup>15</sup>.

La restauración que se ha realizado recientemente ha consolidado las pinturas y con la limpieza de unas zonas y la recuperación del color en otras, luce con gran vistosidad<sup>16</sup>.

---

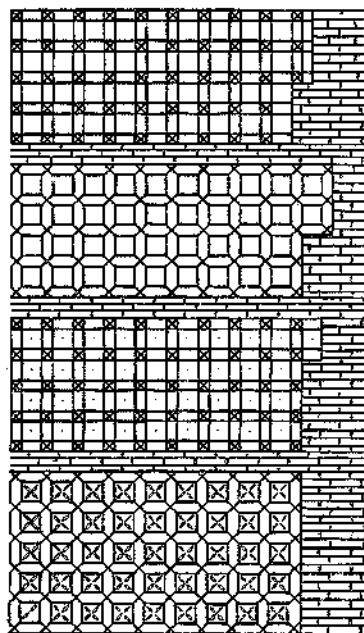
13 Archivo Diocesano de Málaga (A.D.M.) Leg. 127 Libro de Cabildos de la Hermandad del Santísimo Sacramento (1709-1715). Leg. 128, pág. 2 "Los hermanos Mayores de la Cofradía del Santísimo Sacramento contra los bienes y caudal del Obispo Fray Francisco de San José. 1713".

Archivo de la Catedral de Málaga (A.C.M.) Actas Cap. vol. 39, fol. 249 (26-2-1710), A.C.M. Actas Cap. vol. 40, fols. 449-454 y v. Para más información de la obra véase: CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ROMERO MARTÍNEZ, J. M.: *La iglesia del Sagrario de Málaga*. Col. Asuntos de Arquitectura 'El Barroco', Málaga, Col. de Arquitectos, 1987.

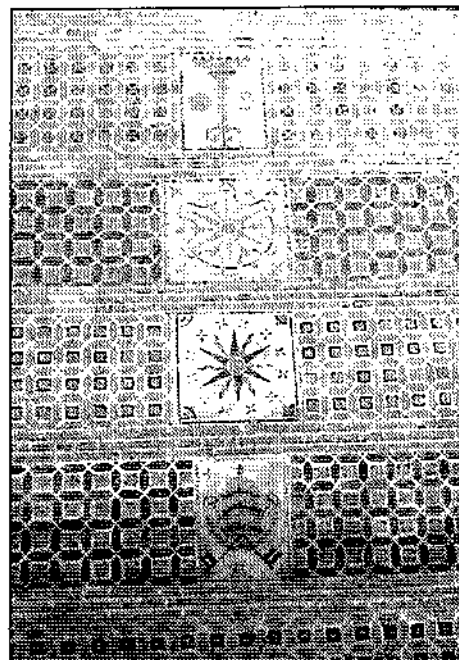
14 GUERRA, M.: *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*. Madrid, F.U.E., 1986, págs. 195-356.

15 Debo esta información y las fotografías a la restauradora Estrella Arcos, dado que por su tamaño y localización no es posible verlas desde la calle.

16 La restauración, que afecta a las cubiertas y revestimiento exterior, ha sido realizada por los arquitectos Rafael Gómez y Tristán Martínez Auladell y el equipo que dirige la restauradora Estrella Arcos.



1. Iglesia del Sagrario. Esquema del esgrafiado (s. Rosario Prados).



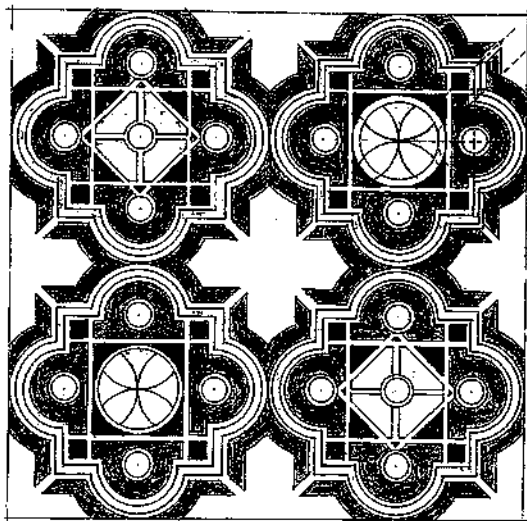
2. Iglesia del Sagrario. Detalle (Foto Estrella Arcos).

Con otra trama mucho más complicada, se decora la cabecera de la iglesia de San Felipe, que fue contruida entre 1720-30 como capilla de las casas principales que el segundo Conde de Buenavista, D. Antonio Tomás Guerrero Coronado y Zapata, tenía en la calle de Gaona. En ella encontramos una red de índole geométrica formada por la unión de puntos regularmente repartidos y mediante líneas se configuran los motivos: cuadrifolias tangentes que encierran otras crucetas geométricas, todo ello esgrafiado y policromado en tonos rojo, ocre, blanco y negro; el paño de la fachada se limita por una greca clásica, de eses entrelazadas, separada de la malla por líneas incisas sin policromar. La casa, que hoy es parte del Instituto de Bachillerato Vicente Espinel, tiene restos en el zócalo de un esgrafiado de trama geométrica más sencilla, que también se encuentra en otras casas cercanas (Gaona 12). (Lámina 3)

Del mismo tipo que la decoración anterior es la que cubría la fachada del palacio de Villalcázar, construido desde fundamentos, como ampliación de las casas principales del Conde de Buenavista, por el mismo D. Antonio Tomás Guerrero, y cuyas obras se realizaban

Sobre estos trabajos véase la comunicación presentada al V Seminario Arquitectura y Ciudad, Melilla septiembre 1993. CAMACHO MARTÍNEZ, R., MARTÍNEZ AULADELL, T. y ARCOS VON HARTMAN, E.: "Experiencia de rehabilitación en el centro histórico de Málaga: la iglesia del Sagrario" (en prensa).

en 1725<sup>17</sup>. Dado que éstas son contemporáneas de la iglesia y que cuentan con el mismo promotor no es de extrañar que tengan similar decoración exterior. La trama geométrica se diferencia de la anterior en la disposición de la cruceta y en los tonos, pues aunque son los mismos hay un predominio del ocre; el blanco y el negro se combinan también en los motivos de cintas que encuadran los vanos, configurando con otras grecas la base de la cornisa. El edificio fue rehabilitado como sede de la Cámara de Comercio por el arquitecto José Seguí, inaugurándose en 1991, pero no se han recuperado las pinturas que cubrían la fachada de un extremo a otro, perdiéndose este elemento tan característico de la arquitectura malagueña de estos momentos. Al menos como un “guiño” apareciendo en un sector, como indicó el arquitecto, debían haberse conservado como un testigo de su historia. No obstante aún nos queda una muestra, ya que la fachada que da a la estrechísima calle de Juan de Málaga, no se ha “restaurado” y mantiene sus esgrafiados policromados, que merecen conservarse en mejores condiciones. (Lámina 4)



3. Iglesia de San Felipe. Esquema del esgrafiado (s. Alfonso Serrano).

Otras casas presentan también decoración similar a éstas, como los restos de las calles de Gaona, del Viento, Postigo de Arance, Nuño Gómez y otras. Más completa, aunque sólo conserva la incisión del esgrafiado, es la decoración de los paramentos de la llamada Casa del Obispo en la calle Cerrojo del Perchel, que presenta la trama diferenciada en los dos pisos, manteniendo las líneas rectas para la del primero y las curvas para el segundo.

El origen de este motivo está en el lazo de ocho hispanomusulmán, que en Occidente se atiene en sus desarrollos al crecimiento del polígono estrellado de ocho puntas derivado del octógono<sup>18</sup>. Estos diseños parten de la figura básica de este lazo (dos cuadrados yuxtapuestos en un ángulo de 45° entre ejes) formando tramas cuadrangulares, es decir, sin rueda, y en este caso responden al tipo más reducido.

17 Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.). Actas nº 121 (1724-25), fol. 106 y ss. Cdo. 8-5-1725. El Conde quiere ampliar sus casas principales con otras dos que tiene contiguas a ella frente a la escalerilla que sube al Postigo de los Abades y solicita del Cabildo una rinconada sin provecho para el común, que el Cabildo le dona graciosamente por los muchos donativos que él dio a la ciudad.

18 GARCÍA GRANADOS, J. A.: “Figuras y composición en el lazo de ocho hispanomusulmán”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXI, Granada, 1990, págs. 88-89.

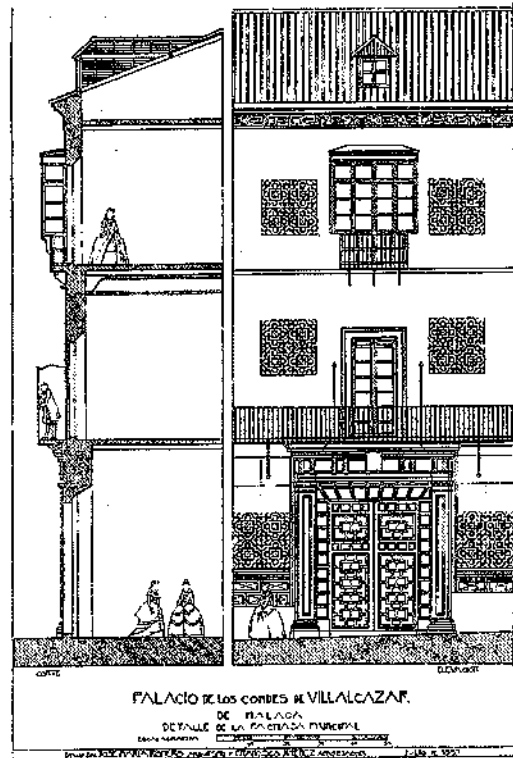
Pero no sólo se empleó en las decoraciones del arte musulmán y mudéjar, sino también en la arquitectura gótica, posiblemente debido a una influencia oriental, como puede apreciarse en la iglesia de Asís y otros ejemplos<sup>19</sup>.

## 2. Las pretensiones de una nueva imagen arquitectónica.

En una fase más avanzada, a partir de la mediación del siglo XVIII, se sitúan las decoraciones arquitectónicas que tienen otro origen, como ya se ha indicado.

Las pinturas de esta modalidad que se conservan en exteriores están casi todas policromadas, excepto en el patio del Palacio de Villalcázar, donde los huecos de las ventanas del patio estaban rodeados de un orden de pilastrillas y frontones de trazo negro y gran elegancia que debieron trazarse al remodelarse el palacio hacia 1787 y que también han desaparecido en la reciente restauración del edificio.

Aunque un blanqueo reciente ya no las deja visibles, en la Alameda Principal nº 11, se vislumbraba un entablamento de gran belleza que daba pie a imaginar la riqueza del conjunto; otra composición arquitectónica había también en la casa nº 18, sede de la Delegación Provincial del Gobierno de la Junta de Andalucía, pero en la fachada de Calle Panaderos (cubierta al realizarse la restauración) y si se compuso con riqueza y fantasía esta zona secundaria con más razón se diseñaría en la fachada principal de la Alameda que, al ser remodelada en el s. XIX, las eliminaría. Enfrente, en la calle de Panaderos nº 10, los desconchones nos fueron mostrando una magnífica composición arquitectónica donde las pilastras que enmarcaban la puerta imitaban un marmolado, aunque el edificio fue demolido en noviembre de 1992, y la nº 12, presenta algunos elementos arquitectónicos pintados, sobre todo en la torre, donde también luce un reloj de sol. La casa nº 11 de la calle de Atarazanas atribuida a Aldehuela, que ha conservado unos bellos estucos dieciochescos en la escalera, también remodeló su fachada en el s. XIX, y al introducir



4. Palacio de Villalcázar. Fachada principal (s. José M<sup>o</sup> Romero).

molduras más clásicas cubrió las pinturas arquitectónicas que la articulaban y que empiezan a aparecer hoy bajo la capa de cal.

Composiciones de este tipo se encuentran también en el Perchel, en la zona de la Cruz Verde, en las Lagunillas, en la calle de Carreterías y otras alledañas como Andrés Pérez, Puerta de Antequera y los Mártires; la n° 62 de Carreterías presenta un orden de gran fantasía, la cercana casa n° 12 de la calle Arco de la Cabeza tiene su fachada articulada con elementos arquitectónicos pintados, marmolado simulado en la portada y vistosas rocallas y en Postigos n° 25 también se ocupa toda la fachada con decoración arquitectónica pintada. La casa del Conde de Buenavista (Gaona n° 9), a la que se adosó la capilla citada, está dejando asomar su fachada enmarcada por un orden columnario y en algunos paramentos bajos se puede apreciar la huella del esgrafiado de una decoración geométrica sencilla. En la calle Nuño Gómez n° 9, las composiciones arquitectónicas se encuentran en la parte interior de las arquerías que rodean al patio articulándolas con hermosos efectos de perspectiva, mientras que una de las habitaciones se decora con paisajes.

En esta etapa podrían incluirse también algunas fachadas adornadas con guirnaldas y ristas de frutas que, encajadas en pilastras, se encargan de articular el frontis. Aunque casi en ruinas, pero en vías de recuperación, la fachada de este tipo que se vislumbra más completa es la de la llamada Casa de las Monjas, en la calle de la Puente del Perchel, que albergó a las monjas dominicas de la Aurora, pero fue vivienda principal de D. Pedro de Albuquerque, quien había cedido anteriormente parte de ella a la Congregación del Rosario de la Aurora para que dispusiesen su capilla. Ésta se trasladó en 1739 a su nueva iglesia junto al Guadalmedina, comprándoles la capilla la comunidad de religiosas, y tal vez al hacer las obras de adaptación, realizaran la decoración de la fachada<sup>20</sup>. La casa n° 7 del Postigo de Arance se decora con guirnaldas y hermosos jarrones y la n° 3 de la calle de los Negros presenta guirnaldas, decoración arquitectónica y está fechada en 1784.

Pero la obra que se ha conservado más completa en el conjunto de las decoraciones arquitectónicas, recuperada en una restauración reciente, es la fachada de la Casa de Expósitos, que se construyó entre 1784-85. Es probable que el plano del edificio fuera dado por Ventura Rodríguez<sup>21</sup>, aunque fue dirigido por un maestro de la ciudad, posiblemente José Martín de Aldehuela. El mismo pudo diseñar la composición pintada pues el orden arquitectónico así como los adornos de orejetas, guirnaldas, etc. encajan en su estilo barroco clasicista muy ligado al rococó, pero sería en una fecha un poco posterior aún dentro del siglo XVIII, pues los trabajos de restauración realizados en 1988 han permitido comprobar la existencia de varias capas de cal sobre el ladrillo. Esto hace suponer que la fachada sería de ladrillo visto o encalada sobre él, y

---

20 CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, Diputación y Colegio de Arquitectos, 1981, pág. 269.

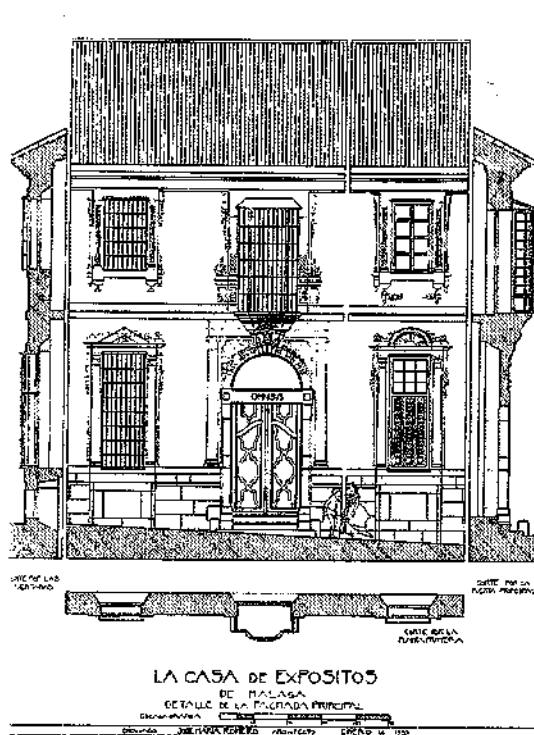
21 LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (con adiciones de J. A. Ceán Bermúdez), ed. facs. Madrid, ed. Turner, 1977, vol. IV, pág. 254. MORALES FOLGUERA, J. M. y ROMERO MARTÍNEZ, J. M.: *La Casa de Expósitos de Málaga*. Col. Asuntos de Arquitectura 'El Barroco', Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986, pág. 8.

después se aplicaría el mortero, sobre el que se pintó la composición arquitectónica, realizada al temple a base de veladuras. En la restauración se ha llevado a cabo una reintegración de los motivos donde existían datos para ello y en otras zonas se han dejado testigos que permiten conocer las primitivas texturas<sup>22</sup>. La fachada, con dos plantas, presenta un eje central marcado por la portada y el balcón superior, de bulbosa peana, unido a ella, disponiéndose tres ejes de vanos a uno y otro lado y rematada lateralmente con dos suaves curvas a modo de cubillos que se coronan con un escudo pintado con anagrama mariano. Las pinturas decoran el friso a modo de guirnalda de frutas y cintas mientras que las columnas de orden jónico con acertado volumen flanquean la portada y los cubillos y se disponían también en los recercados de las ventanas, manteniéndose algunas como testigos; guirnaldas y pinjantes completan la decoración. (Lámina 5)

Una obra singular, y de la más completas de este tipo, es el patio de la Casa de Estudios de los Filipenses, que por incluir también temas figurativos podemos situar en el apartado siguiente.

### 3. El último tercio de siglo y los temas figurativos.<sup>23</sup>

El patio de la Casa de Estudios de los Filipenses, hoy Instituto de B.U.P. 'Vi-



5. La Casa de Expositos. Fachada principal (s. José M<sup>o</sup>. Romero).

22 RUBIO BARROSO, M.: "Restauración de las pinturas murales de la fachada de la Casa de Expositos de Málaga", *Jábega* n<sup>o</sup> 59, Málaga, Diputación Provincial, 1988, págs. 54-58.

La restauración de la Casa de Expositos, dirigida por los arquitectos Bono y Machuca, se emprendió en 1987, en diferentes fases, siendo la primera la crujía de la fachada principal que permitió recuperar las pinturas, pero actualmente no se ha terminado el conjunto del edificio, que será sede del Centro de Estudios de la Generación del 27.

23 No incluyo aquí la decoración del claustro del convento de los Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria, que tenía pinturas, en el cuerpo bajo, de la vida de la Virgen (A.D.E. Caja n<sup>o</sup> 112), que posiblemente se realizarían al construirse nuevamente la iglesia por el Conde de Buenavista, entre 1694-1700, pero no están integradas en una composición arquitectónica. Fue en esa fecha cuando se redecoró el patio ya que conserva golpes de hojarasca similares a los que se encuentran en la iglesia y en el camarín, y debieron pintarse estas escenas, pues si no la decoración las hubiera dañado. Al remodelarse el edificio para instalación de una clínica en 1994, se han recuperado algunas pinturas en el patio y capillas de éste.

cente Espinel<sup>24</sup>, posiblemente trazado por Antonio Ramos, y construido entre 1750-53 por el maestro Tomás de Valenzuela y su sobrino Joaquín Daniel, presenta en su cuerpo bajo una danza de cuatro arcos sobre columnas toscanas con las enjutas recubiertas de almagra<sup>25</sup>, y sobre éste dos pisos de balcones sencillos pero cercados sus huecos por una bellísima decoración arquitectónica pintada. En la primera planta un orden de columnas toscanas, antepuestas a otras y diseñadas con perspectiva frontal, flanquean los huecos y sostienen frontones abiertos y enrollados con cornucopias con flores que aún conservan vivos colores y de las que cuelgan guirnaldas, disponiéndose en el interior de éstos medallones con retratos; el segundo piso, de menor altura, se compone con imaginativas pilastras formadas por placas recortadas que recuerdan la decoración prismática del barroco granadino y entre las que se encuentran angelillos y guirnaldas, recorriendo también con una guirnalda el friso del remate.

No ha sido posible precisar los pormenores figurativos, dado el deterioro en que se encuentran, pero es claro que los medallones de los dos balcones laterales de cada lado, ovals, encierran un busto mientras que los dos centrales se amplían para disponer más de una figura y aunque no se pueden distinguir con claridad, puede verse a un sacerdote filipense en uno, en otro una figura femenina, en algunos un personaje masculino con dos niños (¿sería alguno el Padre Rojas, impulsor de la orden en Málaga, que en su afán por educar a la juventud siempre iba seguido de varios muchachos?), etc. Indudablemente estos temas no pueden ser caprichosos y estarían relacionados con la historia de la Congregación, pero el deterioro de las pinturas no permite ir más allá. Sobre la cronología de estas pinturas no hay datos, pero son tardías, del último tercio de siglo, pudiendo realizarse tal vez al terminarse las obras de la iglesia, que se inauguró en 1785<sup>26</sup>.

Durante el verano de 1993 han aparecido otros motivos que pueden tener la misma cronología. En una de las terracillas del patio interior se encuentra un conjunto de tres bustos femeninos, que llevan instrumentos musicales, alternando con hermosos jarrones rococó. Estos motivos son de una gran maestría por la soltura del dibujo y concepción plástica, y pueden relacionarse con el maestro que realizó las representaciones de los Continentes en el muro del Pasillo de Atocha 3, recientemente desaparecidas.

Efectivamente, durante mucho tiempo sólo se conservaba en este pasillo el cuerpo bajo de un muro donde había escasísimos restos de lo que debía ser una hermosa composición que fue completamente demolido en marzo de 1993. La fachada era amplia completándose los grandes

---

24 Los Filipenses se establecieron en 1739 en la capilla y casa de la calle de Gaona, ya citada, que les cedió el conde de Buenavista, realizando en 1753 la Casa de Estudios como ampliación de sus dependencias, y en 1755 se inició la extensión de la primitiva capilla.

25 Sobre las enjutas centrales de cada lado se encuentran los escudos de los benefactores de los filipenses, el obispo D. Juan de Eulate y Santacruz y el cardenal Molina y Oviedo, así como emblemas del Oratorio y citas alusivas a la sabiduría, meta de una Casa de Estudios.

26 Estas pinturas, que han estado mucho tiempo cubiertas de cal, se descubrieron casualmente, y se rascó la cal antes de conseguir de las instituciones una restauración; la disposición del alero, que no tiene vuelo suficiente, hace que el agua chorree por las pinturas y esto unido al fuerte sol de la zona ha provocado que el deterioro vaya en aumento. Si aún tardasen en acometerse las obras no quedará nada de las pinturas que, en su estado, ya no permiten conservarse bajo una nueva capa de cal, por lo que se hace urgente la consolidación y restauración.

huecos enrejados con un doble orden toscano en perspectiva, con vides enrolladas en el fuste y sosteniendo un complejo remate de jarrones, que enlazan una guirnalda de lazadas y flores de vivos colores cayendo de la imposta, disponiéndose rocallas en los extremos. En los entrepaños se pintó una procesión de extraños personajes de los que sólo se conservaba parte de las cabezas. La primera representaba a una hermosa joven con un collar de gruesas cuentas cubierta su cabeza con una máscara de elefante; la del centro está tocada con un casco con cimera de plumas y la tercera cabeza, coronada con una diadema de pequeñas hojas, lleva también un collar de discos. Indudablemente esta fachada puede tener un carácter simbólico, una alegoría de las partes del mundo ya que la primera figura, "*tenendo in capo come per cimiero una testa di elefante*", sigue el modelo de Ripa para la representación de Africa, la segunda con "*artifitioso ornamento di penne di varii colori*" podría ser América, y la tercera "*coronata di una bellissima ghirlanda di vaghi fiori*" puede representar a Asia<sup>27</sup>. Los atributos, que debían ir a los pies de estas figuras han desaparecido con el resto de la composición, que en el último de los entrepaños debía representar a Europa. El edificio contiguo (nº 5), que conserva bajo los huecos restos de una decoración incisa marcando las peanas, debía ser un almacén y esto unido a la representación de vides en las columnas, permite relacionarlo con un rico viñero, lo cual no es extraño teniendo en cuenta que la economía de Málaga en aquella época estaba basada en la agricultura y muy especialmente en la producción y exportación de uvas y vinos. (Láminas 6 y 7)

Pero el conjunto más importante de estas pinturas se encontraba en el Perchel y el edificio de la calle de San Jacinto nº 4 se convierte en la pieza clave de las casas pintadas de Málaga.

Este edificio con baja, una planta y ático, cuyas tres fachadas (también a C/ Santa Rosa y el Pasillo de Santo Domingo) están espléndidamente decoradas, se encuentra actualmente en situación precaria ya que el Plan Especial de Reforma Interior del Perchel Alto para la fachada del río Guadalmedina que lleva a cabo el equipo de Joan Busquets en colaboración con Salvador Moreno Peralta y José Seguí, no contempla su conservación. Los indicios de pinturas que asomaban bajo la capa de cal, ya detectados con anterioridad, provocaron el rascado de éstas, por parte de la Delegación Provincial de Cultura, en junio de 1993, para determinar si convenía su arranque y traslado. La riqueza ornamental en su conjunto ha aconsejado no sólo la conservación de las pinturas sino, si fuese posible, la rehabilitación completa del edificio para mantener las pinturas "in situ"<sup>28</sup>. (Láminas 8-9-10)

Sus tres fachadas se componen con un orden gigante de columnas corintias, flanqueando los huecos con otras del mismo orden, todas con guirnalda de pámpanos y racimos enrollados en el fuste, también antepuestas a columnas y apoyadas sobre pedestales; están diseñadas con perspectiva lateral y rematadas por frontones abiertos de los que surgen otros motivos coronados por angelitos, completándose con rocallas que cuelgan bajo las impostas,

27 RIPA, C.: *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*. Roma, 1603 (ed. facs. New York, 1984), págs. 335-338.

28 La reconstrucción ideal de las fachadas que presento ha sido realizada por el arquitecto Carlos Gutiérrez de Pablos, a quien le agradezco que me permita reproducirlas en este artículo.





6. Casa del Pasillo de Atocha, 3 "Africa" (Foto del archivo de SUR. Fernando González).



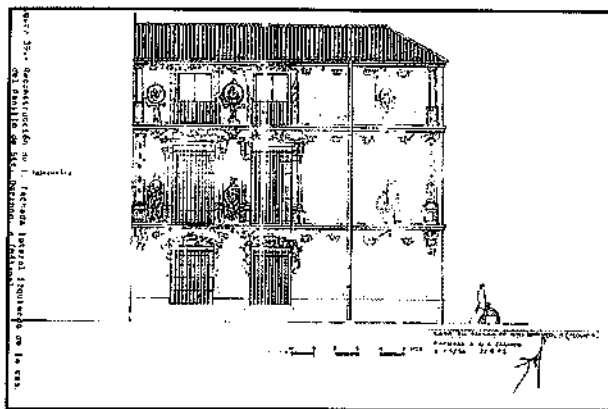
7. Casa del Pasillo de Atocha, 3 (Foto de Fernando Bustamante).

que también guarnecen otros huecos. En los entrepaños del lado sur se disponen figuras con indumentaria a la romana o semidesnudas que podrían introducirnos en una temática mitológica: una figura femenina y dos masculinas, una de ellas apoyada en un escudo, podría dar pie para identificar entre los desconchones y la ruina a Diana (?), Marte (?); en el ático hay representaciones a otra escala encerradas en medallones rococós que podrían mostrar

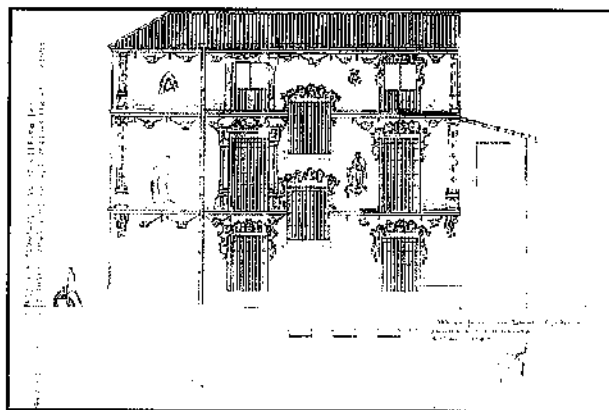
algunos trabajos de los meses u oficios de la ciudad, como se ha indicado<sup>29</sup>. En el lado norte, junto a los diseños arquitectónicos y la rocalla, puede contemplarse, muy perdido, un desnudo con una figura de niño encima. Se ha indentificado esta imagen con un San Cristóbal pero la representación del desnudo y el que no lleve su bastón me hace dudar de esta iconografía. Podría ser también una Venus con el amorcillo sobre ella, pero el niño va a horcajadas sobre los hombros del personaje adulto que resulta un tanto robusto, por eso me inclino más a identificarlo con Hércules sosteniendo al niño Eros, representación pagana que evocaba la idea de que los hombres más fuertes han sucumbido al amor y de la cual los cristianos cambiaron su significación<sup>30</sup>. El P. Lamothe rascó parte de la fachada, y completándose con la realizada recientemente apareció una cartela con la fecha 1779, así como nuevos motivos: medallones del ático y un personaje masculino al que acompaña un niño, con un instrumento

29 SESMERO, J.: "La aparición de unas pinturas confirma al Perchel como primer barrio organizado de la ciudad", en SUR, 3-2-1991.

30 REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*. Tome III. *Iconographie des Saints*. Paris, P.U.F., 1958, pág. 308.



8. Casa del Administrador. Fachada sur (s. Carlos Gutiérrez de Pablos).



9. Casa del Administrador. Fachada norte (s. Carlos Gutiérrez de Pablos).

musical, posiblemente una zanfoña. La fachada del río, que es también la más regular, sufrió una intervención en el siglo XIX que ha permitido conservar sus pinturas con mayor integridad, y resulta hoy de una belleza extraordinaria. Aunque a otra escala, se disponen entre los huecos guarnecidos cuatro guerreros sobre bulbosas peanas, llevando todos indumentarias y armas diferentes, y los medallones del piso superior, apoyados en un pedestal muy rococó sostenido por angelitos, muestran tipos populares que posiblemente representen oficios. (Láminas 11 a 15)

Llama la atención la diferencia de calidad que existe entre algunas de estas figuras, la del músico y los medallones son un tanto toscas respecto a las figuras de los entrepaños, de suaves líneas y modelado, y las arquitectónicas, muy perfectas con respecto al orden, proporción y perspectiva, realizadas por quienes conocían su oficio.

Se ha identificado esta casa con la que habitaba el Administrador del Convento de Santo Domingo<sup>31</sup>, aunque ya en el plano de Carrión de Mula se encontraba separada la parcela de la cerca del convento por la calle de Santa Rosa. Por otro lado se considera la vivienda de un rico hacendado viñero tanto por la presencia de vides en las columnas como por la existencia de una construcción

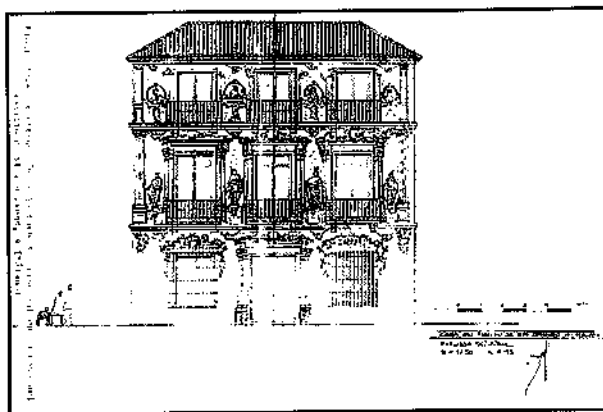
adyacente que conserva una poderosa crujía de fachada cubierta con bóveda de medio cañón, que debió ser el almacén<sup>32</sup>, y dado que en la portada de la Casa del Montepío, que realizó Martín de Aldehuela, se encuentra también un doble orden toscano (al modo de Scamozzi), a él se ha

31 LAMOTHE, J.: "La Casa del Administrador (Una casa pintada del arrabal de Santo Domingo)", en SUR, 29-8-1992.

32 Al realizar un informe para la Delegación Provincial de Cultura el propietario nos indicó que esta crujía y solar correspondía a un antiguo Pósito de grano de la Iglesia y que tenía comunicación, a través de un túnel del que se conserva la entrada, con el convento de Santo Domingo. Por tanto las relaciones entre esta casa y el convento podrían confirmarse.

atribuído esta vivienda<sup>33</sup>. No hay muchas referencias documentales sobre estas pinturas, pero no cabe duda de que existían maestros especializados en ellas.

También es difícil conocer su significación. No cabe duda de que es la vivienda de alguien pudiente, que algunas figuras son mitológicas y que posiblemente tienen que ver con oficios de la ciudad y con las celebraciones que tuvieron lugar en ella. Los guerreros, todos diferentes, podrían recordar a los que formaban los cortejos de las procesiones, y para ellos podían seguirse los modelos más dispares, posiblemente tomados de cuadros o grabados<sup>34</sup>. En cuanto a las otras figuras son mitológicas, excepto la del músico, de inferior calidad a todo el conjunto, por lo que parece un añadido posterior y de otro maestro, intentando ocupar un hueco que, en principio no se pensaría para esta imagen<sup>35</sup>.



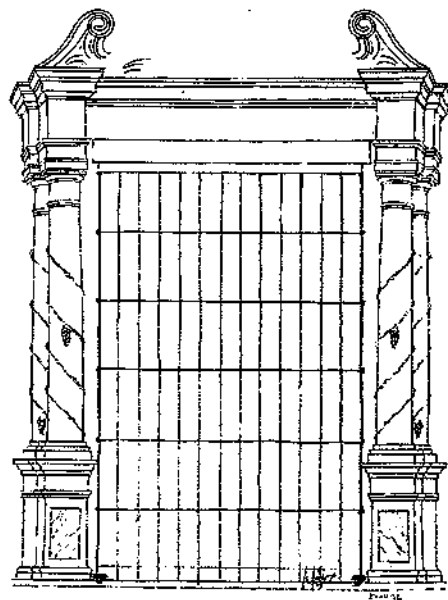
10. Casa del Administrador. Fachada oeste (s. Carlos Gutiérrez de Pablos).

En general, estas pinturas que hoy aparecen aisladas, no lo estuvieron en su origen, y la sucesión de todas las fachadas decoradas reordenaba y daba un carácter diferente a la ciudad, ofreciéndonos una imagen deseada cuyos objetivos pueden suponer una respuesta coherente al rechazo de lo existente. Pero no es sólo una arquitectura ilusoria, hay también otros motivos. Elementos devocionales, mensaje comercial, realidad onírica, fantasía de la imaginación, etc. es evidente que estas obras interesan no sólo por lo que tienen de utopía y arquitectura fantástica sino también por sus aspectos técnicos, semánticos, iconográficos o ideológicos. Es la imagen de una Málaga diferente que debemos conservar.

33 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, F.: "Una casa del Perchel", en SUR 6-1-1993.

34 El guerrero que se encuentra en el extremo derecho parece responder a un modelo renacentista y su indumentaria es muy similar al "Joven caballero en un paisaje" pintado por Carpaccio en 1510. PITA ANDRADE, J. M. y BOROBIA GUERRERO, M. M.: *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 1992, pág. 104.

35 La llamada Casa del Administrador fue demolida a comienzos de 1995, no obstante, con anterioridad a esta fecha las intervenciones acometidas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a través de la Delegación Provincial de Málaga y de la Dirección General de Bienes Culturales, ha posibilitado recuperar y conservar estas pinturas que, restauradas por Coresal, se han expuesto durante el verano de 1995 en el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga. No cabe duda de que la conservación de la pintura ha sido un acierto, pero contemplándolas lamentamos, una vez más, la decisión de demoler el edificio.



11. Casa del Administrador. Reconstrucción del orden arquitectónico s. Francisco González.



12. Casa del Administrador. Fachada sur. Detalle (Foto de Luis del Río).



13. Casa del Administrador. Fachada oeste. Detalle (Foto de Luis del Río).



14. Casa del  
Administrador.  
Fachada oeste.  
Detalle (Foto  
de Luis del  
Río).



15. Casa del  
Administrador.  
Fachada oeste.  
Detalle (Foto  
de Luis del  
Río).

## ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La Iglesia de Santa María de las Nieves (vulgo la Blanca) ubicada en el barrio sevillano de San Bartolomé, en la antigua judería es, sin lugar a dudas, un edificio fundamental para el estudio de la ornamentación y decoración barroca. Será en sus bóvedas y cúpula donde este estilo, a través de las yeserías, alcance su máxima expresión.

Su nombre lo adopta de su homónima romana de Santa María de las Nieves. La fundación de ésta se narra en los dos grandes lienzos que Murillo realizó para la iglesia, hoy localizados en el Museo del Prado<sup>2</sup>.

En su origen fue una sinagoga judía edificada, probablemente, en el siglo XIII. En esos momentos, el inmueble debía tener unas dimensiones similares a las actuales, con planta basilical, tres naves, testero plano, columnas de piedra como soporte y cubierta de madera<sup>3</sup>.

Según Francisco Cantera, el ingreso al edificio se haría por la puerta existente en la calle Archeros<sup>4</sup>. Sin embargo, estudios más recientes parecen demostrar que la citada portada no fue abierta hasta el segundo cuarto del siglo XVII<sup>5</sup>. También se ha apuntado la posible existencia de un templo visigodo anterior a la sinagoga judía, si bien, hasta el momento, no existe constancia arqueológica que demuestre tal hipótesis. Respecto al topónimo "Santa María" parece ir siempre unido a templos que en el transcurrir de los siglos, han adoptado distintas religiones. En este sentido, Pavón Maldonado ha llegado a la conclusión de que Santa María es advocación de templo visigodo, que al pasar a mezquita (en el caso que nos ocupa, sinagoga) la pierden, recuperándola cuando los cristianos la retoman<sup>6</sup>.

A finales del siglo XIV, concretamente en 1391, como consecuencia de las predicaciones del arcediano Ferrán Martínez, la población cristiana saqueó la judería. Desde ese momento, ésta desaparece como tal, surgiendo tres parroquias: Santa Cruz, Santa María la Blanca y el Barrio Nuevo. La iglesia, por lo tanto, pasa al culto cristiano, sufriendo su primera gran reforma proyectándose la construcción de la espadaña-fachada y la portada gótica<sup>7</sup>.

# LAS PINTURAS MURALES DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA BLANCA DE SEVILLA Y SU RESTAURACIÓN

Juan AGUILAR GUTIÉRREZ  
Juan Antonio ARENILLAS<sup>1</sup>

- 1 El apartado "estudio histórico-artístico" de las pinturas ha sido realizado por el grupo "Octógono, historiadores del arte". Por tanto son coautores de este los siguientes miembros del equipo: José Ramón Barros, Mercedes Fernández, Juan Carlos Hernández, Luis Francisco Martínez y Josefa Mata.
- 2 Para el estudio iconográfico de estas pinturas puede verse, VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986. Pág. 215.
- 3 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "La Iglesia de Santa María la Blanca", en *Laboratorio de Arte*, núm. 1. Sevilla, 1988. Págs. 117-118. Czekielius opina que el templo debió contar con tres ábsides semicirculares en la cabecera, CZEKELIUS: "Antiguas sinagogas en España", en *Arquitectura*, 1931. Pág. 237.
- 4 Véase CANTERA, Francisco: *Sinagogas españolas*. Madrid, 1957. Pág. 296.
- 5 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 118.
- 6 Según este autor, en Jerez de la Frontera podría servir como ejemplo la mezquita de la Alcazaba que pasa a ser Iglesia de Santa María, con Alfonso X. PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Jerez de la Frontera, ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar*. Madrid, 1981. Pág. 4.
- 7 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 119. Según Angulo, el primer cuerpo de la espadaña debe corresponder también a esos momentos, ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla, 1932. Pág. 48.

El edificio actual data del siglo XVII, centuria en la que se ejecutan las principales obras. En un primer momento, no se acomete la remodelación total, sino que se hicieron una serie de mejoras y adiciones al templo medieval. Posteriormente, se realiza de nuevo el cuerpo de la iglesia, con toda su ornamentación, además de culminarse la espadaña<sup>8</sup>.

Por último, en el siglo XVIII debió hacerse el tercer cuerpo del campanario, así como parte de la decoración mural que se pasará a analizar<sup>9</sup>.

La conservación de pintura mural exterior en Sevilla y su provincia, aunque escasa, va adquiriendo una gran significado e importancia. Gracias a las recientes restauraciones que se vienen ejecutando en sus distintos edificios civiles y religiosos, puede decirse que la ciudad está recuperando ese colorido variopinto que, según recogen los testimonios históricos, cubría con distintos motivos sus fachadas. La sensibilidad mostrada hacia los revocos exteriores está haciendo que se recuperen fachadas tan importantes como las de la Iglesia y Capilla de Afuera de la Cartuja o la Casa-palacio de Miguel de Mañara, quedando algunas muy importantes por descubrir, como la de la Iglesia de San Bartolomé<sup>10</sup>.

De este modo, se está volviendo a la lectura original de los edificios donde los revocos con pinturas y esgrafiados formaban parte esencial en su concepción. Puede decirse que era el color el que definía finalmente su fisonomía, haciendo entender la fachada como un elemento vivo y no como una superficie blanca y muerta. No olvidemos que ya la arquitectura clásica fue concebida para ser revocada. Así Vitruvio, en su Libro Séptimo dice que "los antiguos, que idearon las decoraciones murales, imitaron primero losas de mármol con sus vetas, y luego diversas combinaciones de anillos y triángulos de ocre. Más tarde llegaron a imitar las formas de los edificios, los relieves, los fustes de las columnas, y los frontones". En el siglo XVI, el boloñés Sebastián Serlio indica "que el arquitecto no solamente deve ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra y de marmol, pero tambien lo deve ser en la obra y pintura del pinzel para adornar las paredes y otras partes de los edificios"<sup>11</sup>.

---

8 Sobre las reformas y ampliaciones efectuadas en el templo puede verse, entre otros, *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia metropolitana, y patriarchal de Sevilla, en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII, en favor del purisimo mysterio de la Concepción sin culpa original de María Santísima Nuestra Señora, en el primer instante pysical de su ser con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta. Dedicase a la Augusta Blanquísima Señora, por el postrado afecto de un esclavo de Su Purísima Concepción*. En Sevilla, por Juan Gómez de Blas, Su Impresor Mayor. Año 1666.; MORALES, Alfredo J.; SANZ, M<sup>a</sup> Jesús; SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique: *Guía Artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981. Págs. 85-88; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 119-120.; CRUZ ISIDORO, Fernando: *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Sevilla, 1991. Págs. 42-46.

9 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Op. cit. Pág. 123.

10 Sobre las pinturas murales de la Cartuja y la Casa-Palacio de Mañara, se realizaron informes histórico-artísticos, elaborados por el grupo "Octógono, Historiadores del Arte", durante el proceso de restauración, aún inéditos. Para la Cartuja también puede verse ARENILLAS, Juan Antonio: *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla, 1993. Págs. 42-45. Respecto a la Casa-palacio, QUILES GARCÍA, Fernando: "La fachada a la calle Levís", en *Restauración. Casa-palacio de Miguel de Mañara*. Sevilla, 1993. Págs. 342-347.

11 VITRUVIO, Marco Lucio: "Libro Séptimo. Capítulo V.", *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona, 1955. Vitruvio equipara la pintura con la representación de un hombre, un edificio u otras cosas semejantes "objetos

Si el blanco es el color que ha dado sentido y uniformidad a la arquitectura y urbanismo sevillano, hoy se puede decir que va perdiendo su vigencia y que las recientes restauraciones están devolviendo su visión original a la ciudad. En este sentido, la Iglesia de Santa María la Blanca ha dejado de ser blanca, para transformarse en color y geometría, recuperando en gran parte el concepto dado a la misma en los siglos XVII y XVIII.

En la reciente restauración, además de los revocos con pinturas y esgrafiados, a ambos lados de la portada principal, se han podido recuperar dos columnas romanas con inscripción que, en 1929 se hallaban al descubierto y, que corresponden, una a Cayo Cecilio Virgiliano, varón de la provincia Bética y, la segunda, funeraria, a Cayo Fabio Firmano. Estas columnas de reaprovechamiento, quizás deban asociarse a los momentos constructivos más antiguos de la iglesia y, probablemente, a finales del siglo XIV, cuando se realiza la portada<sup>12</sup>.

En cuanto a las pinturas se refiere, tres son las intervenciones que han podido documentarse tras la restauración. De la primera, en la fachada sur, apareció un motivo pictórico relacionable con "V.C.R." (Viva Cristo Rey), de color rojo y aplicado directamente sobre el muro.



Fig. 1. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur.

definidos y determinados, de los que se toma modelo para la imitación de figuras"; SERLIO, Sebastián: "Libro Cuarto de Arquitectura". Folio LXXI vto., en *Tercero y Cuarto Libros de Arquitectura*. Barcelona, 1990. Contempla el tratadista, la posibilidad de "fingir algunos lienzos o paños colgados de la pared como cosa móbile", y para determinadas fiestas "pintar algunas hermosas ficciones". Estas últimas soluciones fueron adoptadas en la celebración de las fiestas, para la inauguración del templo de Santa María la Blanca.

12 GÓMEZ-ZARZUELA, Vicente: *Guía oficial del Comercio y de la Industria de Sevilla y su Provincia para 1929*. Sevilla, 1929.



Cronológicamente podría corresponder al siglo XVI. Será en el XVII, cuando el templo sufra su primera gran transformación tanto arquitectónica como decorativa. En 1651 se le encarga al arquitecto Pedro Sánchez Falconete la reconstrucción del campanario<sup>13</sup>. Si como parece la obra se ejecutó, debemos asociar los motivos que aparecen en la espadaña a este momento y, por similitud estilística, aquellos que encontramos en el piso superior en ambas fachadas.

La única duda al respecto sería el saber si el terminado en revoco con pintura y esgrafiado, se contemplaba en las cláusulas del contrato o si en su defecto, esta decoración fue proyectada como integrante del amplio programa decorativo desarrollado entre 1662 y 1666. Respecto a este programa es conveniente decir que en él intervinieron los principales maestros del momento. Desde Valdés Leal a Murillo, pasando por Pedro Roldán, participan en el proyecto. Murillo fue el encargado del programa pictórico, aunque no sabemos si intervino para algo en la concepción de las fachadas<sup>14</sup>.

De este modo, comenzaremos analizando la intervención efectuada en el siglo XVII, que ocupa los dos cuerpos intermedios de la espadaña y todo el piso superior. Los motivos geométricos que han surgido, unido al variado colorido, ha hecho que los distintos elementos que conforman la fachada adquieran un mayor realce y, a su vez, se individualicen.

En la espadaña, en el cuerpo mudéjar de la misma, se simula un aparejo de ladrillo de color rojo, con enmarque a base de círculos negros, flanqueado por pilastras cuyo cajado finge el ladrillo. En los extremos, debían existir volutas fingidas en color ocre, de las que tan sólo se conserva el arranque de una. En el segundo cuerpo se simula el ladrillo y en las ménsulas se hace abstracción del cimacio característico en la arquitectura de la primera mitad del siglo XVII.

El piso alto ofrece los motivos más interesantes. Entre las ventanas, aparecen figuras geométricas, círculos negros y rombos rojos, sobre fondo blanco, dispuestos perfectamente a modo de pavimento o panel de azulejos. En la Hacienda de Benazuza, en Sanlúcar la Mayor sobre la puerta que da acceso al patio de la "casa labor", se rescataron revocos con motivos



Fig. 2. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Portada principal.

13 Véase nota 9.

14 Fiestas. Op. cit. En este libro se relata cómo se adornaron las fachadas de la Plaza de Santa María la Blanca, y quien estuvo al frente de la dirección del programa pictórico decorativo, que no fue otro que Murillo.



*Fig. 3. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur. Detalle (antes de la restauración).*

semejantes a los señalados<sup>15</sup>. La decoración aquí descrita pudiera asociarse a una de las ilustraciones del Libro Cuarto de Arquitectura de Serlio. El folio LXXIV vto., reproduce el mismo tema, aunque es la estrella la que combina con el círculo<sup>16</sup>.

En el hastial aparece una especie de círculo o disco, abierto en cuatro lados y, en su interior, se localiza el anagrama de la Virgen María, del que pende un corazón. En la bóveda de la sacristía en la Iglesia del Santo Spirito de Florencia, en el proyecto decorativo de Andrea Sansovino aparece el motivo analizado, demostrándose, de algún modo, su origen clásico<sup>17</sup>.

Ya en el siglo XVIII, concretamente en 1741, se hace una nueva renovación en las fachadas, interviniéndose, principalmente, en el piso bajo y en la portada principal. En ésta,

---

15 En 1992 se llevaron a cabo las obras de restauración de la Hacienda, para su rehabilitación como hotel. En dicho proceso se descubrieron pinturas murales en la iglesia y la puerta de la "casa de labor". El informe histórico-artístico de las mismas fue realizado por "Octógono, Historiadores del Arte", permaneciendo inédito hasta el momento.

16 SERLIO, Sebastián. Op. cit.

17 GRIESBACH, C.B.: *Historic ornament Apictorial Archive*. New York, 1975.

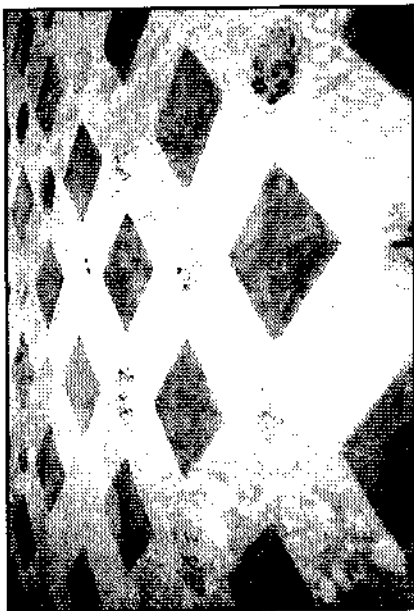


Fig. 4. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur. Detalle (durante la restauración).

aparece una inscripción en la que reza: "HAEC EST DOMVS DEI ET PORTA COELI 1741" (ESTA ES LA CASA DE DIOS Y LA PUERTA DEL CIELO 1741), que nos permite datar la magnífica sillería almohadillada que sobre ocre y amarillos, con incisiones en negro, cubría las dos fachadas, en su cuerpo bajo y, la portada hasta la altura de la cornisa. Además las arquivoltas se ven alteradas por la misma decoración<sup>18</sup>. Bajo esta sillería puede apreciarse otro revoco con esgrafiado y pintura en blanco, relacionable con bastante probabilidad a las intervenciones del siglo XVII, y muy semejante al de la fachada de la Iglesia de San Alberto de Sevilla.

A pesar de corresponder la sillería de la portada y el piso bajo a una misma intervención, se puede decir que existe una gran diferencia en cuanto a concepto y tratamiento. Así, en la portada principal presenta mejor ejecución, ofreciendo distintas tonalidades de color, intentándose con ello realzar su volumen. Frente a ésta, encontramos la del piso bajo, de mayor sencillez compositiva, en la que prevalece el concepto de muro, por encima del de portada principal.

Un aspecto interesante a destacar en el estudio de las distintas capas con revocos surgidas en Santa María la Blanca es la diferencia que existe entre las dos fachadas. En la sur o principal del edificio, se han podido detectar al menos tres intervenciones, mientras que en la fachada este, prácticamente sólo ha aparecido una. La causa pudiera ser la ya apuntada del concepto de portada principal, frente al de muro o fachada secundaria, a lo que habría que añadir el deterioro producido por la acción de los agentes atmosféricos, distinto en ambos frentes debido, principalmente, a su orientación, y al carácter principal de la calle Santa María la Blanca, frente de accesorio de Archeros.

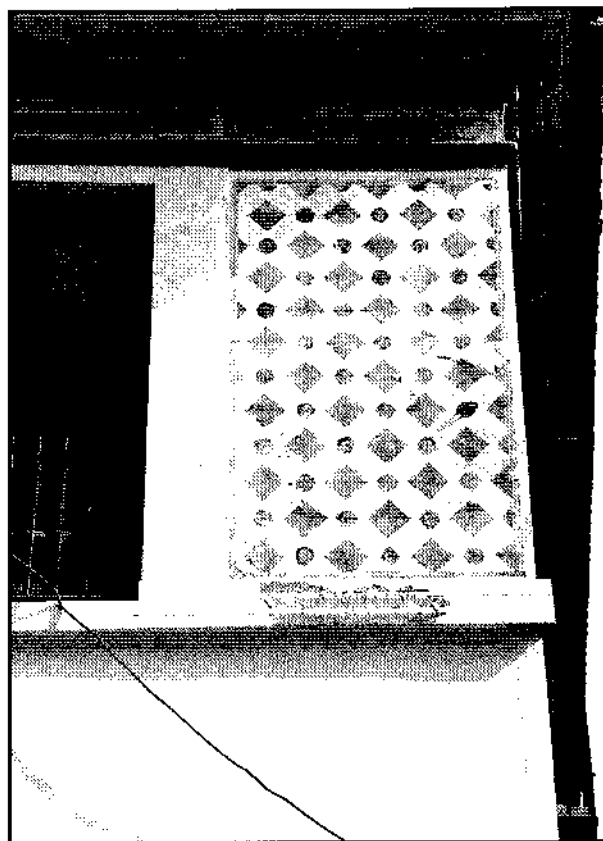
En conclusión, se puede decir que con la recuperación de los revocos con pinturas y esgrafiados de la Iglesia de Santa María la Blanca, se consigue, por una parte, ampliar el catálogo de esta manifestación artística tanto tiempo olvidada; por otra, el edificio recupera su lectura original, al menos, en su mayor parte.

18 Respecto a la aparición de sillerías en fachadas puede verse, GÁRATE ROJAS, Ignacio: "El color de la ciudad: revestimientos y fachadas", en *Rehabilitación y ciudad histórica*. Cádiz, 1988. Págs. 403-425, donde da a conocer las de la Iglesia de San Pablo, en Valladolid, y la Casa del Castril, en Granada. Para el caso gaditano, ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Alonso: "Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz barroco", en *Atrio*, núm. 3. Sevilla, 1991. Págs. 161-170.

## CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN<sup>19</sup>

Las obras realizadas en las fachadas de la Iglesia de Santa María la Blanca se enmarcan dentro del "Proyecto de Urbanización del Barrio de San Bartolomé".

Los trabajos de conservación y de restauración de las pinturas murales en la fachada, tuvieron como fin, recuperar los espacios decorativos que aún se conservaban. Unos ciento cincuenta y cuatro metros cuadrados aproximadamente de superficie policromada de un área en fachada de trescientos dieciséis metros cuadrado, extensión tomada en proyección octogonal. El proyecto de actuación contemplaba la consolidación de los distintos estratos originales y su integración dentro del espacio. No se pretendía, en ningún momento, rehacer lo que el tiempo y la historia había destruido o eliminado, aunque sí dignificar o singularizar la unidad potencial de los restos conservados.



*Fig. 5. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Fachada sur. Detalle (después de la restauración).*

19 Como consecuencia del trabajo de investigación y de los informes preliminares realizados por la comisión de seguimiento de obras nombrada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de su Delegación Provincial, formada por Diego Oliva Alonso e Isabel Santana Falcó, se tuvo constancia de los recubrimientos pictóricos, tras lo que después de valorar su importancia, la Consejería de Cultura y la Gerencia Municipal de Urbanismo decidieron descubrir y conservar las pinturas, redactándose un proyecto de obra especificando los criterios de intervención y las operaciones necesarias para descubrir, consolidar y conservar las pinturas murales. Durante el proceso de restauración, la obra contó con una comisión de seguimiento formada por Elisa Pinilla Pinilla, restauradora de la Consejería de Cultura; Juan Antonio Fernández Naranjo, arquitecto de la Delegación de Cultura; José Antonio Arce Fernández, arquitecto de la Gerencia Municipal de Urbanismo; Pedro Sánchez Beguería, aparejador de la Gerencia Municipal de Urbanismo y, Diego Oliva Alonso arqueólogo de la Delegación de Cultura. La empresa constructora adjudicataria fue Juan Carrasco S.L.

### **Técnica de ejecución**

La técnica de ejecución de las pinturas murales es uniforme en toda su extensión, con una sola capa de mortero, de unos 11 mms. aproximadamente de grosor, como base de preparación. Sobre ella, el artista debió rasar y alisar el mortero, y aún húmedo definió los espacios y los elementos a representar mediante incisiones. Sobre este dibujo inciso y definida la composición en los paramentos, fue aplicando por partes los distintos colores.

Los pigmentos están aplicados al temple de cal, aunque este aglutinante se presenta sulfatado y totalmente descompuesto. El pigmento aparecía totalmente pulverulento.

### **Estado de conservación**

El conjunto de policromía que hoy aparece rescatado en los paramentos, se encontraba oculto debajo de innumerables capas de cal. El estado de conservación de su estructura física estaba mediatizado, principalmente, por los procesos de humedad que se han producido en el conjunto. Las filtraciones, acentuadas por las grietas de las cornisas, habían ocasionado procesos de sulfataciones en el interior de los morteros con las consecuentes dilataciones y exfoliaciones del material. Esta humedad endémica en los paramentos había propiciado el desarrollo continuado de elementos biológicos.

### **Soporte**

Como soporte de la pintura se utiliza ladrillo y mortero de cal y arena. Aquel presentaba disgregación respecto al material de unión, debido fundamentalmente a las filtraciones de humedad a la que había estado sometido. Incluso en las áreas donde las humedades se han acentuado con más crudeza, existen pérdidas de ladrillos.

### **Base de preparación**

El estado del mortero que compone la base de preparación está formado por un estrato fino que rasa los ladrillos y un mortero de base de preparación para las pinturas, ambos de cal y arena.

La acción de la humedad había ocasionado el fenómeno de criptofluorescencias en las pinturas, con la consiguiente exfoliación entre los morteros y el soporte de ladrillo. Como consecuencia de esta humedad constante, el estrato de mortero aparecía totalmente disgregado. En general, debido a las filtraciones, los morteros se encontraban exfoliados en toda su extensión.

### **Película pictórica**

Se nos presentaba una película pictórica ejecutada al temple, muy pulverulenta, con tonalidades básicas en negro y óxidos rojos y ocres.

El estado de conservación venía marcado por la ya mencionada humedad y el desarrollo de elementos biológicos. Como ya se dijo, la película pictórica se encontraba aglutinada en un temple disgregado. En superficie se localizaban múltiples eclosiones, característica de las hidrataciones de partículas de óxido cálcico.

### **Estrato superficial**

Como estrato superficial encontramos en primer lugar, sobre la superficie pictórica una capa gruesa de polvo que la cubría de manera uniforme. Hay que señalar la acción degradante de este polvo, como elemento catalizador de la humedad ambiental y portador de partículas sulfurosas, así como su acción ácida en combinación con la humedad.

Sobre todo el conjunto existía un estrato compuesto por diferentes capas de cal que cubrían y ocultaban las pinturas de la fachada, observándose áreas determinadas por repellados de distintos grosores, principalmente, las bajas.

### **Portada de piedra**

La piedra se presentaba afectada por un estrato de suciedad y polvo. Como consecuencia de la contaminación medio ambiental, este estrato es especialmente sulfuroso, produciendo la sulfatación en superficie de la piedra y consecuentemente un aumento de volumen y la disgregación del material.

### **Tratamiento**

El criterio expresado en el proyecto de intervención, proponía como principio de las actuaciones la consolidación de los restos del conjunto, la restauración óptica de los elementos conservados mediante su limpieza, su reintegración y la articulación con el espacio arquitectónico. En este sentido, los trabajos han estado determinados siempre, por un respeto riguroso a los distintos estratos superficiales.

### **Fases del tratamiento**

#### **Documentación**

En esta primera fase se recogió pormenorizadamente toda aquella documentación relativa a la obra y a su estado de conservación. Estas observaciones se constataron en gráficos y fotografías.

#### **Recogida y análisis de muestras**

Las muestras de los diferentes estratos que componen la obra se retiraron de aquellas zonas que se consideraron que en su análisis pudiera aportar la mayor información posible.

Los análisis realizados informaron sobre la composición cualitativa de los distintos estratos, las características físicas que presentaban y la disposición dentro en la obra.

#### **Examen morfológico.**

Las muestras retiradas se observaron por estratos al microscopio, consiguiéndose datos sobre sus características físicas y su disposición estratigráfica.

Para determinar el mortero de cal de la superficie carbonatada se procedió a seguir la reacción del ión de carbonato a través del microscopio. En las muestras analizadas se

observaron las efervescencias características del anhídrido carbónico gaseoso al mezclar el carbonato con una solución ácida (ácido clorídico diluido).

Estas observaciones se realizaron sobre cuatro muestras.

1ª Muestra de Negro.

2ª Muestra de Rojo.

3ª Muestra de Ocre.

4ª Muestra de Blanco.

### **Tratamiento de emergencia**

En aquellas áreas que se presentaban a punto de desprenderse se hizo necesario un tratamiento de emergencia. En esas intervenciones se consolidaron aquellos estratos que estaban amenazados por un desprendimiento inmediato.

### **Limpieza superficial**

Antes de iniciar el tratamiento de conservación se retiraron de la superficie todos aquellos estratos y depósitos ajenos al original como polvo, depósitos orgánicos, hollín, etc. Especialmente el formado por las distintas capas de cal y aquellos repellados debidos a intervenciones posteriores.

Más tarde se procedió a la eliminación meticulosa de los hongos y líquenes, mediante un cepillado de la superficie atacada. Una vez realizada la limpieza superficial se aplicó un producto químico de carácter fungicida (ácido oxálico). El cepillado y fumigación se repitió tres veces.

### **Consolidación de la película pictórica**

La película pictórica se presentaba pulverulenta, con graves deterioros en aquellas zonas donde se localizan las infiltraciones. La consolidación se realizó con una resina acrílica disuelta con un disolvente orgánico (Sinocryl 9122X al 2 o 4% en disolvente nitrocelulósico). El tratamiento se desarrolló por impregnación y pulverización; por áreas y colores.

### **Fijación de la película pictórica**

La fijación de la película pictórica a la base de preparación se realizó mediante la utilización de un adhesivo acrílico en emulsión (Primal AC-33 a diferentes concentraciones)

Fue conveniente simultanear este proceso con la consolidación previa de aquellos estratos de base de preparación que se presentaban muy disgregados.

### **Consolidación y fijación de la base de preparación**

La consolidación y fijación de la base de preparación contemplaba el tratamiento de aquellos estratos disgregados, así como la fijación de los separados del soporte o entre sí. Los disgregados del mortero se consolidaron con una resina acrílica, disuelta en un disolvente orgánico (Sinocryl 9122 al 4% en disolvente nitrocelulósico).

Para la fijación de los morteros exfoliados al soporte se empleó Primal AC-33 en

diferentes concentraciones. En aquellas áreas donde era necesario rellenar oquedades se inyectó un mortero bajo presión manual (hidróxido cálcico + carbonato cálcico + Primal AC-33, al 5,4,1).

#### **Eliminación de las capas de suciedad**

Después de la consolidación se eliminaron de la superficie todos aquellos estratos que resultaban ajenos a la película pictórica como depósitos, fijativos antiguos, suciedad, manchas incrustadas en los poros, etc. En el desarrollo de las operaciones se utilizaron disolventes muy volátiles y poco grasos.

Los depósitos de sales se eliminaron mecánicamente mediante cepillado o diluyéndolas primero en agua.

#### **Reintegración de la base de preparación**

Las lagunas determinadas por faltas dentro de los espacios pictóricos, las cuales eran necesarias reintegrar para la correcta apreciación del conjunto conservado, se rasaron con la superficie original mediante un mortero similar al original (mortero de cal y arena 1:2).

Los amplios espacios de policromía perdidos de la fachada se trataron desde un principio sin ningún ánimo rehabilitador, por cuanto el criterio de actuación fue siempre el de significar y contrastar los restos originales. Primero se hizo necesario en algunas áreas el resanado del muro, solapando algunos reparches con ladrillo, principalmente en las áreas bajas.

Estas lagunas se plastecieron, primero con un mortero compacto de cal y arena (Cal y árido cálcico. 1-2) que dio a la superficie una homogeneidad (8 a 15 mm de grosor medio) rasándose unos milímetros bajo la superficie original. Sobre éste se aplicó un estuquillo coloreado (valor medio de la superficie original), limitándose con este material los espacios que ocupaba la decoración original.

#### **Reintegración de las faltas de color**

Las áreas donde aparecía la superficie erosionada se reintegró aplicándose sobre ella, una veladura de color, consiguiéndose su homogeneización.

Las lagunas, donde previamente se había rasado con mortero, se reintegraron de manera invisible, utilizándose como elemento de identificación la distinta textura de la superficie, (los plastecidos presentan una superficie más lisa y compacta que los originales). Los colores de reintegración utilizados fueron pigmentos de la marca Whidnsor and Newton en su variedad de colores permanentes emulsionados con resina acrílica (al 4%).

#### **Capa de protección**

Como estrato de protección de las pinturas se utilizó resina acrílica pulverizada en diferentes concentraciones. Esta capa sirve de velo protector de las pinturas, permitiendo revelar su colorido formal y representar las superficies con una textura y matiz unificado.



### **Documentación gráfica**

Las distintas fases de los trabajos de conservación se fotografiaron; adjuntándose los gráficos relativos al estado de conservación, los procesos e intervenciones<sup>20</sup>.

---

20 Los trabajos de conservación y restauración de las pinturas murales de la Iglesia de Santa María la Blanca, se iniciaron en el mes de marzo de 1992, culminándose a finales del mes de octubre del mismo año. En las labores intervinieron los restauradores Miguel Ángel Mercado Hervás, María Paz Barbero García, Enrique Balbontín Casillas, José María Peña Gallardo, Eva María Claver de Sardi, Gerardo Rubia Gallego e Isabel Castro, además de seis historiadores del arte y un fotógrafo, realizando los dibujos Concepción Linares Robles. En total se invirtieron unas ocho mil horas de trabajo.

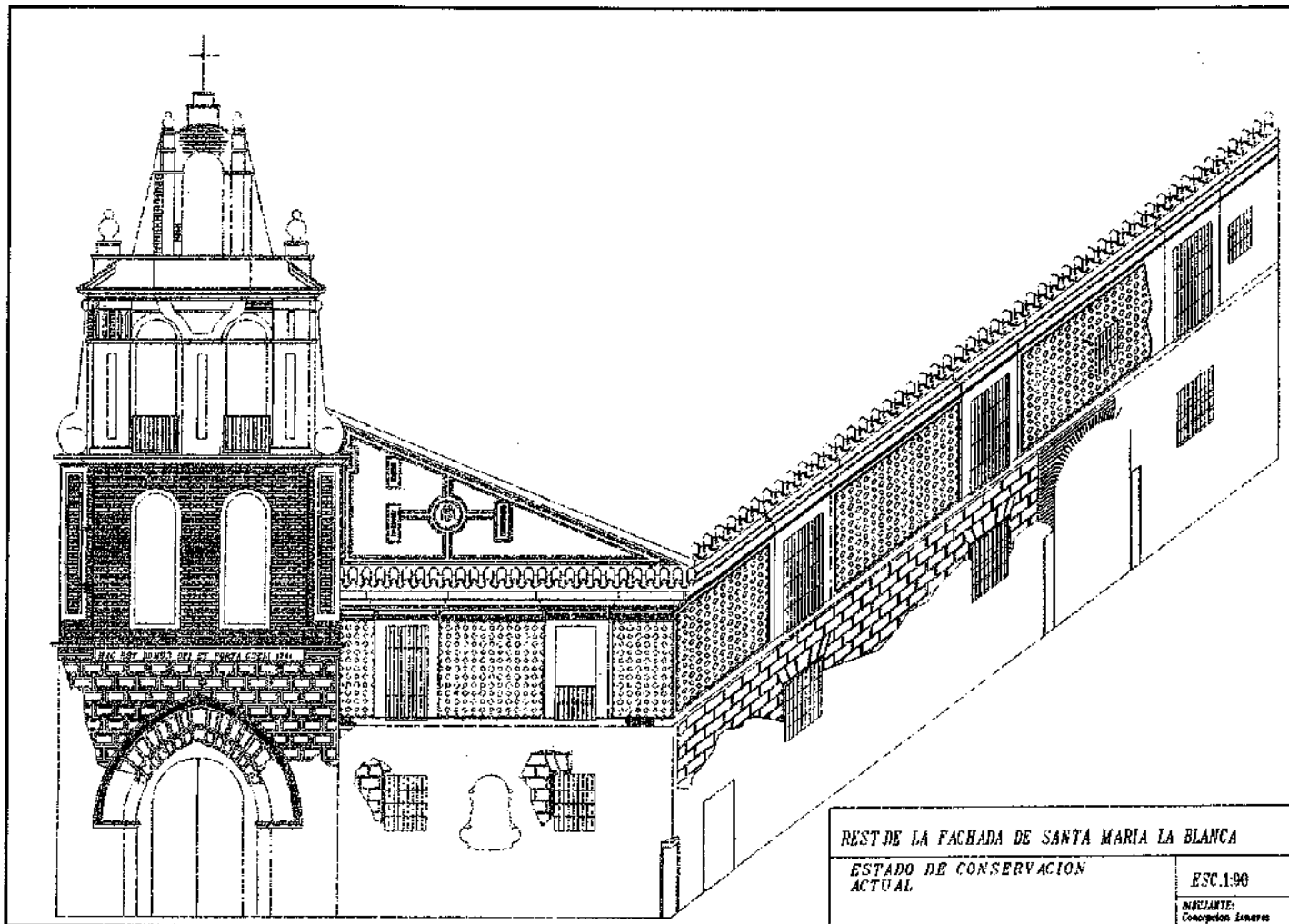


Fig. 6. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Estado de conservación actual. Idealización de la fachada en el siglo XVIII.

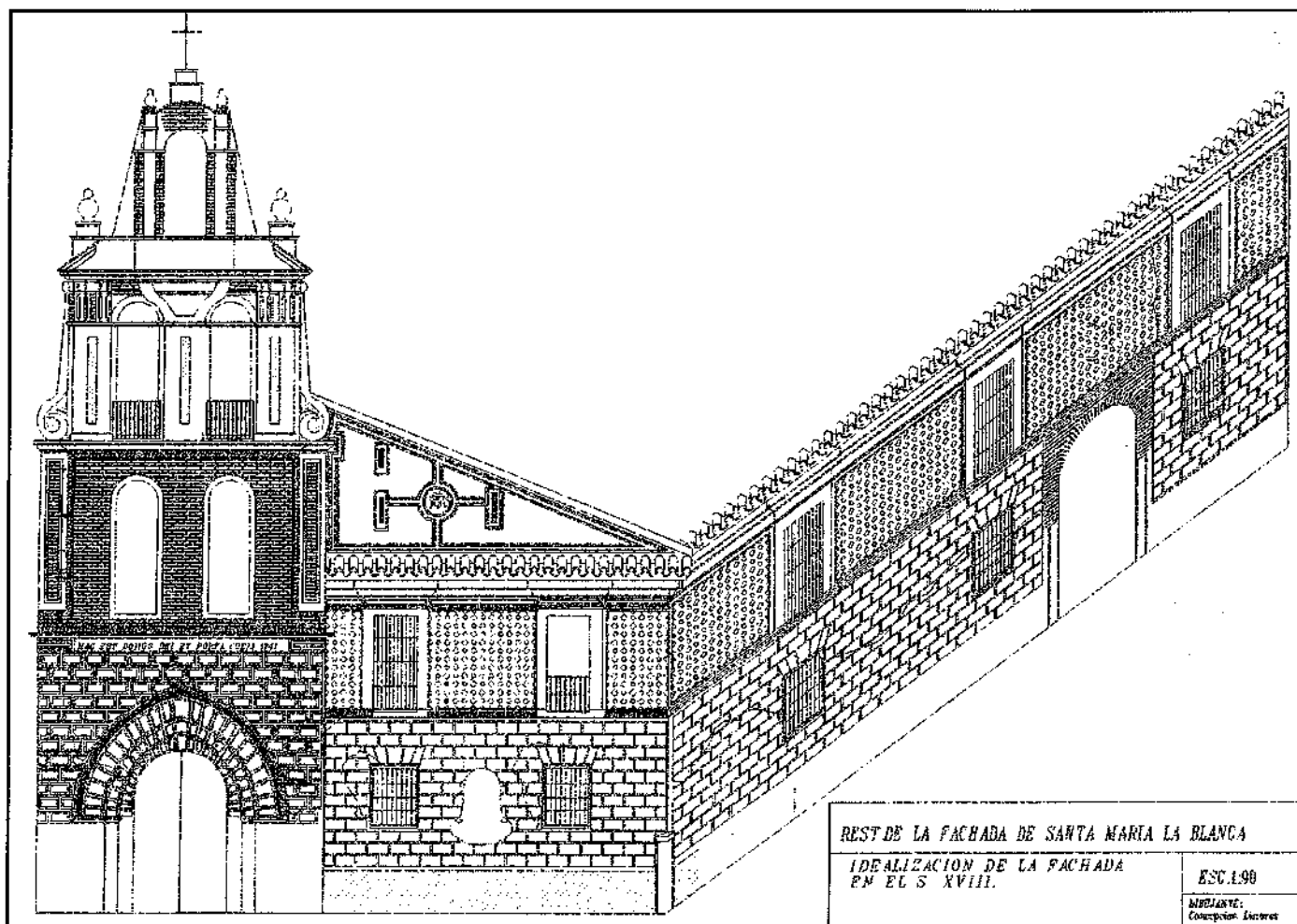
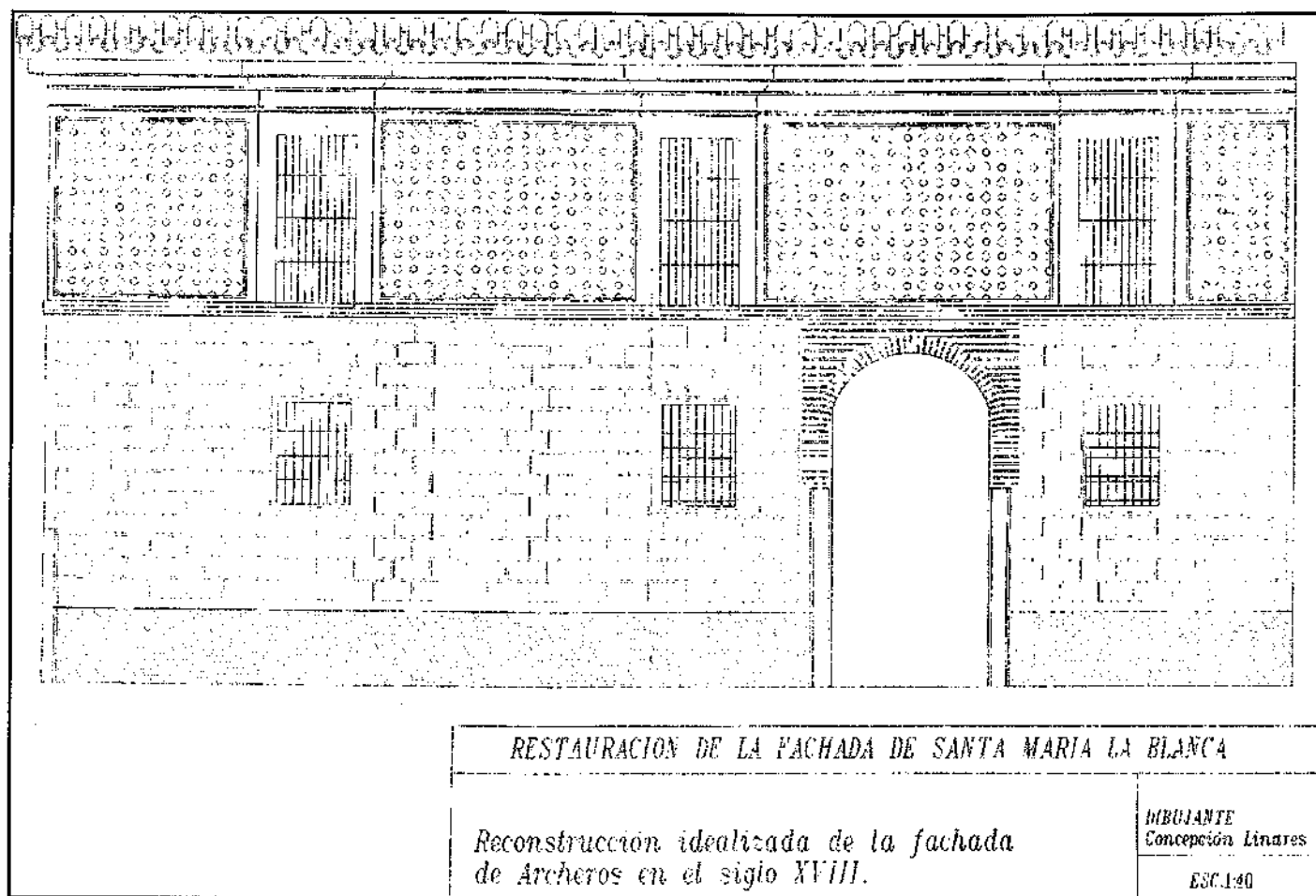


Fig. 7. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Idealización de la fachada en el siglo XVIII.



*Fig. 8. Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca. Reconstrucción idealizada de la fachada de Archeros en el siglo XVIII.*

# **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 ruinosas<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> 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 frontis de las casas...»<sup>2</sup>. 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 constituían 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 conveniencia<sup>3</sup>. El

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 época<sup>4</sup>. Se distinguen dos operaciones principales, que eran el revocado, también mencionado como jaharrado, y el enlucido, o más raramente citado como enjabelgado, de los muros<sup>5</sup>. El primero consistía en una capa de mezcla con que se igualaba la superficie ocultando huecos e 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 pintura<sup>6</sup>.

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-

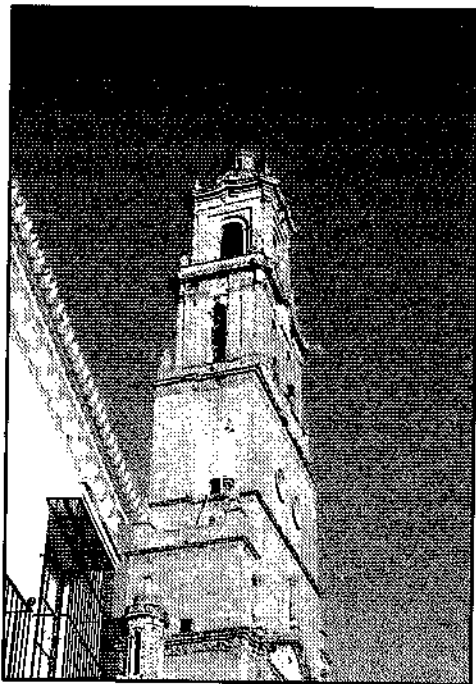
---

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, n.º 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, n.º 13-14, págs. 143-170.)

5 A veces ambos términos, enlucado 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 construcción 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...»<sup>7</sup>. 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...»<sup>8</sup>. 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 pez<sup>9</sup>. 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 XVII<sup>10</sup>. 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 sillares<sup>11</sup>. 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 edificio<sup>12</sup>.

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 impreso<sup>13</sup>, 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...»<sup>14</sup>. 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 neutros<sup>15</sup>. 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...»<sup>16</sup>. 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...»<sup>17</sup>. 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 Morón<sup>18</sup>.

---

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...»<sup>19</sup>. 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...»<sup>20</sup>. 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 <sup>21</sup>. De este modo, a veces en simultaneidad con el uso de la cantería fingida en los paramentos adyacentes, los frontis y cuerpos de campanas adquirirían 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 campana<sup>22</sup>.

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 nesesita 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 trabajo<sup>23</sup>. 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 renombre<sup>24</sup>.

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 construcción<sup>25</sup>. 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 Figueroa<sup>26</sup>. 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 así 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 ordinarij». 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 cateria 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 redoblonos 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»<sup>27</sup>. 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 Aguila<sup>28</sup> 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 pintor<sup>29</sup> (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 clásicos<sup>30</sup>. 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.)

# LA POLICROMÍA DE FACHADAS EN LA ARQUITECTURA SEVILLANA

Fernando QUILES

Una ciudad es un organismo vivo que muda de piel constantemente. Es un hecho incuestionable que ha de ser tenido muy en cuenta a la hora de abordar la conservación de los testimonios históricos que atesora, además de la adopción de los criterios más adecuados para facilitar el ajuste con el proceso evolutivo de la masa social que la habita. Por otro lado, si deseamos intervenir con seriedad en la protección de un patrimonio cultural heredado hemos de acabar, ante todo, con los tópicos que se han empeñado en mantener y rentabilizar ciertos sectores económicos de la ciudad, dando una visión sesgada y confusa de la realidad histórica.

Desde una perspectiva histórica hemos de tener en cuenta que la Sevilla deseada y divulgada, la que se fraguó en el momento de mayor esplendor, no fue una ciudad blanca, de paredes enjalbegadas, sino un espacio matizado por el sugestivo color de su arquitectura.

En el desarrollo de la «doctrina» que defiende la ciudad encalada ha jugado un destacado papel cierta derivación y malinterpretación del espíritu de la Academia de San Fernando de Madrid y de algunos de sus más destacados miembros. De entre ellos Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien en cierta ocasión se llegó a quejar de los excesos cometidos por aquellos malos pintores que confundían las policromías con los «papeles pintados»<sup>1</sup>.

El menosprecio de esta pintura nace del rechazo a los excesos y al falseamiento de la realidad material. Valga el comentario realizado en una de las comisiones de arquitectura convocada a principios del siglo XIX para tratar sobre una práctica usual en esos momentos, la policromía de las fachadas de locales comerciales: «Ultimamente a moción de los señores directores y tenientes trató la comisión sobre el modo de cortar el vergonzoso abuso introducido en la construcción de los edificios modernos y rápidamente extendido por los impresarios estasisistas en el reboco y pintura de las fachadas, como también la ridícula manía de pintar al olio y al temple no solamente las jambas y dinteles de las puertas de tienda, sino la parte del cuerpo bajo que ocupan aunque sea de cantería cuyo precioso material no admite otro color que el que le dio la naturaleza; de suerte que una misma fachada se ve coloreada de diferentes modos y maneras según el capricho y antojo de quien lo manda o egecuta con menoscabo de las artes y a costa de la opinión y mofa de naturales y extranjeros... En tal estado cree la comisión deber representar a la Real Academia acerca de este mal, suplicándola tome parte en su pronto remedio, invitando para ello al Ex<sup>o</sup>. Ayuntamiento y pidiéndole mande como de su atribución inmediata el que se piquen y limpien dichas fachadas, jambas, dinteles y tranqueros, cualquiera que sea el color con que estén manchados encargando a los Agentes de policía

---

1 «La guerra de sucesión acabó de borrar las pocas buenas ideas que habían quedado de las bellas artes. Palomino y García Hidalgo trabajaron por conservarlas; pero ni ellos ni sus discípulos pudieron conseguirlo. Entonces fue cuando los adornos de la arquitectura llegaron al sumo punto de ignorancia, de arbitrariedad y de depravación. Las cornucopias y los papeles estampados substituyeron a los buenos y antiguos quadros que salían en abundancia del reino.» *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, I, LVIII-LIX.

zelen sobre semejante abuso, no permitiendo más reboco que el más conforme y arreglado a un buen método de construcción...»<sup>2</sup>

Este radical rechazo a lo artificioso tendría, no obstante, sus matices. En realidad el mundo académico se encontraba dividido entre la crítica sistemática y la aceptación abierta provocada tras el conocimiento de un sustrato histórico que da carta de naturaleza a la misma. A mediados de siglo se suscitó un debate sobre la oportunidad de la policromía de la arquitectura. En esta línea Jareño y Alarcón presentaba, en 1867, una disertación sobre La arquitectura policrómata como discurso de ingreso en la Academia<sup>3</sup>.

La Academia en modo alguno podía despreciar una materia artística que por otro lado no era patrimonio exclusivo del mundo barroco. La arqueología contemporánea había probado que era una práctica que hundía sus raíces hasta el sustrato romano.

Carlos III, con las campañas arqueológicas que emprendiera en territorio italiano, posibilitó el descubrimiento de magníficos ejemplos de arquitectura policromada romana cuya conservación ocasionó una importante polémica<sup>4</sup>. A consecuencia de estos trabajos de exhumación pudo demostrarse que la cultura que en parte sustentaba el credo neoclásico en absoluto edificó bajo criterios acromáticos. Más aún, tras años de investigación pudo recuperarse el aspecto de la villa romana, prototipo de arquitectura lujosa y de gran abigarramiento ornamental, en la que la pintura ocupó un espacio fundamental con atrevidos «trampantojos» y formas miméticas que introducían mejoras cuando no sustituían el mobiliario<sup>5</sup>.

En nuestro ámbito geográfico no ha llegado a tanto la pintura mural. En Itálica se han conservado algunas muestras que permiten conjeturar sobre la abundancia de esta modalidad ornamental<sup>6</sup>. Por la proximidad merecen ser resaltados los restos de los murales que se conservan entre las ruinas de la antigua Mérida, en cuyo Museo hay importantes ejemplos de viviendas decoradas con arquitecturas fingidas y otros elementos ornamentales.

---

2 La cuestión fue suscitada sobre todo -según creo entender- por el hábito de los comerciantes a pintar las fachadas de sus negocios de una manera llamativa. La Real Academia llevada por el celo y por criterios de ornato de la capital, tomó en consideración el hecho en junta del 25 de marzo de 1829. Así lo expuso al ayuntamiento el 29 de marzo. Archivo de la Real Academia de San Fernando de Madrid, leg. 29-4/1, Comisión de arquitectura, 21-III. Censurado.

3 En alguna medida hubo de influir la discusión planteada en relación a la policromía de las estancias de la Alhambra.

4 Las campañas patrocinadas por Carlos III no fueron las primeras, puesto que desde principios del siglo ya se estaba excavando sistemáticamente. Cfr. Juan Antonio Calatrava Escobar: «El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada». *Fragmentos*, ns. 12-14 (Madrid, 1988), págs. 81-93.

5 «Se trataba de crear un decorado escenográfico lo más concreto posible, que conjugara todas las formas pensables de dispendio en arquitectura y pintura. La forma en que los muros eran decorados, o en cierto sentido ilusoriamente desintegrados, incluso en los más pequeños dormitorios a fin de que quien se hallase en la habitación estuviese inmerso en una multitud de estímulos ópticos contradictorios, revela un afán casi neurótico por el dispendio lujoso y por conseguir imponentes perspectivas arquitectónicas. (...) ¡Un mundo de ensueños en cuanto a lujo y cultura griega! Las pinturas, al igual que las estatuas, debían sugerir asociaciones cultas, satisfacer al menos en la fantasía el gusto del observador por un entorno magnífico y trasladarlo a un mundo más bello.» Paul Zanker: *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, 1987, pág. 50.

6 Cfr. ABAD CASAL, Lorenzo: *Pinturas romanas*. Sevilla, 1980.



El color fue un elemento más de la arquitectura desde principios de nuestra Era, que se incorporó a la producción de las sucesivas etapas históricas. Ya se trate de la civilización islámica como de la cristiana, hay que admitir la existencia fachadas polí cromas. Desde los restos de paramentos murales de algunos castillos del reino granadino<sup>7</sup> hasta portadas góticas<sup>8</sup>, hay sobrados testimonios como para reconocer que era habitual este agregado epidérmico.

Si avanzamos en el tiempo, restringiéndonos al caso sevillano, veremos que no desaparece esta modalidad ornamental, si bien su campo de actuación se desplaza hacia muros interiores. En principio la cultura bajorrenacentista mantiene los esquemas fundamentales de la tradición medieval, y la casa guarda todos sus bellezas para disfrute del propietario y de sus visitantes. Existe un alto nivel de introversión en el espíritu de la arquitectura doméstica, más por tradición que por convicción, puesto que las novedades constructivas avanzarán hacia la apertura de la casa al exterior. En este sentido Pero Mexía decía que «de diez años a esta parte se han hecho más ventanas y rejas que en los treinta años de antes»<sup>9</sup>. La frase es expresiva de los nuevos tiempos, del sentido evolutivo en el gusto por la «exteriorización», el cambio en el sentido de la privacidad y, al fin, el equilibrio en la relación interior-exterior. El muro de la casa adquiere cierta permeabilidad y facilita el intercambio entre la ciudad que es observable desde la casa y la casa que a su vez lo es desde la calle<sup>10</sup>.

De todos modos la trasgresión de la atemperada estética mudéjar y la ruptura con la opacidad de las fachadas se opera en situaciones muy puntuales. Las pinturas murales juegan entonces un papel significativo, a modo de carta de presentación de la casa y sus habitantes, de ahí que se sitúen en un espacio intermedio en torno al patio principal, en antesala: hablará de las cualidades de la familia propietaria y de la nobleza del espacio ocupado mediante un lenguaje plagado de metáforas clásicas. Sirva de ejemplo el de la interrumpida serie de la Casa de Pilatos, con representaciones de personajes ilustres de la antigüedad. Este sería el proceder de otras grandes familias de la Sevilla del quinientos.

Perdidos en gran parte estos testimonios, hay que acudir a las referencias documentales para conocer semejantes prácticas en otros lugares. Es el caso de Melchor de Cornieles, alguacil de los Veinte de a caballo, al decorar sus estancias con el criterio representativo y ornamental que se desprende del contrato de ejecución firmado -en agosto de 1553- con Sebastián de Ojeda y Alonso de Salas en estos términos:

«Primeramente el corredor que está a la entrada de la puerta con todo el patio a la redonda con el portal que hace ala subida de la escalera de dos varas con corona y todo de vn alizer de

---

7 Como señala Ascensión Ferrer en el artículo publicado en esta misma revista, al que me remito.

8 No conozco restos de pinturas en paramentos exteriores en la Andalucía medieval, pese a que hubieron de existir. En interiores es de sobras conocida la técnica. Me remito a diversos estudios que se conocen realizados por Elisa Pinilla y Juan Miguel González Gómez sobre la provincia de Huelva, José M<sup>o</sup>. Medianero, la de Córdoba, o Rafael Cómez con respecto a la de Sevilla.

9 Citado por LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979, pág. 39.

10 De este modo tiene lugar un cambio en la escenografía urbana que afecta a tanto a las fachadas como a las propias calles. Marías, Fernando: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989, pág. 52.

figuras de romano y haciendo vn repartimiento de vn tablero de figuras de romano y otro de figuras de colores muy buenas y subidas.» Los corredores altos tendrían cierta correspondencia con los bajos. Asimismo los rincones estarían decorados con «unas medallas en los arranques de los arcos altos y bajos y en los desvanes y alficares, de su romano.» Los «seis suelos de corredores altos y bajos, de artesones... y los albedenes de las salas altas y bajas... y que se echen sus alicaires... que parezcan azulejos<sup>11</sup>.» La escalera estaría pintada como el patio, todo al temple con huevo «porque queden fixas las colores de manera que el agua ni las pudiera dañar ni despintar.»<sup>12</sup>

Este documento refleja la estética de una clase ensimismada y poderosa que pretende mostrar su abolengo a través de las formas plásticas que ofrece a la contemplación de sus congéneres.

Por delante de estas interpretaciones pictóricas se encuentra la de la propia monarquía, el espejo en el que se mira la nobleza. En el ámbito cortesano la pintura mural adquiere gran importancia, sobre todo a raíz de la llegada de técnicos italianos que han de trabajar en las estancias del Escorial. En la expansión de esta corriente creativa se vieron afectados los Reales Alcázares sevillanos. Durante el primer tercio del XVII, a instancias del alcaide de la casa real, don Gaspar de Guzmán, los pintores Diego, Lucas y Miguel de Esquivel decoran las nuevas dependencias de los jardines con «estofados de cojollos, jaspes y fábulas»<sup>13</sup>.

Algo más tarde prosigue la tarea Juan de Medina, autor de la decoración pictórica de los cenadores Ochavado y del León<sup>14</sup>. La bóveda del Ochavado quedó con «cojollos destofados con variedad de pájaros y animales hechos por el natural, bichos y otras cosas de que se compone este género», y en los pilares que la sostenían fueron «pintados de quadrado con ocho términos o pilastras de figuras pintadas al fresco», y sobre ellos unos arcos de fábricas con «las bolsuras y pilares acopisados con sus pilastras de jaspes de diferentes colores». Con una cornisa pintada de jaspes y adornada de «talla fingida», y en el muro compartimentos fingidos de mármol blanco con nichos en los que se cobijaban figuras fingidas de bronce<sup>15</sup>.

Entre 1644 y 1646 Juan de Medina continuaba pintando en el cenador del León donde volvió a emplear fingimientos ornamentales en abundancia. De nuevo aparecen imitaciones de jaspe para cubrir la sencilla materia arquitectónica empleada<sup>16</sup>.

Nada de lo visto es exterior en sentido estricto, volcado a la calle, aunque evidentemente se encuentra en el tránsito hacia ella y supone la proyección de un mensaje además de la existencia de una afinidad técnica.

---

11 Es de señalar en este conjunto pictórico la contigüidad existente entre la temática de la azulejería y la policromía, perceptible durante toda la Modernidad.

12 José Gestoso: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, III. Sevilla, 1908, pág. 345.

13 MARÍN FIDALGO, Ana: «Pintura de corte humanista en los jardines del Alcázar de Sevilla: Las decoraciones de los cenadores ochavado y del león». *Archivo Español de Arte*, 254, 1991, pág. 212-218.

14 MARÍN FIDALGO, Ana: «Pintura de corte humanista...», op. cit., pág. 214.

15 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1889-1892, t. I, págs. 396-7.

16 Cfr. MARÍN FIDALGO, Ana: «Pintura de corte humanista...», págs. 212-218.

Quizás a través del modelo cortesano se introduzca en Sevilla dicha modalidad ornamental, que a partir de entonces gozará de enorme popularidad y, en una vertiginosa carrera, acabará impregnando toda la arquitectura de color. Ya no sólo se harán imitaciones de materiales nobles y arquitecturas fingidas sino también de elementos figurativos.

Rigen en el progreso de esta manera ornamental tres principios fundamentales: la valoración de las formas arquitectónicas, la búsqueda de otra materialidad y la protección de los materiales integrantes de las fábricas. En una fachada policromada el color es aplicado como resalte de elementos sustentantes y sustentados, cada uno con su pigmento diferenciador. Pero también aparecerá fingido un paramento que no es el auténtico, ofreciendo al espectador una nueva realidad, pretendidamente más rica y ostentosa. Sería la quintaesencia del espíritu dramático -en el sentido representativo- de la época. Mayor énfasis no cabe sobre la teoría de la arquitectura aparente de fray Lorenzo de San Nicolás. En realidad es una revisión de la arquitectura mudéjar, con la formulación de una realidad ficticia y la vuelta al intimismo.

El salto al muro de fachada se produce a lo largo del siglo XVII. Poco se puede añadir a lo dicho sobre la importancia del color para el mundo barroco. Lo impregna todo y avanza incontenible por interiores y exteriores de los edificios. En este progreso la arquitectura religiosa fue el mejor campo de experimentación. En la decoración de interiores fueron utilizados múltiples recursos ornamentales, desde las simples imitaciones de mármoles en los zócalos, a modo de enchapaduras, hasta los trampantojos más o menos virtuosos. En el empeño por enriquecer el espacio sagrado se produce una síntesis formal en la que la pintura mural fuerza el nexo entre las diversas técnicas artísticas: la simbiosis se produce con la plástica escultórica y al mismo tiempo con los elementos tectónicos. Es posible comprender el notable desarrollo de la policromía de fachadas al tener como guía este vector en el despliegue de los revestimientos efectuados en la arquitectura nobiliar. A mediados de siglo es patente la progresiva ampliación del área pintada. Tanto en la arquitectura pública como en la doméstica se empieza a aplicar el color decididamente, convirtiendo las fachadas en manifestación de «las ambiciones, el gusto y los muchos o pocos recursos de los vecinos»<sup>17</sup>. Llegaría a ser una modalidad tapizante que emplea imágenes extraídas de los más dignos portales señoriales.

Durante el XVIII se produce una explosión de color que inunda la ciudad. Calles enteras acabarían animadas por este estímulo visual. En la búsqueda de los efectos coloristas se llega a paradojas como la que se produce en la casa de Mañara, en cuya fachada se imita el ladrillo ocultando el mismo material constructivo. Los componentes arquitectónicos de los edificios -pilastras o marcos de ventanas y balcones- son resaltados de este modo, llegándose incluso al espectacular trabajo de santa María la Blanca donde la fantasía decorativa suple con mucho a las elementales formas de la fábrica. Este notable e «irreverente» ejemplo no debió ser único.

Los criterios decorativos responden al gusto generalizado de la sociedad, y el diseño, en

---

17 En palabras de Dan Stanislawski citadas por Graziano Gasparini: *La arquitectura colonial en Venezuela*. Caracas, 1965, pág. 63.



*Torre-mirador. Tarifa.*

complementaba con humo de pez, una sustancia en cierto modo impermeabilizadora. La aplicación de una capa de revestimiento a la fábrica era primordial para garantizar la solidez y la conservación del muro. Cabe traer a colación la opinión del técnico diocesano José Álvarez, quien, estando al frente de las reformas de la iglesia de san Bartolomé de Carmona -a fines del XVIII-, planteó la imitación de sillares como un método indicado «para mayor lucimiento y permanencia»<sup>19</sup>.

A partir de ahí queda referir que la fachada del edificio constituye un campo de experimentación y de búsqueda de nuevas realidades, distintas a las de la propia fábrica. Ante todo existe el deseo de imitar materiales nobles, principalmente jaspes<sup>20</sup>; a posteriori se producirán los alardes coloristas y el juego con la ficción.

La moda perduró y todavía a principios del XIX los maestros mayores seguían defendiendo la necesidad de policromar las fachadas de los edificios religiosos.

El repertorio ornamental, al margen de evocaciones plásticas, poco utilizadas en las fachadas sevillanas, es relativamente simple. Abunda la imitación del aparejo de sillería isódomo y el almohadillado, con o sin sombreado. El latericio, más raro, aparece tanto a soga como a soga y tizón. Todo ello enriquecido con lazos de color, guirnaldas o cartelas diversas.

Las fantasías ornamentales provienen de la combinación de distintas formas geométricas

el caso de la arquitectura religiosa, a los propios maestros mayores. La existencia de una dirección facultativa obliga a la plasmación de diseños previos y no a impulsos caprichosos. Es más, tras el análisis de algunos modelos se aprecia la influencia de repertorios tradicionales extraídos incluso de tratados arquitectónicos<sup>18</sup>. La preparación de esta pintura, a base de cal con almagre -albín- y calamocho, se

18 Como Francisco Ollero explica en el estudio que aparece en este mismo número de la revista.

19 Fernando QUILES: «La fachada a la calle Levías». *Restauración casa-palacio de Miguel Mañara*. Sevilla, 1993, pág. 353.

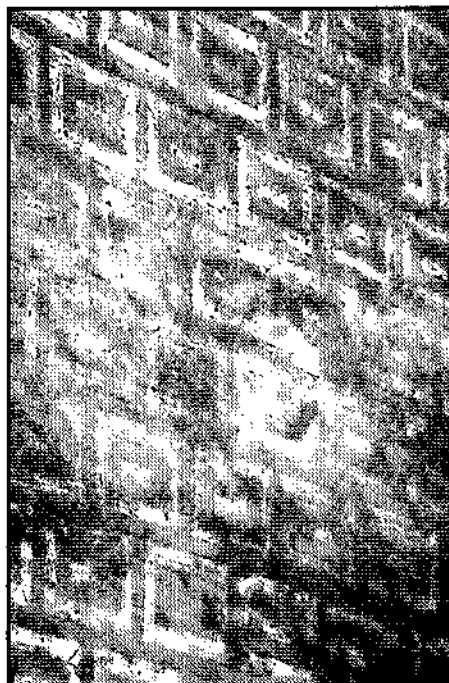
20 Laura MORA: «Il colore delle superfici architettoniche», en *Facciate dipinte. Conservazione e restauro* (Génova, 1984), pág. 151. Esta misma autora señala otra función, la higiénica, dado que la pintura puede ser utilizada para proteger el muro de los distintos agentes atmosféricos y de los insectos.

basadas en el círculo y el cuadrado y complementado con la mezcla de tintas azules y rojas dentro de líneas blancas o negras. No hay exactitud en la copia de los modelos manieristas, como ocurre con el juego de la intersección de círculos y cuadrados de cierta reminiscencia. Existe una mayor nitidez en la imitación de las propuestas serlianas en cuanto al aparejo de sillar se refiere. El modelo de «diamante de tabla llano» fue muy utilizado en versión simplificada en las fachadas sevillanas.

A otro nivel conceptual y técnico se sitúan algunas expresiones de mayor plasticidad, caso de las que aún se pueden apreciar en la fachada de la Casa de Mañara, a base de pilastras sosteniendo una porción de entablamento con su friso y cornisa, más dos cartelas de perfiles mixtilíneos a los lados del balcón.

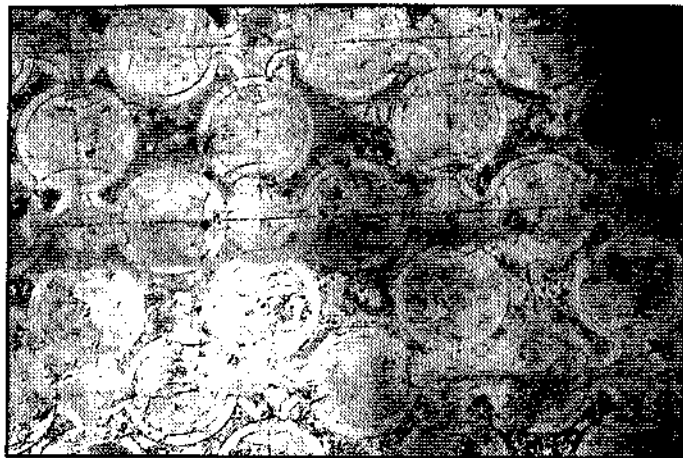
El capricho ornamental fue propio de la arquitectura doméstica, cuya decoración era definida por el gusto particular de cada propietario, que a su vez se guiaba por la veleidad de las modas. En cambio, en la arquitectura diocesana existía un mayor rigor en el tratamiento colorista de las superficies exteriores. Por lo general prevaecía el resalte de los elementos arquitectónicos a base de una sola tinta, y en los paramentos imitación de aparejo de cantería regular, sin excesos coloristas. El maestro José Álvarez fue uno de los más destacados propagadores de esta faceta policroma. Allá donde intervino se han podido apreciar labores pictóricas, siempre a manera de sillería almohadillada<sup>21</sup>.

El abandono de las prácticas policromas tal vez no se deba exclusivamente a la trascendencia de la estética neoclásica, sino también a cuestiones de orden práctico, tal vez el ahorro en los materiales o acaso por motivos puramente higiénicos. No obstante, durante el XIX no se rompe definitivamente con la tendencia precedente y algunas casas seguirán pintándose aunque con colores más atenuados. En estos nuevos tiempos se produce un cambio sustancial, puesto que en la decoración de las fachadas no se juega con un lenguaje exclusivista y ficticio, puesto que la arquitectura forma parte de una realidad eminentemente urbana, y por tanto en su configuración formal se busca la homogeneidad estética o adecuación al entorno y la



*Fachada de la Casa de los Leones. Lora del Río.*

21 La cilla capitular de Marchena es de 1773 y conserva una completa demostración de lo dicho. Cfr. Juan Antonio Arenillas: *Arquitectura civil en Marchena durante el siglo XVIII*. Marchena, 1990, pág. 62 y figs. 19 y 20.



*Fachada de casa en calle Sta. Clara. Sevilla.*

incorporación de la casa al «decorado del tránsito»<sup>22</sup>.

En la actualidad...

En nuestros días se ha producido una doble y contradictoria situación en el tratamiento de la policromía de fachadas. Primero la actuación agresiva motivada por el desprecio de un hecho que en lo conceptual tuvo su trascendencia aunque materialmente fuera superficial. Algunos técnicos

movidos por criterios personales y erradamente históricos al considerar la existencia de paramentos exteriores limpios de revocos y con el ladrillo visto, o en todo caso influidos por cuestiones meramente crematísticas, han permitido la destrucción de lienzos completos de pinturas en edificios antiguos.

Por fortuna una línea más seria de intervención con un fundamento científico y certero defiende la recuperación de los restos existentes como testimonios históricos con suficiente carga significativa. La rápida evolución que se ha producido en esta dirección quizás se deba a la urgente necesidad de poner en conocimiento del público la existencia de dichos restos y así emprender su defensa, aunque también motivado por el encuentro fortuito de importantes restos en edificios restaurados a instancias del gobierno autónomo. En menos de una década se han producido suficientes hechos para poner en valor estas pinturas.

El debate, fuera del marco geográfico andaluz, tiene abierto un amplio frente, del que tan sólo quiero hacer referencia al hecho genovés. Como fruto del mismo queda el interesante trabajo colectivo *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, publicado en 1984, con algunas colaboraciones destacadas como la síntesis de Laura Mora, «Il colore delle superfici architettoniche», y la de Paolo Marconi, «Le facciate dipinte dinquecentesche a Roma: problemi di storiografia e di conservazioni»<sup>23</sup>.

Centrándome en territorio andaluz y comenzando con el objeto específico de este trabajo, he de resaltar dos hitos fundamentales. Ante todo el proceso de rehabilitación a que fue

22 Cfr. GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio: *Vivienda y ciudad. Sevilla, 1849-1929*. Sevilla, 1985, pág. 46.

23 La revista *Arquitectura* concibió el número 277 como monográfico sobre el tema. En el área de posible influencia hispana se han producido algunas experiencias en este campo. Conozco el caso del arquitecto Juan Benito Artigas en México, y el del restaurador-conservador Rodolfo Vallín en Colombia.

sometido el barrio de san Bartolomé, a partir del final de la década de los ochenta. A consecuencia de ello apareció en todo su esplendor la pieza pionera y quizás más polémica, el mural de la fachada de la casa de Mañara. El espíritu crítico que guió la conservación de esta obra también incidió en el rescate de las rutilantes pinturas de santa María la Blanca, los restos de la cabecera de san Esteban y ahora conduce al descubrimiento de lo que queda en el palacio de Altamira<sup>24</sup>.

La segunda cita con el tema se produjo en Cádiz, en las «Primeras Jornadas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales», organizadas bajo el denominador común de «El color de la arquitectura» (7-9 de noviembre de 1990). En ellas se presentaron numerosas comunicaciones sobre las más diversas posibilidades del tema: azulejos, piedras y revocos. Aparte de comunicaciones puntuales que trataron directamente el tema objeto de este estudio, como la de Ignacio Gárate, hay que destacar la interesante síntesis elaborada por Juan y Alonso de la Sierra sobre el caso gaditano. En dicha ponencia expusieron el estado de la cuestión de paso que hacían un llamamiento para proceder a la recuperación de importantes restos cubiertos por la cal y en peligro de desaparecer. Éstos fueron dados a conocer mediante una extraordinaria serie de dibujos realizados a partir de una minuciosa labor de investigación<sup>25</sup>. Las actas de las Jornadas permanecen inéditas, por lo que hay que remitirse al artículo en el que Lorenzo Alonso de la Sierra resumió la ponencia, titulado «Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz Barroco»<sup>26</sup>.

Entre los primeros estudiosos de la pintura mural de fachadas ha de recordarse a Alberto Oliver, quien ha expuesto sus conclusiones a través de diversos foros públicos, como las Jornadas organizadas en Cádiz en 1992, a las que concurrió con el trabajo «Un tema olvidado en las restauraciones arquitectónicas: enlucido y color en las fachadas barrocas»; o las «I Jornadas sobre Patrimonio» (Priego de Córdoba, mayo de 1992), donde dio a conocer el notable caso de santa María la Blanca, en un trabajo realizado con la colaboración con José M. Sánchez y titulado «Los enlucidos de las fachadas en la Sevilla Barroca: la iglesia de Santa María la Blanca».

La faceta técnica es la que ocupa desde hace años a Ascensión Ferrer, profesora de la Escuela de Bellas Artes. A ella dedicó su tesis doctoral de la que ha publicado un resumen en el libro *La pintura mural, de reciente aparición*.

En Granada hay que citar a un destacado defensor de los morteros tradicionales, Ignacio Gárate. Lleva años postulando la necesidad de utilizar la cal grasa en las restauraciones de

---

24 La rehabilitación de la casa de Mañara, actual sede de la Dirección Gral. de Bienes Culturales, fue dirigida por Fernando Villanueva Sandino, los murales fueron restaurados por Juan Aguilar, y el técnico conservador que supervisó toda la obra -y en parte es responsable de su existencia- fue Diego Oliva.

En relación con el palacio de Altamira se encuentran los esgrafiados de las casas de la Judería, en la actualidad hotel propiedad del duque de Segorbe. Constituyen uno de los primeros ejemplos de recuperación de estos revestimientos.

25 Las Jornadas fueron coordinadas por Lorenzo Alonso de la Sierra bajo el patrocinio de la Delegación Provincial de Cultura en Cádiz.

26 Publicado en el número 3 de esta misma revista.

edificios históricos, así como la recuperación de los revestimientos polícromos. En su faceta de arquitecto ha tenido la posibilidad de mostrar su postura en la restauración de las fachadas polícromas de la carrera del Darro. En paralelo desde hace unos años justifica sus ideas al respecto en trabajos como «El color de la ciudad: revestimientos y fachada»<sup>27</sup>, o las «Técnicas históricas de revestimientos»<sup>28</sup>. Las conclusiones las ha presentado en el libro dedicado a las Artes de la cal.

A la labor de Gárate hay que añadir el esfuerzo de la Escuela de Arquitectos granadina convocando unas Jornadas sobre Revestimientos y color<sup>29</sup>, en las que se advirtió una mayor madurez en la comprensión del fenómeno. El fruto de este encuentro va a conocerse a través de las actas, de segura publicación.

En Málaga también se han enfrentado los especialistas con esta materia, y si cabe antes que en otros lugares. Rosario Camacho expuso el estado de la cuestión en el artículo titulado «Cuanto Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII»<sup>30</sup>, donde ofrece un panorama sorprendente, de amplio desarrollo temático. La rehabilitación de la Casa de Expositos en 1987 es una obra pionera y sin duda punto de partida para sensibilizar a la opinión pública e introducirla en el debate. El resultado comienza a verse, y la restauración de los murales del Sagrario de la Catedral (efectuado por Estrella Arcos) es el fruto ello.

Quiero dejar para el final de este apretado resumen el comentario a dos obras que dan cuenta de la necesidad de efectuar una necesaria labor de síntesis. Se trata de los libros ya citados de Ignacio Gárate y de Ascensión Ferrer.

Desde la posición privilegiada que les otorgan los conocimientos técnicos de sus respectivas titulaciones, puesto que uno es arquitecto y la otra conservadora-restauradora, efectúan sendas aportaciones que apoyan en sólidas bases experimentales.

Ignacio Gárate, arquitecto de amplia experiencia en el campo de la restauración de edificios históricos, sostiene que es preciso recuperar el uso de los morteros tradicionales con la cal como producto básico. El soporte de esta tesis es puramente empírico. La tradición la avala y las intervenciones personales lo confirman. Además, como buen comunicador ha dejado testimonio de sus avances en algunas conferencias y sobre todo en el libro publicado en 1994 con el título *Artes de la cal*<sup>31</sup>. Un estudio denso y en el que el autor hace gala de su sensibilidad por la arquitectura histórica. Está estructurado grosso modo en dos partes, la histórica y la técnica. Dentro de la primera hay dos capítulos, el dedicado al «Cromatismo de las ciudades históricas» y el que se ocupa de «La cal en la Historia». La segunda parte podría estructurarse a su vez en dos apartados, uno dedicado a los «Materiales básicos» y las «Técnicas» propiamente dichas, y otro a la «Restauración e investigación de morteros antiguos».

---

27 *Rehabilitación y ciudad histórica*. Cádiz, 1988, págs. 403-425.

28 Conferencia dada en Málaga en 1990.

29 Dirigidas por Javier Gallego Roca.

30 *Boletín de Arte*, ns. 13-14 (1992-1993), págs. 143-170.

31 Ministerio de Cultura. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.



Al margen del bagaje técnico que se le supone y es apreciable en el libro, es de destacar el manejo de la historiografía al uso, empezando con el «manifiesto» de Brandi al que cita ya desde el comienzo. También toma como punto de partida la siguiente reflexión personal (pág. 13): «El color de las ciudades históricas, como una manifestación más de la cultura, hay que considerarlo en el mismo plano que los viejos edificios o monumentos que él complementa.»

En el capítulo dedicado a la vertiente histórica de la policromía de fachadas el autor se remonta al sexto milenio para dejar constancia de esta ancestral tradición. Sigue con Grecia donde gozó de enorme predicamento, al igual que en la arquitectura islámica. Complementa el estudio evolutivo con las aportaciones de otros trabajos, como las generalizaciones de Rasmussen y el análisis sobre las aplicaciones pictóricas en la arquitectura romana efectuado por Cordaro, Baldi y los Mora. De Lampérez toma algunos ejemplos medievales.

A continuación, y dentro del mismo capítulo, propone Gárate la confección de cartas del color empleado en las ciudades históricas, así como fichas analíticas de cada testimonio existente, con el fin de sostener una intervención seria y responsable. En favor de esta actividad recomienda incluso la formación de equipos pluridisciplinarios. Por último, refiere la situación de dos centros históricos de primera magnitud: Lima y Granada. En esta última es muy interesante el fenómeno pictórico de la carrera del Darro, con una sucesión de fachadas que Gárate reproduce a escala.

En el capítulo segundo el autor vuelve sobre sus pasos para repasar por etapas los sistemas de revestimiento a base de cal.

Es de agradecer -al menos por el neófito- que el análisis de materiales y técnicas, efectuado en los capítulos sucesivos, estén expuestos con claridad y sencillez. Comienza con el análisis de los materiales, agua, arena, cal, yeso y pigmentos -además de aditivos y colas, resinas, lacas y barnices-. De estos tres últimos realiza un análisis pormenorizado de las propiedades y modos de empleo, incluyendo además la versión de la tratadística clásica. En cuanto a las técnicas hace diversos apartados, dedicados a los revocos y morteros, esgrafiados, estucos y pintura al fresco. Mantiene el esquema en el tratamiento de las técnicas, con el complemento de las fuentes antiguas. Aporta Gárate, guiado por la experiencia profesional, algunas



*Torre de la Catedral de Cuernavaca. México.*

soluciones a problemas de conservación de materiales. En el caso de los frescos apunta soluciones para la consolidación de la capa pictórica y del sustrato, al tiempo que dedica unos párrafos a los retoques. Ello enlaza con la última parte del libro, la referida a la «Restauración e investigación de morteros antiguos». Como colofón se ocupa del estado de la cuestión basándose en opiniones de técnicos conservadores-restauradores, como Philippot y Mora, o de maestros artesanos como el estuquista Emilio Quilez; efectuando una clasificación en factores de deterioro de los monumentos (con un texto de la Unesco al respecto), restauración de revocos antiguos e investigación de morteros también antiguos (apoyándose en un texto hecho público en 1981 por Igmarr Holmstram en el que defiende el uso de la cal grasa como material con mejores prestaciones que el cemento Portland).

Refuerza Ignacio Gárate las teorías que mantiene a lo largo del libro con un nutrida selección de textos científicos e históricos, de manera que el ensayo está configurado por agregación sucesiva de opiniones diversas agrupadas en función de la oportunidad de las mismas. Junto a este aparato documental hay que destacar una importante serie de ilustraciones alusivas, compuesta tanto por fotografías como por dibujos y grabados antiguos.

El trabajo de Ascensión Ferrer, que constituye por el momento la novedad editorial sobre el tema, pretende ser un recetario para los profesionales en la materia. El título es muy genérico, La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas<sup>32</sup>, aunque la base del trabajo es el tratamiento del soporte.

Resume la profesora Ferrer técnicas, problemas de conservación y métodos de restauración de los sustratos murales, con el acierto de aportar principalmente soluciones extraídas de experiencias próximas cuando no personales. Actualiza por tanto un trabajo clásico que ha sido utilizado como manual en nuestras escuelas de Bellas Artes, el de Paolo y Laura Mora y Paul Philippot, *La conservation des peintres murales*<sup>33</sup>.

Consta de diez capítulos agrupables en cuatro apartados, de acuerdo a las materias generales, a saber: historia, técnica, degradación y restauración de materiales. Inicia el libro con la evolución histórica de los soportes y técnicas murales, partiendo de la base paleolítica y distinguiendo entre la tradición occidental y las experiencias asiáticas, americanas -precolombinas- y africanas; todo ello dentro del capítulo I («Historia de la pintura mural»). Pasa a continuación a desarrollar los aspectos técnicos en el capítulo II («Soportes murales»), ocupándose de los soportes tradicionales (piedra natural, tierra, ladrillo y piedra elaborada) y los modernos, así como las técnicas pictóricas que resume en un cuadro sinóptico. En el capítulo III presenta las formas de degradación de los soportes murales («Agentes deteriorantes de los soportes murales»), ya sea por incidencia de agentes externos, como agua, sales, etc., o internos. Por último, reúne en los capítulos IV al X el tratamiento de las distintas formas de deterioro. En principio analiza los métodos de indagación para conocer el estado del soporte, ya sean destructivos o no (cap. IV). Una vez hecha esta consideración previa

---

32 Editado por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla en 1995. ISBN. 84-472-0215-1. 224 págs., 45 fots. y 34 dibs.

33 Ed. Compositori, Bolonia, 1977.

propone soluciones a los problemas ocasionados por el agua (cap. V), las sales (cap. VI), y demás factores de deterioro (cap. VII). En otra fase del proceso de restauración presenta Ascensión Ferrer métodos de consolidación de los distintos estratos que componen el soporte (cap. VIII). Como solución drástica y definitiva a los problemas provocados por el deterioro de la base pictórica hay que considerar el arranque de la pintura (con soluciones en el cap. IX); cuestión que es oportunamente complementada en el capítulo X con las fórmulas más idóneas para darle otro sustento.

El libro tiene un enfoque netamente práctico, pues en su mayor parte está dedicado a dar soluciones a los problemas de conservación. Si a ello le agregamos la claridad expositiva con la que la autora trata los distintos temas, es dable pensar en el éxito de la empresa.

Estas síntesis científicas no ocultan el delicado equilibrio en que se encuentra todo intento de protección de las pinturas murales. Todavía no se ha detenido el proceso de deterioro. Al tiempo que avanzan los estudios especializados prosigue la destrucción de las mismas. Algunas empresas constructoras especializadas en el área de la restauración de inmuebles históricos, han sustituido algunas de estas superficies -espero que con desconocimiento del daño que hacían- por otra para abaratar los costos de obra, dejando como concesión algunos testigos. Otras, menos sensibles pero bajo el control de instituciones públicas, en campañas de supuesta «limpieza» de fachadas históricas, ni siquiera han intentado la sustitución con un mortero tradicional, sino que han dejado el ladrillo visto con el llagueado a merced de los agentes atmosféricos<sup>34</sup>. Esperemos que las cosas cambien. Y si no, sirvan estas páginas como testimonio de una realidad en peligro de extinción.

---

34 Esta decisiva intervención, muchas veces mal dirigida por desconocimiento de la sustancia histórica, otorga un valor añadido a las restauraciones patrocinadas por el gobierno autónomo, algunas de las cuales he referido en el texto.

# LA PIEL DEL BARROCO

Juan Benito ARTIGAS

## 1. Crítica y documentación.

Hace ahora doce años, desde 1979, en que viera luz la primera edición de la obra *La piel de la arquitectura, murales de Santa María Xoxoteco*, en ella se demuestra la importancia capital que cobró la pintura mural en la arquitectura de Nueva España. Al escoger el título de “la piel de la arquitectura” y establecer la parábola entre el despojo de los acabados de un edificio y el desuello de un hombre por tres fabulosos y aterradores demonios, aterradores porque en la animalística humanidad de su representación aparece nuestra indiscutible y no deseada semejanza con ellos, quise que los lectores sensibles escucharan los gritos de dolor de tantos y tantos edificios a los cuales se ha hecho perder la epidermis en aras de los prejuicios de algunos pseudorrestauradores. ¿Quién no ha escuchado los lamentos producto de la demolición de los aplanados en el edificio de la Ciudadela, en la Ciudad de México? ¿Cuántas bestias demoníacas están confabuladas para desollar el Centro Histórico de la otrora Gran Tenochtitlán y Ciudad de los Palacios?

La plaga amenaza con abarcar no sólo a los edificios, sino que alcanza ciudades enteras como la señorial Morelia, donde ya apareció el deterioro exterior de la piedra, por haberle arrancado el recubrimiento de protección, y se sigue extendiendo ahora, cada vez más, en la antigua capital del virreinato.

Resultó buen pretexto aquél que alguien inventara en frase grandilocuente, al llamar a nuestra ciudad, ciudad de chiluca y tezontle. ¡Cuidado con las frases grandilocuentes! Nada más que el tezontle, las más de las veces, no quedaba a la vista, se usaba por su ligereza que atenuaba el hundimiento en el fango.

Tanto se ha dado por seguro que el tezontle aparecía a la vista, que todavía los sillares rugosos de tezontle negro, en el intradós de las bóvedas de la iglesia de Santo Domingo, en la espléndida plaza del mismo nombre de la Ciudad de México, porque -decían los desolladores- el tezontle apareció, al quitar el recubrimiento, perfectamente cortado en sillares. Y digo yo, una cosa es que los constructores antiguos no fuesen idiotas, y supiesen trabajar los materiales de construcción, y otra es que fabricaran un techo negro, cuando es sabido que el negro no refleja la luz, y que la luz se difunde básicamente desde el techo. ¿Este es el modelo que ha dejado escuela?

Hay veces en que al restaurar fachadas, y pienso en una del siglo XVII que está en el Zócalo, si se encuentra que los paramentos exteriores no son de tezontle, se corta éste en lascas rigurosamente rectangulares y se chapea la fachada para que el tezontle “quede a la vista”. Todo ello con altísimos costos de material y mano de obra. ¡Ni hablar! Se ha inventado el tezontle como acabado generalizado para el Centro Histórico de la Ciudad de México, y hay quienes siguen la receta a ojos cerrados. Aquí no hay mala fe, sólo hay ignorancia y falta de investigación.

Y conste que no hay que ir muy lejos para hacer consultas, en el libro *La Ciudad de los Palacios, crónica de un patrimonio perdido*, de Guillermo Tovar de Teresa, en sus fotografías del pasado siglo, son contados los edificios que no están aplanados. En la Plaza Mayor, todas las fachadas estaban aplanadas o pintadas a la cal, incluyendo arcos y pilares que hoy enseñan

al aire la cantera. En el Zócalo, las generaciones últimas han organizado el “gran carnaval del tezontle”, que seguimos presenciando y que cambió la fisonomía del lugar. Por ejemplo, en el cuerpo inferior de la Catedral Metropolitana, cuando todavía estaba allí “la Piedra del Sol”, las fachadas estaban aplanadas; el arquitecto Gabriel García del Valle recuerda cuándo se hizo el cambio por recuadros de cantera. En la fachada poniente, entre el edificio de “la Mitra” y la portada lateral de catedral, detrás de la reja, queda todavía, un último recuadro trabajado en estuco.

La conclusión es que no se están realizando las investigaciones necesarias con el carácter científico suficiente para determinar la piel original de la arquitectura, en materiales, texturas y cromática, en cada uno de los edificios en que se trabaja y que cada uno tiene su propia problemática. Porque quiero creer que de lo que se trata es de restaurar, aunque a veces no lo parezca.

Pero no se piense que todas las experiencias han sido negativas. En una ocasión se me acercó un joven arquitecto y me dijo con entusiasmo que estaba restaurando la pintura de la fachada de una iglesia virreinal, y que el único apoyo que había tenido contra las oposiciones del cura y del presidente municipal, que pretendían borrar todo vestigio, había sido mi libro sobre Santa María Xoxoteco. La pintura de la fachada se salvó al final y quedó a la vista. Con ello se justificó plenamente el trabajo de investigación y el de difusión de la cultura.

El investigador David Wright, identificado con Querétaro, en su artículo de título afirmativo *Deben pintarse los monumentos novohispanos*, se refirió a la “falta de respeto hacia el acabado de superficie que originalmente presentaban los monumentos de aquella época” en las restauraciones que se efectúan. Otro trabajo al respecto es de la química Dolores Elena Álvarez Gasca, titulado *El registro de materiales*, en *La Documentación de Arquitectura Histórica*, recopilación y edición de Dirk Bühler.

Debe haber otras investigaciones que yo desconozco. Muy recientemente se han organizado varias reuniones para explicar la protección física y química de los materiales de construcción, una de ellas, eminentemente técnica, es el *Curso sobre Conservación de Materiales en Monumentos Históricos*, Guanajuato, Gto., Mayo-Agosto de 1991, dirigido por el ingeniero Luis Torres Montes y la química Dolores E. Álvarez Gasca, que por la calidad de los organizadores promete conclusiones de valía.

Durante el tiempo que colaboré en el taller del arquitecto Félix Candela, al construir sus

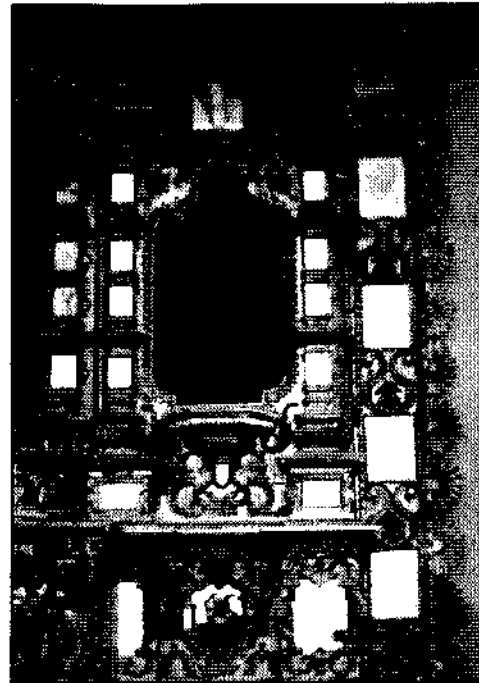


*Uno de los magníficos demonios desolladores de Santa María Xoxoteco. 1979.*

famosos paraboloides hiperbólicos, cascarnes de hormigón armado de sólo cuatro centímetros de espesor, terminados en material aparente, si al momento de descimbrar alguna sección no había quedado perfectamente colada, presentaba porosidades que afeaban la apariencia del material. De inmediato los maestros de obra tenían instrucciones de resanarlos, y como era prácticamente imposible igualar el color del concreto colado con el color del resane, se pintaba el hormigón con pintura de cemento aplicada con brocha de aire, para igualar el color de superficie. Era muy difícil notar a simple vista estos resanes, puesto que se obtenía un acabado uniforme.

Más adelante, laborando en la Secretaría de Patrimonio Nacional comentábamos estas experiencias y la necesidad de proteger la piedra expuesta al aire libre. Así, en 1982, el compañero de trabajo arquitecto Agustín Salgado Aguilar, uno de los restauradores de estructuras más profesionales con que cuenta el país, al notar el enorme deterioro producido por el smog de la Ciudad de México en la parte superior de la torre poniente de la Catedral Metropolitana, decidió protegerla pintándola con cal, igualando el color de la cantera en cada uno de los sillares. Nadie se percató de la solución. Lo cierto es que la medida fue acertada, ahora bien, ya pasaron nueve años y habría que aplicar una nueva capa, claro está que en todo el edificio. Por lo pronto, en lugar de deteriorarse las capas exteriores de la piedra de la torre, se deterioró la pintura, para eso se puso. Este es un sistema efectivo y barato de protección los antiguos lo conocían perfectamente.

Cuando el año pasado de 1990, el arquitecto Emilio Prado restauraba la iglesia de Santa Prisca y San Sebastián de Tasco, pudo descubrir y dar firmeza a los motivos pictóricos ornamentales que acompañan el interior de las bóvedas de la nave principal del templo, no faltaron autoridades competentes -más bien incompetentes- que pretendían que fuesen eliminadas de nuevo y que las bóvedas quedasen otra vez en blanco, como las habíamos visto las últimas generaciones. Como en la canción de La Burrita, pareciera que damos “unos pasos p’adelante y otros tantos para atrás”. Bueno, lo cierto es que efectivamente hay progreso, y esto es gratificante para todos nosotros. Contamos ya con restauradores y escuelas de restauración y de estudios superiores en arquitectura histórica, cosa que hace



*San Juan del Obispo, Antigua Guatemala. 1991.  
Desmaterialización de la estructura. La pared no  
existe porque la cubre el retablo, pero el retablo  
tampoco porque es de espejos y se convierte en la luz  
que tiene enfrente. Autorretrato.*

veinte años, cuando empezábamos a restaurar técnicamente, hubiera sido un sueño suponer.

Puede verse en México, el estudio de *El pintor de Conventos*, de Constantino Reyes Valerio, quien hace un análisis para aproximarse a la superficie mural cubierta por la pintura al fresco durante el siglo XVI, en los conventos de aquella época. En ellos, según el autor, el artífice es el indio, y tiene razón, pero no el único, porque no llega a definir el investigador si el dibujo a la manera renacentista y la perspectiva, una de las grandes conquistas del Renacimiento en Occidente lo aprendieron los indios por ósmosis, porque allí no figuran para nada artífices españoles. De cualquier manera, y contando con estos antecedentes, que son indiscutibles pasos adelante, nos queda mucho por hacer, como es fundar un museo de pintura mural donde concentrar parte de la riqueza desperdigada por todo el país, prehispánica y virreinal, a mucha de la cual no hay acceso, siendo que muchísimos fragmentos que nadie iría nunca a visitar, que son de alta calidad, se están perdiendo por encontrarse a la intemperie.

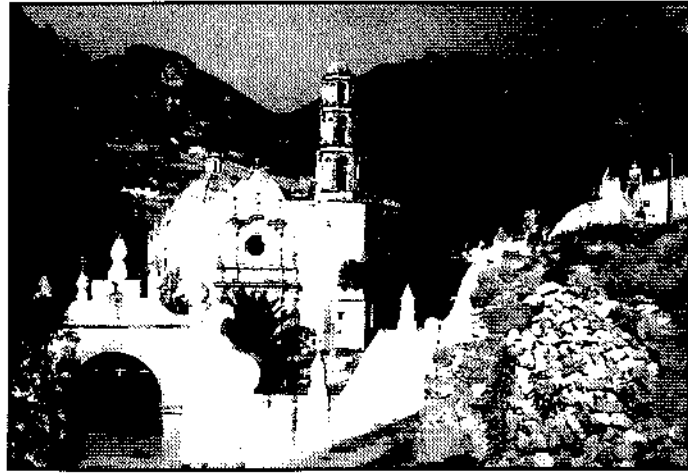
Lo cierto es que en México contamos con pintura mural del siglo XVI, en mayor superficie a la vista que en muchos otros lugares, y que aquí la crítica le ha dado más importancia, por ejemplo, que en España, donde la pintura mural de aquella época empieza a descubrirse, sin que se le conceda la importancia que merece, la hay a la vista en monumentos como la Cartuja de Miraflores, cerca de Burgos, y en la Universidad de Salamanca. Con respecto a la pintura barroca es poco lo que se conserva en México, por la razón de que se elaboraba al temple y se desprende del muro con mucha facilidad, en delgadas películas, sin dejar rastro alguno. En España sí se conserva muchísima pintura mural barroca y muy importante, en la arquitectura, y también allí se desuellan los edificios sobre todo por el exterior, debido a que piensan, como en México hace veinte años, que el título de arquitecto capacita para restaurar, cuando es público y notorio que se requiere de estudios especiales.

Propongo a la concurrencia a este simposium internacional que una de las conclusiones del mismo sea la recomendación de la formación de un museo nacional de pintura mural, arte en el cual México resulta un país privilegiado ya que posee pinturas prehistóricas, mesoamericanas, clasicistas, barrocas y de la época independiente, sin contar a los muralistas contemporáneos. Es algo que tarde o temprano tendrá que hacerse. Existe un antecedente espléndido de exhibición de pintura mural prehispánica en una de las salas del museo de Jalapa, allí se pueden apreciar, desplegadas en distintos paneles, las capas sucesivas de sobreposición pictórica que encontraron y desprendieron de una misma pared. El museo de pintura románica de Cataluña, es también un modelo a seguir; de no haberse fundado, mucha de la pintura allí expuesta se hubiera perdido ante la imposibilidad de proteger tantos y tan dispersos lugares.

## **2. Desmaterialización de la estructura.**

Ahora bien, ¿qué ocurre con el Barroco por dentro y por fuera? ¿Cómo es la piel del Barroco? Es sabido que el Barroco conjunta en una sola expresión plástica las tres artes visuales: arquitectura, pintura y escultura, y que aunque todas ellas aparecían también en el clasicismo lo hacían de diferente manera. Mientras que durante el Renacimiento la escultura

y la pintura e incluso los elementos puramente arquitectónicos, no pierden su propia individualidad, y su ubicación dentro del conjunto está dictada por la arquitectura, en el Barroco la disposición de las tres artes plásticas obedece a un planteamiento que sacrifica todo a favor del conjunto; las tres bellas artes se funden en una sola expresión artística a la cual subordinan su individualidad. De esta manera, hasta la misma arquitectura, a su vez, cede algunas de sus cualidades en favor del conjunto expresivo.



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Vista del frente del edificio, emplazado en terreno agreste y de vegetación desértica.*

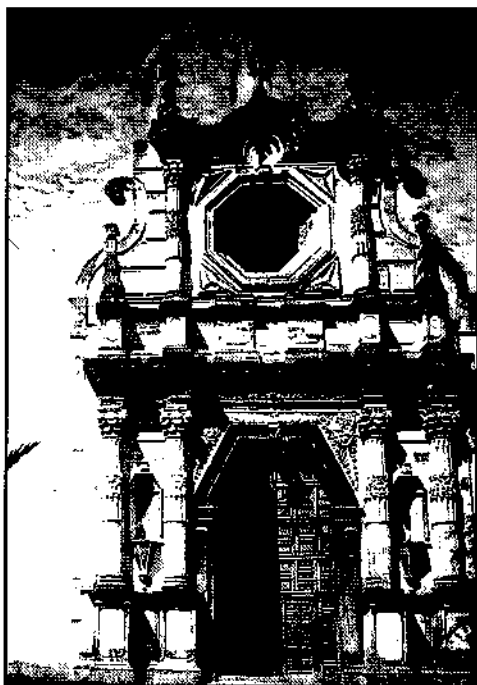
En el Barroco, la arquitectura se funde con la escultura y con la pintura, y la arquitectura total no sólo perdería determinado componente si desapareciesen el relieve o el color, sino que quedaría mutilada, destruida en cuanto a un todo que es.

Mientras que el clasicismo había diferenciado con nitidez cada uno de sus componentes, el Barroco los mezcla y combina hasta el punto de que muchas veces no es posible definir dónde termina uno de ellos y empieza el otro. Esta interacción entre pintura, escultura y arquitectura configura el espacio estético característico del estilo barroco.

Siendo la iluminación uniforme en intensidad y distribución durante el Renacimiento, tendiente a reproducir la luz natural, durante la época barroca la luz produce efectos de destellos y de sombras densas, puede caer como una cascada desde lo alto, rebotando y llenándose de coloración en la pintura y en los relieves de las superficies o puede dejar en penumbra una sección del edificio, a la cual la vista tiene que acostumbrarse.

Si en el Renacimiento, la estructura marcaba ritmos y secuencias, ante los cuales se subordinan las otras dos artes plásticas, cada una en su posición claramente establecida y diferenciada, en el Barroco, la estructura visual de sustentación exclusivamente arquitectónica cedió su lugar al conjunto, y lejos de dominar un estricto ordenamiento geométrico general, llegó a desaparecer debajo de una superficie vibrante, que cuando reposa lo hace para crear contrastes con las secciones abultadas y coloreadas. Es así como el elemento estructural, puramente arquitectónico, llega a desaparecer en el Barroco Hispanoamericano, cubierto por un mundo de efectos luminosos y de colorido, acentuados por el relieve. Desaparece la estructura de la percepción visual, y con ella, la sensación de pesantez como cualidad expresiva de la arquitectura, la cual cede su lugar a una impresión de ingravidez, de falta de peso.





*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Portada de la iglesia.  
Contrapunto entre las redondeces del relieve y las  
aristas rectas.*

Podríamos llamar a este fenómeno la “desmaterialización de la estructura”. El elemento de soporte se ha esfumado para la visión, la masividad y la referencia de la fuerza de gravedad no tienen sentido en la expresión estética de un Barroco plenamente desarrollado; pudiéramos decir que el edificio ha perdido su relación con el suelo, y que sus composiciones flotan suspendidas, se ha convertido en pura expresión espacial. Por ello la expresividad estética del Barroco Hispanoamericano llega a ser atectónica, porque está lejos de resaltar visualmente un sistema de sustentación directa sobre el terreno. Hasta pudiera parecer, sin serlo, que todo ello es un efecto de pura exterioridad, de epidermis. Estructura portante, epidermis o acabados y espacio arquitectónico. La estructura hemos quedado que cuenta poco en el Barroco Hispanoamericano, sobre todo si la comparamos con el papel preponderante que adquiere en el Barroco Romano, en el Austríaco o en el de Aleijadinho, pero no podríamos exagerar hasta el punto de negar su presencia, porque su forma, aún cuando no resalte como factor

dominante, condiciona, indiscutiblemente, los espacios; no es igual un espacio circular unitario como el de San Luis de los Franceses de Sevilla o la compartimentación de espacios creada por adiciones sucesivas del Santuario de Atotonilco en Guanajuato, ni son ellas como la iglesia de tres naves y cubierta de madera de Colohete, en Honduras, Centroamérica. Sin embargo, las tres son obras maestras barrocas, su barroquismo consiste en sus acabados, en su piel y en el carácter común de sus espacios, éste es su elemento distintivo, a pesar de sus enormes diferencias estructurales.

¿Por qué la iglesia de San Juan de Dios en Granada se convierte en pura expresión espacial?, ¿será por el empleo de yeserías, dorados, espejos y pintura que desmaterializan las paredes y las convierten en profundidad haciendo desaparecer su planitud? Recuérdese el nicho superior, colocado detrás y encima del altar, hueco iluminado que efectivamente perfora el retablo testero de la iglesia.

En la Cartuja de Granada, tras el baldaquino de la nave principal se abre simultáneamente, en profundidad y reflejos, la cristalera que da acceso al camarín, que lejos de interrumpir el espacio lo continúa hacia dentro y hacia detrás del espectador.

En Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro, los retablos surgen desde sí mismos hacia lo alto

y se adentran en el espacio de la nave por debajo de las bóvedas, en redondo, haciendo juego con la celosía y el abanico del coro de monjas. Es un Barroco envolvente que gira todo alrededor y por el techo. El fondo no cuenta más que como luz de diferente intensidad en cada uno de los recintos de la nave.

En Tepetzotlán, en la capilla del Rosario de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas, en San José Chiapa de Puebla y en el Bajío, las impresiones que producen los brillos de los retablos, se acentúan con la luz de las ventanas colocadas en medio de ellos para contribuir al deslumbramiento general.

En la capilla del Santo Cristo de Tlacolula, en Oaxaca, la pared se adentra hacia el aire del templo, transformada en entrelazos zigzagües, policromados y dorados. Las esculturas de cuerpo completo sobresalen del muro, sin llegar a separarse de él, porque de él forman parte: trabajadas en estuco, muestran únicamente la mitad de su figura hacia fuera, porque la otra mitad es pared firme. Tiene Tlacolula retablos dorados, esculpidos en argamasa, formados también desde los paramentos y ligados a ellos.

No le bastó a este Barroco con el color, sino que se abultó en yeserías y relieves, en frontales y celosías de plata y de hierro forjado, para penetrar el espacio del templo. El contrapunto de estos salientes está logrado por medio de pequeños espejos que perforan con sus luces la superficie. Es así como el muro de sustentación se ha roto y desaparece entre brillos y sombras, creando multidireccionalidad en el espacio interior. Crucificados en vertical, en "X" y de cabeza, llagas sangrantes y figuras descabezadas. Se vuelve confusa la atracción de la fuerza de gravedad y por efecto de la impresión, por instantes, pareciera que se pierde el equilibrio.

Si el ser humano no puede cambiar de piel, porque "la piel aporta fisonomía y protege del medio ambiente", en la arquitectura sucede algo parecido. Cada estilo tiene su propia epidermis que no es de ninguna manera un agregado ornamental superfluo, puesto que forma parte indisoluble con el todo que es la obra de arte. Si se desprendiera la piel, todo el ser arquitectónico quedaría mutilado; la piel no es, pues, un órgano de pura exterioridad, de apariencia pura.

Los acabados de un estilo arquitectónico determinado, y cada estilo elige los suyos, no son una casualidad; cada estilo escoge su propia ornamentación o sistema decorativo, si



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Detalle del intercolumnio de la portada que muestra su colorido y varias "calas" o "catas" de pintura.*

se prefiere. en cada estilo artístico, el detalle y el todo son congruentes. No existiría un estilo barroco sin su propia epidermis, como no existe un clasicismo o un arte maya, sin las suyas propias.

Así de esta manera, la piel del Barroco no es resultado de un propósito de aglomeración, de suma, de amontonamiento, sino el resultado de una "voluntad de forma" que precisa, dictada por su época. Desde el acabado de las superficies internas de sus edificios, el estilo Barroco se expande por el aire en la música de órgano y en los cánticos, sean estos cultos o populares, y en los aromas del incienso y de la cera derretida, o cuando se emplea la juncia perfumada como alfombra crujiente sobre los pavimentos. Iluminado todo este aire, todo este ambiente, todo este espacio estético, por las irrupciones abruptas de la luz o por su ausencia, en zonas determinadas del edificio. De ninguna manera, el espacio expresivo estético del Barroco es una casualidad, sino el producto de una "voluntad de vida" con su correspondiente "voluntad de forma", inherentes a su momento histórico. Todo ello produce la sugerencia de movilidad en las formas y en los espacios que está siempre presente en dicho estilo, aun cuando no gire la estructura.

Recuerdo cuando llegé a México una mujer bellísima que fue presentada en un teatro con gran éxito. ¡Fue todo un acontecimiento! Los periódicos de aquel día escribieron con enormes titulares expresiones como la siguiente: "la bella dama ni canta, ni baila, ni falta que le hace". Podríamos decir algo semejante del Barroco Hispanoamericano: el Barroco Hispanoamericano, las más de las veces, no hace girar su estructura, "ni falta que le hace", porque resuelve sus cualidades de expresividad estética con elementos diferentes a los estructurales. El componente fundamental del estilo Barroco sale de la pared y se concreta en el aire, porque la arquitectura del Barroco, descansa, ante todo, en su espacio expresivo estético. En consecuencia, el restaurador debe recuperar ese aire, debe reconstruir esa especie de "inmaterialidad" que es el alma del Barroco.

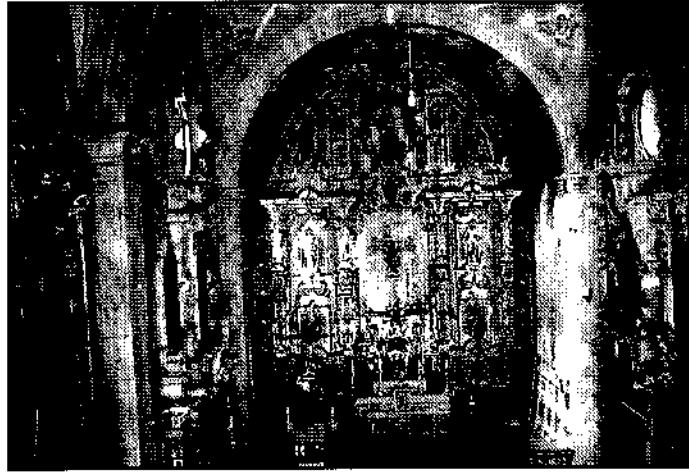
### 3. Santuario Mapethé.

Para cubrir el rubro de investigación de campo quiero presentar un edificio que constituyó para mí una revelación el año pasado, cuando lo visité por primera vez. Se trata de la iglesia del pueblo de Santuario Mapethé, en el Valle del Mezquital, próximo a Ixmiquilpan. La documentación histórica que trataremos de resumir es debida a una gentileza del profesor Daniel Guzmán Vargas, buen conocedor del lugar.

La población se llamó Real del Plomo Pobre porque se explotaba en ella, desde el siglo XVI, dicho mineral, y allí mismo se lavaba, por lo cual su nombre indígena es el de Mapethé, que quiere decir "lugar de lavaderos" en lengua otomí. Se cuenta que el famoso minero castellano Alonso de Villaseca, hacía 1540 ó 1545, donó a la iglesia del real de minas un Crucifijo milagroso del cual deriva el nombre de Santuario. Santuario Mapethé es como se le conoce actualmente.

Los documentos antiguos informan que este edificio ocupó el lugar de otro anterior, abandonado y en ruinas; que Agustín de la Cruz Morales fue promotor de las obras y que se

empezó a juntar material para construcción el 2 de mayo de 1727. En 1728 obtuvo permiso del Virrey para empezar los cimientos, lo cual indica que existiría, por lo menos, un proyecto arquitectónico inicial. En el dintel de la puerta que conduce al retablo, está grabada la fecha 26 de mayo de 1737; para entonces se asocia con ella el nombre del “maestro alarife Gregorio Durán”. En “1739 se tenían cerrados los arcos torales para las bóvedas”, y para 1744 se nombra al arquitecto Nicolás de la Cruz, como informante del derrumbe del coro y para hacerse cargo de la obra.



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Al trasponer la puerta nos reciben la calidez de los retablos dorados y los efectos de la pintura mural y de la iluminación.*

Al bachiller Antonio Fuentes de León, primer cura clérigo, a partir de 1751, se debe la construcción de los cinco hermosos retablos, el mayor fue acabado de dorar el 15 de mayo de 1765 y el 28 de agosto de 1773 se habían terminado los dos altares laterales próximos al presbiterio. Entre 1775 y 1778 se elaboraron los otros dos retablos. Cinco en total.

Es decir que el edificio religioso iniciado en 1728, estaría acabado en 1750 para haber sido ocupado al año siguiente. ¿En 1744, cuando el coro se vino abajo, estaría construida la portada? Entre 1765 y 1778 se construirían los retablos con que se engalana el interior, el cual conserva también su pavimento de madera y pintura mural “de fines del siglo pasado o principios de éste”.

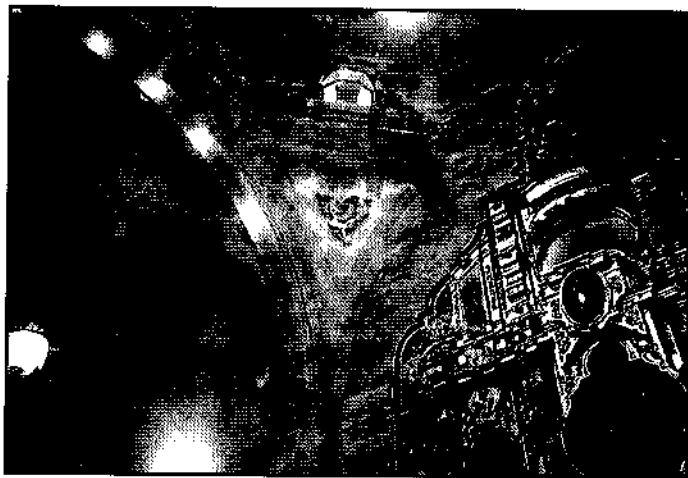
Es sorprendente la ubicación de Santuario-Mapethé con su riqueza arquitectónica en terrenos tan áridos como el Valle del Mezquital, lugar prácticamente incomunicado hasta tiempos muy recientes. Encontramos aquí otra vez, este contraste tan frecuente en México que no alcanzamos a bien comprender, pero que maravilla, entre la naturaleza áspera y la delicadeza de la creación artística. Y aquí también como en Tasco y como en Guanajuato aparece la conjunción de un real de minas con la plena arquitectura barroca, si bien no podemos asegurar, en este caso, que la bonanza minera del sitio haya sido causa de la importante inversión que supone una fábrica como la que estamos tratando. De cualquier manera no cabe duda que el fenómeno de la creatividad humana no puede explicarse únicamente en términos económicos. Es indiscutible que entran en juego otro tipo de valores, superiores a los puramente utilitarios. Conocemos lo difícil que resultó la construcción de la estructura en la cual participaron 17 barrios próximos a Ixmiquilpan<sup>7</sup>, tal vez durante 23 años con sus representantes o mandones,

y es probable que el bachiller Antonio Fuentes de León se allegara los medios económicos para la construcción de los retablos de fondos diferentes a los del Real del Plomo Pobre. Esta sugerencia surge del escrito de José Vergara.

La iglesia del Santuario es de una sola nave rectangular, sin crucero, con cúpula sin tambor por el exterior, gallonada octogonal sobre el presbiterio, y de bóvedas de arista y de cañón con lunetos, entre los arcos fajones sostenidos por pilares, a lo largo de la nave. Estructura típica del Barroco en México. Al acercarnos al edificio nos sorprende su emplazamiento en una ladera, con una barda perimetral de arcos invertidos que se abre en el frente del templo con una arcada real de un solo vano. Ya dentro del atrio irregular, con sus bardas en muy diferentes niveles, encontramos una buena cruz de cantera rosa con relieves, muy robusta, y en el fondo aparece la fachada del templo con una esbelta torre octogonal en su costado derecho.

La puerta principal tiene vano ochavado con enjutas de adornos vegetales y está enmarcada por una primorosa portadilla, muy abultada en sus elementos ornamentales. Consta esta portada de una calle central cuyo cuerpo inferior se sitúa entre dos pares de columnas exentas que albergan un nicho en cada intercolumnio. Se prolonga este primer cuerpo, después de un amplio arquitrabe, en otro superior o ático, ordenado en torno a un óculo también ochavado, ubicado entre cuatro pechinas rectilíneas que recuerdan la punta de diamante.

Los relieves son carnosos, incluso en los medallones de grutescos que rompen la continuidad de los fustes estriados de las columnas, y en los capiteles corintios (?); lo mismo sucede en el friso convexo (pulvinato) del entablamento, con rostros de querubines y hojarasca con motivos decorativos, en tanto que los nichos de los intercolumnios retoman el perfil lineal quebrado de la entrada.



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. La corporeidad que pierde la estructura con sus quiebros y puntos de luz es transmitida al espacio arquitectónico que cobra el papel preponderante en esta arquitectura.*

Las columnas próximas a la puerta se siguen en otras menores en el cuerpo superior, mientras que las columnas extremas del cuerpo bajo, terminan en el alto en remates verticales de contorno sinuoso y volumen estriado. Acaba este ático por lo alto en una cornisa de movimiento ondulante y en tres elementos verticales muy esbeltos, y, hacia los lados, en bandas sigmoideas que finalizan en pequeños roleos y que se separan hacia abajo para cortarse en su

término inferior en ángulos de noventa grados. Dentro de estas bandas laterales la pared simula, también en relieve, sillares de piedra que contrastan con la planitud del aplanado exterior de la fachada. Redondeces en las columnas, en la cornisa superior y en las bandas laterales; líneas rectas y quebradas en el óculo, en sus pechinas y en los sillares simulados. Contrapunto entre formas redondeadas abultadas, trazos rectos y superficies planas.

Con todo y estar muy bien estructurada visualmente esta portada lo que es verdaderamente relevante en ella es que conserva los colores de su terminado final. Es la más completa en cuanto a acabados que podamos observar, tal vez la única que se haya salvado del desuello por lo inaccesible de Santuario Mapethé hasta los últimos diez o quince años. Ejemplo que es necesario resaltar para su conservación y como modelo de los acabados exteriores del Barroco.

Cuando se abre el portón de la entrada, de entre la penumbra interior relucen los brillos de los retablos para dorar el aire con su luz cálida. Al penetrar en la cueva resuenan nuestros pasos sobre el piso de madera y se abre el espacio hacia lo alto en los fogonazos de luz de las ventanas de la cúpula. Los retablos reclaman nuestra atención y los demás elementos arquitectónicos desaparecen de nuestra percepción con formas imprecisas. Fijamos nuestra vista sólo por un instante porque con cada movimiento el punto focal de observación se modifica hacia diferentes luces y profundidades. Un medallón de pintura con un ángel músico, el reflejo en la vitrina central de alguno de los retablos, el corte sinuoso de determinado elemento para señalar una puerta o un nuevo camino hacia la sacristía o hacia el coro. Es inaprensible este Barroco, se nos escurre de entre las manos, impide una observación precisa, nos centra en un aire denso que todo lo envuelve. Espacio que acentúa su corporeidad con las vibraciones de la música de órgano perceptibles hasta por su impacto sobre la piel y sobre las maderas, aroma de incienso, y de flores multicolores. Impresión de un momento que deja profunda huella en nuestros cuerpos y en nuestras almas. Inmersos en esta vivencia nadie piensa con razones ni con lógica constructiva, nuestros sentidos perciben que la arquitectura se ha vuelto de aire.

# EL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS FUENTES DEL PATIO DE LOS ARRAYANES EN LA ALHAMBRA

Fernando Carlos BOLÍVAR  
GALIANO

ATRIO 8/9 (1996). Págs. 89-104

## I. INTRODUCCION

A partir de congresos internacionales (Venezia 1979, Lecce 1981, Laussane 1985, Torún 1988, Pavia 1990, Lisboa 1992, etc.) se han publicado diversas aportaciones a la conservación de los monumentos que reflejan la creciente preocupación por estos temas. A nivel nacional, podrían citarse entre otros, diversos trabajos sobre conservación de materiales pétreos, presentados a la decena de Congresos Nacionales de Conservación y Restauración de Bienes Culturales que se vienen realizando desde 1976, y en otros más específicos como las Jornadas sobre Restauración y Conservación de Monumentos celebradas el año 1989 en Madrid, publicadas en 1991.

El estudio y conservación de los jardines islámicos va a ir tomando relevancia a partir de los trabajos que comienzan a publicarse a finales de la década de 1960<sup>(1-3)</sup>. En ellos se pone de manifiesto la importancia de la conservación de los jardines de interés histórico-artístico, en los que las fuentes y el agua son una parte esencial.

Podemos destacar diversas memorias de obra en las que se describen las intervenciones y reparaciones en algunos patios, sistemas de conducción y fuentes de la Alhambra<sup>(9-19)</sup>; o algunas memorias de excavación y crónicas arqueológicas en donde se exponen los programas de actuación seguidos en otras zonas de interés<sup>(20-23)</sup>. Acerca de la intervención en las fuentes y patios sólo podemos destacar algunas crónicas y estudios<sup>(24-29)</sup>.

Por su gran valor histórico-artístico, se han estudiado estas dos fuentes pertenecientes a los Palacios Nazaríes, cuyos inicios se remontan a la fundación de la dinastía nazarí por el sultán Muhammad I al-Ahmar

(1238-1273). Las obras más notables se deben a sus sucesores: Muhammad II (1273-1302), Muhammad III (1302-1309), y principalmente a Abu-l-Walid Ismacil (1314-1325), que edificó el primitivo Mexuar y el Baño de Comares, Abu l-Hayyay Yusuf I (1333-1354), el rey sabio de la dinastía que amplió la Torre de Comares, y Muhammad V (1354-1359 y 1362-1391), el mayor constructor de la Alhambra actualmente conservada: Patio de los Arrayanes, Patio de los Leones, etc...<sup>30</sup>.

De los seis palacios reales nazaríes que llegaron a existir a la vez en la Alhambra, el de Comares es el principal, en cuanto a su protocolo y carácter oficial. Su nombre procede del topónimo árabe Qumaris, pues según relataba Bermúdez de Pedraza en 1608 y Hurtado de Mendoza en 1627, los artesanos que trabajaban en la torre podían proceder de la ciudad fortaleza de ese nombre. Representa a la casa de ciudad, frente a la villa urbana constituida por el Palacio de los Leones. En cambio, según Gallego Burín<sup>31</sup> el nombre procede de las vidrieras de colores que cerraban los nueve balcones que se abren en la gran sala que ocupa en interior de la Torre de Comares, vidrieras que aún hoy reciben en Oriente el nombre de "comarías". El Palacio se podría calificar como oficial, ceremonial y pomposo, y de estructura lineal y monoaxial. Estas características de casa de ciudad también las poseía en la Alhambra, salvando las distancias, el antiguo Palacio del Partal y el desaparecido Palacio del Conde de Tendilla, también llamado de Yusuf III<sup>32</sup>.

Las fuentes del Patio de los Arrayanes están situadas en los extremos norte y sur de un gran estanque (34x7.3x1.5m), por lo que en la época de Washintong Irving se le llamaba Patio de la Alberca (al beerkah, estan-

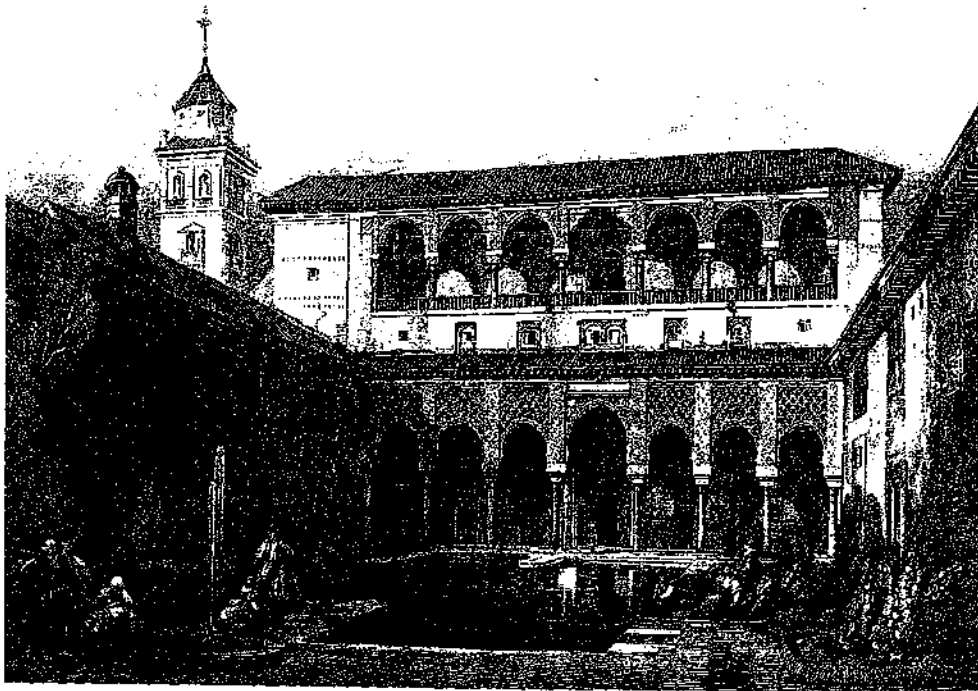


Fig. n° 1

que en árabe) con peces y rodeado de rosales que recibe el agua de dos vasijas de mármol. Según nos describe Bermúdez Pareja<sup>33</sup>, esta alberca es una pieza verdaderamente monumental e impresionante por su misma grandiosa proporción y belleza. Ocupa un puesto prominente ante la cámara del rey y la torre del salón del trono. Sólo la supera en extensión superficial la alberca de la Torre de las Damas (Partal). Marginan los costados largos de la alberca estrechos parterres enmarcados por canalillos de mármol, en donde las flores y algún árbol compartirían originariamente arrayanes recortados o libres, el espacio ocupado ahora por dos bloques excesivos y duros, solamente de arrayanes.

El extremo norte de la alberca, junto al

pórtico de la Sala de la Barca, está decorado por una fuente gargolada que logra arrancar al agua gran variedad de calidades y luces, manteniendo a un tiempo el dinamismo del surtidor en la pila y la quietud del espejo de la alberca. Prieto-Moreno<sup>34</sup> dice lo siguiente acerca de estas dos fuentes: "la sumisión de los elementos naturales al servicio de la atmósfera mayestática se manifiesta en las dos fuentes de los extremos del estanque, cuyos surtidores, que brotan a escasa altura, borbotean como un manatial que se desliza en lento arroyuelo sobre el lago del estanque, proporcionando una impresión de frescura y el goce vitalizador de la Naturaleza, del que no se recata el árabe ni en los lugares de mayor formalismo protocolario".

Estas pilas esquemáticas tan particulares



son conocidas vulgarmente con el nombre de "guitarras", por su similitud con este instrumento musical, aunque como puede observarse en las figuras, sólo el contorno interior de la gárgola, en el patio de Arrayanes, guarda un estrecho parecido con una guitarra clásica española. Por ello, ciertos autores prefieren denominarlas, en general, "fuentes pique-ras".

## II. INTERVENCIONES DE REFORMA Y CONSERVACIÓN

Las fuentes que nos ocupan, habitualmente debieron de brotar a modo de manantial, y sólo en ocasiones saltarían como surtidores, desplomándose sobre el mármol y alborotando la poca agua que momentáneamente se esparce con temblorosos resplandores sobre el disco de la fuente haciéndolo relucir como un dinar de plata, en tanto escapa por un angosto canalillo. La inclinación contra corriente del canalillo retiene un mínimo de agua en el vaso de la fuente, pero se acelera la salida del resto por la misma estrechez del canal y la inclinación general de la pieza que impulsan al agua a caer en una cavidad ancha trazada como arco de herradura apuntado, a cuyas curvas se adapta, partiéndose el caudal en dos ramales que a la salida del arco toman dirección opuesta, cruzándose y chocando contra los lados paralelos de un canal más ancho que el primero, en el que el agua zig-zaguea relampagueando hasta el extremo de la gárgola, en donde el canal vuelve a estrecharse, ahora con suaves curvas y levemente sumergido en la alberca, para que el agua que llega sin impulso se congele y forme un cuerpo sólido, sin choques que promuevan ondas concéntricas, de suerte que se mantiene la tersura del espejo, sólo alguna vez herido

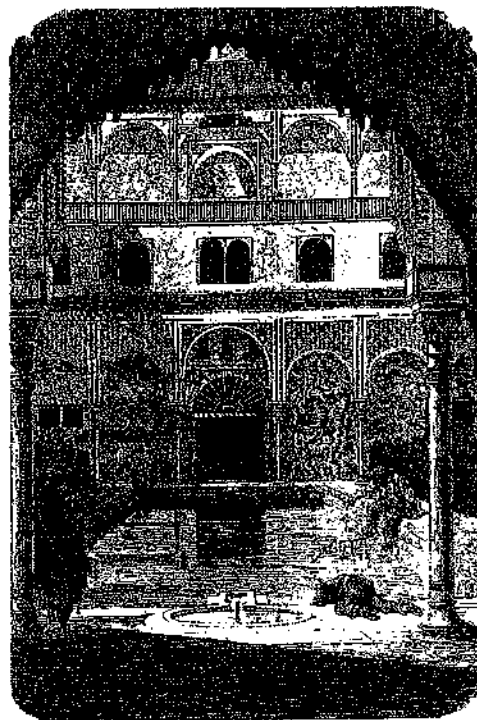


Fig. n° 2

por el ala de las golondrinas o moteado por las burbujas y los coletazos de los peces, que acuden a devorar las larvas de los mosquitos o lo que el visitante les echa y raramente alterado por el viento que lo riza como una cota de malla<sup>35</sup>.

Estas descripciones contrastan con la imagen que presentan en el grabado realizado por David Robert en 1835. En él, las gárgolas se sustituyen por una especie de pasarelas con apariencia de trampolín (Fig. 1). En cambio, en el grabado de Gustavo Doré de 1862, si se representa una verdadera gárgola, aunque carezca de la terminación que hoy día posee (Fig. 2).

En época cristiana, durante los siglos XVI a XVIII, fue colocada en el centro de la

alberca una fuentecilla alta con chorros que anulaban los efectos logrados por las fuentes bajas musulmanas de los extremos<sup>36</sup>, que era uno de los más sorprendentes y cautivadores del monumento. Esto fue debido al desconocimiento de la fontanería musulmana en aquella época. No sabemos si esta simple y mezquina fuente central fue más adelante intencionadamente desmontada, o si

cayó de modo fortuito, recuperando de este modo la alberca su encanto<sup>37</sup>.

Hace más de un siglo que fue ordenada la copia y sustitución de las fuentes de los extremos de la alberca. En la decisión de este cambio influyó el estado de descomposición, no sólo de las fuentes, sino también de la solería de grandes losas de mármol blanco de los pórticos del patio y de una faja en torno a la alberca, completada por los canales de mármol que bordeaban las dos mesas de arrayán, todo lo cual fue renovado, a excepción de la fuente del extremo norte. Según Bermúdez Pareja<sup>38</sup> es posible que la fuente del extremo sur fuera sustituida, por encontrarse más deteriorada a causa de las intensas heladas y el desgaste que suponía la proximidad de un almacén de materiales pesados, en la inmediata cripta del Palacio de Carlos V (Sala de los Secretos).

Esta sustitución debió de ocurrir después de 1862, fecha en la que Gustavo Doré refleja en uno de sus grabados la ausencia de esta fuente (Fig. 2). De ésta no fue conservado ni el más mínimo fragmento como testimonio.

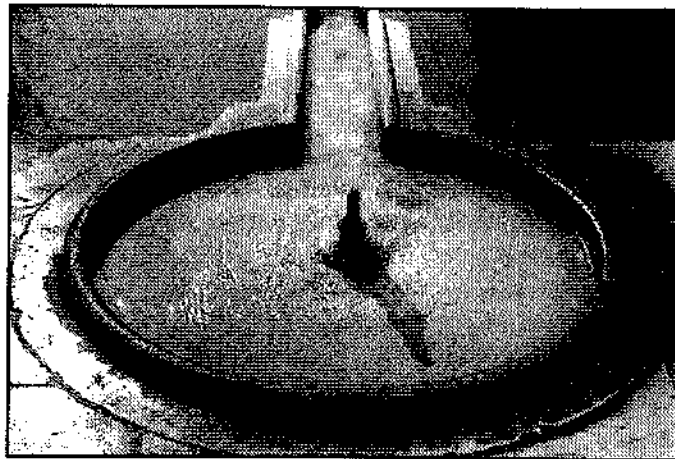


Fig. nº 3

La copia que la reemplazó sólo recogería en líneas generales la forma y dimensiones de la pieza original<sup>39</sup>. Esto suponía que la alberca no mantenía el espejo de su superficie, pues era quebrantado por las ondas producidas por esta copia inexacta.

En busca de la debida fidelidad al pasado, entre los días 4 y 15 de marzo de 1967, la copia "defectuosa" fue desmontada del Patio de los Arrayanes, pasando a sustituir a la fuentecilla situada en el Pórtico de la Torre de las Damas en el Partal, donde no se sabe con exactitud que fuentes pudo haber (Fig. 3). La fuente sur fue sustituida por otra copia (Fig. 4), pero en esta ocasión de formas y medidas casi exactas a la original (Fig. 5), situada en el extremo norte.

Acerca de los surtidores metálicos, presentes hoy día en la mayoría de las fuentes, es lamentable el hecho de que por causa de la rapiña, se hayan perdido todas las piezas originales por donde brotaba el agua de las fuentes. Bermúdez Pareja<sup>40</sup> resalta la posibilidad de que fueran piezas delicadamente cinceladas y torneadas, sin llave de paso, ya



Fig. nº 4

que esta se encontraría en una arqueta o cauchil próximo.

### III. TIPOLOGÍA DE LAS FUENTES

En contraste con las fuentes occidentales, voladas sobre soportes altos, las fuentes nazaríes que conservan su estructura original, forman una lámina de agua algo más baja que el pavimento. En cuanto al “espejo” de las fuentes redondas y relucientes como “dinar de plata”, se enfondan en el suelo, sin que en general los bordes rebasen los pavimentos, o los rebasan poco<sup>41</sup>.

Las pilas esquemáticas son simples rehundimientos circulares en el pavimento,

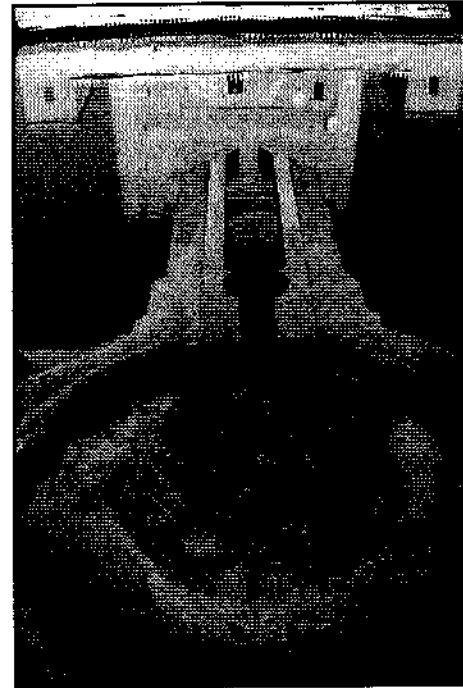


Fig. nº 5

para recoger el agua que brota en el suelo como un manantial esquemáticamente geometrizado. Los bordes se enrasan con la solería (la mayoría) o bien sobresalen levemente de ésta a modo de simple pestaña que advierte del desnivel y subraya la condición mínima de fuente de estas pilas (fuentes piqueras o guitarras, cuando presentan gárgola). Sobre la base circular, las paredes están labradas verticalmente formando un vaso cilíndrico bajísimo, con canalillo o cerrado. Como las pilas de gallones sirven de base a un surtidor o borbotón.

Estas fuentes son una versión geométrica del manantial, como lo son del acanto y otras plantas o flores, los atauriques de la decoración islámica granadina, por tendencia habi-

tual de la sensibilidad islámica a idealizar las cosas. Los poetas musulmanes suelen describir las fuentes de este tipo como manantiales, o como "dinar de plata"<sup>44</sup>. De este tipo se estudian las Fuentes "piqueras" del Patio de los Arrayanes: Guitarra norte y Guitarra sur.

Estas Fuentes-Guitarra, presentan igual



Fig. nº 6

forma y composición, pero sólo una de ellas recibe la luz solar directa y se encuentra en avanzado proceso de deterioro. Esta razón las hace interesantes para un estudio comparativo, en el que se tenga en cuenta la orientación y el tiempo de exposición a los agentes de deterioro.

Sus vasos son cilíndricos de fondo plano y paredes verticales lisas, de 90 mm de alto,

con escotadura vertical por donde escapa el agua al canalillo de la gárgola. Las paredes de estos vasos sobresalen del suelo 45 mm, con 77 mm de grueso, sin más labor que el redondeado del borde. Contornea a este resalte una solapa plana, lisa, de 150 mm de ancho situada a nivel del pavimento, en vez de la nivelación horizontal que en época cristiana se le dio, y que con posterioridad fue corregida<sup>45</sup>.

En la actualidad hemos observado que la pila sur está claramente desnivelada respecto al pavimento, posiblemente por hundimiento o porque de esta forma se evita que el agua produzca ondas en la superficie de la alberca. Por esta razón, el disco de la fuente no llega nunca a cubrirse de agua y la gárgola se encuentra ligeramente sumergida en el estanque. Esto hace que se produzca una alteración diferencial, tanto en el disco como en la gárgola, que acentúa el deterioro estético de la fuente (Fig. 6).

En contra de lo que se dice en la bibliografía, y como se puede observar en la figura 4, la Fuente norte de los Arrayanes parece estar constituida por tres bloques de mármol y no por uno, dado que pueden evidenciarse una junta transversal en el disco y otra en la gárgola.

Una pieza moderna, de bronce, sustituye convencionalmente a la boca primitiva del surtidor, que sería de la misma materia. Es muy difícil averiguar el diámetro de salida y el caudal de agua que lanzara originariamente. Abastecido hoy por una red de tubo de hierro, puede subir el agua hasta el alero del tejado. No debió de ser así en la Edad Media<sup>46</sup>.

Se ha de destacar que la inmensa mayoría de las muestras tomadas son exclusivamente de agentes de deterioro y sus productos de alteración (concreciones y acreciones). Por

respeto a las obras estudiadas y con el fin de no sumarnos a sus causas de deterioro, sólo en muy contadas ocasiones se han recogido muestras de morteros, y en ningún caso de mármol original.

#### IV. METODOLOGIA

##### a) Puntos de muestreo

Para el estudio de cada fuente se consideraron las siguientes áreas de estudio:

- 1) SURTIDOR; interior, cuerpo superior e inferior.
- 2) SUPERFICIE HORIZONTAL DEL DISCO; norte y sur.
- 3) SUPERFICIE VERTICAL CURVADA EXTERNA.
- 5) SUPERFICIE VERTICAL INTERNA; sumergida o no.
- 6) AREA DE DESAGÜE (gárgola); horizontal y vertical.

##### b) Técnicas de observación microscópica y análisis elemental

Distintas técnicas de microscopía han sido utilizadas para examinar los agentes de deterioro y sus productos de alteración (microscopios ópticos convencionales o invertidos y electrónico de barrido-SEM). También se realizaron observaciones y fotografías con el Microscopio Electrónico de Barrido para el estudio de las acreciones y concreciones minerales que producen las microalgas sobre el mármol original. Así se ha podido conocer la estratificación existente, la disposición de las distintas especies algales y el proceso de formación.

Para la observación de las muestras con el microscopio electrónico de barrido (SEM), éstas fueron preparadas en la Unidad de

Microscopía Electrónica de los Servicios Técnicos de la Universidad de Granada, utilizando un protocolo convencional para el equipo DSM 950 Zeiss, existente en dicho centro.

Para el estudio de los elementos químicos constituyentes de los productos de alteración, se utilizó la técnica de microanálisis SEM-EDX, empleando imágenes obtenidas mediante electrones secundarios y retrodispersados (back-scattering). Para ello, fue necesario la realización de las correspondientes láminas delgadas, a partir de las muestras seleccionadas para su análisis elemental, que fueron cubiertas con carbono en un equipo evaporador Hitachi y montadas en los tambores.

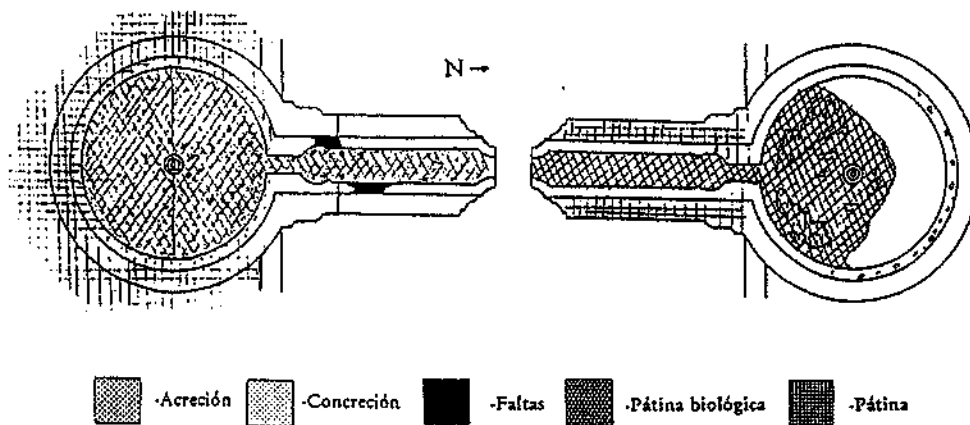
También se realizaron otras láminas delgadas, a partir de muestras de estromatolitos (depósitos organo-sedimentarios o fico-cristalinos), para su observación al microscopio petrográfico. Se utilizó un microscopio Jena-Zeiss, con dispositivos de analizador-polarizador y de luz transmitida y reflejada.

#### V. ESTUDIO DE LAS FORMAS DE ALTERACIÓN

Haciendo uso de un glosario terminológico específico para fuentes monumentales basado en diversas propuestas aplicables a materiales pétreos<sup>47</sup>. A continuación se describe el estado de conservación que presenta cada una de las obras estudiadas (Fig. 7).

##### FUENTE NORTE DE LOS ARRAYANES

Se trata de la fuente piquera más antigua y deteriorada de toda la Alhambra. Presenta las morfologías de alteración que a continuación se exponen:



### ALTERACIONES CROMÁTICAS

**-Moteado:** el que aparece es fundamentalmente de origen biológico y se dispone en todas las zonas donde existen comunidades pustulares de algas. Se debe destacar la aparición cambiante de un gran moteado circular, que a diferencia del anterior se debe a la pérdida de pigmentación que produce el obturador metálico del surtidor cuando es depositado sobre una pátina algal. Este aclarado circular se debe a la degeneración de las células por la supresión de su fuente de energía (la luz). Cuando este moteado es de menor tamaño, es debido a las monedas que arrojan los visitantes, o a cercos de antibiosis producidos por hongos en el seno de las comunidades algales si tienen forma de anillo irregular.

**-Pátina:** modificaciones naturales de coloración y textura del material son muy frecuentes en las áreas salpicadas que se extienden 50 cm más allá del borde del disco, que confieren una coloración pardo-rojiza a la blancura del mármol de Macael (Fig. 8).

**-Pátina biológica:** además de las pátinas algales características del interior de la fuente, aparecen algunas almohadillas de musgos

y plantas vasculares en las fisuras de la superficie externa de la gárgola (Fig. 9). Son destacables las pátinas algales de color verde claro (*Fernandinella alpina* y *Pleurastrum*) que se producen en la superficie del disco, color pardo rosado (*Schizothrix gomontii* y *Lyngbya amplivaginata*) que aparece en el borde externo y de color violeta más o menos oscuro (*Phormidium subfuscum*) que en otoño recubren el surtidor metálico.

**-Tinción:** es el resultado de los productos de corrosión que proceden de estructuras metálicas lavadas que terminan introduciéndose en la piedra; se localizan cerca del surtidor de bronce. Las algas endolíticas pueden actuar favoreciendo el transporte de los iones metálicos al interior de la piedra (biotransferencia).

### COSTRAS

**-Depósitos superficiales:** acumulación de material diverso se produce durante los "blooms" de los tapetes algales fibrosos, principalmente en las zonas de mayor corriente de agua (reófilas) como por ejemplo, alrededor del surtidor y en los laterales de la salida del disco.

**-Acreción:** se produce como consecuen-

cia de la precipitación y agregación mineral en el fondo y pared interior sumergida del disco y la gárgola. Se da tanto en zonas horizontales como en verticales. Se caracterizan por ser planas y extensas o por formar cordones en los ángulos perpendiculares, principalmente en la gárgola.

**-Concreción:** la superficie exterior del borde curvo, presenta protuberancias denominadas nódulos, relacionadas con las salpicaduras del surtidor y presencia de pústulas algales. También aparecen estructuras semejantes en las paredes verticales no sumergidas (que suelen estar colonizadas por comunidades pustulares de algas).

**-Incrustación:** se han encontrado comunidades incrustantes o penetrantes, denominadas euendolíticas, principalmente en el disco. La especie incrustante *Chamaesiphon incrustans* se encuentra formando parte de comunidades de color verde parduzco (pústulas, tapetes fibrosos y estromatolíticos).

#### PÉRDIDAS DE MATERIA

• *Con formación de huecos:*

**-Picados (pitting):** estas pequeñas cavidades puntiformes que suponen eliminación de materia, aparecen en las zonas de salpicaduras donde abundan las pústulas algales. *Hyella fontana* fue encontrada en invierno perforando el sustrato con sus rizoides productores de ácidos, debajo de los tapetes que cubren los nódulos fico-cristalinos.

**-Cráteres:** pérdidas de materia considerables se producen por toda la fuente, principalmente en las partes externas de mayor relieve. Estas concavidades profundas son más abundantes que los picados y suponen una importante pérdida de mármol original. Las algas que se han encontrado en estas cavidades presentan gran cantidad de gelati-

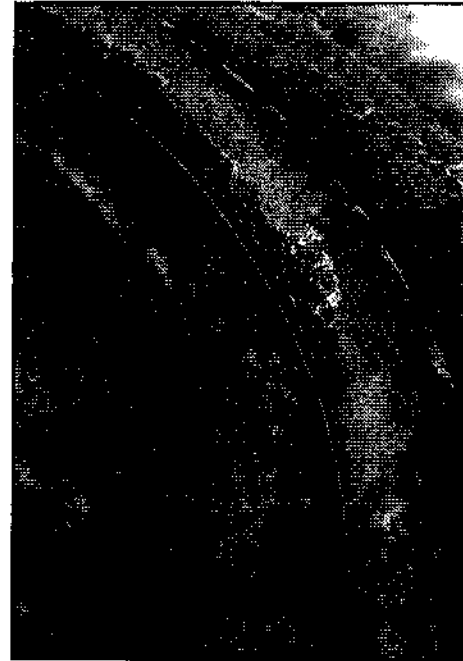


Fig. n° 8

na o amplias vainas coloreadas que cambian bruscamente de volumen en los procesos de hidratación y desecación, tan característicos de los ambientes anfibios como los referidos.

**-Excoriación:** eliminación de materia por acción mecánica externa. Posiblemente sea la causa de muchas de las pérdidas de material original que esta fuente sufre por causa de la actividad humana. Las algas son causantes indirectos de estas alteraciones, pues la exco-riación más importante es debida a la gran cantidad de frotados que ha sufrido en su larga vida, con la única función de eliminar las algas.

**-Faltas:** se pueden observar numerosas pérdidas en toda la superficie no sumergida tanto del disco como de la gárgola. Estas lagunas de material pétreo al ser más fácil-

mente colonizables por las microalgas, están sometidas a sus efectos disgregadores y desintegradores.

• *Sin formación de huecos:*

**- Desintegración**

(crumbling): pérdida superficial de cohesión intergranular que se produce principalmente en el exterior de la fuente, en la que están implicadas dos especies de cianobacterias (*Chlorogloea microcystoides* y *Schizothrix gomontii*).

**- Disgregación:** desprendimiento de cristales por ligeros estímulos mecánicos y aumento de la porosidad; la encontramos en las áreas exteriores muy alteradas donde las algas gelatinosas y envainadas tienen un papel importante (Fig. 10).

**- Erosión:** los procesos de meteorización aceleran el deterioro, especialmente la gelifracción (así llamado el efecto cuña del agua que pasa a estado sólido en el interior de la matriz porosa de la piedra). La fuerte retención de agua que realizan las algas que aquí se desarrollan, incrementa la posibilidad de que por congelación se produzca este fenómeno.

**RUPTURAS**

**- Fisura:** rotura del material sin desplazamiento relativo de las partes se presenta en el borde semicilíndrico de la gárgola. Existen dos rupturas transversales que al parecer son las uniones de distintos bloques de mármol.



Fig. nº 9

**DELAMINACIÓN**

**- Descamación:** despegamiento de escamas con apariencia de material inalterado se observan en los bordes curvos del disco, principalmente en las partes más elevadas.

**- Separación de placas:** levantamiento de láminas extensas y rígidas de varios milímetros de espesor (placas), independientes de la estructura de la piedra. Aparece en la base del disco, observándose una rápida colonización de las nuevas superficies.

**DISFUNCIÓN**

**- Obturación (plugging):** los filamentos de algas verdes producen una ralentización del agua a su entrada por la gárgola. La proliferación masiva de algas y sedimentos tiene lugar en períodos sin tratamiento.

**FUENTE SUR DE LOS ARRAYANES**

Esta fuente, la "guitarra" de colocación más reciente de la Alhambra, al estar situada en el extremo más umbrío del patio,



presenta causas y formas de alteración bien diferenciadas:

### ALTERACIONES CROMÁTICAS

**-Moteado:** fundamentalmente de origen biológico, aunque también se produce por procesos de *d e s c a m a c i ó n* físico-química; aparece en todas las zonas mojadas por el surtidor. En este caso el "gran moteado" es incluso más conspicuo, ya que el decoloramiento se produce sobre pátinas más oscuras (Fig. 6). Cuando el moteado forma un anillo, es porque el obturador metálico ha permanecido depositado durante menos tiempo, eliminando sólo la ficoflora en íntimo contacto con el reborde de dicho tapón.

**-Pátina:** la adquisición de una pátina generalizada se evidencia al observar la superficie superior de la gárgola, que aún conserva la tonalidad más clara del mármol.

**-Pátina biológica:** predominantemente de coloración muy oscura, pardo verdosa o pardo ocrácea, constituida por comunidades de algas que se disponen según un gradiente de aporte hídrico. La pátina más abundante, con mayor aporte de agua y coloración pardo-ocre-rojiza está constituida por *Pleurocapsa minor*, hacia el exterior una franja parda muy oscura formada por *Chamaesiphon polonicus*, y en el límite de mínimo aporte hídrico una estrecha banda verde intenso correspondiente a *Pleurastrum sp.* (Fig. 4).

**-Limonitización:** es posible que exista

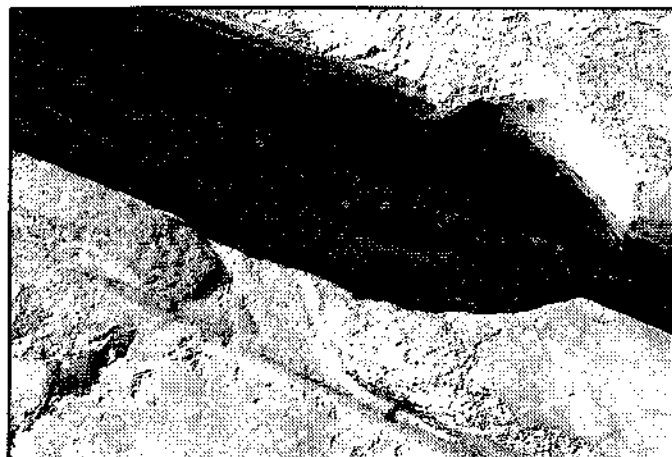


Fig. nº 10

pero está enmascarada, por las coloraciones pardo-rojizas de las comunidades de cianobacterias que pueden estar asociadas a fenómenos de transferencia (biotransfer).

**-Tinción:** algunos productos de corrosión procedentes de estructuras metálicas lavadas se localizan cerca del surtidor de bronce.

### COSTRAS

**-Acreción:** se produce precipitación y agregación en las superficies sumergidas, sobre todo en la gárgola que cuenta con más caudal de agua. Se produce sólo en zonas horizontales. Se caracterizan por ser planas y extensas (placas), o por formar cordones en los ángulos perpendiculares. Su formación es muy rápida, ya que hemos observado su aparición después de una intervención de raspado parcial de la misma. En poco tiempo se puede llegar a producir la regeneración absoluta de la capa ficocristalina (Fig. 11).

**-Concreción:** en esta fuente, las zonas donde se favorece este tipo de alteración superficial no se encuentran apenas bañadas por el agua por lo que no se desarrollan las

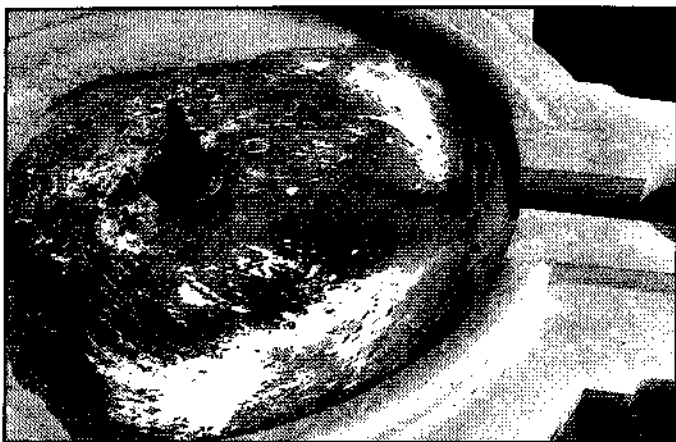


Fig. nº 11

comunidades normalmente formadoras de este tipo de alteración.

**-Incrustación:** este fenómeno se ha evidenciado tan sólo en la capa de material agregada por las cianobacterias, que anclan sus rizoides (*Pleurocapsa minor*) o que penetran activamente (*Hyella fontana*).

#### DELAMINACIÓN

**-Descamación:** despegamiento de láminas irregulares con apariencia de material inalterado se observa en los bordes externos del disco.

**-Separación de placas:** el levantamiento de láminas extensas y rígidas de varios milímetros de espesor, independientes de la estructura de la piedra, es muy frecuente en la superficie horizontal del disco que es bañada por el agua. En esta lámina, como resultado de la acreción de partículas, se producen las incrustaciones citadas anteriormente. Por excoriado durante la limpieza queda al descubierto el mármol blanco (Fig. 11).

#### DISFUNCIÓN

**-Sobreinclinación:** alteración de las características funcionales y estéticas de la fuente a causa de la inclinación excesiva del plano de la fuente respecto al pavimento del patio. Este debe estar ligeramente inclinado, según la tradición romana, pero esta fuente se encuentra bastante más inclinada. Es posible, que tenga la ventaja de no poner en peligro el efecto de espejo de

la alberca, pero ciertamente, la inclinación es demasiado visible y produce un gran contraste en el disco (por el crecimiento de microalgas de coloración muy oscura) que en ningún caso se asemeja al concepto de "dñar de plata" para el que fue concebida.

#### VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS FUENTES

La Fuente del Pórtico norte del Patio de los Arrayanes presenta un estado de conservación muy preocupante. El transcurso del tiempo, o mejor dicho, la acción continuada de todos los agentes de deterioro durante varios siglos, producen lógicamente un considerable incremento del número y gravedad de las alteraciones. Se puede destacar que la fuerte disgregación y desintegración existente es potenciada por la exposición a la luz solar directa que produce una intensa evaporación en las superficies externas del disco. Esto acelera los procesos de formación de pátinas de alteración físico-químicas y bio-

lógicas que terminan re-percutiendo en el estado de conservación de esta valiosa obra. La observación de pérdidas recientes de material original en las zonas de salpicaduras indica que el proceso de deterioro de esta fuente continúa siendo muy rápido. Las costras superficiales más oscuras y endurecidas acaban desprendiéndose y dejando al descubierto los granos del mármol, que de esta forma son más fácil-

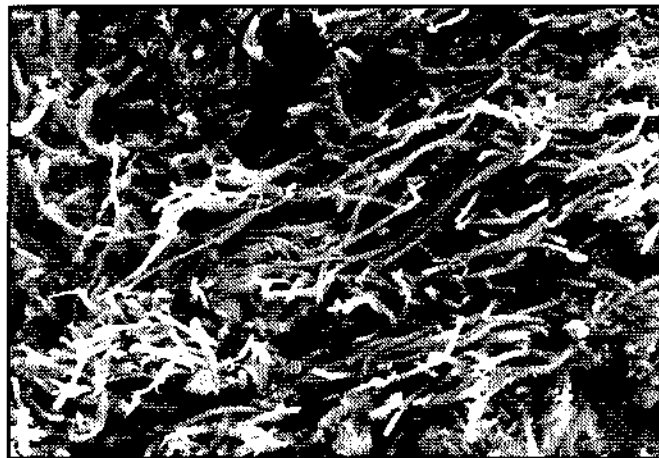


Fig. nº 12

mente colonizados por las cianobacterias *Schizothrix gomontii* y *Chorogloea microcystoides*. Esta última se introduce en las fisuraciones, al igual que algunas especies de briófitos y espermatófitos (Fig. 9) que por su acción mecánica y química sobre la piedra contribuyen al desmoronamiento de este mármol tan castigado por el tiempo.

Siendo una de las fuentes más recientes de la Alhambra, la pila gargolada del Pórtico sur no deja de presentar una fuerte alteración de tipo estético, producida fundamentalmente por las cianobacterias antes citadas. Al mismo tiempo, los efectos de la gelifración en invierno y la acreción mineral, provocada por tapetes rugosos de varias especies del género *Phormidium* (Figs. 12 y 13), máxima en verano. La formación de escarcha disminuiría si se corrigiera la sobreinclinación que posee la fuente respecto al pavimento, pues el volumen de agua aumentaría y se repartiría homogéneamente por todo el disco, como ocurre en la fuente norte. A la vez se evitaría la patente zonación existente por la formación de un gradiente hídrico, a primera vista

es la alteración más importante en cuanto que le confiere un aspecto antiestético y poco higiénico a toda la fuente (Figs. 6 y 11).

## VII. CONCLUSIONES

El principal problema de conservación que presentan las fuentes monumentales de la Alhambra estudiadas en este trabajo, es la aparición insistente de fuertes fenómenos de concreción, acreción, alteraciones cromáticas y pérdidas de material (Fig. 7). En todos estos procesos se ha comprobado la presencia e importancia de comunidades algales de distinta composición y estructura. Algunos de estos problemas característicos de las fuentes monumentales se citan en los estudios realizados por el "Istituto Centrale del Restauro" de Roma en las fuentes de esta ciudad, pero la complejidad de estos organismos es tal, que aún no se conocen en profundidad.

La habitual desconsideración hacia las algas como causantes de deterioro en una

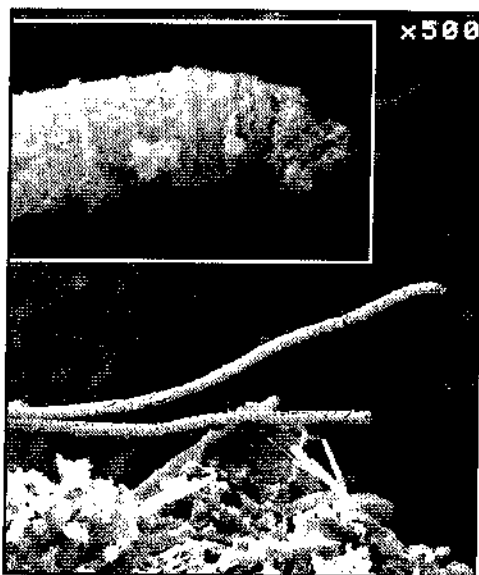


Fig. n° 13

gran mayoría de los estudios de diagnosis sobre piedra monumental, nos llevó a interesarnos por la relación que podía existir entre las comunidades algales y las formas de alteración coincidentes en el espacio y en el tiempo. A lo largo de un gradiente de aporte hídrico, pudimos comprobar que se produce una estrecha relación entre las comunidades y las alteraciones. Vemos como la cantidad de agua disponible determina el tipo de comunidad que producirá, en cada caso, una alteración diferente. Por tanto, la alteración producida será característica del ambiente y de la comunidad algal.

Las principales alteraciones observadas en estas fuentes monumentales de la Alhambra corresponden a las de tipo cromático y a la formación de costras carbonatadas. Las alteraciones cromáticas representan una gran modificación de la estética de los mármoles blancos de los palacios, que por causa

de la eutrofización proliferan en exceso sobrepasando el concepto de manantial que los musulmanes otorgaban a sus fuentes monumentales. Los procesos de carbonatación repercuten en la observación de la obra y en factores como la retención de agua y el índice de reflectancia.

Por último, sobre el estado de conservación que presentan estas fuentes, se pueden hacer claras distinciones entre las dos obras:

- \* la más antigua (Guitarra del Pórtico norte) se ha revelado como un sustrato muy susceptible de ser colonizado, debido a los numerosos depósitos minerales que favorecen la retención de agua y la fijación de los organismos. De igual modo el incremento de la rugosidad causado por las pérdidas de materia también aumenta los factores anteriormente citados.

- \* la de colocación más reciente (Guitarra del Pórtico sur) presenta una superficie mucho menos alterada y menos apropiada para la recolonización aunque las marcadas pátinas y delaminaciones evidencian un progresivo deterioro, que ayuda a explicar el motivo de la desaparición de la fuente original.

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento al Prof. Dr. Pedro Sánchez Castillo, a la Prof. Mónica Feriche, a la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (MEC) y al Patronato de la Alhambra y Generalife.

## NOTAS

- 1 BONET CORREA, A. 1968. El renacimiento y el barroco en los jardines musulmanes españoles. *Cuadernos de la Alhambra*, 4: 3-20.
- 2 DICKIE, J. 1968. Una aportación importante al estudio de la jardinería islámica. *Cuadernos de la Alhambra*, 4: 171-173.
- 3 PRIETO MORENO, F. 1973. El Jardín Nazarí. *ICOMOS*, 2º Int. Symp. on Protection and Restauration of Historical Gardens. pag: 170-175.
- 4 PRIETO MORENO, F. 1983. *Los Jardines de Granada*. Col. Arte de España. Dirección General de Bellas Artes (MEC), nº 6, 374 pags.
- 5 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1973. El agua en los jardines musulmanes de la Alhambra. *ICOMOS*, 2º Int. Symp. on protection and restoration of historical gardens; pag: 184-191.
- 6 CHUECA GOITIA, F. 1973. Rápidas consideraciones sobre los jardines-huertos en la España musulmana. *ICOMOS*. 2º Int. Symp. on protection and restoration of historical gardens pag: 134-140.
- 7 FERNANDEZ PUERTAS, A. 1973. Los jardines hispano-musulmanes del Generalife según la poesía. *ICOMOS*. 2º Int. Symp. on protection and restoration of historical gardens. pag: 196-200.
- 8 RUGGLES, D.F. 1992. Los jardines de la Alhambra y el concepto de jardín en la España islámica. En: J.D. Doods (Ed). *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Ed. Metropolitan Museum of Art New York/ Ed el Viso. pag: 163-172.
- 9 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1965. Obras en el Cuarto Dorado. *Cuadernos de la Alhambra*, 1: 99-105.
- 10 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1966. Un nuevo estanque para la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, 2: 141.
- 11 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1967a. La Fuente de los Leones. *Cuadernos de la Alhambra*, 3: 26-29.
- 12 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1967b. Renovación de tres fuentes de la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, 3: 183-188.
- 13 PRIETO MORENO, F. 1967. Obras recientes en la Alhambra y Generalife. Resumen del segundo semestre de 1966. *Cuadernos de la Alhambra*, 3: 153-157.
- 14 PRIETO MORENO, F. 1968. Obras recientes en la Alhambra y Generalife. Resumen del año 1967. *Cuadernos de la Alhambra*, 4: 129-133.
- 15 PRIETO MORENO, F. 1969. Obras recientes en la Alhambra y Generalife. Resumen del año 1968. *Cuadernos de la Alhambra*, 5: 125-128.
- 16 PRIETO MORENO, F. 1970. Obras recientes en la Alhambra y Generalife. Resumen del año 1969. *Cuadernos de la Alhambra*, 6: 131-135.
- 17 PRIETO MORENO, F. 1978. Obras en la Alhambra y Generalife. Resumen de los años 1977 y 1978. *Cuadernos de la Alhambra*, 14: 157-164.
- 18 PRIETO MORENO RAMÍREZ, F. 1979-81. Obras en la Alhambra y Generalife. Resumen de los años 1979 y 1980. *Cuadernos de la Alhambra*, 15.
- 19 PRIETO MORENO RAMÍREZ, F. 1983-84. Obras en la Alhambra y Generalife (1982). *Cuadernos de la Alhambra*, 19-20: 343-352.
- 20 FERNÁNDEZ PUERTAS, A. 1982. Memoria de la excavación realizada en el sector norte del Mexuar del Palacio de Comares. *Cuadernos de la Alhambra*, 18: 231-238.
- 21 VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C. 1985-86. La disposición musulmana del Patio de la Reja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación. *Cuadernos de Arte de la Universidad Granada*, 17: 353-380.
- 22 BERMÚDEZ LÓPEZ, J. 1990. Crónica arqueológica. Labores de seguimiento y urgencia. *Cuadernos de la Alhambra*, 26: 317-319.
- 23 MALPICA CUELLO, A. 1990. Crónica Arqueológica. Programa de actuación arqueológica en los albercones. *Cuadernos de la Alhambra*, 26: 319-320.
- 24 TORRES-BALBÁS, L. 1966. Diario de las Obras en la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, 2: 89-111.
- 25 PRIETO MORENO, F. 1977. Obras en la Alhambra y Generalife. Resumen de los años 1974, 1975 y 1976. Crónica de la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, 13: 175-184.
- 26 NUERE, E. 1986. Sobre el pavimento del Patio de los Leones. *Cuadernos de la Alhambra*, 22: 87-93.
- 27 GIRELA, F.; P. PRIETO Y P. RAMOS 1988. Crónica de Conservación. Patio de los Leones. *Cuadernos de la Alhambra*, 24: 225-231.
- 28 VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C. 1988. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. Obras de conservación y restauración (1923-1936)*. Ed Comares, Granada. 62-64.
- 29 RODRIGO, L. Y J. CALANCHA. 1990. Crónica de la Conservación y Restauración. *Cuadernos de la Alhambra*, 26.

- 30 CABANELAS RODRÍGUEZ, D. 1992. La Alhambra: Introducción histórica. En: J.D. Doods (Ed). *Al-Andalus: Las artes islámicas en España*. The Metropolitan Museum of Art New York y Ed. El Viso. pag: 127-134.
- 31 GALLEGO BURÍN, A. 1989. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Ed. Comares. Granada. Séptima edición. 433 pags.
- 32 DICKIE, J. 1992. Los palacios de la Alhambra. *Al-Andalus: Las artes islámicas en España*. The Metropolitan Museum of Art New York y Ed. El Viso. pag: 135-152.
- 33 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1973. El agua ....págs: 184-191.
- 34 PRIETO MORENO, F, 1983. *Los Jardines ...* 374 págs.
- 35 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1973. El agua ....págs: 184-191.
- 36 Ibidem, págs: 184-191.
- 37 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1967b. Renovación ... págs: 183-188.
- 38 Ibidem, págs: 183-188.
- 39 Ibid., págs: 183-188.
- 40 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1973: El agua ... págs: 184-191.
- 41 BERMÚDEZ PAREJA, J. 1967b. Renovación ... págs: 183-188.
- 42 Ibidem, págs: 183-188.
- 43 Ibid., págs: 183-188.
- 44 BOLÍVAR GALLIANO, F.C. 1994. *Diagnosis y tratamiento del deterioro por microalgas en los Palacios Nazaríes de la Alhambra*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. 246 págs.

# EL GRAN COLECCIONISTA FELIPE IV Y GRANDES CONSERVADORES Y RESTAURADORES DE SU TIEMPO: VELÁZQUEZ, CARDUCHO Y MURILLO

**María Dolores RUIZ DE LACANAL  
RUIZ MATEOS**

ATRIO 8 (1995). Págs. 105-111

El final del siglo XVII español ve salir del anonimato a ciertos artistas-restauradores, hecho excepcional que se debe al talento artístico de estos autores antes que a la importancia de sus intervenciones.

Sus ocasionales restauraciones y el recogimiento del dato a pie de página en la Historia del Arte, pasan a ocupar en este estudio un lugar importante, aunque cabe reseñar el papel secundario que ocupan estas notas en sus glorias de artista.

A pesar de que el término “restaurar” se define en el diccionario en estas fechas como “poner las partes que faltan a una estatua, cuando el tiempo o cualquier accidente las destroza” y por tanto sea propio del Arte de la Escultura, es en el Arte de la Pintura de donde derivará el sentido de “Arte de la Restauración”, a través de los términos “retocar” y “componer”. Por restauración pictórica se comprende la práctica de componer, transformar, ampliar y ensanchar o disminuir la obra original.

El gusto por exponer y aderezar los palacios con las pinturas hace que éstas sean valoradas por su función decorativa, y sean sometidas a intervenciones que las adecuen a esta función. El mismo criterio decorativo, incide en estos momentos en la actividad creadora, siendo frecuente los encargos “haciendo juego” con los existentes, como es el caso de aquellos tres que fueron encargados a Vicencio Carducho, Eugenio Caxés y Bartolomé González<sup>1</sup>.

Fiel al gusto barroco las obras eran restauradas y creadas según los criterios de valoración del momento.

Puesto que actualmente, el criterio de valoración contemporáneo antepone el valor cultural, es decir, documental y de autenticidad, al valor devocional o decorativo, propio

del Barroco, existe la tentación de tachar a los restauradores barrocos de falsificación, lo que carece de fundamento, ya que se emplean términos y conceptos actuales sin considerarlos en su contexto.

Durante el siglo XVII aún pesa el sentido de la calidad artística, remitido a la calidad física, de buen hacer y a su estado de conservación perfecto, es decir, “no deteriorada, sin faltas y sin manchas”, principio de valoración establecido ya en el Renacimiento. A finales del siglo XVIII se empezarán a notar apreciaciones sobre la calidad formal artística, es decir, que la pintura no presentase unas zonas o partes de menor calidad artística con respecto a otras, con palabras de Goya, se diría, que no presentasen “disonancias”.

En la medida en que en España el coleccionista se introduce en la apreciación de la calidad artística de la pintura coleccionada, la restauración evoluciona hacia nuevos criterios sobre la base del respeto al original. En esta cuestión incide la actividad de Felipe IV, el gran coleccionista.

## **Felipe IV, el gran coleccionista.**

Rey amante y conocedor del arte e inclinado a la práctica artística, actuó en el panorama español activando el reconocimiento y el gusto por las pinturas de calidad<sup>2</sup>, equiparando su colección con las europeas y manifestando interés en exponer las obras coleccionadas en sus palacios, germen de la Galería.

El rey incluye entre sus artistas más importantes a sus conservadores restauradores, fiel al principio de entonces, de que los mejores artistas, son también los mejores conservadores y restauradores: Carducho y Velázquez se encargarán de crear, ensanchar, añadir, componer los cuadros, ampliar y completar la colección, a la vez que colocar,

distribuir y seleccionar los cuadros para ser expuestos.

Las características del Taller de la Corte hacen pensar en su excepcionalidad en el panorama español y aunque existen datos aislados sobre signos de modernidad en otras Colecciones españolas, estos signos se manifiestan en Palacio, es decir, hay ya intención de instalar una Galería de pinturas y existen expertos y artistas para llevarla a cabo<sup>3</sup>.

### **Velázquez, Conservador de la Colección Real.**

Velázquez es el primer "conservador" de las Colecciones regias<sup>4</sup>, asesor, ayudante, consejero, diseñador de la Pinacoteca del Alcázar, el Superintendente español<sup>5</sup> y el "Director" de la Colección Real.

Velázquez, nombrado "veedor y contador" de las obras del Alcázar, actúa como administrador, responsable de obras, contratista e inspector<sup>6</sup>. Como Conservador marca una clara diferencia con respecto al sentir de su suegro Pacheco, al hacer una valoración de la obra de arte, no ya por su iconografía, su mensaje devocional o por su contenido temático, sino según sus valores estéticos y formales. Es por esto que Velázquez, organiza la Galería a partir de razones museísticas, estéticas y formales<sup>7</sup>.

No sólo por la labor de organizar una exposición recibe el nombre de "conservador" sino también por ser un "connoisseur". Lo es en un sentido más amplio: Velázquez, "compra pinturas originales y estatuas antiguas y vacfa algunas de las más celebradas que en diversos lugares de Roma se hallan"<sup>8</sup>. Adquiere pintura veneciana del siglo XVI y realiza copias de esculturas antiguas célebres en Italia, es decir, establece el criterio de adquisición y con ello aumenta y dirige la

colección de su promotor. Adquirir, es ya conservar, como vender es ya perder y exportar. Velázquez agente, diplomático y comprador, es una figura que se entiende por ser experto en el reconocimiento del valor artístico de una obra, por tanto capaz de distinguir entre original, copia y obra en mal estado, intervenida o restaurada además de conocedor de su valor en el mercado. Un entendido en "obras antiguas de opinión"<sup>9</sup>.

Pero Velázquez, es el Pintor de Cámara, no un profesional liberal, es el Conservador de la Colección real y los gustos del Coleccionista pesan sobre los suyos propios. ¿Debemos interpretar según esta idea, la transformación de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Bartolomé González o por el contrario Velázquez, interviene en la obra ajena, sin consideraciones hacia el respeto a la misma, tal y como se venía haciendo en todas las Galerías europeas?

Es interesante comprobar que el mismo sentido de intervención tiene con la obra ajena, que con la propia y que a la vez que restaura obras de otros, interviene en sus viejos retratos de corte y obras como "Mercurio y Argos"<sup>10</sup> manteniendo el sentido expuesto por Pacheco, de que el que pinta, puede quitar o poner, enmendando o mejorando y sin hacerlo de nuevo, corregir cualquier yerro, mas sin dejar las heridas. Sin embargo, Velázquez transforma y enmienda no ya según los principios del decoro y la idoneidad, sino en función de los intereses estéticos y formales de la Galería.

Consideremos finalmente que la misma relación existe entre arrepentimiento y pintura que entre ésta y restauración. Es curioso comprobar que en la terminología francesa "les repeins", son "repintes" y son también "arrepentimientos", por tanto mejoras o en-



miendas. Actualmente se utiliza el término “repinte” cuando se detecta una restauración sobre una pintura original<sup>11</sup> y por restauración se entiende una intervención posterior a la creación. Un arrepentimiento se refiere a una intervención que se hace en el momento de la creación misma, conformando y configurando la obra a partir de un nuevo planteamiento. Si se tiene presente la falta de consciencia del tiempo que media entre la creación y la restauración, concepto apuntado por Brandi<sup>12</sup>, “repintar” y “arrepentimiento” quedan próximos como conceptos.

Es difícil separar el perfil del pintor del restaurador, porque aunque algunas intervenciones de restauración ya no sean para nosotros anónimas, sus autores no dejaron de tener la voluntad de que lo fuesen y para ellos entre pintar y restaurar mediaba un velo liviano y transparente.

Considérese el sentido de “restaurar” sinónimo de “actualizar”. La pintura anticuada por motivos de gusto, de alguna manera era “puesta al día”, mejorada, enmendada y actualizada, “repintada” (de repinte) o “arrepintada” (de arrepentimiento).

#### **Vicente Carducho: El restaurador de la Galería.**

Vicente Carducho, representante del Restaurador de la Galería, se identifica con los restauradores europeos coetáneos, estudiados por Conti, que actúan según modas y gustos de orden decorativo e ideas de calidad<sup>13</sup>.

Las pinturas “aderezan” la Galería y para que cumplan esta función se arreglan y restauran.

Realizó para Felipe IV restauraciones en las obras traídas para el Salón Nuevo del Alcázar; concretamente “piezas de Tiziano,

Carlos V en Mülberg, la Religión socorrida por España, y el Ofrecimiento de Felipe II, algunas de las cuales, fueron ampliadas para su nueva disposición”<sup>14</sup>.

Estas intervenciones están oficialmente recogidas a través del documento de libramiento, conociéndose el precio que cobró por las mismas. El carácter excepcional del documento da licencia para recogerlo en este trabajo:

En 24 de diciembre de 1625 se libran a Vicencio Carducho 34.000 mrs. “por alargar, ensanchar y añadir de pintura tres lienzos grandes para poner en el Salón nuevo que cae sobre el zaguán principal en dicho alcazar el uno del Rey mi señor y aquel que santa gloria aya con el principe D. Diego en braços y en lexos la batalla naval y otro de la India que viene a ampararse en España que son de mano de Tiziano y otro del rey Ciro”<sup>15</sup>.

No fue voluntad de su ejecutor que su intervención saliese del anonimato, pero el siglo XX, bajo un nuevo significado del concepto de restauración, que implica autenticidad, autoría o bien intervención de otra mano, se preocupó de estudiar lo que de Tiziano o de Carducho hay en los Tizianos del Prado. Una diferente valoración artística de ambos, lleva a la apreciación de lo que es auténtico, original y primero y lo que es posterior, aunque lo posterior es original y auténtico de Carducho, también muy valorado. La investigación realizada por Moreno Villa sobre las pinturas, “Felipe II ofreciendo su hijo a Dios” y “La Religión socorrida por España” en 1933, para lo cual contó sólo con la simple apreciación visual, demuestra los antiguos formatos: “el primero transformado con la intención de que hiciera juego con el lienzo de Carlos V a caballo que quedaba a su lado y el segundo porque pintado para el Duque de Ferrara, con

un simbolismo oscuro sobre la Fe o la India asistida por la Iglesia, habiendo muerto éste, el maestro lo adaptó a los gustos de su nuevo comprador, Felipe II, convirtiendo la primitiva Minerva en Religión”.

Moreno Villa se expresa diciendo “mi reconstitución no puede ser total, naturalmente, pero acaso por el procedimiento radiofotográfico pudiera verse lo que había”. Y es cierto sentimos no tener constancia de que se haya hecho tal “estudio radiofotográfico”, para saber hasta qué punto, utilizando las palabras de dicho investigador “Carducho no tuvo más remedio que meterse algo” en la obra conservada de Tiziano<sup>16</sup>.

Carducho restaurador era un hijo de su tiempo y los detalles de invención propia, añadidos arbitrarios, o licencias de artista, deben ser entendidas en sus intenciones a la mejora, actualización y enmienda y al objetivo de aderezar la Galería con las pinturas<sup>17</sup>.

#### **Murillo: la intervención mejor documentada.**

El primer intento de hacer un recorrido por la Historia de la Restauración en España, fue llevado a cabo en 1923 por un autor hasta ahora desconocido y recogido en la Enciclopedia Universal Ilustrada. En él se sitúa a Murillo como el primer restaurador español con estas palabras:

“Con seguridad se pueden sentar los principios del arte de la restauración en España, según documentos fidedignos, en la segunda mitad del siglo XVII. En la iglesia catedral de Sevilla, y en su Sala Capitular, restauró el insigne Bartolomé Esteban Murillo las figuras alegóricas con que Pablo de Céspedes había adornado los pedestales de su segundo cuerpo arquitectónico; además pintó Murillo en dicha Sala los ochos medallones, represen-

tando en ellos los arzobispos de la diócesis”<sup>18</sup>.

Se ha podido constatar esta intervención a través de su biógrafo Juan de la Vega y Sandoval<sup>19</sup>. Sin embargo es el estudio llevado a cabo con rigurosidad y documentación de archivo por Alfredo Morales, el que viene a aportar luz a su conocimiento, estudio que prueba el doble interés que reporta la investigación sobre Restauración y Conservación de Obras de Arte, tanto para la propia Historia del Arte, como para la Historia de la Conservación y Restauración, doble faceta que queda perfectamente recogida en el acertado título: “Murillo restaurador, Murillo restaurado”<sup>20</sup>.

Aporta además de las referencias exactas sobre intervención del artista en la obra de Pablo de Céspedes<sup>21</sup>, el análisis y la interpretación de los datos que por interés al tema se reseñan:

“Se trata de la actuación del pintor en la Sala Capitular a partir de 1667. En reunión que el Cabildo celebró el 31 de octubre de 1667 se propuso que, finalizadas las reparaciones del exterior de la Sala Capitular, se emprendiese la renovación del interior. La labor fue de “aderezo y pittura” y mientras que la pintura consistió en ocho tondos y la Concepción, el resto consistió en los retoques de los gleroficos (sic) y azul ultramarino para la sala capitular”<sup>22</sup>.

Alfredo Morales da respuestas acerca del grado y el signo de la intervención con estas palabras: “Parece lógico pensar que la causa principal por la que Murillo pintó ocho tondos fue el mal estado de conservación de los antiguos. Si el deterioro de éstos hubiera sido menor seguramente se hubieran retocado como se hizo con las pinturas apaisadas de carácter alegórico. No obstante hay que considerar la posibilidad de que su actuación fuese encaminada a la renovación del pro-

grama iconográfico de la sala. Éste, tal vez, resultaría demasiado erudito a los canónigos del siglo XVII, por lo que decidieron hacerlo más asequible encargándole al pintor que efigiara en los tondos diversos santos locales en los que se resumiera el complejo mensaje transmitido por las inscripciones, pinturas y esculturas del siglo XVI. Tal hipótesis sólo podrá confirmarse o rechazarse cuando se proceda a retirar los tondos pintados por Murillo y estudiar los restos que bajo ellos pudiera haber, de los realizados por Pablo de Céspedes<sup>23</sup>.

Sobre la intervención, se puede apreciar el uso del término "aderezar", entendido por labor propiamente de decoración del espacio donde la obra queda expuesta. Y todo parece apuntar que Murillo sustituyó los tondos pintados por Céspedes por unos nuevos, debido a la mala conservación de los antiguos, tratándose por tanto de la sustitución de una pintura vieja por una nueva y ejemplificando el caso de "conservación de la pintura", además de posiblemente llevar a cabo una renovación del programa iconográfico, respondiendo a las "reactualizaciones" propias de la época, y

demostrándose en ella la valoración del artista contemporáneo, por encima de la obra del pasado. Y parece también cierto que Murillo no retiró los pintados por Céspedes, sino que sobre ello, "mejoró", "renovó o hizo de nuevo", sinónimos de restaurar, sustentado por las propias teorías de Pacheco.

Nos queda la pregunta sobre por qué Murillo por esta intervención pasa a ser considerado desde principios del siglo XX, el pintor que encabeza la Historia de la Restauración de pinturas en España. Y sobre esto también aporta luz el estudio al detectar que "noticias de dicho trabajo fueron dadas a conocer por Ceán Bermúdez en 1806, siendo ampliadas con posterioridad por Gestoso".

Podemos decir por todo ello, que la intervención de Murillo es la restauración mejor documentada y mejor conocida del siglo XVII español, ello se debe primero a la difusión de los Historiadores del Arte, Ceán Bermúdez y Gestoso, a su biógrafo Juan de la Vega y Sandoval, posteriormente recogida en el diccionario en la voz restauración de pinturas y documentado por el citado estudio monográfico.

## NOTAS

- 1 AZCÁRATE, JOSÉ M., "Noticias sobre Velázquez en la Corte". *Rev. Archivo Español de Arte*. Madrid, 1960, pág. 361-362.
- 2 La figura de Felipe IV ha sido estudiada en este sentido por: JONATHAN BROWN: "Felipe IV, el Rey de Coleccionistas". *Fragmentos. Revista de Arte*, N° 11, Madrid, 1987, pág. 4.
- 3 Cabe apuntar el caso de la colección de D. Juan Gaspar Enrique de Cabrera, a cuyo frente quedaba como conservador el pintor Juan Alfaro responsable de la colección, que la exponía con un criterio de ordenación temático, a la vez que "restauraba cua-

dros, y pintaba series de retratos grandes y pequeños y pequeños paisajes para completar la decoración de algunos lugares".

MORÁN, MIGUEL, CHECA, FERNANDO: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Cátedra. Ensayos Arte, Madrid, 1985, pág. 299-300.

- 4 Jonathan Brown, en su estudio, cita a Velázquez, textualmente "casi como Director de Museo y conservador de Pinturas". Se quiere precisar los términos, por tratarse éste de un estudio especialmente interesado en los mismos, señalándose que es un

- antecedente del Director de Museo, aunque con mayor propiedad lo es Mengs, quien sugiere ya la idea de la transformación de la colección real en un museo. Se matiza de esta forma el sentido de conservador al frente de la colección real del conservador de museo o de la colección pública. BROWN, JONATHAN, *Opus cit.* pág. 9.
- 5 El término "Superintendente" existe también en España y de hecho Velázquez fue nombrado el 9 de Junio de 1643 "Superintendente de obras particulares". Existe una diferencia fundamental, Rafael era Superintendente de la ciudad de Roma, diferencia entre "lo público" y "lo privado" que marca la distancia que media entre los orígenes del Conservador del Patrimonio y el Conservador de la Colección privada.
- 6 Velázquez nombrado veedor y contador, en: CRUZADA VILLAMIL, "Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos", Madrid 1885; AZCÁRATE, J.M., "Noticias sobre Velázquez en la Corte". *Revista Archivo Español de Arte*, 33 (1960), págs. 375-385. BONET CORREA, A., "Velázquez, arquitecto y diseñador", *Revista Archivo Español de Arte*, 1960, pág. 215-249.
- 7 Sobre Velázquez y su labor en la Corte: CRUZADA VILLAMIL, "Anales de la vida y de las obras de Diego Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos", Madrid, 1885; AZCÁRATE, J.M. "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, N° 33, 1960, págs. 375-385. BONET CORREA, A., "Velázquez, arquitecto y diseñador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pág. 215-249. Checa y Morán, resaltan "su importancia como muestran los nuevos criterios expositivos del rey. Pues la reforma parece obedecer a razones estéticas arquitectónicas como a razones museísticas y expositivas". MORÁN, MIGUEL y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura*. Ed. Cátedra. Ensayos Arte, Madrid, 1985, pág. 267.
- 8 HARRIS, E. "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960, págs. 109-136.
- 9 Términos que se citan en el encargo a Alonso Cárdenas, pintor agente encargado por el Rey de la compra de pintura en Londres, paralelamente a que Velázquez era encargado de adquirir obras en Italia. BROWN, JONATHAN, "Felipe IV, el rey de coleccionistas". *Fragmentos. Revista de Arte*, N° 11, Madrid, 1987, pág. 12.
- 10 "In Spagna, nel 1625, Vicente Carducho ingrandisce tre tele di Tiziano e lo stesso Velazquez, oltre a riprendere, talvolta dopo anni, i suoi vecchi ritratti di corte, ingrandisce e ridipinge i ritratti equestre, talvolta dopo anni, i suoi vecchi ritratti dicorte, ingrandisce e ridipinge i ritratti equestri di Filippo III e Margherita d'Austria di Bartolome Gonzales ed, a sua volta, viene adattato a nuovi formati in opere quali il "Mercurio ed Argo" del Prado. CONTI, ALESSANDRO: *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Ed. Electa. Milán. 1988. Pág. 89. Ref. JUSTI, C., "Velázquez e il suo Tempo" 1888, trad. Firenze, 1958, pág. 462-463.
- 11 VISBERT, G., *La Science de la Peinture* 11ª edición. Paul Ollendorff Editeur, París, 1896, pág. 201.
- 12 En el siglo XX, la conciencia de la historicidad, lleva a Brandi a plantear "El tiempo respecto a la Obra de Arte y la restauración" y analiza el momento en que una intervención peculiar se conceptúa como restauración. Establece que "no se podrá hablar de restauración durante el periodo que va desde la génesis del objeto a su formulación acabada", viniendo a tratarse antes bien de "una fusión de una imagen en otra imagen, de una acto sintético y creativo que desautoriza la primera imagen y la encierra en una nueva". Consta por tanto la diferencia entre restaurar y arrepentimiento, aunque se expresa su cercanía en el periodo que se analiza. Brandi en sus disquisiciones sitúa la reflexión en su propio contexto y pasa a exponer la restauración de restitución o "restauro di ripristino" que pretende abolir ese lapsus de tiempo. Consideremos que en el siglo XVIII no había conciencia de este lapsus de tiempo. BRANDI, CESARE, *Teoría de la Restauración*. Ed. Alianza, Alianza Forma, Madrid, 1989, págs. 32 y 33.
- 13 CONTI, ALESSANDRO, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Ed. Electa, Milán, 1988, págs. 89-119.
- 14 MORÁN, MIGUEL Y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1985, pág. 253. Referencia bibliográfica: MORENO VILLA, "Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado", *Revista Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1933, núm. XXVI, pág. 113; BEROQUI, P. *Tiziano en el Museo del Prado*. Madrid, 1946; AZCÁRATE, J. M., "Notas sobre Velázquez en la Corte", *Revista Archivo Español de Arte*, 1960, págs. 157-385.

- 15 AZCÁRATE, J. M., "Noticias sobre Velázquez en la Corte". Revista *Archivo Español de Arte* 1960, pág. 360. Leg. 1495; C. M., Leg. 1450.
- 16 MORENO VILLA, J. "Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado", Revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1933, núm. XXVI, pág. 113-114.
- 17 "Carducho describe el Alcázar en 1633... y se detiene sobre todo ante las novedades constructivas, cuya finalidad esencial parece ser el digno acomodo de las pinturas, "en particular con aquel hermoso salón, que se hizo de nuevo, que cae sobre la puerta principal, tan opulento y espacioso" y las nuevas bóvedas del Cierzo que "están aderezadas con muchas pinturas". MORÁN, MIGUEL Y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España...*, Cátedra. Madrid, 1985, pág. 252. Cita CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, ed. Madrid, 1979.
- 18 *Voz Restauración. Pint. Restauración de cuadros*. Enciclopedia Universal Ilustrada, Ed. Espasa Calpe, tomo 50, Barcelona, 1923, pág. 1333.
- 19 DELA VEGA Y SANDOVAL, *Un inmortal sevillano, Murillo 1618-1682*, Sevilla, Establecimiento tipográfico de Hijos de G. Alvarez, 1921, pág. 187.
- 20 MORALES, ALFREDO, "Murillo restaurador, Murillo restaurado". Revista *Archivo Español de Arte* 240, Madrid, 1987, págs. 475-480.
- 21 Recogido por Ceán Bermúdez en 1806, y ampliadas con posterioridad por Gestoso, apunta la documentación de archivo: Archivo Catedral de Sevilla. Autos Capitulares, 1667-1668, fol. 53v y Mayordomía de Fábrica, 1668, fols. 1, 3v y 5, el primero sobre la propuesta de renovación de la Sala del Cabildo, y la segunda conteniendo lo que se pagó al artista por su labor. MORALES, ALFREDO, "Murillo restaurador, Murillo restaurado". Revista *Archivo Español de Arte*, núm. 240, Madrid, 1987, págs. 476 y 477 respectivamente.
- 22 MORALES, ALFREDO, Opus cit. pág. 477.
- 23 MORALES, ALFREDO, Opus cit. pág. 477, nota 10.

# LAS PINTURAS MURALES DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE JAÉN Y SU RESTAURACIÓN

Juan AGUILAR GUTIÉRREZ  
Luis Francisco MARTÍNEZ  
MONTIEL<sup>1</sup>

## ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E ICONOGRAFÍCO.

Tras la conquista de Jaén por Fernando III se propiciaría, como en otros muchos lugares, el paso al culto católico de la mezquita mayor de la medina islámica. Hasta el año de 1368 la vieja mezquita cumpliría su papel como Catedral católica, bajo la advocación de la Asunción de Nuestra Señora. En esa fecha se decidiría la ejecución de un nuevo templo catedralicio de estilo gótico-mudéjar. De esta forma, el culto católico se continuaría en un edificio en el que, según todos los documentos, el agobio por la proximidad de las murallas era una de sus principales preocupaciones. Para solucionar este problema habría que esperar hasta 1548, año en el que el Cabildo Catedralicio decidiría iniciar las obras de la nueva fábrica.

La construcción del nuevo edificio sería encargada a Andrés de Vandelvira iniciándose éste por el costado sur de la cabecera. Así desde 1555, fecha en que definitivamente se demuele la torre de Alcotán, último resto de la muralla que impedía las obras, Vandelvira se ocupa de la dirección de las obras de las magníficas Sala Capitular y Sacristía. En la dirección de estas permanecería hasta su muerte en 1575. En ese momento, la obra de la Sacristía debía estar prácticamente concluida, pues dos años después, según se lee en la cartela de su bóveda esta quedó cerrada<sup>2</sup>.

La Sacristía de la Catedral jienense, considerada por todos como una de las más importantes piezas de la arquitectura española del siglo XVI, muestra a un Vandelvira aglutinador de influencias y organizador de formas totalmente novedosas.

La planta rectangular de ésta es analizada por el maestro concienzudamente, consiguien-

do la integración perfecta en ella de todo el mobiliario, evitando así la obstrucción del espacio arquitectónico. Los paramentos los realiza mediante arcadas formadas por arcos de medio punto, que alternan sus tamaños, entre los que se ubican las cajoneras del vestuario litúrgico. Las arcadas parten de pedestales, quedando delimitadas por un par de columnas corintias, que se corresponden en el muro con un par de medias columnas, sobre ellas corre el capitel y la cornisa. Por encima de los arcos de mayor tamaño tan sólo se encuentra el muro, mientras que sobre los más pequeños coloca "cueros recortados" para igualar las claves de los otros. La cornisa y la bóveda de medio cañón, en cuyo arranque, a manera de lunetos, repite el diseño de arcadas de la parte baja, cierran la Sacristía.

Planteada la resolución arquitectónica de la sacristía en esta forma, es evidente que el ornato sobra, pues los propios elementos arquitectónicos sumaban a su función estructural la decorativa. Sin embargo, y pese a la magnificencia de su arquitectura, la Sacristía completaría su programa ornamental con algunas pinturas murales.

Estas pinturas murales se ubican en los espacios que quedan bajo los dos arcos de medio punto centrales en cada uno de los dos lados menores de la estancia. La decoración pictórica se completó con una serie de lienzos que representan a los evangelistas y a Santa María Magdalena moribunda. Todos ellos quedan enmarcados por pinturas murales que simulan jaspes<sup>3</sup>.

Por lo que respecta a las pinturas murales, los temas iconográficos elegidos son "La Virgen con el Niño" que se ubica sobre el arco de medio punto de la entrada, y los escudos de los obispos que contribuyeron a la erección de la Sacristía en el muro frontero.

En el paramento de los pies de la estancia aparece la representación de “La Virgen con el Niño”. Toda la composición se adecua al medio punto formado por el arco. En el centro de esta, encuadrada dentro de una cartela de evidente traza seiscentista, se colocó la representación de la Virgen sentada pisando a la serpiente, sobre su regazo se coloca al Niño que aparece impartiendo la bendición, mientras que con su mano izquierda sostiene el Mundo; a sus espaldas se desarrolla un fondo arquitectónico no muy cuidado de perspectivas y proporciones. La cartela se remata por un querubín, siendo sostenida por dos ángeles mancebos de estudiados escorzos y perfecta asimilación a su marco del que parecen escapar. Ambos ángeles son flanqueados por jarras de azucenas como símbolo de pureza.

En el testero enfrentado se repite prácticamente la misma composición. En el centro, en un óvalo aparece el escudo de Francisco Delgado, Obispo de Jaén entre los años de 1566 y 1576 en cuya fecha se levantó la Sacristía. Su escudo es partido en dos bandas verticales. En el campo izquierdo aparecen barras diagonales alternado el verde y el amarillo, mientras que en la banda derecha se ubican dos castillos. El escudo se remata por un querubín sobre el que se colocó el capelo y los borlones de obispo. Rodeando el conjunto se desarrolló la inscripción. “Franciscus + Delgado + Episcopus + giennensis”. El motivo se ubica en una cartela de similares características a las del paramento enfrentado, rematada por un querubín y sostenida por dos ángeles mancebos que a su vez quedan igualmente flanqueados por dos jarras de azucenas.

Bajo esta composición, justo en el paramento situado entre las parejas de columnas



1.- Catedral de Jaén. Sacristía. Rostro de ángel mancebo. Antes de la restauración.

corintias encontramos dos escudos del Obispo Sancho Dávila y Toledo, quien rigió los destinos de la Catedral entre 1600 y 1615. Estos se desarrollan sobre banderolas amarillas, azules, rojas y verdes. El óvalo se divide en dos campos verticales formando un escudo partido. En la banda izquierda sobre fondo amarillo se ubican seis tortillos o roeles, mientras que la banda derecha se soluciona de forma ajedrezada. El escudo se remata con la corona de marquesado y con el sombrero y los borlones de obispo.

El resto de las pinturas murales se limitan a los ya señalados jaspes de los marcos y a las cartelas formadas por guirnaldas e inscripciones que rematan los relicarios y los lienzos de los evangelistas y de Santa María Magdalena.

Según la inscripción encontrada en el medio punto de “La Virgen con el Niño” durante el proceso de restauración, las pinturas se realizaron en 1608. Esto explica la

aparición del escudo de Sancho Dávila, bajo cuyo mandato debieron ser encargadas. Esta datación queda corroborada igualmente por las formas y componentes de las cartelas.

La inscripción a la que nos referimos está bastante deteriorada, siendo muy complicada su lectura completa, pese a ello se puede leer: "Mº \_ Fº sARMÉNº A 8 DE Dº 1608 AÑO". De este pintor Fº Sarmiento nada se conoce en Jaén. Tan sólo se han encontrado referencias de un pintor con el mismo nombre trabajando diez años después en Sevilla. De ser el mismo, probablemente pudiera llegar a Sevilla en busca de mayores oportunidades, como ya habían hecho otros pintores jienenses por las mismas fecha<sup>4</sup>.

Por lo que se refiere a la composición y diseño la obra no es de mala calidad, aunque tal vez adolezca de excesiva rapidez en su ejecución lo que simplifica en algunos momentos su dibujo y la hace menos fuerte. Pese a ello, la obra presenta sobre todo en los ángeles mancebos un gran dinamismo y unos estudiados escorzos que la hacen bastante interesante. Interés que la restauración llevada a cabo en el siglo XVIII había diluido en gran medida.

Para finalizar concluiremos en lo importante de ir dando a conocer estas restauraciones de pintura mural por las grandes posibilidades de ir conformando un corpus que permita conocer y datar -como en este caso de las pinturas murales de la Sacristía de Jaén- esta faceta de la pintura de la que hasta el momento tampoco se conoce y valora.

## CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN<sup>5</sup>

### Técnica de ejecución.

Como ya se ha visto, el conjunto decora-



2.- Catedral de Jaén. Sacristía. Rostro de ángel mancebo. Después de la restauración.

tivo mural de la Sacristía de la catedral de Jaén se compone de pinturas figurativas en la luz de los arcos de los lados menores y de pintura ilusoria que imitan cartelas, escudos y marcos de jaspes en tres de sus cuatro paramentos.

Las pinturas se encontraban recubiertas de un estrato de polvo y suciedad general y en algunas ocasiones de repintes. Tras los análisis realizados "in situ", el estrato pictórico se reveló compuesto por un aparejo de yeso y cola de 1,5 mm. de grosor aproximadamente. Esta preparación se adapta perfectamente a las irregularidades del muro, que está formado por sillares de piedra arenisca. La película pictórica es de óleo y esta aplicada en diferen-



tes capas, de las que la subyacente de preparación pudiera haber sido realizada al temple. Cubriendo las pinturas se encontró una capa de barniz de origen oleoso muy oxidado.

### **Estado de conservación**

El estado de conservación general que presentaba estaba determinado por los procesos de deterioros propios de los materiales empleados, intervenciones posteriores que se habían producido en los conjuntos y suciedad en general.

### **Soporte**

El soporte de las pinturas es de piedra con mortero de cal y arena en las juntas. Aparece en general en buen estado, apreciándose una importante disgregación en las juntas de los sillares.

### **Base de preparación**

La base de preparación se presentaba bastante compacta, encontrándose exfoliaciones en todo el área correspondiente a las juntas de los sillares y en zonas puntuales. En estas se debía, a una presumible concentración de cola en el aparejo de preparación.

### **Película pictórica**

El estado de conservación en que se presentaba la película pictórica estaba determinado por los procesos naturales de deterioro del mismo material; de la base de preparación y del soporte de piedra. Así se encontraba pulverulenta en áreas concretas y muy exfoliada en extensas zonas.

### **Estrato superficial**

Como estrato superficial se encontró, en primer lugar sobre la superficie pictórica, una



3.- Catedral de Jaén. Sacristía. Detalle de un ángel mancebo.

gruesa capa de polvo que cubría de manera uniforme todo el conjunto de los paramentos. Hay que señalar la acción degradante que el polvo, como elemento catalizador de la humedad ambiental y portador de partículas sulfurosas, desarrollaba sobre la base de preparación de carbonato y del estrato de la película pictórica.

A todo ello hay que añadir que sobre el conjunto pictórico aparecían distintos retoques o repintes. Algunos, como en el caso de las pinturas figurativas, bastante burdos. Incluso en el intradós del arco de acceso a la Sacristía el repinte cubría la presumible firma del autor de las pinturas. Esta fue realizada en un temple oleoso, mientras que su repinte fue hecho al óleo, lo que ralentizó su proceso de recuperación.

### **Tratamiento**

El criterio de intervención fue el de recu-

perar el espacio policromado de la Sacristía realizando un tratamiento de consolidación, limpieza y reintegración sobre las pinturas murales.

Las diferentes fases en que se dividió el tratamiento fueron las siguientes:

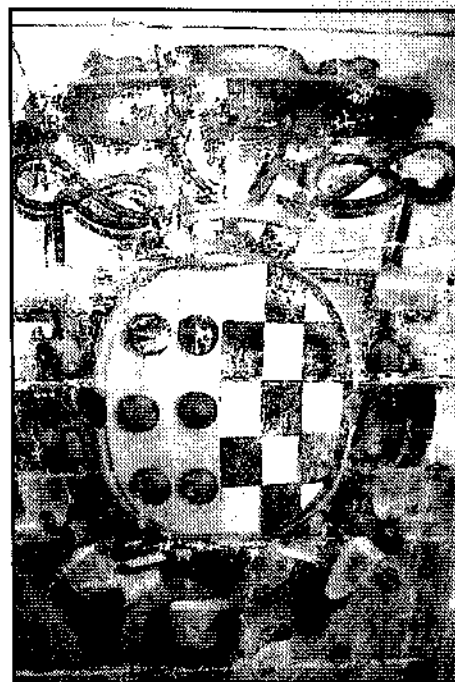
- 1.- Documentación gráfica, y análisis histórico-artístico.
- 2.- Tratamiento de emergencia.
- 3.- Limpieza superficial.
- 4.- Consolidación y fijación de la base de preparación.
- 5.- Consolidación de la película pictórica.
- 6.- Fijación de la película pictórica.
- 7.- Eliminación de barnices oxidados y repintes.
- 8.- Reintegración de las faltas de color.
- 9.- Capa de protección.
- 10.- Reportaje gráfico.

### ***1.- Documentación gráfica, y análisis histórico-artístico.***

En esta primera fase se recogió pormenorizadamente toda aquella documentación relativa a la obra y al estado de conservación en que se encontraba. Estas observaciones se reflejaron en gráficos y fotografías. Asimismo, se llevó a cabo el estudio histórico-artístico previo a la restauración.

### ***2.- Tratamiento de emergencia.***

Las áreas que presentaban mayor peligro de desprendimientos fueron tratadas con mayor celeridad. En esta intervención previa se consolidaron aquellos estratos que estaban amenazados por un desprendimiento inmediato. Esta consolidación paralizó el proceso de degradación hasta que se realizó su definitiva restauración.



4.- Catedral de Jaén. Sacristía. Escudo del Obispo Sancho Dávila y Toledo.

### ***3.- Limpieza superficial.***

Antes de iniciar el tratamiento de consolidación se retiraron de la superficie todos aquellos estratos ajenos al original que no alteraban la superficie pictórica. Especialmente el estrato formado por capas de polvo, depósitos orgánicos, etc.

### ***4.- Consolidación y fijación de la base de preparación.***

Posteriormente se consolidó el soporte y la base de preparación, que se presentaba disgregada y exfoliada. El tratamiento se realizó por inyección e infusión de acetato de polivinilo hidratado a diferentes concentraciones.

### 5.- Consolidación de la película pictórica.

La película pictórica se presentaba, con una ligera pulverulencia en general, acentuándose esta en aquellas zonas donde la película pictórica era menos gruesa. La consolidación se practicó con Paraloid B-79 al 4% en disolvente Nitrocelulósicouona, es decir, una resina acrílica disuelta en disolvente orgánico. El tratamiento se desarrolló por impregnación y pulverización en áreas y colores.

### 6.- Fijación de la película pictórica.

En la película pictórica, que se encontraba exfoliada de la base de preparación, se realizó un sentado de color, para fijarlas. Para ello se utilizó un adhesivo Acrílico, acetato de polivinilo hidratado a diferentes concentraciones.

### 7.- Eliminación de barnices oxidados de repintes.

Tras la consolidación, se eliminaron de la superficie todos aquellos estratos que resultaban ajenos a la película pictórica: barnices oxidados, fijativos antiguos, suciedad, manchas, exceso de consolidantes, etc. Asimismo, se retiraron aquellos repintes que estaban distorsionando la adecuada visión del original. Para ello se utilizaron disolventes orgánicos en diferentes concentraciones.

### 8.- Reintegración de las faltas de color.

En la reintegración de las faltas, se distinguió entre las producidas por el desprendimiento de la película pictórica erosionada y las pérdidas que ocasionaban lagunas en la visión general de las pinturas.

En el primer caso, las faltas se integraron en el conjunto mediante la ejecución de una



5.- Catedral de Jaén. Sacristía. Angel mancebo.

veladura de color, en un tono más bajo que el del original. En el segundo supuesto las lagunas se reintegraron también con una veladura de color, recomponiendo los elementos compositivos que se habían perdido y determinando la reintegración con un rayado de líneas perpendiculares y paralelas. Estas permiten la identificación posterior de las reintegraciones, y posibilita el juicio crítico de las áreas originales.

Los colores utilizados en estas reintegraciones fueron acuarelas de la marca "Widson and Newton" en su variedad de colores "permanente".

### 9.- Capa de protección.

Como estrato de protección de las pintu-

ras se utilizó resina acrílica pulverizada en diferentes concentraciones. Esta sirve de estrato separador y protector de las pinturas, permitiendo revelar su colorido formal y presentar la superficie con una textura y matiz unificado.

### 10.- Reportaje gráfico.

Las distintas fases de los trabajos fueron recogidas fotográficamente y en gráficos y en planos, detallando los procesos e intervenciones. Igualmente, se llevó a cabo un seguimiento de todos los procesos de intervención a que fue sometido todo el conjunto.

---

## NOTAS

- 1 El apartado "estudio histórico-artístico e iconográfico" de las pinturas ha sido realizado por el grupo "Octógono, historiadores del arte". Por tanto son coautores de este los siguientes miembros del equipo: Juan Antonio Arenillas, José Ramón Barros, Mercedes Fernández, Juan Carlos Hernández y Josefa Mata.
- 2 Sobre la fábrica de la Sacristía de la catedral de Jaén puede consultarse CHUECA GOITIA, Fernando: *Artes y artistas. Andrés de Vandelvira*. Madrid, 1954. Del mismo autor es interesante su obra *Andrés de Vandelvira*. Jaén, 1971. Asimismo, debe consultarse GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. León, 1983.
- 3 Sobre estos lienzos véase GALERA ANDREU, Pedro, LÓPEZ PÉREZ, Manuel, ULIERTE VÁZQUEZ, M<sup>o</sup> Luz: *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, 1985. Pág. 101.
- 4 Véase MURO OREJÓN, Antonio: *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Tomo VIII. Sevilla, 1935. Pág. 83.
- 5 Los trabajos de conservación y restauración de las Pinturas murales de la Sacristía de la Catedral de

Jaén, se iniciaron el día dos de Agosto de 1992 concluyéndose a finales del mismo mes. En los trabajos intervino un equipo compuesto por cuatro restauradores, "Octógono, historiadores del arte" y Concepción A. Linares Robles como dibujante. El criterio específico de intervención y tratamiento, fue revisado por el Departamento de Bienes Muebles de la Consejería de Cultura, correspondiendo el cargo presupuestario a "Productora Andaluza de Programas" y la contratación de los trabajos al "Equipo Andalucía 92".

El proyecto de conservación y restauración realizado, tuvo como fin primordial el estudio, la consolidación y restauración de una superficie aproximada de dieciocho metros cuadrados de pintura mural.

La realización de la obra ha supuesto por parte del equipo de restauradores y de los trabajos complementarios, un total de ochocientas cincuenta horas de trabajo.

El proceso de restauración se inició tras haber valorado la técnica de ejecución de las pinturas, su estado de conservación y su historia material.

# EL PATRIMONIO ARTÍSTICO -PINTURAS Y ESCULTURAS- DE D<sup>a</sup>. SANCHA DE MENDOZA, MARQUESA DE ARMUÑA. SEGÚN SU INVENTARIO POST MORTEM

Lázaro GILA MEDINA  
Manuel L. PEREGRINA  
PALOMARES

ATRIO 8/9 (199t). Págs. 121-132

## RESUMEN

En este trabajo ofrecemos, agrupados por temática y por géneros en el primero de los casos, el asombroso patrimonio artístico que poseyó D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza, esposa de D. Francisco Centurión, II Marqués de Armuña. Con ello pretendemos contribuir al estudio, aún en ciernes, de lo que entendemos constituirá un capítulo básico en la historiografía artística española en general y de la granadina en particular, nos referimos al coleccionismo artístico<sup>1</sup>.

### 1. INTRODUCCIÓN.

Si hay dos rasgos claramente definitorios de la Granada del Antiguo Régimen, éstos son su fuerte acento nobiliario y su gran dimensión religiosa. Palacios, conventos y parroquias constituyen los edificios más numerosos, visibles y representativos de su entramado urbano. Dentro de los primeros los vinculados con los Mendoza serían auténticos museos vivos.

No se trata de una afirmación gratuita, ya que por fortuna, entre otros, conservamos el inventario de los bienes realizados a la muerte del V Marqués de Mondéjar y VII Conde de Tendilla, D. Íñigo López de Mendoza, así como el de su prima, D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza, biznieta de D. Bernardino de Mendoza, cuarto hijo del I Marqués de Mondéjar y II Conde de Tendilla<sup>2</sup>.

Aunque ambos son de un gran interés, pues incluyen pinturas, esculturas, tapices, objetos para el culto, vestuario, mobiliario, hasta llegar incluso a los libros que conformaban sus amplias bibliotecas, nos centraremos en el de Doña Sancha de Mendoza, por ser

mucho más explícito que el anterior, además de ser el primero en el tiempo.

### 2. D<sup>a</sup>. SANCHA DE MENDOZA Y SU ENTORNO FAMILIAR.

Huelga, por ser muy conocido, dedicar algunas líneas a poner de manifiesto la enorme importancia y trascendencia que en todos los órdenes, y especialmente en el campo de las artes, tuvo en los albores de la Modernidad la Casa de los Mendoza. La llamada rama séptima, la de los Marqueses de Mondéjar y Condes de Tendilla, quedaría vinculada estrechamente al Reino de Granada, ya desde los mismos comienzos de su Reconquista, en la persona del mencionado D. Íñigo López de Mendoza, I Marqués de Mondéjar y II Conde de Tendilla, quien sería nombrado por los Reyes Católicos, tras la Toma de la Ciudad y en premio a sus muchos servicios, alcalde de la Fortaleza de la Alhambra y Capitán General del Reino de Granada.

En los Jardines del Partal, frente a la Torre de las Damas del recinto alhambrense, edificó su palacio, que sus sucesores moraron hasta 1718, en que siendo desposeídos de sus cargos por Felipe V por haber defendido la causa del Archiduque Carlos en la Guerra de Sucesión, su último poseedor mandó derribarlo.

De entre los nueve hijos que tuvo el I Marqués de Mondéjar con su segunda mujer D<sup>a</sup>. Francisca Pacheco -con la primera, su prima hermana, D<sup>a</sup>. María Laso de Mendoza, no tuvo descendencia-, sobresalen, aparte del primogénito, Luis Hurtado de Mendoza, que heredó los títulos y los cargos, el cuarto y el quinto. Éste fue D. Antonio de Mendoza, Primer Virrey de México y posteriormente de Perú, mientras aquél, D. Bernardino de

Mendoza y Pacheco, que sería el primer eslabón de la segunda rama de los Mendoza granadinos, casó con Elvira Carrillo de Córdoba, siendo los bisabuelos de la citada D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza.

D. Bernardino de Mendoza y Pacheco vivió en su palacio del Campo del Príncipe - hasta hace poco sede del Hospital Militar-, y desempeñó significativos y rentables cargos - Capitán General de la Mar, Contador Mayor de Castilla, de los Consejos de Castilla y de Guerra-. De entre sus nueve hijos sobresale especialmente el primogénito: Juan de Mendoza y Carrillo, General de las Galeras de España, Comendador de Mérida, perteneciente a la Orden de Santiago, y alcaide de Cartagena, quien casó con D<sup>a</sup>. Juan de Cárdenas, muriendo ahorcado en el desastre de la Herradura.

De este matrimonio nacieron cuatro hijos, destacando el mayor, llamado igualmente Bernardino de Mendoza, quien casó con D<sup>a</sup>. Leonor María de la Vega, naciendo solamente la ya mencionada D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza<sup>3</sup>.

Son bastantes las noticias que poseemos de esta ilustre dama de la nobleza granadina. Mas para no fatigar al lector solamente haremos referencia a sus dos matrimonios. Así pues en primer lugar estuvo casada con su primo D. Antonio Enríquez de Portocarrero, disolviéndose el vínculo por impotencia del marido, en 1605. En este mismo año casó con D. Francisco Centurión y Mendoza, II Marqués de Armuña<sup>4</sup> y segundogénito del II Marqués de Estepa, D. Juan Bautista Centurión y Negrón, natural de Génova<sup>5</sup>.

El matrimonio tuvo un solo descendiente: D<sup>a</sup>. Leonor María de Mendoza Centurión, quien, en 1626, previa licencia papal, casó con su tío carnal, el hermano de su padre, D. Adán Centurión y Córdoba, III Marqués de

Estepa, viudo de D<sup>a</sup>. Mariana de Guzmán, su primera mujer<sup>6</sup>.

De D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza sabemos que murió el 13 de junio de 1633, siendo enterrada al día siguiente en la capilla mayor de la Parroquia de San José. De él, de su marido, quien según Enríquez de Jorquera mantuvo una intensa vida social en esta ciudad hasta 1640, no sabemos ni dónde, ni cuándo murió. Sólo podemos decir que no se enterró con su mujer, pues su defunción no aparece registrada en el libro respectivo de la citada Parroquia albaicinera, y que su óbito tuvo que ser posterior. Con toda probabilidad, se trasladó a vivir a Madrid, por lo que debido a esto, en ese mismo año -1640-, entra a ser Caballero Veinticuatro de Granada, Felipe Castillo, tomándolo a renta de dicho Marqués de Armuña<sup>7</sup>. Incluso aún nos aparece documentado en 1646, ya que en tal año, afirmando estar en la Corte, aplaza por un año el cobro de 1.866 reales que le debía por venta de trigo Juan de Alcaraz, vecino de Granada<sup>8</sup>.

### 3. SECUENCIA DE LOS HECHOS PREVIOS AL INVENTARIO EN SÍ.

Como hemos adelantado, el 14 de junio de 1633 recibía sepultura en la cripta de la capilla mayor de la citada Iglesia albaicinera, D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza. Su féretro, como claramente se anota en su partida de defunción, «se truxo de la Parroquia de San Cecilio de donde era parroquiana»<sup>9</sup>.

A los pocos días de su fallecimiento, exactamente el 26 de junio de 1634, su única hija y heredera, D<sup>a</sup>. Leonor María de Mendoza, mujer de Adán Centurión, III Marqués de Estepa, en virtud del poder que tenía recibido de su marido, albacea testamentario de su

suegra, otorgado en Granada el 10 de junio pasado, para poder nombrar administrador de los bienes del mayorazgo que instituyó en esta ciudad y en la de Guadix D. Bernardino de Mendoza y D<sup>a</sup>. Elvira Carrillo de Cárdenas, tatarabuelos de su mujer, nombra para tal cargo, con efectos desde el 14 de junio de 1633, a D. Juan de Valdivia y Hurtado, vecino de Granada -recordemos que en este mismo día recibió cristiana sepultura su madre<sup>10</sup>, D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza-.

Casi al mes, el 20 de julio, el mencionado III Marqués de Estepa, Adán Centurión, como marido de D<sup>a</sup>. Leonor María de Mendoza, tras afirmar de nuevo que su suegra, D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza, ya es difunta y él su albacea testamentario, suplica al Alcalde Mayor autorización para proceder a inventariar sus bienes.

Al día siguiente -el 21 de julio- el licenciado D. Francisco de Valcárcel, Alcalde Mayor de Granada, autoriza la realización del dicho inventario.

El Marqués lo comienza pronto, concretamente el día 23, mas sólo se inventarían seis sillas y unas alfombras, dejándolo en este estado, sin dar más explicaciones<sup>11</sup>.

Habrà que esperar hasta el 18 de octubre, cuando, estando en Madrid, autoriza a su mujer -D<sup>a</sup>. Leonor María de Mendoza- a llevarlo a cabo, dándole poderes incluso para que se lo pudiera encargar a otra tercera persona. Así lo hizo la susodicha, en Granada, el 18 de agosto del año siguiente -1634-, confiándosele a su leal servidor D. José de Figueroa<sup>12</sup>.

D. José, que realizó el inventario entre el 19 y el 23 del mismo mes, tuvo que ser una persona con una buena preparación cultural, además de ser muy pulcro y meticuloso, especialmente cuando se trata de obras de arte, como ya se comprobará.

#### 4. BREVES CONSIDERACIONES EN TORNO AL INVENTARIO.

Como adelantábamos, este amplísimo inventario es de una enorme precisión, ya que en él se recogen con gran detalle todos los bienes muebles, del más variado tipo, de la difunta, D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza -hubiera sido altamente ilustrativo haberlo presentado completo, pero esto deberá ser objeto de una amplia publicación monográfica posterior-.

Por tal motivo nos ceñiremos a la pintura -el capítulo de mayor envergadura- y a la escultura -representada en menor cantidad-.

Somos conscientes que dejamos al margen apartados tan significativos como los objetos de culto y la platería, donde se relacionan entremezclados objetos de uso cotidiano con otros muy excelsos, sin lugar a dudas de tipo suntuario. Igual sucede con las cerámicas y el cristal, donde nos encontramos ampliamente representados los principales centros productores españoles y europeos. Finalmente, el último apartado, aparte del mobiliario y los carruajes, incluso la relación completa de sus esclavos, sería el de los libros que conformaban su amplia biblioteca. Aquí domina la temática religiosa, mas también hay un amplio número de ejemplares de historia española, europea e incluso hispanoamericana, junto a teatro, poesía y arte, bien en español, latín, portugués e incluso italiano.

#### 5. DESARROLLO DEL INVENTARIO.

Comenzaremos por el capítulo de pintura, por ser el más ampliamente representado. A

priori advertiremos que D. José de Figueroa, encargado de realizar el inventario, tuvo necesariamente que ser una persona bastante experta en la materia. Además, por los muchos detalles que proporciona, sospechamos que contó con otros inventarios anteriores, donde se recogerían detalladamente parte de estos cuadros. Lo primero queda demostrado porque señala si el cuadro, en líneas generales, es bueno o malo, si es lienzo o tabla, abocetado o no, al óleo o al temple, etc. Y lo segundo porque entendemos que cuando señala que tal cuadro es copia de otro -y son muy numerosas las copias de autores españoles y sobre todo italianos y flamencos- esa información le tenía que venir dada de antemano -con toda probabilidad por miembros de la misma familia, que conocían muy bien la trayectoria de su magnífica colección de pinturas-.

Sobre la veracidad de las autorías que se dan en este inventario para bastantes cuadros -en él figuran obras de los grandes maestros italianos (Tiziano, Caravaggio, Correggio, Rafael, etc.); flamencos y holandeses (El Bosco, Brueghel de Velours, Adrian de Utrech, etc.) o españoles (Ribera o El Greco), deliberadamente no vamos a entrar. Como es moneda común en estos casos, esta magna colección con el tiempo se desmembraría, aunque algunos de los cuadros citados confiamos que aún estén en poder del actual Duque del Infantado, en quien confluyeron los títulos nobiliarios aquí mencionados.

En la mayoría de estos casos, tales afirmaciones nos infunden cierta sospecha, ya que es muy normal, al hacer el inventario y posterior tasación de unos bienes, que los herederos, por muchas razones de todos conocidas, tiendan a sobrevalorarlos. Aunque, en este caso concreto, al ser heredera única no existe tal

interés -se trata simplemente de un inventario y nada más, de ahí que se especifique muy claramente si es anónimo, copia de autor conocido, u original-. Esto nos inclina a darle bastante credibilidad. Al igual que el hecho de que se trate de un miembro destacado de la Casa de los Mendoza, cuyo interés por las artes en general y el coleccionismo en particular, como ya hemos señalado, es de sobra conocido. Por último, no debemos olvidar que algunas obras italianas le vendrían a D<sup>a</sup>. Sancha Mendoza a través de su marido, D. Francisco Centurión, miembro de una de las más ilustradas familias de la nobleza genovesa al servicio de la Monarquía Española a lo largo del quinientos -destaquemos, muy especialmente su tío carnal, el hermano de su padre, D. Alejandro Centurión y Negrón, arzobispo de Génova, gobernador de Rávena y Ferrara y nuncio en algunas ocasiones ante Felipe III.

Entrando a analizar el inventario en sí, tenemos:

## 5.1. PINTURAS.

### 5.1.1. DE TEMA RELIGIOSO.

Son en total setenta obras que pueden quedar desglosadas del siguiente modo:

#### A. Cuadros de autor conocido:

*Un cuadro de San Francisco* en lienzo, de dos varas de alto y siete cuartas de ancho (167 x 146 cms.), **de mano de Caravaggio**, con guarnición negra.

*Una tabla de la Magdalena* de **mano del Correggio**, de poco más de una vara (83.59 cms.) de largo, con la guarnición, y menos de una de ancho, con la guarnición dorada y negra.



*Un cuadro de San Jerónimo de mano de Juan de Hemse*<sup>13</sup>, de una vara de largo y una vara, menos una sesma de ancho (83.59 x 69.66 cms.), con la guarnición dorada y negra.

*Un lienzo, de tres cuartas de lato y dos tercias de ancho (62.67 x 55.72 cms.), con Cristo Nuestro Señor Coronado de espinas y con un trozo de cruz en la mano, de la del Griego.*

*Una tabla de la Expiración de Cristo Nuestro Señor con San Juan y la Virgen, de mano del Bonarrotta*<sup>14</sup>, con guarnición de ébano, de tres cuartas de largo y algo menos de dos tercias de ancho (62.67 x 55.72 cms.).

*Un lienzo, con guarnición de oro y negro, de un Rostro de Cristo Nuestro Señor, de dos tercias poco menos de alto y media vara de ancho (55.72 x 41.79 cms.); de mano de Raxes, el Viejo*<sup>15</sup>.

*Un cuadro de Santa Isabel, Nuestra Señora, Santa (Ana) y los ángeles, de mano del Corral*<sup>16</sup>, de nueve cuartas de alto y siete de ancho (188 x 146.23 cms.).

*Otro cuadro de San Antonio de la misma manera y tamaño, del Corral, como el de antes.*

*Una cabeza de San Sebastián, de dos tercias de alto, cuarta y media de ancho (55.72 x 31.33), de mano de Ribera.*

*Un lienzo, de vara y tercia de largo (111.45 cms.) y vara y tercia de ancho poco menos, de Santa Catalina de Siena y Cristo Nuestro Señor, de mano de Salvio*<sup>17</sup>.

*Un lienzo, con su guarnición dorada, del Sueño de Adam de mano de Palenque*<sup>18</sup>, de dos varas y media de largo y dos y cuarta de ancho (208.97 x 188.07 cms.).

*Otro del Martirio de Santa Catalina, de tres varas de largo y dos y media de ancho (250.77 x 208.97 cms.); de mano del Fraile de los Mártires*<sup>19</sup>.

## **B. Cuadros anónimos.**

*Un cuadro (tríptico) de pintura flamenca con el Nacimiento, de una vara de alto y una vara poco menos de ancho (83.59 x 83.59 cms.); con dos puertas, en una la Presentación y en la otra los Reyes -Magos-.*

*Un cuadro en lienzo, de vara menos sesma a lo largo y de alto tres cuartas (69.66 x 62.67 cms.), con Santa Isabel, el Niño y San Juan Bautista bebiendo, con guarnición grande dorada y negra.*

*Otro lienzo, del mismo tamaño (69.66 x 62.67 cms.) y guarnición que el anterior, con el Niño dormido y la Virgen con el dedo en la boca para que calle San Juan.*

*Un cuadro de la Coronación de Espinas, con su guarnición dorada y negra, de vara y ochava a lo largo y vara menos ochava de ancho (94.03 x 73.15 cms.).*

*Los Doce Apóstoles de mala pintura, de tres cuartas de alto y menos de dos tercias de ancho (62.67 x 55.72 cms.).*

*Un lienzo, de dos tercias de alto y media vara de ancho (55.72 x 41.70 cms.); de Nuestra Señora del Rosario con el Niño y muchos serafines, sin guarnición.*

*Un lienzo, de vara a lo largo y vara menos ochava a lo ancho (83.59 x 73.15 cms.); de Jacob y Esaú de noche.*

*Un lienzo de San Juan Evangelista, de tres varas de alto y siete cuartas de ancho (250 x 146.23 cms.); sin guarnición.*

*Otro de San Juan Bautista del mismo tamaño.*

*Un cuadro del Descendimiento de la Cruz, de media vara, poco menos de alto y media vara, menos tres dedos, de ancho (41.79 x 36.39 cms.).*

*Otro lienzo, con una guarnición de espejo, de una tercia de ancho y algo más de largo, retrato de la cabeza de San Anastasio.*

*Un lienzo de Nuestra Señora de la Soledad*, de dos varas de largo y vara y cuarta de ancho (167.18 x 104.48 cms.).

*Otro copia de la misma*, poco más o menos.

*Un lienzo de Santa Teresa*, de vara y cuarta de alto y una de ancho (104.48 x 83.59 cms.).

*Otro lienzo de Santa Teresa*, de dos varas de largo y vara y cuarto de ancho (167.18 x 104.48 cms.).

*Un lienzo de Nuestra Señora de la Concepción*, con su guarnición dorada y negra, de vara y cuarta de alto y vara y dos tercias de ancho (104.48 x 139.31 cms.).

*Otro cuadro de Ntra. Señora de la Concepción*, de dos varas de alto y vara y media de ancho (167.18 x 125.38 cms.).

*Un cuadro de la Asunción de Nuestra Señora*, con guarnición en blanco, de dos tercias de largo y media vara de ancho (55.72 x 41.79 cms.).

Un cuadro de tabla, con su guarnición dorada y negra, *de Nuestra Señora, el Niño, San Juan y ángeles*, pintura de Roma antigua, de dos tercias de largo y media vara de ancho (55.72 x 41.79 cms.).

*Un lienzo*, de vara y media de largo y vara y cuarta de ancho, *del Descendimiento de la Cruz*.

*Otro*, del mismo tamaño, *con San Jerónimo muerto con unos ángeles*.

*Otro* del mismo tamaño (188 x 55.72 cms.), con guarnición negra y oro, *de San Hermenegildo*.

*Otro* cuadro al temple, de dos varas (167.18 cms.), poco más, de largo, *de la Paciencia*.

*Un lienzo de San Pedro crucificándolo*, de dos varas de largo, poco menos, y vara y cuarta de ancho (167.18 x 104.48 cms.).

*Una tabla*, con su guarnición dorada, *del Descendimiento de la Cruz*, de dos tercias de

alto y media vara, poco menos de ancho (55.72 x 41.79 cms.).

*Otra tabla de Santa Ana, Santa Isabel, San Juan, el Niño Jesús y unos ángeles echando flores*, con guarnición dorada y negra, de media vara de alto y una tercia, poco más, de ancho (41.79 x 27.86 cms.).

*Un lienzo de un Niño Jesús*, con guarnición dorada y negra, de más de siete cuartas de alto y más de una vara de ancho (146.23 x 83.59 cms.).

*Un rostro de Nuestra Señora*, con guarnición dorada, de dos tercias de alto (55.72 cms.) y poco menos de ancho.

*Un lienzo al temple*, con guarnición de oro y negro, *del Hijo Pródigo*, de vara y tercia, poco más, de alto y vara y cuarta, poco más, de ancho (111.45 x 104.48 cms.).

*Tres lienzos*, con guarniciones doradas y negras, de vara y media de alto y dos de largo (125.38 x 167.19 cms.), *con la Historia del Hijo Pródigo*.

### C. Copias de autores conocidos.

*Un cuadro de Nuestra Señora y el Niño* sin guarnición, de una vara menos ochava de largo y dos tercias de ancho (73.15 x 55.72 cms.); **copia de una pintura de Don Pablo Veneroso**<sup>20</sup>.

*Un lienzo del Juicio*, **copia de uno de Noalejo**<sup>21</sup>.

*Un lienzo del Martirio de San Cristóbal*, de tres varas y media de largo y tres varas menos cuarta de ancho (292.56 x 229.88 cms.), **copia de Horacio Borjani**<sup>22</sup>.

*Otro* del mismo largo y más de dos varas y media de ancho (208.97 cms.), *de San Cristóbal con el Niño a cuestras*, **copia del mismo**.

*Otro del Nacimiento*, **copia de José de Arpinas**<sup>23</sup>, de tres varas de alto y dos de ancho (250.77 x 167.18 cms.).

*Otro de la Adoración de los Reyes* del mismo tamaño (250.77 x 167.68 cms.), **copia de Roma.**

*Otro de la Columna*, de nueve cuartas de alto y seis de ancho (180 x 125.34 cms.); **copia de Caravaggio.**

*Un lienzo*, de tres varas de alto y dos de ancho (250 x 167.18 cms.); *de San Miguel*, **copia de Rafael de Urbino.**

*Un cuadro*, de dos varas menos sesma a lo largo y vara y cuarta de ancho (153.25 x 104.48 cms.), *del sacrificio de Abraham*, **copia de mano del Caravaggio.**

*Un lienzo de San Juan Bautista*, de tres varas de alto y dos de ancho (250.77 x 167.18 cms.); **copia de Borjani**<sup>24</sup>.

*Otro del mismo santo*, **copia del Gonçino**<sup>25</sup>, de dos varas, poco menos, de largo y siete cuartas (146.23 cms.), poco menos, de ancho.

*Un lienzo de la Samaritana*, con su guarnición dorada y negra, de nueve cuartas de largo, vara y dos tercias de ancho (188 x 55.72 cms.); **copia del Luqueto**<sup>26</sup>.

*Otro lienzo*, de dos tercias de alto y media vara de ancho (55.72 x 41.79 cms.). *Retrato de San Pedro y San Pablo*, **copia de la Capilla Real**<sup>27</sup>.

*Un lienzo de la Magdalena*, **copia del Corezo**<sup>28</sup>, con su guarnición dorada y negra, de vara, poco más, de ancho y vara y tercia de alto (83.59 x 111.45 cms.).

*Un cuadro del Señor San Jerónimo*, del mismo tamaño (una cuarta de largo, 20.89 cms.), en lámina, **copia de Ribera.**

### **5.1.2. PAISAJES, BODEGONES Y TEMAS POPULARES.**

Son un total de cincuenta y seis cuadros, que siguiendo el esquema anterior

desglosamos del siguiente modo:

#### **A. Cuadros de autor conocido.**

*Un paisaje*, de vara, poco menos, de largo y dos tercias de ancho (27.86 cms.), **de mano de Nicolás**<sup>29</sup>.

*Un lienzo de un florero*, de dos varas y cuarta a lo largo y dos menos ochava a lo ancho (188.07 x 156.74 cms.), **de mano del Bosco**, sin guarnición.

*Otro paisaje*, de vara menos ochava de largo (73.15 cms.) y poco menos de dos tercias a lo ancho, **del mismo** -El Bosco-.

*Otro paisaje*, de vara y sesma a lo largo, poco más, y vara menos dos dedos (79.99 cms.) a lo ancho, **de mano de Adrián**<sup>30</sup>.

*Otro paisaje*, de vara y cuarta a lo largo y vara a lo ancho (104.48 x 83.59 cms.), **del mismo** -Adrián-.

*Otro paisaje*, de tres cuartas a lo largo y media vara a lo ancho (62.67 x 41.79 cms.), **de mano de Nicolás**<sup>31</sup>.

#### **B. Copia de autor conocido.**

*Un lienzo de un paisaje*, de vara y cuarta a lo alto y vara menos doceavo de ancho (104.48 x 76.69 cms.); **copia de Brogue**<sup>32</sup>, sin guarnición.

#### **C. Cuadros anónimos.**

*Un lienzo de una cabaña*, de vara y media de largo y cinco cuartas de ancho (125.38 x 83.44), sin guarnición.

*Un lienzo de unas ruinas*, con una guarnición en que está, de vara y media de largo y vara y sesma de ancho (125.38 x 97.52 cms.).

*Otro de un barco en la mar*, del mismo tamaño (125.38 x 97.52 cms.).

*Un lienzo de la ciudad de Nápoles*, de dos varas y media, poco más o menos, a lo largo

y vara y tercia a lo ancho (125.38 x 111.45 cms.) sin guarnición.

*Otro de la ciudad de Génova*, del mismo tamaño (125.38 x 111.45 cms.).

*Otro paisaje*, con guarnición pintada negra, de vara y ochava a lo largo y una vara a lo ancho (94.03 x 83.59 cms.).

*Otro paisaje de unas frutas*, de una vara a lo largo y tres cuartas, poco más, a lo ancho bosquejado (abocetado), con guarnición de ébano.

*Un cuadro con una mujer, un perro y un paisaje*, al temple con guarnición de oro y negro, de siete cuartas a lo largo y seis a lo ancho (146.23 x 125.34 cms.).

*Ocho cuadros de los tiempos y paisajes al temple*, con guarnición dorada y negra, de dos varas, poco menos, a lo largo y vara y tercia a lo ancho (111.45 cms.).

*Diez y seis paisajes y frutas*, de vara y ochava a lo largo y vara a lo ancho (94.03 x 83.59 cms.), todos con guarniciones doradas y negras.

*Otro bosquejado (abocetado) de Troya*, de dos varas a lo largo y vara y dos tercias de ancho (167.18 x 55.72 cms.).

*Otro de un paisaje al temple*, de dos varas a lo largo y una de ancho (167.18 x 83.59 cms.).

*Otro lienzo de un niño subido a un perro*, de vara y media, poco más, de alto y vara y tercia de ancho (111.45 cms.).

*Otro lienzo que tiene pintada una mujer sobre un león*, con guarnición dorada y negra, de vara y tercia de alto y dos varas de ancho (111.45 x 167.58 cms.).

Un lienzo de *un bodegón con armas de Córdoba*<sup>33</sup>, de vara y cuarta de alto y dos de largo (104.48 x 167.18 cms.), con guarnición leonada.

*Dos tablas con pintura de la China*, con

guarniciones doradas y negras, de tres cuartas a lo alto y dos varas, poco más a lo largo (167.18 cms.).

### 5.1.3. RETRATOS.

Son un total de cuarenta y cinco cuadros, que siguiendo el esquema propuesto, quedan agrupados del siguiente modo:

#### A. Cuadros de autor conocido.

*Una cabeza*, de media vara de largo, poco más, y una tercia (27.86 cms.) de ancho, **de mano de Céspedes**<sup>34</sup>.

*Un lienzo de un retrato de mano del Tiziano*, con su guarnición antigua, de dos tercias de alto (55.72 cms.) y media vara, poco menos, de ancho.

#### B. Copia de autor conocido.

*Un lienzo copia Tiziano retratándose*, con su guarnición dorada y negra, de vara y cuarta de alto y vara y media de ancho (104.48 x 125.38 cms.).

#### C. Cuadros anónimos.

*Un lienzo sin bastidor, retrato de Nuestra Señora Doña Leonor María de la Vega*<sup>35</sup>, de dos varas y sesma de largo y una vara y sesma de ancho (181.11 x 97.52 cms.).

*Un lienzo*, con su guarnición negra y oro, de poco más de vara y tercia de alto y vara y ochava (94.3 cms.) de ancho, *retrato de la Rosa*<sup>36</sup>.

*Una cabeza*, de media vara de largo y una tercia de ancho (41.79 cms. x 27.86 cms.); *de un fraile carmelita descalzo*.

*Un lienzo*, de vara menos doceavo de alto (76.69 cms.) y poco menos de dos tercias de ancho; *retrato del Conde de Olivares*.

*Un lienzo*, de vara y tercia, poco más, de

alto, vara y doceavo, poco menos, de ancho, *retrato del Marqués de Santa Cruz*, con guarnición leonada y oro.

*Un lienzo*, de tres cuartas de alto y media vara y cuatro dedos de ancho (62.67 x 48.99 cms.); *retrato de Don Gonzalo de Ávila*.

*Otro retrato del mismo muerto*, de media vara a lo largo y una tercia de ancho (41.79 x 27.86 cms.).

*Otro retrato de la Madre Beatriz de San Miguel*, de media vara a lo largo y una tercia de ancho (41.79 x 27.86 cms.).

*Un retrato de la Cobia?*, de siete cuartas de largo y vara y tercia de alto (146.23 x 111.45 cms.).

Un lienzo de *un retrato de mi Señora Sor María de Santa Clara muerta*<sup>37</sup>, de tres cuartas a lo largo y media vara y cuatro dedos a lo ancho (62.67 x 48.99 cms.).

*Ocho pontífices* casi del mismo tamaño, con su guarnición, de siete cuartas de alto y cinco de ancho, poco más o menos (146.23 x 104.3 cms.).

*Una tabla retrato de la Marquesa del Vasto y sus dos hijos*, con guarnición leonada y oro, de siete cuartas de alto y vara y tercia, poco menos, de ancho (146.23 x 111.45 cms.).

*Un lienzo, retrato de Garcilaso de la Vega*, de cinco cuartas de alto y poco menos de vara de ancho (104.45 x 83.59 cms.), sin guarnición.

*Una tabla, retrato de Don Juan de Mendoza, mi Señor*<sup>37</sup>. Con guarnición negra, de vara y cuarta de alto y poco más de vara de ancho (104.48 x 83.59 cms.).

*Otro lienzo del mismo tamaño* (104.48 x 83.59 cms.), con guarnición dorada y negra, *retrato de Doña Isabel Caroli*.

*Otro de la misma manera de Doña Isabel Enríquez*.

*Otro lienzo de la misma manera, retrato de Carlos Quinto*.

*Otro lienzo de la misma manera, con guarnición, retrato del Cardenal Grambela*.

*Un retrato en tabla, con guarnición dorada y negra, de dos tercias de alto y media vara de ancho* (55.72 x 41.79 cms.). Y es *de mi Señora Doña Sancha de Guzmán*.

*Doce cuadros*, con sus guarniciones doradas y negras, de vara menos sesma de alto y dos tercias poco más de ancho (69.66 x 55.72 cms.); *del Gran Tamerlán, Borbón, Solimán, Duque Valentín, Selín, Barbarroja, Hernán Cortés, Marqués de Pescara, Antonio de Leyba, Magallanes, Aristóteles y Marqués de Mariñán*.

*Cuatro cabezas de turcos*, de dos tercias (55.72 cms.) de alto y algo menos de ancho.

*Un lienzo de Doña Brianda de Corella difunta*, de la estatura humana.

#### 5.1.4. PINTURA DE HISTORIA.

Un total de veintidós cuadros constituyen los fondos de pintura de historia, que, como venimos haciendo, se desglosan del siguiente modo:

##### A. Cuadro de autor conocido.

*Un lienzo del Caballo de Troya*, sin guarnición, de dos varas, algo menos, de largo y de dos menos cuarta de ancho (146,29 cms.); **de mano de Salvio**.

##### B. Cuadros anónimos.

*Un lienzo de la batalla naval de D. Álvaro de Bazán*, de dos varas y media a lo largo y dos y cuarta a lo ancho (208.97 x 188.07 cms.).

*Diez cuadros al temple, de blanco y negro, de la Historia de Juan de Médicis*, de

vara y cuarta de ancho y vara y media de largo (104.48 x 125.38 cms.).

*Diez cuadros al temple, del mismo tamaño, de la Historia del Emperador con algunos colores.*

### 5.1.5. PINTURA MITOLÓGICA.

Es el capítulo más pobre, pues solamente tenemos cuatro cuadros, y de ellos tres tienen por tema a Diana. Aunque algunos de los incluidos en el apartado de historia, como, por ejemplo, el dedicado al Caballo de Troya, muy bien podría haberse incluido aquí.

#### A. Copia de autor conocido.

*Un lienzo del Parto de Venus, con su guarnición dorada y negra, de dos varas, algo menos, a lo largo y vara y dos tercias (139.31 cms.) a lo ancho, copia del Tintoretto.*

#### B. Cuadros anónimos.

*Un lienzo de Diana, de dos varas y cuarta de alto (188.07 cms.) y vara y media, poco menos, de ancho.*

*Un lienzo de Diana, al temple, de dos varas y media a lo largo y dos tercias a lo ancho (167.18 x 55.72 cms.).*

*Un lienzo, de dos varas y cuarta de alto y vara y cuarta de ancho (188.07 x 104.48 cms.), pintada una Diana.*

### 5.2. ESCULTURA.

En comparación con la cantidad de pintura, este capítulo es de una enorme pobreza, pues solamente tenemos cinco piezas, aunque algunas serían muy exquisitas y refinadas. Éstas son:

#### 5.2.1. De bulto redondo.

*Un Cristo de bulto, de algo más de tres cuartas de largo (62.67 cms.), de mano de Gaviria<sup>39</sup>.*

#### 5.2.2. Relieves.

*Una imagen de Nuestra Señora y su Hijo, de alabastro, de medio relieve, con guarnición dorada y negra, de media vara de alto (41.79 cms.).*

*Un cuadro de San Jorge en piedra, guarnecido de ébano.*

*Un cuadro de oro con una Verónica sobre marfil.*

*Un cuadrito de carey del Señor San Lorenzo.*

### 5.3. GRABADOS.

En este apartado nos surge la duda si se trata de grabados en sí o pinturas sobre lámina de cobre. En este caso concreto no nos inclinamos ni sobre lo uno ni lo otro, si bien no podemos dejar de reseñar, por nuestra experiencia en documentos de este tipo, que en el ámbito granadino cuando se trata de una pintura sobre cobre así aparece detallado puntualmente en los documentos notariales.

Tampoco es muy amplia la colección de estampas que poseía D<sup>a</sup>. Sancha de Mendoza en comparación con otros inventarios que tenemos registrados. Concretamente son sólo nueve, que siguiendo el criterio señalado para la pintura quedarían englobadas del siguiente modo:

#### 5.3.1. De autor conocido.

*Una lámina de la Crucifixión, con guarni-*

ción de ébano de una cuarta de largo (20.89 cms.), de mano de Martínez, el de Valladolid<sup>40</sup>.

### 5.3.2. Grabados anónimos.

*Una lámina pequeñita de Nuestra Señora*

*y el Niño*, con una guarnición de espejo de la China.

*Una lámina de Nuestra Señora, el Niño y San José*, con guarnición de ébano, de media vara, poco más, de largo y una tercia de ancho (27.86 cms.).

## NOTAS

- 1 Queremos agradecer, desde este mismo momento, la gran ayuda que para la realización de este trabajo hemos recibido del Profesor D. José Manuel Pita Andrade, sin su ayuda no habiéramos podido identificar el nombre popular de algunos pintores que figuran en este inventario.
- 2 ARCHIVO NOTARIAL DE GRANADA (A. N. Gr. a partir de ahora). Protocolos de la Ciudad. Legajo 627. Folios, 317-56.
- 3 Para los Mendoza de Granada, véase Alberto y Arturo GARCÍA DE CARAFFA. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles e iberoamericano*. Madrid. Nueva Imprenta Radio. 1952. Tomo LVI. Páginas, 73-80.
- 4 El Título de Marqués de Armunia tiene su origen en la villa almeriense de Armuña de Almazora. Para más datos véase Francisco HENRÍQUEZ DE JORQUERA. *Anales de Granada*. Edición de 1987. Granada. Universidad-Ayuntamiento. Páginas 195-96.
- 5 HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. Ob. cit., Página 545.
- 6 Para más información sobre la Casa de Estepa, véase Alberto y Arturo GARCÍA DE CARAFFA. Ob. cit. Tomo XVI. Págs. 34-42.
- 7 HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. Ob. cit. Pág. 864.
- 8 A. N. Gr. Legajo 708. Folios 286-87.
- 9 Archivo de la Parroquia de San José de Granada. Libro III de Defunciones. Folio 155 vt°.
- 10 A. N. Gr. Legajo 627. Folios 188-195 vt°.
- 11 Ibid. Folios 115-115 vt°.
- 12 Ibid. Folios 316-316 vt°.
- 13 Posiblemente se trate de Jan Van Hemessen (c. 1500-1565).
- 14 Sin lugar a dudas se refiere a Miguel Ángel Buonaroti.
- 15 Se trata del pintor alcalaíno afincado en Granada Pedro Raxis.
- 16 Se trata del pintor granadino Juan García del Corral.
- 17 Quizás Francesco de Rossi, Il Salviani.
- 18 Se trata del pintor granadino Juan de Palenque.
- 19 Probablemente se trate del Hermano Adriano. Donado del Convento de los Carmelitas Descalzos de Córdoba, quien probablemente durante algún tiempo vivió en el Convento de los Mártires de Granada, de la misma Orden, pues aquí tenemos importantes muestras de su arte. Especialmente las pinturas del retablo de Santa Teresa de la Catedral.
- 20 Sin duda Paolo Caliari, Il Veronese.
- 21 Noalejo es un pueblo de la Provincia de Jaén, Señorío en un principio de la familia Maldonado y en lo eclesiástico perteneciente a la Real Abadía de Alcalá la Real. Para más información véase, Manuel AMEZCUA. *El Mayorazgo de Noalejo*. Jaén. Ayuntamiento de Noalejo, 1992.
- 22 Probablemente se trate del pintor italiano Orazio Borgianni.
- 23 Se trata del pintor italiano Giuseppe Cesari, más conocido como «El Caballero de Arpino».
- 24 Nos remitimos a la nota 19.
- 25 Puede tratarse del pintor italiano Agnolo Tori, más conocido como «Il Bronzino», o de otro maestro italiano, Gian Francesco Barbieri, Il Guercino.
- 26 Se trata del pintor italiano Lucas Cambiaso.
- 27 Este cuadro por fortuna aún se encuentra en el Museo de la Capilla Real.
- 28 Pueden ser Belisario Corenzio o Antonio Allegri, Il Corregio, ambos italianos.
- 29 No sería muy descabellado pensar que puede tratarse de un paisaje del gran pintor francés, afincado en Roma, Nicolás Poussin.
- 30 Pudiera ser cualquiera de los pintores flamencos

- Adrián de Utrecht o Adrián Brouwer.
- 31 Nos remitimos a la nota 28.
- 32 Debe de tratarse del pintor flamenco Brueghel de Velours.
- 33 La suegra de la difunta, D<sup>a</sup>. María Fernández de Córdoba, pertenecía a este ilustre linaje. Precisamente el Primer Marqués de Armuña fue su padre, D. Diego Fernández de Córdoba.
- 34 Se trata del pintor cordobés Pablo de Céspedes.
- 35 Se trata de la madre de la difunta.
- 36 Aunque con algunas dudas por lo apurado de la cronología, puede tratarse de un cuadro del pintor italiano Salvatore de la Rosa.
- 37 Se trata de una tía carnal de su marido, que profesó como franciscana clarisa en Estepa.
- 38 Se trata del abuelo paterno de la difunta D<sup>a</sup>. Sancha.
- 39 Quizás Salviati.
- 40 Se trata del escultor granadino Bernabé de Gaviria.
- 41 Debe tratarse del notable pintor Gregorio Martínez, activo en Valladolid a finales del siglo XVI. Por lo tanto en este caso concreto debe ser una pintura sobre cobre y no un grabado.



# NOVEDADES SOBRE LA OBRA DE CAYETANO DE ACOSTA EN CÁDIZ

Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA  
FERNÁNDEZ

La presencia de Cayetano de Acosta en Cádiz durante una década larga generó una actividad que en gran medida permanece aún inédita. Procedente de Sevilla, este escultor y tallista lisboeta llegó a Cádiz en torno a 1738 para trabajar en la Catedral Nueva y en esta ciudad vivió durante un espacio de tiempo fundamental para su formación, en el que debió alcanzar la madurez artística. Hacia 1750 regresaría de nuevo a Sevilla donde, a partir de entonces, desarrolló una tercera fase de su producción, que es la más documentada<sup>1</sup>. Los trabajos realizados por Acosta durante su estancia en Cádiz no debieron limitarse a las labores de cantería en la Catedral, pues contamos con la certeza de que compaginó dicha actividad con la de su propio taller, donde labró en 1748 una imagen marmórea de la Virgen del Carmen para la portada del convento de los Carmelitas de la Isla de León<sup>2</sup>. Del prestigio de este taller es más que indicativo el importante conjunto de esculturas, también en mármol, que Acosta concertó en 1749 para los retablos del crucero de la parroquia del Sagrario de Sevilla<sup>3</sup>.

El archivo de la Parroquia del Rosario de Cádiz nos ha proporcionado algunos datos que permiten incrementar el catálogo de este autor y confirman su faceta de retablista durante la fase gaditana. Gracias a ellos sabemos que en torno a 1743 Cayetano de Acosta concertó con la archicofradía de la Virgen de los Ángeles, ubicada en dicho templo, la hechura de un retablo de madera para albergar la imagen de su titular, si bien la construcción se alargó hasta el año siguiente. Conocemos la existencia de dicha obra gracias a un inventario de los bienes de dicha corporación fechado en 1790, en el que sólo se menciona la existencia de éste y

otros documentos relacionados con la construcción del retablo y de la imagen que lo presidía, sin que se haya conservado el contrato original, donde constaría la fecha exacta y la cantidad en que se ajustó el trabajo<sup>4</sup>. Sólo sabemos de que en enero de 1743 se abonaron en tal concepto 1.896 reales y el año siguiente hay un nuevo libramiento de 230 pesos. También se recoge la intervención del tallista y escultor local Gonzalo Pomar, que tuvo a su cargo la realización de los marcos de la urna, mientras que el dorado se concertó con Francisco María y Juan Mortola, maestros de origen genovés afincados en Cádiz. Esta última labor se retrasó bastante, pues en 1757 aún se estaba llevando a cabo y Francisco María Mortola fue entonces relegado de su trabajo, al que volvería más tarde, para concluirlo definitivamente en 1761<sup>5</sup>.

Nada nos ha llegado de este retablo, que en 1784 fue desmontado con motivo de las obras de ampliación y reforma que se llevaron a cabo en la iglesia del Rosario, en el transcurso de las cuales se dio un nuevo aspecto academicista al templo y se renovó la totalidad de sus retablos<sup>6</sup>. Sólo sabemos que constaba de dos cuerpos, ocupando el nicho principal la talla de la Virgen de los Ángeles y el ático un lienzo de forma ovalada con la imagen de san Antonio de Padua. En 1790 todavía se conservaba en un almacén de la cofradía, por lo que cabe la posibilidad de que fuese vendido, aunque la falta de datos al respecto impide cualquier acercamiento a su destino final.

Mejor suerte ha tenido la imagen de la Virgen que lo presidía, obra realizada en Sevilla en 1743 y atribuida a Benito de Hita y Castillo, que aún se conserva en el retablo marmóreo diseñado Torcuato Benjumeda

para reemplazar al de Acosta<sup>7</sup>. No deja de resultar extraño que la archicofradía encargase a Benito de Hita y Castillo la imagen de su titular cuando había concertado el retablo con un escultor tan capaz como Cayetano de Acosta, que pocos años más tarde tallaría en madera la excelente Virgen de la Misericordia para el Sagrario de Sevilla. Las fuentes documentales indican que la Virgen de los Ángeles llegó a Cádiz, procedente de Sevilla, a comienzos del mismo año en que se inicia el retablo, por lo que podemos suponer que el encargo a Hita fue algo anterior a la elección del maestro tallista. Todavía hay que añadir una nueva duda con respecto a esta imagen, pues, aunque sus rasgos formales coinciden con la producción de Hita y Castillo, el ya mencionado inventario de 1790 recoge la existencia de un recibo en el que consta el abono de su importe a un tal Miguel de Linares, personaje cuya identidad desconocemos y que bien pudo ser un intermediario del escultor sevillano<sup>8</sup>.

La pérdida de este retablo, el más temprano hasta ahora en la producción de su autor, nos impide cualquier análisis de su aspecto formal, lo cual supondría un dato fundamental para el estudio de la evolución del artista. En cierta medida podemos dedu-



*Virgen del Rosario. Catedral Nueva, Cádiz.*

adosados a los pilares de la nave mayor de la iglesia gaditana de Santiago, que podemos fechar en torno a 1743, año en el que se construyó el correspondiente a la Trinidad, pero la falta de evidencias materiales no permite por el momento avanzar en este terreno.

Tantas limitaciones no impiden que podamos obtener algunas noticias de especial interés para el estudio del retablo en Cádiz, como el poder confirmar la intervención de Gonzalo Pomar en esta obra. De ella es posible deducir una posible relación laboral entre ambos artistas que apunta a un hipotético aprendizaje o, al menos a una evidente colaboración de Pomar en el taller de Acosta<sup>11</sup>. Se confirma así un influjo fácil-

cir algo sobre él de los trabajos de talla que realizó para la Catedral Nueva, donde ya se manifiesta un uso incipiente de la rocalla, que pudo combinar aquí con las formas propias del retablo balbasiano, enriquecidas por las aportaciones de Pedro Duque Cornejo, que eran las vigentes por aquellas fechas en el círculo sevillano<sup>9</sup>. Su aspecto podría ser algo cercano al que presenta el retablo mayor del convento de las Mínimas de Sevilla, firmado por Acosta y que debió realizarse hacia 1760<sup>10</sup>. Con él podrían relacionarse los cinco pequeños retablos

mente perceptible en los trabajos posteriores del maestro gaditano, a la vez que se abre una importante vía para esclarecer la difusión de la estética rococó en el área gaditana, que tiene en Pomar a uno de sus más destacados representantes.

Nuevos datos van confirmando la intensa labor de Acosta en su fase gaditana, de la cual es posible que todavía se conserven importantes testimonios inéditos en la ciudad y su entorno. Con su quehacer se han relacionado diversos elementos de talla en piedra que decoran la estructura arquitectónica de la Catedral Nueva, el excelente aguamanil conservado en la sacristía del convento de santa María y las celosías de talla dorada que cierran las tribunas de la iglesia jesuítica de Santiago<sup>12</sup>. Creo que, sin olvidar que nos movemos en el terreno de la hipótesis, estas atribuciones pueden extenderse a otras realizaciones que evidencian su estilo.

En la misma fábrica de la Catedral Nueva contamos con las dos portadas menores de la fachada principal, obras de formas muy movidas y realizadas en torno a 1740, en las que se incluyen algunos elementos ornamentales, como las jarras de azucenas o los niños de las claves, que son muy cercanos a los trabajos del maestro portugués. La capilla de san José de este mismo templo guarda una pequeña imagen de la Virgen del Rosario, realizada en mármol y procedente de algún convento exclaustro de la ciudad, cuya ampulosidad y cuidada ejecución recuerdan intensamente a las vírgenes realizadas por Acosta para los Carmelitas de la Isla y la parroquia del Sagrario de Sevilla. El peculiar estilo del escultor, que parece obedecer a ciertos influjos italianos relacionados con el círculo de Filippo Parodi, al-



*Portada lateral de la Iglesia de San Francisco, Cádiz. (Detalle)*

canza en esta escultura uno de sus más logrados ejemplos. Continuando con las realizaciones para edificios religiosos, también debe tenerse en cuenta la portada lateral de la iglesia conventual de san Francisco, casa grande de los Franciscanos en Cádiz. Se trata de un conjunto pétreo realizado hacia 1750 en el que los elementos ornamentales están directamente relacionados con los trabajos realizados por Acosta en la Catedral Nueva, y las imágenes, dos ángeles niños sobre el frontón y un san Antonio de Padua de mármol en la hornacina, presentan características muy afines a la producción de dicho autor, tanto en los rasgos físicos como en el



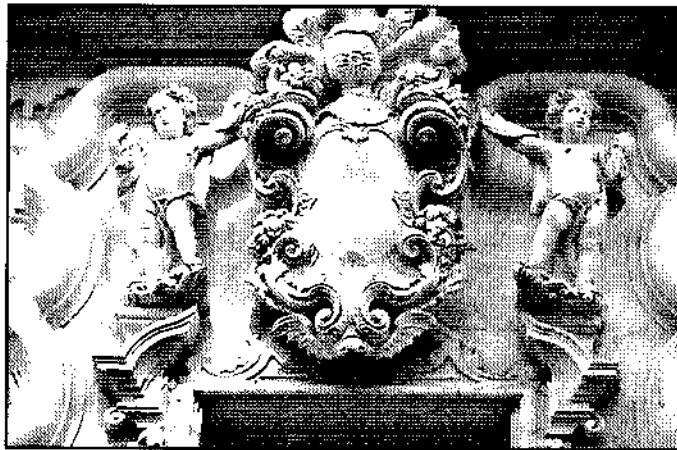
*Portada de la Puerta de Tierra Cádiz. (Detalle)*

sobre todo, el escudo que la remata, flanqueado por dos figuras infantiles, indica la presencia de la personalidad de Acosta<sup>14</sup>.

También encontramos huellas de su estilo en obras de tipo militar como la portada marmórea de la Puerta de Tierra, levantada en 1755 según un proyecto de José Barnola que Torcuato Cayón, director de los trabajos, modificó ligeramente. Aunque el diseño ha pretendido dotar este conjunto de cierta austeridad clasicista, observamos detalles de tradición barroca en los escudos y en la representación de la Fama que pueden obedecer en gran medida a una interpretación personal del tallista. A pesar de las evidencias formales, la cronología supone un serio inconveniente para adjudicar estas labores de talla a Cayetano de Acosta, pues en aquellas fechas se encontraba trabajando en la Real fábrica de Tabacos de Sevilla. Cabe la posibilidad de que existiese un contacto entre los ingenieros militares directores de ambas obras que permitiese al maestro portugués hacerse cargo de esta portada.

tratamiento de los paños<sup>13</sup>.

También la arquitectura civil cuenta con algunos ejemplos que pueden responder a la actividad directa de este maestro o a la estela que produjo su estancia gaditana. Podemos citar la portada de la casa nº 29 de la calle Ancha, realizada en mármol a mediados del siglo XVIII, cuyo diseño y ejecución delatan un origen local no muy frecuente en la ciudad, donde desde el siglo anterior se solía recurrir a talleres genoveses para la realización de piezas semejantes. Toda la ornamentación del conjunto y,



*Portada de la casa nº 29 de la calle Ancha, Cádiz. (Detalle)*

Es posible que algunas de las obras mencionadas no obedezcan a la intervención directa de Cayetano de Acosta, pero todas ellas evidencian el notable influjo que dicho maestro, directa o indirectamente, había ejercido sobre sus autores. Las fuentes documentales

parecen tener la última palabra para esclarecer estas dudas y nuevos hallazgos irán desvelando la dimensión alcanzada por la actividad gaditana de una de las más interesantes personalidades del último barroco bajoandaluz.

## NOTAS

- 1 Pleguezuelo Hernández, Alfonso, «Aportes a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1988, pp. 483-501.
- 2 Martínez Montiel, Luis, «Una escultura de Cayetano de Acosta en el convento del Carmen de San Fernando (Cádiz)», *Laboratorio de Artes* nº 4, Sevilla, 1991, pp. 329-334.
- 3 Cuéllar Contreras, Francisco de Paula, «Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla», *Arrio* nº 4, Sevilla, 1992, pp. 95-110.
- 4 Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, Cádiz, (A.P.R.C.), *Ymbentario de la alhajas y demas utensilios que existen en la V. Archicofradia de la Reyna de los Angeles...*, 1790, fols. 1-7. El apunte correspondiente al retablo es como sigue:  
«-Una carta del Br. dn. Francisco de Castro y recibo de dn. Miguel Linares del impte. de la Imagen de N. S. y los Angs. qe. le adornan.  
-Contrata y recibo de dn. franco. y dn. Juan Mortola pr. el dorado del retablo.  
-Otro recibo de Gonzalo Pomar de los marcos y vidrios de la urna.  
-Una contrata hecha con dn. Franco. Mortola pa. estofar la Señora y recibo de su importe.  
-Otra idem hecha con dn. Cayetano Acosta con sus recibos pa. la Construcción del retablo.  
(...)  
-Los Angeles y el retablo viejo desbaratado».
- 5 A.P.R.C., *Libro de cavidos de la compa. espiritual del ssmo. rossario de Ntra. Sra. de los Angeles, s/f*.
- 6 Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo, *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, 1989, pp. 78-80.
- 7 La atribución a Benito de Hita y Castillo de la Virgen de los Ángeles se debe a Hipólito Sancho. Véase al respecto Sancho de Sopranis, Hipólito, «La imagen de la Reina de los Ángeles del Rosario» en *La Información del Lunes*, Cádiz, 13 de enero y 3 de febrero de 1958. Recoge esta atribución en su monografía sobre el escultor sevillano José González Isidoro: *Benito de Hita y castillo (1714-1784). Escultor de las hermandades de Sevilla*, Sevilla, 1986, p. 136.
- 8 Cfr. nota 4.
- 9 Sobre el posible influjo de Pedro Duque Cornejo en la obra de Cayetano de Acosta véase Taylor, René, *Pedro Duque Cornejo*, Madrid, 1983, pp. 96-99.
- 10 Rodríguez Martín, Carmen, «Un retablo desconocido de Cayetano de Acosta en Sevilla», *I Congreso de Historia de Andalucía*, tomo II, 1976, pp. 197-200.
- 11 Esta posible relación entre Acosta y Pomar fue planteada por Alfonso Pleguezuelo: «Aportaciones a la biografía y obra...», *op. cit.*, p. 498. Sobre Gonzalo Pomar véase Pemán Medina, María, «El maestro ensamblador y tallista Gonzalo Pomar», *Gades* nº 3, Cádiz, 1979, pp. 35-47 y «Más noticias sobre el maestro gaditano del siglo XVIII Gonzalo Pomar», *Gades* nº 11, Cádiz, 1983, pp. 183-199.
- 12 Alfonso Pleguezuelo es quien ha relacionado estos trabajos con la producción de Acosta y ha señalado una inactividad del maestro en trabajos de la Catedral gaditana durante el período comprendido entre 1741 y 1744 que parecen indicar una posible dedicación plena a los encargos de su taller. Pleguezuelo Hernández, Alfonso, «Aportaciones a la biografía...», *op. cit.*, pp. 483-501. A este mismo maestro adjudica Pérez del Campo la ejecución, junto a los tallistas Salvador de Alcaraz y Agustín de Medina y Flores, del retablo marmóreo de la Asunción de la catedral Nueva y la imagen que lo preside, todo ello según

diseño de Gaspar Cayón. Pérez del Campo, Lorenzo, *Las catedrales de Cádiz*, León, 1988, p. 40. Creo que su estética no parece relacionada con la del maestro portugués y creemos que debe relacionarse con el italiano Alessandro Aprile. Véase al respecto Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo, «Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile», *Atrio* n°7, Sevilla, 1995, pp. 57-66.

- 13 Sobre la atribución de estas obras a Cayetano de Acosta véase Alonso de la Sierra Fernández, Juan y Lorenzo. *Cádiz. Guía artística y monumental*, Madrid, 1995, pp. 36 y 89.
- 14 Lamentablemente esta portada se encuentra desde hace algunos años descontextualizada a causa de una desafortunada reforma sufrida por la finca, que ha sustituido los paramentos de las dos primeras plantas de la fachada por lunas de cristal.

# DOS PRESUPUESTOS DE PLATEROS SEVILLANOS DEL SIGLO XVIII

Álvaro PASTOR TORRES

La bonanza económica de la segunda mitad del siglo XVIII, con un evidente florecimiento en las arcas de las fábricas parroquiales<sup>1</sup> y también de los particulares, permitió una amplia producción de piezas argénteas para el culto público y el uso particular, además de la diversificación tipológica de las piezas y el desarrollo estilístico de las formas del rococó, partiendo del libro de dibujos para exámenes del gremio de plateros que hizo el orfebre Blas Amat en 1754.

En este contexto hemos de ver la pre-ocupación de las parroquias por hacerse con unos extensos, ricos y completos ajuares de plata, lo que les lleva a iniciar los trámites burocráticos -en el ámbito eclesiástico- necesarios para la obtención de las oportunas licencias que les permitan poder contratar las nuevas piezas culturales con los más afamados artífices del momento.

## I.- PLAN DE ALTAR DE JUAN BAUTISTA DE ZULOAGA PARA LA PARROQUIA DE PARADAS.

El 28 de julio de 1764, Pedro Pérez de Medina, en nombre de la fábrica parroquial paradesa solicita al Provisor del Arzobispado la licencia para la ejecución de seis blandones y una cruz de altar «*que sus tamaños lleguen a una vara*» por «*estar sirviendo en el Altar Mayor unos candeleros de madera que están bastantemente indecentes y puesto que la dha. Fábrica tiene caudal para poseer y costear unos de plata*»<sup>2</sup>. Acompañando a la solicitud ya se presenta un presupuesto autógrafo del platero Juan Bautista Zuloaga: «*Sevilla y Julio 28 de 1764/ Paradas/ Dn. Juan Bapt<sup>o</sup>.*

*Zuloaga ensayador de S.M. y artista platero del Ylte. Cab<sup>o</sup>. de la Sta. Yg<sup>a</sup>. desta Ciudad, Digo que formado un juicio racional de el costo que con corta diferencia tendrán seis blandones y una Cruz de Altar de plata que su tamaño llegue a una vara escasa de alto, será como de catorze a quinze mil rrs. bien entendido que dha. obra a de ser de plata marcada, y cada onza ha de costar a veinte y un rrs. vn. y la echura de cada marco de plata a dos y medio pesos, de a 15 rrs. vn. y será más el costo de tazas de fierro y maderas, que esto es cosa corta; es q<sup>o</sup>. en este particular puedo dezir Yo=/  
Juan Bapt<sup>o</sup>. Zuloaga.»*

Cuando Zuloaga firma este presupuesto llevaba ya más de dieciséis años como platero de la Catedral hispalense -donde sucedió a su suegro Manuel Guerrero de Alcántara-<sup>3</sup>, aunque sólo tres como maestro platero titulado<sup>4</sup>. En 1762 declara en el gremio de San Eloy unas ganancias anuales de 300 ó 400 ducados<sup>5</sup>. Pocas son sus obras conocidas en el decenio de los sesenta, en el que debía estar muy ocupado con la custodia de oro catedralicia que terminaría Vicente Gargallo en 1791 y otros encargos y restauraciones para la seo metropolitana.

Teniendo en cuenta que Zuloaga no presenta diseño alguno para las piezas, tan sólo lo que hace es calcular el precio aproximado del conjunto, bien como favor o como simple encargo pagado, no es extraño comprobar como más tarde veremos- que la obra termine siendo ejecutada por el otro importante platero del momento: José Alexandre y Ezquerria.

Continuando con el expediente abierto hemos de señalar que el 15 de marzo de 1765, Bartolomé Copado, cura más antiguo de la parroquial, certifica -a instancias del

Provisor- la saneada hacienda de la Fábrica para poder acometer la empresa artística, con un alcance favorable de 25.000 reales de vellón, lo que facilita la rápida concesión - el 23 de marzo- de la licencia. En ella se faculta al mayordomo a que «con intervención de los curas de la parroquial se ajuste la obra con el maestro Juan Baptista Zuloaga o con otro que haga el diseño y lo presente» 6.

La siguiente noticia sobre el plan de altar la hemos encontrado en el incompleto Archivo parroquial de Paradas 7; concretamente se trata del asiento de entrada de las piezas en el platero de la parroquia, un apunte insertado con distinta letra y tonalidad de tinta en el inventario de bienes de plata del año 1763: «Ytem: entregué a Dn. Juan de los Santos sacristán mayor y a Dn. Joseph García sacristán menor, seis blandones de plata de una vara escaza, y una cruz de plata de más de a vara y de la misma hechura que pesan setenta y ocho marcos, tres onzas y tres adarmes, como consta de la certificación del contraste de Sevilla que hazen onzas seiscientos veinte y siete honzas y tres adarmes; y dhos. candeleros y cruz son de plata de veinte y un reales y tienen en las sapatas las insignias del Señor San Eutropio y un letrero que dize son de la fábrica de la Villa de Paradas, año de 66 =/ Ante mí/ Pedro Jph. de Fuentes» 8.

El escueto registro silencia el nombre del platero y del contraste por aquellos años en Sevilla Nicolás de Cárdenas- y se limita a reflejar las medidas y el peso de la plata del conjunto -poco más de 18 kilos, exactamente 18.031'62 gramos-, hacer una somera descripción de las bases de los candeleros y datar las piezas el año 1766. La realización este plan de altar va a ser la prime-

ra gran obra de envergadura en la renovación del ajuar de plata con que contaba la parroquial de San Eutropio. Después se adquirirán un acetre y un hisopo, una pértiga y dos atriles (todo en 1774), unas vinajeras (1775), un juego de sacras (1777), dos cálices y dos copones.

Todos los inventarios de plata posteriores (1778, 1850, 1898 y 1919) reflejan las piezas con un tenor semejante: «seis blandones y una cruz de altar de plata», tan sólo el registro del año del desastre cubano abunda en su peso, incluyendo en él las tres sacras: «peso bruto, 43'325 kg.» 9

Dos de estos candeleros, al igual que otras piezas de plata paradeñas, estuvieron expuestos en el Palacio de las Bellas Artes, sección de Arte Antiguo (Palacio mudéjar) de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930), concretamente en la sala 9ª 10. Al término de esta muestra fueron fotografiados por Antonio Sancho Corbacho para el Laboratorio de Arte de la Universidad Hispalense. Es éste el único testimonio gráfico que se conserva del plan de altar, desaparecido en 1936.

Los candeleros, que por su tamaño también podríamos llamar blandoncillos, presentan la tipología propia de estas piezas en la segunda mitad del siglo XVIII. La base es troncopiramidal con tres caras de borde sinuoso que terminan en garras sobre bolas. La decoración de rocalla en el pie se mezcla con numerosas tornapuntas de distintos tipos y también con motivos vegetales, todo ello sobre un fondo escamado. En el espejuelo central con forma de corazón limitado por tornapuntas y rocalla lleva grabada en letra mayúscula la leyenda «DE LA FABRICA DE PARADAS». En el espejo de otra cara estaban, según el asiento de entrada de



las piezas, las insignias del titular del templo, San Eutropio: el báculo episcopal y el hacha del martirio cruzadas en aspa sobre la mitra de la sede de Saintes, en la Rochela francesa <sup>11</sup>.

El astil es estilizado y con una abundante molduración redondeada. En el vástago hay dos nudos, uno central periforme y otro más arriba alargado, decorados con tornapuntas, pequeños espejos circulares y rocalla. Hay una individualización escalonada de los distintos cuerpos, incluyendo los nudos que se alternan con cuellos, creando así un efecto de proporciones con un sentido progresivo de ampliación en anchura. El platillo tiene un perfil convexo en la parte superior y sinuoso en la inferior, adornado todo él con los motivos semejantes a los antes descritos. Por último el mechero es cilíndrico y alto.

Todas las piezas del plan fueron destruidas la tarde del 19 de julio de 1936 durante el saqueo del templo <sup>12</sup>. Tan sólo unos fragmentos de los blandones, la zona superior de dos de ellos concretamente, se reutilizaron poco después para la confección de dos ciriales, para lo que se aprovechó también, como astas, dos varas de canutos de antiguos estandartes desaparecidos. Sobre este particular, además del testimonio oral del hoy sacristán de la parroquia, don Enrique Ramírez Cansino, monaguillo del templo en los aciagos días de julio del 36, contamos con dos apuntes en el preciso y metódico inventario de 1944: «Hay multitud de objetos destrozados ... en un cajón que he claveteado, en el cuarto de plata, hay candeleros rotos, que estuvieron en la Exposición sevillana. De dos se han hecho los actuales ciriales»; «Dos ciriales hechos por Don Elías Martín párroco de San Eutropio-

de restos y pedazos, bien. La barra de madera se ha torcido, ya uno de ellos, no sé si al atornillar, o de un golpe, antes de mi llegada, se le ha roto el casquillo o cuvillo»<sup>13</sup>.

En el espacio plano inmediato al nacimiento del mechero de los actuales ciriales están grabadas las marcas, concretamente el punzón del platero José Alexandre («ALEXANDRE»), los del fiel contraste Nicolás de Cárdenas («CARDEN») y un pequeño animal, posiblemente un cerdo) y el de la de ciudad de Sevilla, una giralda de tres pisos. Esto nos confirma plenamente

Sev. 28 Julio 1764. - 7  
Paradas

Don Juan Bautista Zuloaga, Contramaestre  
de la Fábrica de Ciriales de la Parroquia de San Eutropio de Paradas.  
Dijo q. llamado un Juicio Nacional  
de el cetro q. con tanta perfección  
mandaron tres blandones, y una Cruz  
de alta, de q. se traen de llegada  
una vara escasa de alta, sea como  
de Catance a quince mil ná. bien  
entendida, q. sea obra adrede de q. una  
cada, y cada una ha de cetera a veinte  
y un cañón, y la altura de cada una  
se ha de dos y medio pasos, de a 15 an. 0.  
y sea mas el cetro de barras de q. y  
maderas, q. esto es cosa cierta; es q. en esta  
particular puede decirse q.




Lámina nº 1. Presupuesto autógrafo del platero Juan Bautista Zuloaga para la Fábrica de la Parroquia de San Eutropio de Paradas. Sevilla, 28 de julio de 1764.

te que al final fue otro maestro distinto a Zuloaga el que realizó el trabajo para- deño, tal y como facultaba el final del auto. Este es el primer trabajo documentado de Alexandre para Paradas.

En 1766 José Alexandre y Ezquer- ra, de origen zarago- zano nacido en el seno de una ilustre y antigua familia de plateros <sup>14</sup>, hacía dos años que había con- cluido la monumental custodia de asiento para San Miguel de Morón de la Frontera -la más alta de Espa- ña con 3'74 m., des- aparecida en la Gue- rra Civil-<sup>15</sup> y estaba realizando otra para la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera, encargada en 1765 y que entregaría tres años más tar- de <sup>16</sup>.

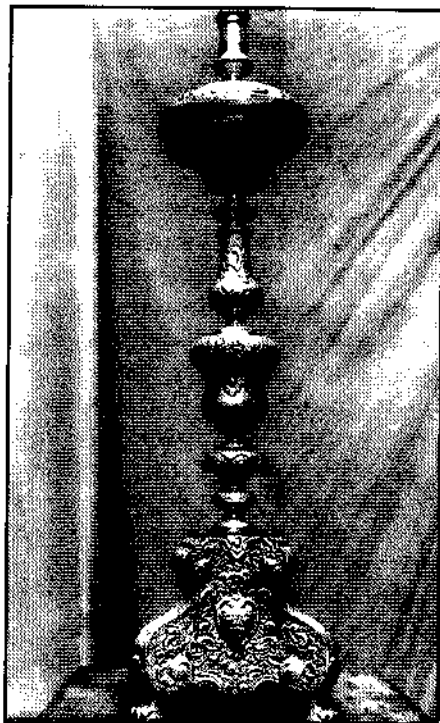


Lámina nº 2. Candelero de la Parroquia de San Eutropio de Paradas. JOSÉ ALEXANDRE EZQUERRA. Sevilla, 1766. Pieza desaparecida en julio de 1936. (Fototeca del Laboratorio de Arte de Sevilla)

## II.- SEIS BLANDONES DE VICENTE GARGALLO PARA LA PARROQUIAL SEVILLANA DE SAN MIGUEL.

Idénticos motivos a los de la fábrica parroquial para- deña se aducen varios años después -agosto de 1794- en la sevillana de San Miguel para la realización de unos

candeleros: «es nece- sario hacer 6 blandones de plata para el altar maior que sirvan en los días clásicos con la maior desensia» <sup>17</sup>. En la solicitud se pide que «el maestro mayor Sr. Vicente Alexandre forme el correspon- diente diseño decla- rando el costo que tendrían los dhos. 6 blandones». El cura de San Miguel abun- da en detalles sobre la necesidad de las pie- zas de iluminación y la forma concreta que debían tener las mis- mas: «que es cierta la necesidad grave que hay en dha. Yglesia de seis blandones de plata para las funcio- nes clásicas pues los únicos que tiene la fá- blica son de madera plateados, ya maltra- tados; viéndose en la precisión esta Igle- sia de buscarlos prestados cuando ocurre alguna solemnidad y no se le ofrece repa- ro que el Mro. Mayor D. Vicente Alexandre forme el correspondiente diseño (si a V.S. le pareciere conveniente) por los seis blandones que tiene la Hermandad del SSmo. de Sn. Nicolás de esta Ciudad» <sup>18</sup>.

Los blandones que poseía por entonces la Sacramental de San Nicolás, y que aún se conservan en la actualidad, fueron eje- cutados en 1786 por los plateros Blas de

Amat y Raimundo Garay. Su tamaño, 1'62 m. sí permite llamarle con toda propiedad blandones, y fueron donados a la Hermandad del Santísimo, junto con otras importantes piezas de orfebrería, metalistería y vestuario litúrgico, por el canónigo don Carlos Villa Boggiani <sup>19</sup>.

Vicente Gargallo y Alexandre -así firma el propio artífice en los autos-, sobrino de José Alexandre, heredero de su taller y platero de la Catedral y del Arzobispado desde 1786 <sup>20</sup> va a presentar varios diseños a la fábrica de San Miguel «*sencillos, del mayor gusto y con el debido arreglo al Arte*». Al final se optará por el que hizo para la parroquia de la Villa de El Arahál, un trabajo de orfebrería compuesto por seis candeleros (0.88 m.) y una cruz de altar en plata repujada con decoración vegetal de estilo Imperio, punzonado por el propio autor («V.GARGALLO»), el contraste José

García Díez («GARCIA») y la ciudad de Sevilla («NO8DO»), que aún subsiste en el altar mayor de la parroquia arahalense de Santa María Magdalena <sup>21</sup>.

Esta obra para San Miguel no llegó a realizarse nunca. Los autos quedaron interrumpidos antes de la concesión de la licencia definitiva por el Provisor. El inventario de los bienes de San Miguel en 1803 no reseña ningún blandón de plata y sí «*seis candeleros de madera plateada en el Altar Mayor*» <sup>22</sup>. La parroquia de San Miguel, derribada durante el período de La Gloriosa en 1868 <sup>23</sup>, era, después de la trianera de Santa Ana, la parroquia sevillana con más renta anual destinada a la fábrica <sup>24</sup>, lo que unido a la selecta collación que administraba pastoralmente, los alrededores del Duque, no nos hace pensar en motivos económicos para justificar la no realización de los blandones.

## NOTAS

- 1 MARTÍN RIEGO, Manuel: *Diezmos eclesiásticos, rentas y gastos de la Mesa Arzobispal Hispalense (1750-1800)*. Sevilla, 1990.
- 2 (A)rchivo (G)eneral del (A)rzobispado de (S)evilla, justicia, ordinarios, leg. 3610. «*Paradas/ 1764/ Autos por la Fabrca*», f. 1.
- 3 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 386.
- 4 SANZ SERRANO, María Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 199.
- 5 SANZ SERRANO, María Jesús: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, 1991, p. 154.
- 6 A.G.A.S. Justicia, ordinarios, leg. 3610. «*Paradas/ 1764...*», f. 3 vto.
- 7 El archivo, al igual que el templo, fue saqueado por extremistas de izquierda el 19 de julio de 1936. Días más tarde, una vez sometida la población por las tropas del ejército sublevado, los documentos fueron recogidos de las calles y quemados.
- 8 (A)rchivo de la (P)arroquia de (S)an (E)utropio de (P)aradas. «*Libro inventario de los bienes de la Iglesia de Paradas, 1652-1850*». Inventario de 1763, f. 75 vto.
- 9 A.P.S.E.P. «*Inventario de efectos pertenecientes a la Iglesia parroquial de S. Eutropio de la villa de Paradas. Año de 1899*», f. 9.
- 10 SÁNCHEZ DE PINEDA, Cayetano: *Exposición Iberoamericana de Sevilla. Catálogo del Palacio de Bellas Artes, sección de Arte Antiguo*. Sevilla, 1930, p. 103.
- 11 REMÍREZ MUNETA, Jesús: *San Eutropio. Obispo de Saintes y Patrón de Paradas*. Sevilla, 1970, p. 5.
- 12 HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937, p. 180.

- 13 A.P.S.E.P. «Inventario de los bienes de la parroquia de San Eutropio de Paradas que se entrega al Cura Ecónomo don Evaristo Pabón. Paradas, 15 de julio de 1944», f. 12.
- 14 ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Tomo I, Madrid, 1981, pp. 95-97.
- 15 HERNMARCK, Carl: *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, p. 272.
- 16 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Op. Cit.*, p. 351.
- 17 A.G.A.S. Justicia, ordinarios, leg. 82. «Sevilla/ San Miguel/ Año de 1794/ Autos por la Fábrica para que se conceda Liz.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> hacer seis blandones de plata p.<sup>a</sup> el Altar Mayor desta Yg.<sup>a</sup>», f. 1.
- 18 Ibidem.
- 19 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: «Una colección artística sevillana del siglo XVIII. La donación de don Carlos Villa a la Hermandad Sacramental de San Nicolás» en *Archivo Hispalense*, nº 221, Sevilla, 1989, pp.185-191.
- 20 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Op. cit.*, pp.363-364.
- 21 AMORES, Fernando et alii: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. Tomo II, Madrid, 1985, pp. 111-113.
- 22 A.G.A.S. Justicia, ordinarios, leg. 82. «Sevilla/ San Miguel/ Año de 1803/ Inventario de los bienes de la Parroquia», f. 15.
- 23 Para más información sobre este templo desaparecido vid. PASTOR TORRES, Álvaro: «El terremoto de Lisboa y sus consecuencias en la parroquia sevillana de San Miguel» en *Atrio*, nº 7, Sevilla, 1995, pp. 137-145.
- 24 MARTÍN RIEGO, Manuel: *Op. cit.*, pp. 45-46.

# EL PÓSITO DE OSUNA: RESUMEN DE TRES SIGLOS DE HISTORIA DE UN ESPACIO BARROCO

Manuel NOZALEDA MATA  
Francisco LEDESMA GÁMEZ

En la «Carrera Alta», frente a la calle de la Cilla, haciendo esquina con el «Callejón de las Comedias» y no lejos de la iglesia de la Victoria, se levanta un edificio de sillar oscuro con portada de piedra blanca que hoy alberga una Residencia de Mayores. Hasta el año 1.992 fue Hospital de la Merced. Con anterioridad, desde 1.883, tuvo en él su sede la Audiencia y después se utilizó como centro de reclutamiento militar.

Sin embargo, su destino inicial fue el servir como paneras del Pósito municipal. Tal y como reza en una cartela que campea en la fachada, el edificio se concluyó en 1.779.

Llama la atención que una actividad tradicional en todos los Ayuntamientos, con siglos de existencia a sus espaldas, tuviese que esperar hasta el último tercio del siglo XVIII para ver resuelta la cuestión de sus instalaciones. En Osuna, la historia del Pósito es la narración continua de un eterno problema de ubicación y obras de mantenimiento.

El siglo XVI, que se caracterizó por las políticas de obras públicas impulsadas por los concejos<sup>1</sup>, no supo resolver el asunto de dotar a la villa de un edificio estable para el Pósito. La primera noticia que aparece en las Actas Capitulares data de 1.525<sup>2</sup>. Se acuerda arrendar el mesón de Rodrigo de Lençes, que se encontraba junto a la mancebía cerca de la Puerta de Ecija<sup>3</sup>. Antes de finalizar el siglo, aquel espacio se transformaría en Corral de Comedias.

Se intentó la instalación en multitud de lugares<sup>4</sup>, llegando incluso a proponer el concejo que se pidiera licencia al conde para poder usar la Torre del Agua como granero del Pósito<sup>5</sup>. No será hasta mediados del siglo XVI, coincidiendo con una desfavora-

ble coyuntura de las arcas municipales (lo que, por otra parte, no dejó de ser una situación endémica de la hacienda municipal), cuando se les dé a las paneras una ubicación estable en la calle Granada<sup>6</sup>. Ahí permanecerán durante algo más de dos siglos, aunque no sin dificultades.

No es posible rastrear esta localización entre los edificios que se han conservado en la calle Granada. Probablemente no tuviera ninguna relevancia monumental. La explicación de este hecho puede residir en que el edificio se tuviera durante mucho tiempo en alquiler. Desde 1.560 aparecen referencias documentales que sitúan el Pósito en la citada calle y, a pesar de ello, en una relación de bienes municipales que da el concejo para una ejecución por costas y salario de un Juez de Comisión<sup>7</sup> no se recoge el edificio del Pósito entre ellos.

No hay constancia del momento en que cambia esta circunstancia y el concejo se hace con la propiedad del inmueble. Sí se recoge, en cambio, que su fábrica empieza a plantear problemas. en 1.606 se ordena reparar sus tejados<sup>8</sup>; en 1.068 se insiste en la necesidad de reparación de los tejados, además de denunciar que se ha caído la pared del corral<sup>9</sup>.

Estas quejas y solicitudes de reparos son una constante que se repite machaconamente en las Actas Capitulares. En 1.622 la situación es insostenible. El Síndico Personero, Juan Macho, pide que se le reparen las casas principales del Pósito porque están derrribadas y los vecinos las ocupan con pajares, caballerizas, huertas, etc. y solicita que se les cobre alquiler por el tiempo que las han utilizado. Ante esta denuncia creo que sobra cualquier comentario.

A pesar de ello, el concejo no da solu-

ción alguna y, aunque hay constancia de obras de envergadura a finales del siglo XVII<sup>6</sup>, habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para que se adviertan síntomas de actividad municipal encaminada a solventar el problema. En 1.721, como antes en 1.703, ante la mala calidad que presenta el trigo que se almacena, se ordena a los alarifes del concejo que declaren sobre los reparos que necesita el Pósito<sup>11</sup>. En 1.733 se denuncia que existe necesidad de construir dos cañones nuevos para almacenamiento del trigo. El concejo acuerda que los autos que se han dictado se remitan al Juez de Pósitos y se le pida licencia para efectuar la obra<sup>12</sup>.

Sin embargo, los problemas que plantea el Pósito no se reducen ya a las pésimas condiciones que presenta la fábrica del edificio sino que resulta, además, incapaz de absorber el volumen de grano que se ha de almacenar. Esta doble circunstancia hace que el concejo estudie la posibilidad de construir un edificio nuevo<sup>13</sup>. Se envía a los alarifes del concejo, Faustino Alonso Feberero y Juan Francisco Feberero, a reconocer el Pósito. Estos comprueban que al edificio le falta capacidad y que tiene necesidad de sufrir obras de reparación. En la declaración que efectúan evalúan los costes de las reformas en 24.800 reales<sup>14</sup>. Dos semanas más tarde, el cabildo acuerda que se remitan los autos al Asistente de la ciudad de Sevilla y se le solicite licencia para ejecutar la obra<sup>15</sup>.

Cuatro meses después, en mayo de 1.737, se requiere de Faustino Alonso y Silvestre Godoy, maestros alarifes, y de Francisco Lopez, maestro carpintero, que hagan «reconocimiento y aprecio» de la obra que necesita el Pósito, atendiendo a lo dictado

por el Juez de Pósitos y se remiten los autos al Asistente de Sevilla, con solicitud de autorización para la reforma<sup>16</sup>.

En el siglo XVIII la burocracia resultaba asfixiante, ralentizaba toda iniciativa y eternizaba los proyectos. Informes, autos, solicitudes, consultas, etc eran respondidos con nuevas peticiones, dilantando insufriblemente la resolución de expedientes. Todavía en 1.741 se repite casi a la letra el tenor de los acuerdos anteriores<sup>17</sup>. Hasta 1.746 no se recibe licencia del Real y Supremo Consejo de Castilla autorizando sacar a pregón la obra del nuevo Pósito, apreciada en 54.000 reales<sup>18</sup>. Mientras tanto, se realizan aún reformas en el antiguo edificio<sup>19</sup>. Quizás no fuera consciente el concejo hasta que punto esta medida iba a ser prudente y oportuna.

En julio de 1.746 se recuerda que la autorización recibida del Consejo de Castilla impone que la obra nueva se realice en «la casa y cañones del antiguo... aunque se ha hecho reconocimiento de otro mas a proposito y de mas utilidad...». El concejo decide elevar una nueva consulta<sup>20</sup>.

En agosto se da cuenta a la «superioridad» de «...no haber resultado postor a la obra de dicho Posito...» a pesar de haber pregonado las condiciones en Osuna y Sevilla. Las actuaciones están suspendidas y el tiempo que se avecina, el otoño, no es el más apropiado para ejecutar obras. Los 37.000 reales acopiados se invierten en trigo<sup>21</sup>.

Este parón llega hasta 1.749, año que el Juez de Pósitos permite la venta de 2.500 fanegas de trigo «...con la cualidad de que su precio se ponga en las Arcas del Pósito de esta villa para a su tiempo costear la nueva obra del que se pretende hacer para el encie-

ro de los granos...». Tan sólo se consiguen vender 300 de las 2.500 fanegas autorizadas. Previendo una larga tramitación y atentos a la necesidad de trigo para la sementera, los miembros del concejo deciden prestar el resto a labradores para la siembra<sup>22</sup>.

Sin embargo, el municipio tiene una apremiante necesidad de contar con un nuevo almacén de granos. El trigo se encontraba en varios edificios alquilados y esa situación disparaba los costes. Se vuelve a preguntar la obra en Osuna y Sevilla «...con los aprecio hechos por Silvestre Godoy, Francisco de Acosta y Manuel Godoy...». Esta vez admitirán algo irregular: se permitirán posturas incluso «...de los maestros que habían reconocido y trazado...». A pesar de todo, ni en Sevilla ni en Osuna se encuentra «...persona que hiciese postura alguna y los referidos apreciadores se habían excusado a formalizar postura alguna en dicha obra presentando la cortedad de sus medios y otras razones...». Se vuelve a acordar la remisión de estos autos al Real Consejo<sup>23</sup>.

La esperada respuesta se recibe en septiembre de 1.749. Gines Hermosa y Espejo, Asistente de Sevilla, Juez Privativo de Pósitos, «...ordena se ejecute la obra... a costa de los caudales del Posito...», dejando que



*Portada de el Pósito de Osuna.*

decida la villa cual de los dos Pósitos que se citan en los autos es de mayor utilidad. Se encarga a «...Silvestre (Godoy) Manuel Godoy y Francisco de Acosta alarifes aprecio y declaren si es de mas utilidad al Posito de esta villa se haga la nueva fabrica que enuncia sobre el viejo con agregacion a la casa contigua o con el plan de la Plazuela de las Comedias con inclusion de las casas del Colegio Seminario y fecho se traigan al cabildo...»<sup>24</sup>.

La declaración no se demora y el parecer de los alarifes se

inclina por la segunda opción: construcción de un nuevo Pósito en el sitio de la Plazuela de las Comedias, incluyendo las casas del Colegio Seminario. El cabildo acuerda «...se practique en el dicho sitio de las Comedias<sup>25</sup> la referida nueva fabrica y construccion del nuevo Posito...»<sup>26</sup>. En diciembre se compra el Corral y se acopian materiales<sup>27</sup>.

Sin embargo, una especie de fatalidad persigue a esta obra que lleva esperando casi dos siglos para realizarse. En 1.750 sobreviene una enorme sequía «...que han aniquilado la nacencia de la sementera y causado carestia y falta de granos para el abasto...». La consecuencia, a pesar de la rogativa a San Arcadio, es una feroz hambruna, con sus terribles secuelas socia-

les y los enormes gastos que ocasiona al concejo que intenta remediar el desastre<sup>28</sup>.

1.751 no fue mejor. Se vuelve a repartir trigo a los pobres «...en consideracion a la afliccion que padecen estos y en su necesidad por lo que impiden las continuas lluvias puedan ganar su jornal en el cultivo de los campos...»<sup>29</sup>

Al año siguiente, atendiendo a que se tiene licencia para construir un nuevo Pósito «... y prevenido de sus caudales crecida porcion de maderas y otros materiales...» que se deterioran por estar a la interperie; contando, además, que con el precio que tiene el trigo se podría adelantar la obra con menor inversión de granos, se acuerda reanudar la obra y el concejo solicita nuevamente licencia al Asistente de Sevilla<sup>30</sup>. En respuesta, el Juez de Comisión que se halla entendiendo en el Pósito «...previene que se reconozcan los materiales que existen de los que se compraron ... y se aprecien...». Silvestre Godoy, alarife del concejo, es desigando para realizar el justiprecio<sup>31</sup>.

No era el mejor momento para hacer un esfuerzo económico. La situación de la población presenta tintes dramáticos. La esterilidad de 1.750 «...que había ocasionado la mortandad y abandono de sus casas de muchos vecinos y quedar muy atrasados los demas que no podian sufrir ni pagar las anuales contribuciones...»<sup>32</sup>.

Mientras tanto, la situación del Pósito se clarifica en las cuentas que rinde esta institución en 1.754: las casas principales del Pósito antiguo necesitan ser apuntaladas; Silvestre Godoy ha apreciado ya los materiales que se destinaban a la nueva obra («...porcion de madera piedra mezcla y cal...»)<sup>33</sup>. En las cuentas de 1.753 se hace notar la ruina que padece la casa del Corral

de las Comedias <sup>34</sup>, que tiene que ser apuntalada.

En 1.755 se trasladan las maderas que se destinaban a la nueva obra desde el Corral de las Comedias a la Tercia del duque y se ha vendido ya la cal que se acopió<sup>35</sup>. En 1.758 también se ha vendido la madera, salvo que la que estaba apolillada, y se han realizado nuevas obras de reparación en el antiguo edificio del Pósito<sup>36</sup>.

Es sorprendente la petición de información que hace el Superintendente de Pósitos en 1.755: solicita noticia sobre el estado en que se halla la obra del Pósito «...y si se ha concluido, que es lo que falta, que materiales hay existentes para su continuación, con que custodia permanece y con lo demas que ocurra en este particular...»<sup>37</sup>. Los continuos cambios en los responsables provinciales crean confusión, multiplican la burocracia y retrasan enormemente la adopción de resoluciones.

A esta situación se viene a sumar la penuria que causa la climatología. En 1.759 se produce escasez de trigo<sup>38</sup>, lo que vuelve a paralizar cualquier intento de reanudación de las obras. Sólo se registran pequeñas actuaciones de mantenimiento en el antiguo Pósito y en el Corral de Comedias<sup>39</sup>.

Hasta 1.764 no se vuelve a hablar de la edificación de un nuevo Pósito. Se envía una representación al Marqués de Campo Villar, Superintendente General de Pósitos, que incluye «...instrumentos y plan ... para la construcción de nuevo Posito...»<sup>40</sup>

El acuerdo de remitir esta documentación se había adoptado en la Junta del Pósito de marzo de 1.764. Se insiste en la conveniencia de la construcción; argumentan el bajo nivel de los salarios «...y la corta estimacion de los materiales, y a que de



orden de sus mrd. Pedro Manuel Godoy alarife del concejo de esta villa ha hecho el diseño o planta para dicha obra, y igualmente la relacion jurada del coste y demas circunstancias...»<sup>41</sup>.

No es ésta la primera ocasión que el nombre de Pedro Manuel Godoy aparece asociado a la obra. Junto con su padre, Silvestre Godoy y Francisco de Acosta, alarifes del concejo, había reconocido y trazado la nueva construcción ya en 1.749. Había recibido el título de alarife en Ecija a la edad de 18 años, en 1.743<sup>42</sup>. Pedro Manuel Godoy estará relacionado con todas las obras públicas que se realicen en Osuna hasta finales de siglo. Mantiene un estrecho contacto, incluso familiar, con Juan Antonio Blanco, maestro cantero o arquitecto (que con ambas denominaciones aparece en los textos) de Estepa. Ambos colaborarán en la construcción del puente del río Blanco en Aguadulce.

Retomando el hilo de la narración, el Superintendente General de Pósitos va a responder negativamente a la petición pretextando que el gasto es desproporcionado para el fin que se persigue<sup>43</sup>. Tres meses más tarde, el concejo arrienda la cilla del duque ante la falta de capacidad de los graneros de la calle Granada<sup>44</sup>.

El Ayuntamiento no se desalienta y a finales de año insiste. La falta de lluvias, que en otras ocasiones había imposibilitado el llevar a cabo el proyecto, proporciona una coyuntura favorable. La sequía provocaba una disminución del trabajo temporero en el campo y, consecuentemente, una bajada sustancial de los salarios, situación propicia para iniciar la fábrica. El penoso estado del almacenamiento se remediaría con la nueva edificación «...en el sitio de la cruz

de las Comedias que a este fin se ha comprado y en el que hay hecha una parte de los cimientos...». El Pósito dispone de más de 50.000 reales en sus arcas, no tiene trigo para vender y el concejo opina que esta empresa pública podría servir «...para socorrer al mismo tiempo a los pobres necesitados para trabajar en ella...»<sup>45</sup>

Si es que hubo una nueva negativa, ésta no aparece en los textos. Las Actas guardan silencio sobre el asunto en los siguientes tres años. En 1.767, en las conclusiones de la Visita del Juez de Residencia, se advierte sobre lo reducido y estrecho de las oficinas y encierro de granos, aconsejando gestionar su ampliación<sup>46</sup>.

Dos años después, tras la aprobación de las cuentas del Pósito de 1.768, donde se constata que existen fondos en las arcas, el concejo (por enésima vez) solicita autorización para la construcción de las nuevas paneras<sup>47</sup>. En esta ocasión, la tardía respuesta (llega con casi un año de demora) es afirmativa. Se autoriza la obra en el sitio de la plazuela de las Comedias «...conforme al plan y diseño que se remitió...» y se ha de hacer a jornal «...para la mejor solidez de la obra...»<sup>48</sup>.

Lo insólito resulta ser que es ahora el propio concejo el que retrasa deliberadamente el inicio de la construcción. El Juez de Residencia insta a poner en práctica la ampliación del Pósito<sup>49</sup>

En 1.772 se recibe orden de Rodrigo Marqués de la Plata, Juez Privativo de los Pósitos del Reino, «...para la fabrica de panera para los granos de su Posito, con arreglo a el diseño que aprobo su Ilma. hecho por Pedro Manuel Godoy maestro de albañileria y alarife de este concejo...». 9.000 de las 11.000 fanegas que se almacenan se

destinan para que «...con su valor se haga dicha panera...»<sup>50</sup>. Sin embargo, todavía se detecta resistencia del concejo a acatar lo ordenado con el pretexto de que tal cantidad de trigo, que se ha de vender para hacer pan para abasto de la villa, podía poner en peligro la sementera<sup>51</sup>.

Finalmente, a mediados de 1.774, el concejo decide no demorar más el inicio de la edificación. Se ha comenzado por limpiar el recinto y allegar materiales, aunque los medios disponibles son cortos ante «...la injuria de los tiempos que han motivado la escasez experimentada en la falta de cosechas...». Detrás de todo este oscuro episodio hay una soterrada pugna entre el Ayuntamiento y el duque provocada por el cese del Corregidor D. Pedro Sánchez de Toledo<sup>52</sup>. El asunto concluye cuando el duque revoca su decisión y el Corregidor es repuesto en su cargo. La obra comienza a ritmo febril. En julio se saca a pregón la cal, yeso, sillar y «piedra sipia que se ha de consumir en la construcción y su portada...»<sup>53</sup>

El proceso ya no se detendrá. Las obras se prolongarán sin interrupciones hasta su finalización en 1.779. Fueron dirigidas por Antonio Martín, maestro de obras, alarife del concejo «...y encargado en la del Pósito...». Se emplearon 177.937 reales y 16 maravedís en la conclusión del proyecto. En 1.780, el trigo se había trasladado a las nuevas paneras. El viejo edificio de la calle Granada, «...por no ser ya necesario...», se pone a la venta<sup>54</sup>.

Los autos con las cuentas y recados de la obra se remitieron al Juez Privativo de Pósitos y se culminó un asunto que trajo ocupado al Ayuntamiento durante casi tres siglos. Paradójicamente, se mantuvo en la función para la que fue levantado poco más

de un siglo. En 1.883 da albergue a la Audiencia. Fue la última gran obra civil del XVIII junto con el Arco de la Pastora, denominación popular de la Puerta de Écija.

Entiendo que este edificio ha sido injustamente olvidado por la historiografía artística. Ni Bonet Correa ni George Kubler llegan a citarlo en sus grandes publicaciones sobre arquitectura barroca. Sin ser (ni mucho menos) la obra cumbre del barroco tardío ursonés, presenta caracteres notables. La fachada se organiza en tres cuerpos, dos rectangulares que dan paso a un central más estrecho en el que se inserta la portada de «piedra sipia», probablemente traída de Estepa. Las molduras que enmarcan los distintos espacios, los enormes pinjantes situados a ambos lados de las ventanas, el enlace y unificación de éstas con gruesos y movidos moldurones, la vocación vertical que plantea la portada son elementos que interrumpen el ritmo monótono de la pared oscura y lisa de sillares.

La portada es un vano que se encierra bajo un arco de medio punto flanqueado por dos semicolumnas que se apoyan en potentes pedestales. Ambas sostienen la cornisa sobre la que el frontón se rompe y casi enrosca para dejar paso a un remate de movidos perfiles que sirve de marco para el escudo del municipio: dos osos encadenados a una torre sobre la que se alza una esfinge, león o caballo alado, mitad animal mitad humano. Esta fantástica figura, quizás recuerdo de la antigua insignia de los soldados de Urso, vino a sustituir durante algún tiempo a la matrona tradicional.

La cadencia de molduras, vanos y pinjantes se continúa en la fachada lateral. La esquina al callejón de las Comedias se remata con un airoso reloj de sol. En el in-

terior, del antiguo edificio sólo permanece el patio que presenta un juego de arcadas sobre columnas en dos de sus cuatro lados.

Hasta ahora nadie se ha atrevido a aventurar ninguna hipótesis sobre la autoría de la obra. Algunos coincidían en resaltar una tímida relación con Alonso Ruíz Florindo, quien anduvo por Osuna entre 1.767 a 1.775 en la construcción del convento de la Merced y la Cilla de la Catedral sevillana. Quizás la similitud en el uso del recurso estético de unir los ventanales con un grueso moldurón condujese a tal presunción<sup>35</sup>. Sin

embargo, de la documentación manejada parece desprenderse que el diseño corrió a cargo de Pedro Manuel Godoy y que Antonio Martín se ocupó de su ejecución. Ambos son insignes desconocidos, oscuros alarifes de concejo, representantes de una antigua tradición de maestros locales; escuela sin duda modesta, pero que ha sido responsable desde el siglo XVI de la fisonomía que presenta Osuna en sus calles. Nada o casi nada se sabe de ellos, pero, aunque sólo fuera por esta obra, merecerían una mayor atención.

## NOTAS

- 1 NIETO, V., MORALES, A.J., y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1.488-1.599*, p. 218 y ss. Ed. Cátedra. Madrid, 1.989.
- 2 Archivo Municipal de Osuna (desde ahora A.M.O.) Libro de Actas Capitulares 1.508-1.527. Papeles provenientes del Archivo de Rodríguez Marín, Leg. 1, nº 1., fol. 302 vto. Cabildo de 24 de julio de 1.525. «...y concertaron e igualaron con el la taberna del meson de Rodrigo de Lençes...para en que se eche el pan del Posito que se dio a labradores...»
- 3 A.M.O. Actas Capitulares, libro 1, 1.528-1.535. Fol. 158 vto. Cabildo de 20 de junio de 1.530 «...señalaron y nombraron para el dicho pan del Posito el mesoncillo de la Puerta de Ecija que es de Rodrigo de Lençes...»  
Para seguir la relación entre este mesón y el Pósito A.M.O. Actas Capitulares, libro 1, fol. 163 vto. y 164, cabildo de 11 de julio de 1.530; A.M.O. Actas Capitulares, libro 2, 1.539-1.547, fol. 203 vto., cabildo de 2 de julio de 1.543.
- 4 A.M.O. Actas Capitulares, libro 1, fol. 307 vto. Cabildo de 18 de agosto de 1.532 «...la casa del Posito se ha de hacer abajo de la Teneria arrimada al adarve porque esta en lugar publico y sera a menos costa...». A.M.O. Actas Capitulares, libro 1, fol. 375. Cabildo de 10 de mayo de 1.535. Se le pide al Conde que se dé la casa que ocupó el Gobernador Iñigo de Molina para casa del Pósito.

- A.M.O. libro 1, fol. 398. Cabildo de 2 de agosto de 1.535. «...tomaron asiento e concierto con Alonso Martin de Alcalá padre de las galanas mujeres de la mancebia sobre la casa que se le tomo fuera de la Puerta de Ecija...». A.M.O. Actas Capitulares, libro 2, fol. 55, Cabildo de 9 de junio de 1.540 «...que el pan del Posito que esta en casa de la viuda de Hernando de Sevilla en el Palacio Viejo...»
- 5 A.M.O. Actas Capitulares, libro 1, fol. 338 vto. Cabildo de 23 de mayo de 1.533 «...acordaron que porque el pan del Posito anda de casa en casa cada año alquilada e se menoscaba el pan e caudal de dicho Posito y que el dicho pan estara mejor en la Torre del Agua porque estaria allí perpetuo e a menos costa que seria bien que para esto se pida licencia al conde mi señor...».
- 6 Archivo de Protocolos y Actas Notariales de Osuna (en adelante A.P.O.), ante Juan de Castro, libro 6, 1.558-1.560, fol. 219, 24 de octubre de 1.560: Gutierre de Lençes da a renta una casa en la calle Granada, que linda con «casas del dicho Gutierre de Lençes e con el Posito de esta villa...». A.P.O., ante Juan de Castro, libro 7, 1.562, fol. 235, 2 de mayo de 1.562: Alonso Ruiz se obliga a pagar a Diego Hernandez Zamora por el alquiler de una casa «... en la calle Granada... linde con el meson de Lençes y con el Posito...»

- 7 A.M.O. Actas Capitulares, libro 8, 1.578-1.585, fol. 164 vto. y 165. Cabildo de 9 de agosto de 1.581.
- 8 A.M.O. Actas Capitulares, libro 15, 1.606-1.610, fol. 70, Cabildo de 23 de noviembre de 1.606.
- 9 A.M.O. Actas Capitulares, libro 8, fol. 242 vto. Cabildo de 21 de abril de 1.608.
- 10 A.M.O. Actas Capitulares, libro 31, 1.694-1.697, fol. 113 vto. Cabildo de 17 de junio de 1.694: los diputados del Pósito alertan sobre el mal estado de los cañones. Fol. 155, Cabildo de 1 de octubre de 1.694: se decide el traslado del Pósito mientras se «aderezan los cañones», arrendando una casa en la calle Sevilla. Es curioso el argumento que se esgrime para disculpar el retraso en la obra: el alarife del concejo está ocupado en la cañería de la fuente. Por fin, el 23 de noviembre de 1.696 se presentan los autos sobre la obra del Pósito, con la declaración de los gastos realizados. (fol. 423)
- 11 A.M.O. Actas Capitulares, libro 41, 1.721, fol. 74 vto. Cabildo de 19 de junio de 1.721.
- 12 A.M.O. Actas Capitulares, libro 46, 1.732-1.733, fol. 50 vto. Cabildo de 27 de mayo de 1.733.
- 13 A.M.O. Actas Capitulares, libro 49, 1.736-1.738, fol. 15, Cabildo de 7 de enero de 1.737. «Se acuerdo que respecto de haberse aumentado el trigo del Posito a mas de nueve mil fanegas por lo cual se necesita de extender la obra o *hacerlo de nuevo* lo que no se ha practicado aunque hay licencia del sr. Intendente General Juez de Positos que se pase a reconocer de nuevo si sobre los mismos cañones que hoy tiene se puede hacer otros o la mejor forma que haya para que dicha extension lo que ejecuten los maestros alarifes de este concejo con asistencia de los diputados llaveros del dicho Posito quienes den cuenta en otro cabildo...»
- 14 A.M.O. libro 49, fol. 38. La declaración tiene fecha de 8 de enero de 1.737.
- 15 A.M.O. libro 49, fol. 42, cabildo de 21 de enero de 1.737.
- 16 A.M.O. libro 49, fol. 113 vto., cabildo de 27 de mayo de 1.737.
- 17 A.M.O. libro 50, fol. 75 vto., cabildo de 27 de junio de 1.741. Se vuelven a reconocer los cañones del Pósito y los alarifes aprecian las obras a realizar. Se forman autos y se remiten al Juez Privativo de los Positos, solicitándole licencia para vender trigo para costear los gastos.
- 18 A.M.O. libro 51, 1.744-1.746, fol. 66 vto., cabildo de 1 de julio de 1.746. La obra se saca al pregon en Osuna y Sevilla «con la cualidad de que no se admita postura de los maestros que apreciaron dicha obra en 54.000 reales ni por si ni otra persona en su nombre...».
- 19 A.M.O. Cuentas del Pósito, libro 707, 1.746-1.752. S/f. pagos efectuados en 18 de mayo, 26 de junio, 10 de agosto y 20 de noviembre de 1.747 a Silvestre Godoy.
- 20 A.M.O. libro 51, fol. 69, cabildo de 8 de julio de 1.746.
- 21 A.M.O. libro 51, fol. 73 vto., cabildo de 5 de agosto de 1.746.
- 22 A.M.O. libro 53, 1.749-1.751, fol. 58 vto., cabildo de 22 de junio de 1.749. También A.M.O., Cuentas del Pósito, libro 707, 17 de mayo de 1.749.
- 23 A.M.O. libro 53, fol. 59 vto., cabildo de 22 de junio de 1.749.
- 24 A.M.O. libro 53, fol. 67 vto., cabildo de 9 de septiembre de 1.749.
- 25 Es conveniente recordar que se había prohibido que hubiera comedias en el Arzobispado de Sevilla. A.M.O. libro 45, s/f, cabildo de 2 de septiembre de 1.733. El antiguo Corral de Comedias debió cerrarse con la citada prohibición.
- 26 A.M.O. libro 53, fol. 71 vto., cabildo de 10 de octubre de 1.749.
- 27 A.M.O. Cuentas del Pósito, libro 707, s/f, 15 de diciembre de 1.750; 14 de julio de 1.751.
- 28 A.M.O. libro 53, fol. 41, cabildo de 15 de marzo de 1.750.
- 29 A.M.O. Cuentas del Pósito, libro 707, 2 de marzo de 1.751. La autorización que otorga el Asistente de Sevilla se ve en cabildo de 15 de marzo de 1.751.
- 30 A.M.O. libro 54, fol. 16 vto. cabildo de 22 de febrero de 1.752.
- 31 A.M.O. libro 54, fol. 136, cabildo de 10 de agosto de 1.752.
- 32 A.M.O. Cuentas del Pósito, libro 708, 1.754-1.769, 17 de junio de 1.754.
- 33 A.M.O. Cuentas del Pósito, libro 708, 7 de diciembre de 1.754.
- 34 A.M.O. libro 55, Actas Capitulares 1.754-1.756, fol. 29, cabildo de 19 de febrero de 1.755. Cuentas del Pósito, libro 708, 19 de julio de 1.754.
- 35 A.M.O. Cuentas del Pósito, libro 708, 28 de julio de 1.756 y 30 de junio de 1.757
- 36 A.M.O. Cuentas del Pósito, libro 708, 1 de julio de 1.759 y 27 de julio de 1.758.

- 37 A.M.O. libro 55, fol. 31, cabildo de 14 de marzo de 1.755.
- 38 A.M.O. libro 56, Actas Capitulares 1.757-1.759, fol. 60, cabildo de 16 de noviembre de 1.759
- 39 A.M.O. libro 708, Cuentas del Pósito, cuentas de los años 1.762-63 y 1.763-64.
- 40 A.M.O. libro 59, Actas Capitulares de 1.764, cabildo de 14 de febrero. También en libro 708, Cuentas del Pósito, cuentas de 1.764-65.
- 41 A.M.O. libro 805, Ordenes de la Superioridad y Acuerdos de la Junta (1.753-1.781), 5 de marzo de 1.764.
- 42 A.M.O. libro 51, fol. 12 vto., cabildo de 3 de marzo de 1.744. El título se expide en Écija en 6 de diciembre del año anterior. En un reconocimiento (A.M.O. libro 70, Actas Capitulares de 1.775) Pedro Manuel Godoy afirma tener 50 años.
- 43 A.M.O. libro 59, cabildo de 27 de abril de 1.764.
- 44 A.M.O. libro 59, cabildo de 18 de julio de 1.764.
- 45 A.M.O. libro 59, cabildo de 12 de noviembre de 1.764.
- 46 A.M.O. libro 62, Actas Capitulares de 1.767, cabildo de 9 de febrero.
- 47 A.M.O. libro 64, Actas Capitulares de 1.769, cabildo de 31 de julio.
- 48 A.M.O. libro 66, Actas Capitulares de 1.771, cabildo de 1 de enero.
- 49 A.M.O. libro 66, cabildo de 8 de junio de 1.771.
- 50 A.M.O. libro 67, Actas Capitulares de 1.772, cabildo de 4 de noviembre.
- 51 A.M.O. libro 68, Actas Capitulares de 1.773, cabildo de 30 de agosto.
- 52 A.M.O. libro 69, Actas Capitulares de 1.774, cabildo de 3 de junio.
- 53 A.M.O. libro 69, cabildo de 15 de julio de 1.774.
- 54 A.M.O. libro 709, Pósito Común: Cuentas. 1.772-1.791, cuentas de 1.779 y 1.780.
- 55 SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura Barroca sevillana del siglo XVIII*. C.S.I.C., 1.984, p. 325-326. También en Pósitos, Cillas.....

# EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS DE CORTELAZOR

José María SÁNCHEZ  
CORTEGANA

A modo de advertencia al lector, y antes de pasar al contenido propiamente dicho de este artículo, quisiera manifestar que el objetivo único de este pequeño trabajo es dar a conocer los datos de autoría y el proceso constructivo de este retablo emplazado en el presbiterio de la Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de los Remedios de Cortelazor.

Es frecuente, para quien trabaja a diario en archivos, que la búsqueda de un dato conduzca al hallazgo de otro de muy distinta índole que, posteriormente, uno tiene casi el deber de publicar para darlo a conocer y sacarlo del olvido del legajo donde se encontraba.

Tal es el caso que nos ocupa ya que un día localicé casualmente, en el Archivo de Protocolos Notariales de Aracena, el contrato de obligación de este retablo neoclásico que hoy publico en el deseo de facilitar sus investigaciones a los especialistas interesados en este campo.

El contenido del artículo lo hemos estructurado en tres apartados: uno inicial donde se comenta la primera decoración que tuvo el presbiterio una vez concluido a finales del siglo XVI; un segundo, dedicado al retablo mayor realizado a comienzos del siglo XVII, junto con las posteriores intervenciones que se le practicaron a lo largo de dos siglos para su conservación; y un tercero, destinado al actual retablo neoclásico, encargado en 1815.

**1.- La renovación de la primitiva parroquia mudéjar y la primera decoración del presbiterio.**

La llegada del siglo XVI significó para los núcleos de población comprendidos en la denominada «Tierra de Sevilla», en el límite más occidental de Sierra Morena, un primer momento de bonanza generalizada. Cesados

los conflictos bélicos con los portugueses y, por tanto, pacificada la comarca, comenzaron a explotarse los valles y las tierras altas con un doble régimen agrario y ganadero, basado principalmente en el desarrollo de la cabaña porcina que aprovechaba las amplias dehesas de encinas y alcornoques. Esto debió conllevar un aumento generalizado de las rentas y del bienestar que, entre otras consecuencias, repercutió también en un considerable aumento demográfico.

Desde un punto de vista arquitectónico muchos templos de la comarca fueron renovados en estos momentos, bien ampliándose las pequeñas ermitas de repoblación de tiempos de la reconquista o las posteriores iglesias mudéjares, o bien levantándose otros de nueva planta.

La aldea de Cortelazor, perteneciente administrativamente a la villa de Aracena y eclesiásticamente a su vicaría, también se sumó a esta coyuntura reedificándose totalmente su iglesia parroquial<sup>1</sup>. Poco después de 1565 comienza a desmontarse el viejo templo mudéjar de arcos transversales, iniciándose las obras, como era habitual, por el presbiterio. En torno a 1578 éste quedaba prácticamente concluido al colocarse la bóveda vaida con nervios de cantería concéntricos y diagonales de su cubrición.

Inmediatamente comenzaron las gestiones encaminadas a dotarlo del ajuar necesario para posibilitar el culto. Así, en el testero del fondo se dispuso un altar de fábrica para la celebración de la Eucaristía y, para concederle mayor decencia y ser marco digno para el Sagrario, se decoró con ciertas pinturas murales.

No conocemos el autor de estas pinturas, pero sí su iconografía y factura, al conservarse aún tras el retablo actual. El tema repre-

sentado fue un Calvario donde, en torno a la figura del Crucificado, aparecen la Virgen, San Juan y la Magdalena. La escena se encuentra enmarcada por un arcosolio semicircular en cuya clave aparece el Espíritu Santo y, a un lado y otro, San Pedro y San Pablo.

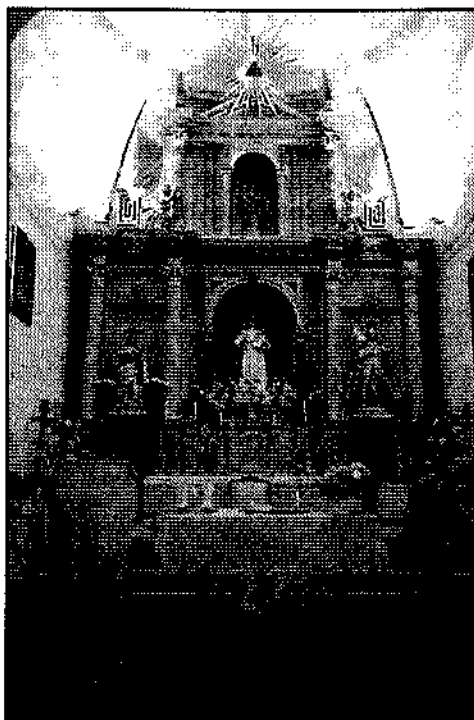
Tal decoración tuvo, sin duda, un carácter provisional, pues la propia prestancia del nuevo templo exigía para su presbiterio la construcción de un gran retablo mayor. No obstante, su encargo debió quedar aplazado ya que los escasos caudales de las arcas parroquiales debían estar empeñados en el proceso constructivo, impidiendo desviar fondos para dicha obra escultórica <sup>2</sup>.

## 2.- El retablo del siglo XVII.

Entre 1602 y 1604 se levanta el primer retablo mayor con que contó la parroquia. Ignoramos como sería su organización exacta, aunque sabemos que tuvo un carácter pictoescultórico y que estuvo formado por una estructura reticular de marcado aspecto arquitectónico. También sabemos que su calle central albergó un nicho para la titular de la parroquia, y que en las laterales se emplazaron varias pinturas sobre tablas.

Las labores escultóricas corrieron a cargo del tallista Luis de Cazalla, posiblemente un maestro de la comarca, quien se trasladó hasta la propia localidad para llevar a cabo in situ su ejecución. Por su trabajo presentó carta de pago por la cantidad de 45 ducados. Éste fue también el autor de una imagen de Ntra. Sra. de los Remedios, titular de la parroquia, que parece corresponder con la actual y que, de ser así, sería el único resto de aquel conjunto perdido<sup>3</sup>.

Las pinturas, en cambio, fueron ejecu-



*Retablo Ntra. Sra. de los Remedios. Cortelazor (Huelva). Autor: Luis de las Águilas, 1815.*

tadas por el maestro Cristóbal Gutiérrez quien, así mismo, realizó el dorado y estofado de la estructura<sup>4</sup>.

A finales del siglo XVII el retablo ya debía de encontrarse muy deteriorado, teniendo que sufrir una restauración a cargo del capitán Francisco Urbín quien, según consta documentalmente «aderezó el retablo que estaba cayéndose; y estaban muy maltratadas las figuras y pinturas». Éste cobró 180 reales por su trabajo, además de 13 reales por la comida y 12 por amarrar unas tablas que tenía desprendidas.

A comienzos del siglo XVIII nuevamente se tuvo que intervenir en él. En 1715 se

retocan y limpian las pinturas, tarea que fue realizada por Antonio Alvarado, maestro dorador. Esta misma labor fue repetida diez años después, en 1725, por Juan Ramírez Prieto <sup>5</sup>.

En la década de los treinta debía encontrarse tan maltratado que fue preciso trasladar a la Virgen de los Remedios a un altar colateral. Tal situación persistió hasta 1735 en que el Visitador General ordenaba la reforma del nicho para posibilitar con ello la vuelta de la imagen a su emplazamiento original. El mandato tuvo efecto en 1736 a cargo de Sebastián Jiménez, maestro tallista vecino de Aracena, quien además labró un nuevo Sagrario. Por todo ello cobró la cantidad de 360 reales.

Las últimas intervenciones que conocemos en este retablo son: la primera de 1745, cuando se abonan a José Vázquez Delgado 12 reales «por retocar la frontalería del altar mayor»; la segunda un año después, en 1746, cuando se descargaron 824 reales a José Antonio Pérez Muñoz y Tovar, maestro dorador de Aracena, por haber dorado el trono de la Virgen; y una final en 1755 cuando se paga a Diego Díaz Vera por «retocar diferentes cuadros del altar mayor...»

### 3.- El actual retablo neoclásico

A principios del siglo XIX la parroquia decidió sustituir el viejo retablo barroco por

otro de nueva planta, para lo cual el mayor-domo de la fábrica Juan Moreno, se desplazó a la ciudad de Sevilla para tratar con maestro inteligente las trazas y condiciones generales del proyecto.

La documentación consultada no contiene el nombre del artífice, pero sí sabemos que las labores debieron comenzar en torno a



*Retablo de Ntra. Sra. de los Remedios. Detalle: cuerpo principal.*

1815. Posteriormente, por circunstancias que se nos escapan, se produjo una interrupción que supuso la paralización del proyecto, situación que se prolongó durante dos años.

En 1817, las autoridades eclesiásticas preocupadas por la marcha de los trabajos, deciden contactar con otro maestro para dar continuidad a la obra. El 8 de julio de este año aparece Luis de las Águilas, maestro tallista de la ciudad de Sevilla, firmando una carta de obligación, ante Juan del Campo Castro, escribano del número de la villa de Aracena, comprometiéndose a concluir el retablo.

Las condiciones generales establecían que las nuevas trazas debían ser acordes con



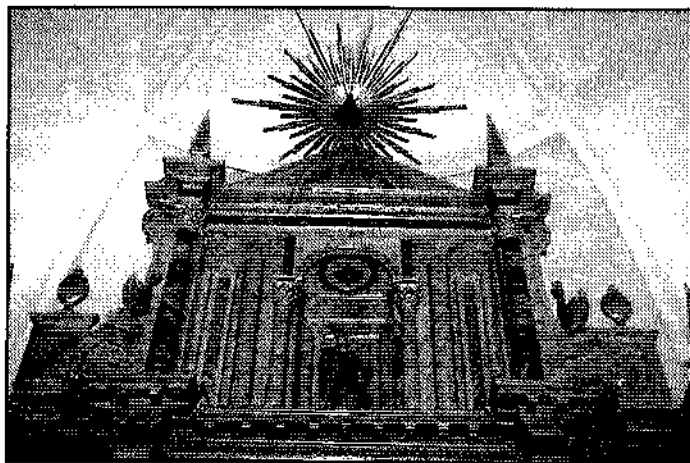
lo ya proyectado, pues en la primera cláusula del contrato se recoge explícitamente que tendría que aprovechar las partes que ya estaban hechas y que se encontraban en la ciudad de Sevilla.

El nuevo retablo debía realizarse en madera de pino de flandes y habría de constar de banco, un cuerpo con cuatro columnas mayores y nicho para manifestador, y ático con cuatro remates en los extremos y coronado con un sol de ráfagas.

Luis de las Águilas tasó la obra en 7.000 reales de vellón, que habrían de serle pagados en tres plazos: uno al comienzo de las obras, el segundo «llegado a mediar» y el tercero a su conclusión, puesto y colocado en su emplazamiento. La conducción, portes y demás gastos de su traslado desde Sevilla a Cortelazor habrían de correr por cuenta del escultor, al igual que la manutención de los oficiales que llevara para ponerlo.

El retablo proyectado por Luis de las Águilas, aun emplazado en el presbiterio del templo, responde a la nueva estética neoclásica, impuesta desde la Real Academia de San Fernando y que, desde finales del siglo XVIII, venía ya empleándose, con más o menos rigor, por los talleres sevillanos.

En él se abandonan los complejos ritmos compositivos y la exuberante decoración barroca en favor de un lenguaje más clásico, basado en el orden de los elementos estructurales y en la sobriedad ornamental. En su policromía desaparecen los ricos oros y estofados, reducidos al enmarque de los elementos de soporte (cornisas, frontones y



*Retablo de Ntra. Sra. de los Remedios. Ático. Detalle.*

capiteles de las columnas), en favor de imitaciones de jaspes policromos, como si de un placado de mármol se tratase<sup>9</sup>.

Su organización reitera la tipología impuesta por la Academia para los retablos mayores adosados, traducido en el énfasis dado a la calle central donde se contiene el Sagrario, el manifestador y la hornacina para el o la titular.

Siguiendo este esquema, vemos como se trata de un retablo de planta lineal compuesto de banco, un cuerpo y ático. El banco, que actúa como mesa de altar, presenta forma rectangular y alberga en su parte central el Sagrario, de madera dorada y con un manifestador en altorrelieve tallado en la puerta.

El cuerpo está dividido en tres calles, con ritmo compositivo b/A/b, entre columnas corintias de jaspe rosa. La calle central la ocupa el camarín de la titular, cuya embocadura está formada por un arco de medio punto sobre columnas que imitan jaspe negro. Las calles laterales presentan

hornacinas de medio punto planas, coronadas por frontones triangulares en cuyos vértices aparecen perillones dorados.

Marca la transición entre este cuerpo y el ático una potente cornisa sobre canecillos dorados, donde se sitúan dos ángeles lampareros y, en los extremos, dos cubos rematados con pirámides.

Por último, el ático, que intesta directamente en la bóveda nervada, está formado por una gran hornacina plana de medio punto decorada con un escudo de la orden carmelita y rematado con un potente frontón triangular en cuyo vértice superior aparece una ráfaga con el símbolo de Dios Padre, uno y trino.

Las imágenes que actualmente contiene el retablo son reutilizadas posiblemente de otros retablos anteriores del templo. En la hornacina de la nave del evangelio se emplaza una imagen de San José con el Niño y en la de la nave de la epístola un San Juan Bautista, al que le falta el cordero, ambas tallas del siglo XVIII y repolicromadas posteriormente.



*Imagen de Ntra. Sra. de los Remedios. Luis de Cazalla, siglo XVI.*

## NOTAS

- 1 Véase PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. y OLIVER CARLOS, A. (1990): «Historia constructiva de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Cortelazor (Huelva)» en V Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Almonaster la Real. Pags. 135-148.
- 2 Tal planteamiento queda posteriormente confirmado por el hecho de que a comienzos del siglo XVII, prácticamente concluidas las labores edilicias, ya se produce el encargo de dicho retablo.
- 3 Ya en 1606 se tienen noticias documentales de ella, pues los libros de cuentas de la parroquia recogen los gastos en telas para vestirla: «Descarganse mill y quatrocientos noventa y seis maravedís por un ropa de tafetán negro guarnesida con terciopelo del mismo color que se compró para la imagen de Ntra. Sra.»
- 4 Por las pinturas presentó carta de pago por la cantidad de 20.570 maravedís.
- 5 Es lógica esta reiteración en la limpieza de las pinturas, pues, debido a los muchos humos que generaban las velas o lámparas de aceite con que se iluminaban los templos, se irían ennegreciendo sus superficies hasta ocultar completamente sus representaciones. Por ello, coincidiendo con la presencia en la población de algún maestro del arte de la pintura, se

procedía al lavado y barnizado de sus superficies para mantenerlas en un estado óptimo.

6 En la Real Orden de Carlos III de 1777 expresamente se recomendaba evitar la costumbre de

dorar los retablos, proponiéndose como alternativa la utilización de mármoles, abundantes en todas las regiones del España, o en su defecto el recurso más económico del estuco policromado.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo de Protocolos Notariales de Aracena.

Legajo nº 153.

Año: 1817

Folio: 85 r/v

### **Obligación de Luis de las Águilas, maestro tallista, para realizar el retablo mayor de la iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Cortelazor.**

Sébase por esta pública escritura de obligación de obra como yo Luis de las Águilas, maestro tallista, vecino de la ciudad de Sevilla, en la collación de la Magdalena, y al presente estante en esta villa de Aracena, otorgo que me obligo, en la más bastante y cumplida forma, a construir un retablo de madera de pino de flandes para el altar mayor de la iglesia parroquial de la villa de Cortelazor la Real de esta comarca, según las reglas de mi arte y conforme a el diseño y dibujo que se ha formado y tengo entregado a D. Juan Moreno, Procurador Mayordomo Administrador de la Fabrica de dicha iglesia Parroquial, bajo de las condiciones y circunstancias siguientes:

- que tengo de valerme de la parte del retablo que tiene dicha fábrica en la dicha ciudad de Sevilla; que el primer cuerpo del citado retablo ha de ser conforme en un todo a el dibujo que he firmado (se entrega) y el segundo cuerpo deberá componerse sus bancos con cuatro columnas mayores que lleguen hasta cornisa, y nicho para manifestador, quatro remates en los extremos grandes, su conclusión con un sol de ráfagas, y con subida por detrás.

- que tengo por mi cuenta de poner dicho retablo en su lugar correspondiente dejándolo arreglado y asegurado a satisfacción y contento del mayordomo administrador de la expresada fabrica de Cortelazor, siendo de cuenta de este su conducción y mi mantención y la de los oficiales para ponerlo, como el porte de venida y vuelta a Sevilla.

- que la referida obra ha de ser vista y reconocida para su aprobación por maestros inteligentes que conengan, en estar conforme al diseño y contrato y no estándolo se me tiene de obligar a que lo cumpla en la parte que corresponda.

Con cuias condiciones y circunstancias hago la expresada obligación dándoseme por la expresada obra siete mil reales de vellón en moneda de oro o plata usual y corriente por el referido administrador mayordomo en tres plazos o tercias, siendo el primero a el comenzarse la dicha obra, el segundo llegando a mediarse y el tercero y último a el ponerse dicho retablo; en cuyo caso se deberá cancelar esta carta. Cuió retablo se ha de poner para fin de abril del año próximo de ochociento diez y ocho. A todo lo que lo consiento y tengo a bien ser apremiado por todo rigor de derecho con sólo esta escritura y al pedimento jurado de la parte de la referida fabrica sin otra prueba alguna, de que lo relevo aunque de derecho se requiera y a la segunda de forma y cumplimiento de lo que derecho es. Obligo mi persona y bienes habidos y por haber, bajo de poderío de justicias de su Majestad el Rey Nuestro Señor y con especial derecho a las de dicha villa de Cortelazor la Real, a cuió fuero y jurisdicción me someto con renunciación del mio propio domicilio y vecindad, y la ley sicumbeneni de juriditione omniis gaudium y la última pragmática de las submisiones y salarios para la execución y apremio de lo susodicho, recibolo como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada por mí consentida y no apelada, por lo cual renuncio a las leyes y derechos de mi favor y la general en forma.

Y estando presente yo D. Juan Moreno, procurador mayordomo administrador de la expresada fabrica de la iglesia de Cortelazor, acepto esta escritura conformándome con su tenor y forma y obligándome a dicho pago de los siete mil reales de la obra del retablo a los tres plazos que vienen referidos, como al costo de

la mantención y conducción de dicho maestro y oficiales según queda expresado.

Fecha la carta en esta villa de Aracena en ocho de julio de mil ochocientos diez y siete y los otorgantes que el presente escribano público del numero de ella doy fe que conozco lo firmaron, siendo testigos D. Domingo Ruiz, Lucas Navarro y Diego Rodríguez de Dios, todos de esta vecindad.

Otro sí, se revoca y queda de ningún valor ni efec-

to el pago por parte de la fabrica de la mantención del maestro y oficiales para ponerlo, pues esto ha de ser de cargo de mi el obligado Luis de las Águilas y no de la fabrica

Ante mi Juan del Campo Castro, escribano público (rúbrica)

Luis de las Águilas (rúbrica)

Juan Moreno (rúbrica)

# OBRAS INÉDITAS DEL PINTOR SEVILLANO VIRGILIO MATTONI

En el transcurso de las investigaciones que realizo sobre la pintura sevillana, han salido a la luz una serie de cuadros, textos y dibujos inéditos, del pintor sevillano VIRGILIO MATTONI DE LA FUENTE (Sevilla 1842-1923), que paso a continuación a referir.

El primero de ellos, firmado en el ángulo inferior derecho, es un boceto de «Las postrimerías de San Fernando». Incluye la siguiente dedicatoria: «A mi querido amigo José Laffita», la firma, y debajo de ésta «Sevilla» y «Boceto». No incluye la fecha, pero se trataría de 1887, año en que finalizara su gran lienzo. El boceto es, a su vez, un óleo sobre lienzo, también de grandes dimensiones; concretamente, mide 96 x 100 cm.

Las características de la pintura de historia que perfectamente dominaba, tras su aprendizaje con los pintores José Domínguez Bécquer y Eduardo Cano de la Peña (de los que fue discípulo entre los años 1856-1868), y tras su estancia en las Academias de Bellas Artes de Roma ((1872-74)<sup>1</sup>), se aprecian perfectamente en esta obra, que con toda propiedad es un paso previo para aquélla que lo consagraría -a partir de entonces- en la pintura sevillana coetánea.

Teresa LAFITA

Todos los personajes aparecen esbozados, con una técnica tan suelta que más que en el impresionismo, podrían ubicarle en el expresionismo. Su pincelada es amplia y luminosa -y a pesar de las zonas de tonalidades más oscuras y de un cromatismo ciertamente restringido- recoge en esencia lo que

será su gran cuadro. El tema pues, como vemos es el mismo, más no por ello está exento de variaciones.

El profesor-doctor D. Gerardo Pérez Calero, que le dedicó un estudio pormenorizado al maestro, recoge suficiente número de datos como para tener constatada esta obra en su versión definitiva, que en la actualidad se encuentra en una de las dependencias del Real Alcázar, próxima a la Sala del Almirante y próxima también al lugar donde posiblemente transcurrió la escena: El salón o galería mudéjar, cerca del Oratorio o capilla del palacio<sup>2</sup>. En cualquier caso, cercana al lugar donde VIRGILIO MATTONI la interpreta y donde tenía instalado el estudio mientras la acometía, aunque sepamos -según la información que nos facilita el profesor Pérez Calero- que ya por



entonces el maestro había cambiado varias veces de domicilio y que uno de éstos, lo tenía situado en el N° 15 del Patio de Banderas<sup>3</sup>.

Lo que paso a constatar a continuación trata de la interconexión de tres personajes en la vida de VIRGILIO MATTONI, los cuales, por determinadas circunstancias, se van a ver implicados con él y con esta obra,

para enlazar posteriormente con las que realizará para cada uno de ellos. Estos personajes son el Dr. D. SALVADOR LÓPEZ CARMONA, el escultor ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ (1862-1943) y el pintor sevillano JOSÉ LAFITA BLANCO (1852-1925).

La circunstancia de que MATTONI y LAFITA BLANCO aparezcan en una relación o nómina de premios que, con motivo de un sorteo de obras artísticas organizado por la Escuela Libre de Bellas Artes (de la que era alumno ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ), se verificó el 15 de Noviembre de 1884<sup>4</sup>, es un indicio que no debemos despreciar. Además, JOSÉ LAFITA BLANCO, a partir de 1899 vivió en el nº 1 del Patio de Banderas. Fruto o producto de esta amistad, y señal inequívoca de que se conocían, es el hecho patente del regalo del boceto.

Cuando se desploma el crucero de la Catedral en 1888, destrozando parte de la sillería de coro, MATTONI -como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y responsable de las reparaciones- encarga su restauración a ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ y JOSÉ LAFITA BLANCO<sup>5</sup>.

Se da a su vez la particularidad de que JOSÉ LAFITA BLANCO y el escultor ADOLFO LÓPEZ, junto con el también pintor JOSÉ CLEMENTE, participaron en una experiencia comercial denominada «La Sociedad Decorativa», y que si bien esta Sociedad estuvo en vigor desde su creación en 1900 hasta 1907<sup>6</sup>, ya existía un vínculo de afinidad estética o de amistad, a través de las cuales e indistintamente, se fueron acercando.

Según información facilitada por el hijo de ADOLFO LÓPEZ, D. Joaquín, fue su

padre el encargado de trazar la magistral perspectiva al lienzo definitivo. MATTONI era un pintor excepcional, cargado de experiencias, matices, recursos plásticos, ambientales y escénicos; pero cuando tuvo que abordar un cuadro de la envergadura del presente, recurrió a la mano segura en el trazo y sabiduría geométrica de ADOLFO LÓPEZ, sin que quiera esto desmerecer al creador de «Las Postrimerías...». ADOLFO LÓPEZ partió de la línea de los candelabros que se disponen encima del altar, y la hizo confluír y conjugar con todos los ejes y líneas divisorias de que consta el cuadro. La multitud de planos diagonales, horizontales y verticales, paralelos, equidistantes, yuxtapuestos,... es tan perfecta, que sobre este esqueleto lineal, MATTONI sólo podía hacer una obra maestra, como la que hizo.

Pero el boceto y la obra definitiva presentan diferencias. Situadas juntas ambas versiones, nos habla de la claridad de ideas del pintor, de su predilección por determinadas figuras en las que insiste. Lo que no cabe duda es que cuando Adolfo López viera el boceto, o cuando fuera consultado por él, la secuencia y la aparición de personajes se alterase. La nueva concepción armónica de Adolfo López, hizo incorporar más elementos, y multiplicar las escenas. El orden del boceto es, desde el punto de vista formal, tripartito: el grupo constituido por la superficie pictórica que delimitan S. Fernando y los frailes que le ayudan a incorporarse, y que yo llevaría hasta cerrar la margen izquierda, donde se muestra el lecho, y que incorporaría también la corona real del primer término; el retablo de la Virgen de las Batallas -que se prolonga hasta el arzobispo D. Remondo y los dos

acólitos arrodillados- en el centro; y el cortejo -también arrodillado- que se prolonga hasta cerrar la margen derecha, sin duda que debió de expandirse y establecer ritmos distintos de lectura y visualización de la obra, como vemos ocurre en la definitiva.

El Boceto (aunque perfectamente se puede hablar de cuadro y con independencia de los cambios que registra), está concebido -al igual que la obra definitiva y a través de la cual MATTONI se consagra en el interior de una de las estancias palaciegas. Pero se diferenciará de ella fundamentalmente, en que esta es una pared uniforme y plana, sólo alterada por el pequeño retablo que muestra algo de relieve. Este retablo lo desplazará MATTONI en profundidad, abriendo un segundo espacio o estancia reducida a través de un arco polilobulado, donde ubicará con la consecuente lejanía la imagen de la Virgen de las Batallas y los ángeles enfrentados de las tablas simuladas a cada lado, que apenas se perciben en el claroscuro o la semipenumbra de la definitiva. Esta imagen y tablas que ya aparecen insinuadas en el cuadro, se definen con total claridad en el primer intento de llevarlo a cabo, y una vez que los dibujos o bosquejos previos en papel, hubiesen aclarado sus ideas. Los planos de profundidad y de derrame del boceto, en cuanto a su organización horizontal, se reducirán -en consecuencia- a dos: el de la pared vertical y el del suelo oblicuo donde va a ir situando los tres grupos de figuras. En cuanto a la organización vertical del boceto con respecto al cuadro, MATTONI ha tenido también que transformar sus esquemas. Si en esta primera versión (conocida hasta la fecha), nos pre-

senta el lecho desde donde el Santo Rey se ha incorporado, perfectamente distingible y sin la distracción que pudiera ocasionarnos, otros personajes y objetos -como veremos ocurre- la incorporación en la escena del fraile dominico que porta un breviario, el gran candelabro de madera tallada y estofada o de bronce dorado, y un religioso de la orden redentora de cautivos -que no aparecen aquí- le hará delimitar un entorno nuevo y anterior al del grupo del santo y los religiosos, de modo que el lecho se distinga menos, pero otorgando una nueva secuencia lineal. Así, a la tripartición original, hay que añadir una cuarta secuencia nueva. Pero MATTONI no se queda aquí, y la simple estructura espacial que la corona real, establece en el primer e inferior tercio del boceto (en el suelo), al desplazarla hacia el centro y añadirle un cojín, el cetro y la espada real, va a permitir centrar la composición en ese punto preciso donde confluyen estos cuatro elementos (cojín, corona, espada y cetro, por no decir que también, los extremos del cíngulo de la túnica del Santo) en apariencia inermes, pero de una trascendencia fundamental para el discurso pictórico que quiere transmitirnos.

MATTONI que a estas alturas del cuadro, ha tenido que replantearse la práctica totalidad de la zona izquierda del mismo, va a seguir topándose con dificultades tras dificultades, en las nuevas configuraciones espaciales que la perspectiva trazada por Adolfo López le exige. Al colocar un altar -inexistente en su primer intento- y además sobre él disponer una serie de seis candelabros de plata -con sus consiguientes cirios- y un crucifijo en esviaje, nuevos planos y ejes de confluencia van a salirle al paso. La

intersección de ambos tramos (derecho e izquierdo respectivamente) ya vimos como la consigue con la solución del cojín y los objetos reales. Pero para que no se rompa la armonía -compositiva en este caso-, se va a ver envuelto en la necesidad de colocar un estrado y además cubrir este con una alfombra. Las diagonales que constituyen tanto los bordes del altar, casi paralelos con los del estrado/alfombra, le otorgan un nuevo ámbito secuencial, para que introduzca en él una serie de personajes que antes no hubiesen tenido sentido, o alterasen -abarrotando- el cuadro. Por otra parte los cirios, formarán un enrejado vertical, que tiene sus concomitancias tanto con los cortinajes que semiocultan el lecho del Rey Santo (a la derecha), como con los varales del palio que porta el séquito asistente a la ceremonia de recibir el sacramento de la comunión (a la izquierda) y las líneas de los marcos donde se insertan respectivamente un Crucifijo y la armadura del rey (a ambos lados de las jambas de acceso).

El altar, que le ha proporcionado al pintor una quinta intersección de secuencias armónicas, le depara y nos depara otros hallazgos posteriores: precisamente los que se desprenden de la acumulación y recargamiento de la escena, con los aditamentos -para ser exactos ahora de nuevo tripartitos y aunque sea ahora en horizontal- en virtud de los personajes que va situar delante, bajo el palio, y detrás de este. Sexta y última secuencia concatenada, aunque intuyamos que la escena sigue, aunque él la haga coincidir con los límites del marco.

VIRGILIO MATTONI, que ha sabido conjugar excepcionalmente la perspectiva -aérea y geométrica- que posee, nos va a dar todavía muchas lecciones. Nos dará las

del color y en consecuencia, la de las zonas cromáticas y del volumen. Nos va a dar la de los trazos, y en consecuencia la de las manchas y virtuosismos que se permite. Pero la gran lección de esta gran obra maestra, residirá en su alternancia de la luz, en las líneas visibles e insinuadas, que nos llevan de uno de los planos a los otros. La luz, que se reduce exclusivamente a la de las velas, y a la de la apertura de un posible vano (que no vemos, pero sabemos que en la realidad existe), delante de la escena principal: la del santo y los frailes que lo sostienen, establece una serie de sinuosidades y elipses, a través de las cuales las líneas y las formas, se van delimitando y concatenando. El gran candelabro de la izquierda sitúa un punto de iluminación e inflexión, que tendrá su paralelo luminoso en los cirios que están sobre el altar. No ilumina nada importante, si acaso parte de las cortinas y los azulejos heráldicos o pinturas murales del cubículo donde sabemos está el lecho. Su reverberación se acaba precisamente en ese punto, pero la conecta con los otros focos llameantes del otro de los cubículos que ha abierto, en el interior de la galería horizontal que es la estancia palaciega. A altura distinta, las velas del retablo de la Virgen de las Batallas van a ir escalonando los lugares estratégicos, de tal modo que -cuando nuestros ojos nos lleven al D. Remondo y a la comitiva que discurre detrás de él- la iluminación haya descendido otro plano.

No acaban aquí los recursos lumínicos, de los que MATTONI hace alarde pues D. Remondo, aparecerá iluminado desde atrás, a causa precisamente de las velas que porta el cortejo. Hay otro foco más, sutil y sublime, que se detiene en el acólito que figura



en el segundo plano horizontal a la derecha, y que ilumina su rostro con la vela que lleva.

Si hablábamos de diagonales perspectívas, de líneas de fuerza o ejes direccionales sobre el que el autor ha insertado las figuras, las luces están tan sabiamente conjugadas, que hace que todo el cuadro sea también un mero y excepcional ejercicio de la luz. Las diagonales que pueden significar el suelo (de baldosas de mármol blancas), la de la túnica, brazos extendidos y piernas dobladas sobre las rodillas de S. Fernando, desde el punto de vista de la composición formal, se corresponden con la de la absorción y refracción de la luz, que en todos y cada uno de estos elementos incide. La luz, va a reforzar el patetismo, que MATTONI describe con el clímax y la tensión necesaria. Pero como la escena es doble, o mejor, le ha dado la posibilidad de que entre uno y otro de los dos grandes bloques (de la derecha y la izquierda), haya una transición bastante oscura, cuando la luz aparece, de nuevo nuestra óptica se altera y los personajes se van a revestir con múltiples tonalidades e intensidades distintas. Van a «regalarle» el tenebrismo, van a «prestarle» veladuras, van a hacer que destellos, transparencias, reflejos translúcidos y opacos, envuelvan como una nube al conjunto. Estos «ejercicios» de la luz, que sirven para describir el cuadro, significan un avance estructural con respecto al boceto previo, en el que el pintor se ha detenido tan sólo en reforzar los asuntos principales, dejando de representar todos los secundarios. En el boceto, esta iluminación es mucho más sencilla; se dirige tan sólo al cortejo y al santo, y si acaso partiendo del vano desde donde está captado el aconteci-

miento.

Ahora bien y como resulta obvio, las dos versiones tienen otras muchas diferencias, además de las del tamaño: 7,50 x 4,00 m. en el caso del gran telón que constituye el lienzo. Las similitudes ya las conocimos antes, y ahora pasaré para finalizar con aquellas. En primer lugar cabría hablar aquí, del cambio con respecto a la orden religiosa de los frailes que ayudan al Santo, que en una primera ocasión parecen mercedarios, y en la segunda parecen agustinos, capuchinos o franciscanos, en atención a las barbas, la coronilla, y los hábitos que portan. En segundo lugar y siguiendo con los frailes, MATTONI invierte el orden y el más joven e imberbe es el que sitúa en primer término -en el boceto- mientras que en el cuadro y aún siendo joven, tiene barba. A su vez, el que presenta barba poblada en la primera idea, se muestra rasurado en la segunda.

Continuando el recorrido de izquierda a derecha de ambas obras, veremos que en el primer intento se nos muestra un confesionario neogótico, que MATTONI ha sustituido por un reclinatorio tallado para abrir (detrás) el nuevo tramo, a través del arco polilobulado.

Hay otros detalles mínimos y casi inapreciables, aparte de los cambios de vestuario: más sencillo siempre en el boceto, mucho más rico en el cuadro. Pero existe en concreto uno, que por nimio, no nos debe pasar inadvertido. Me refiero a que D. Remondo sostiene el copón o caliz con su mano izquierda de tal modo que la caída del brazo y la consistencia de los pliegues del alba, la capa y la casulla, tenga una entidad tan sólida que no le permita disponer detrás salvo a un solitario ayudante, que

además se identifica tanto con la escena, que se sitúa arrodillado, con la cabeza inclinada hacia delante. Al suprimir el cáliz y elevar los brazos y manos del Arzobispo que va a suministrarle la Comunión al Santo, MATTONI se «encuentra» con que el fondo necesita o le sugiere, la incorporación inmediata de hasta cuatro personajes: dos femeninos velados (uno con corona), y otros dos masculinos con las cabezas desplazadas hacia la izquierda (hacia S. Fernando), y hacia el frente y hacia arriba, en dirección a la Sagrada Forma (concretamente el que porta la patena).

La presencia de la mesa de altar, con la nueva pendiente direccional hacia el fondo, la «pide urgentemente» que rellene el hueco delantero de la forma más plástica posible. MATTONI entonces, se permite incluso ubicar aquí, hasta seis nuevas figuras masculinas, en diferentes ángulos de inclinación y en diferentes giros con respecto a la escena, pero sobre todo con un escalonamiento hecho ex-profeso para el espectador. Esas seis figuras son un compendio de las muchísimas dificultades que tiene el autor, de representar con la mayor fidelidad posible, el relato que está contándonos (extraído como dice Pérez Calero, citando a Cascales Muñoz<sup>4</sup> de la Crónica General de España, escrita por Alfonso X el Sabio).

Cuando MATTONI «se percata» de que aún le sobra sitio delante, detrás y a igual altura del eje que delimitan D.Remondo/S. Fernando, se involucra tanto en la resolución, que a la simplicidad, claridad, equilibrio, proporción, simetría,... del boceto (en el que tan sólo aparece una hilera de personajes, además -éstos- exclusivamente arrodillados y con velas), antepone el abigarramiento, la superposición, el

asiluetamiento, el contrapunto, llegando a forzar la escala, por no decir que llega a rozar la desproporción, y por supuesto que aquí, la lectura, se hace bastante complicada. Exceptuando la dama del primer término que se muestra arrodillada, el caballero que la sigue de pie y en actitud solemne detrás de ella, MATTONI ha sugerido -más que representado- un cortejo en paralelo, con dos planos distintos en profundidad, y conseguido -entre otras causas- por la luz (como vimos), pero también por las líneas del palio y de los báculos. Al cambiar los sencillos porteadores de velas -por porteadores de varales con toldillo- curvas, rectas y ángulos van a producirse, e integrarse a su vez con las otras líneas sutiles que ha sabido incorporar para que el trayecto entre unas y otras, no sea tan fuerte a nuestra vista. Éstas, de las que no hablé antes porque son líneas secundarias, tomarán carta de naturaleza científica porque se van a ir modulando desde las formas rectangulares del breviario del fraile dominico -a la derecha- con el otro libro, que porta el subdiácono de la izquierda.

Los pliegues de las vestimentas, las líneas de los brazos y cabezas, su corporeidad o su planimetría,... serán otros de los diálogos más felices que podemos hacer con esta obra. Pero MATTONI, que es un virtuoso, que ha sabido combinar la pintura de historia con sus facetas religiosas o retratísticas, en esta magna y colosal obra maestra nos va a deslumbrar rotundamente, cuando no ya recorramos el enorme lienzo de izquierda a derecha como lo hemos hecho ahora, sino cuando nos distanciamos todo lo más posible hacia algunos de sus extremos, y nos demos cuenta como la superficie de la estancia que creíamos rectangular

en un principio: ¡es cúbica!. La cuarta pared, la que no vemos porque la bidimensionalidad nos la camufla, somos precisamente nosotros. Nosotros, cualquiera que se acerque a ella, se dará cuenta de que forma parte de la escena, de que asiste al acto en primera persona, que es tan personaje del cuadro como cualquiera de los que él se preocupó de disponer. La instantaneidad, recobra ahora una fuerza inusitada y si sus figuras parecían ya vivir, respirar, desfallecer, emocionarse,... lo están haciendo delante de nosotros, porque esa estancia que tan sólo está cerrada por la izquierda y por el fondo, nos deja en su cinematográfica perspectiva, otras dos zonas de confluencia inter-espacial: el ángulo derecho que corta el marco y toda la zona delantera, que se continúa desde el suelo de la sala donde se exponga, hasta enlazar con el suelo del cuadro. Es un cubo, y por ello a MATTONI no va a importarle nada, si tiene

que cortar el rostro del fraile que está detrás del candelabro, o cualquiera de los protagonistas arrebujados de la izquierda, que sólo a esa distancia se perciben, con la claridad que de cerca no le vemos. ¡Chapeau! a D. Virgilio y ¡Chapeau! también a Adolfo López, porque en esta -y última, de momento- reflexión ante esta obra, son muchísimas las percepciones y sensaciones que están en juego. Si el cine fuese capaz de producir tantas vibraciones en una secuencia como ésta, tal vez no ne-

cesitaría del movimiento. Serían unas tomas en picado, serían fotogramas continuos o discontinuos, sería un travelling hecho de facciones, donde el movimiento estaría contenido, donde el movimiento se lo dieran, precisamente, los espectadores y desde luego que el cine -más que la fotografía- debería de volver más a menudo a inspirarse en unos planos secuenciados como éste.

En la nota 2 se menciona -y para finalizar con la descripción del cuadro- que la arquitectura que VIRGILIO MATTONI interpreta es ideal, que es tan historicista



como los personajes o escena, pero no quería dejar pasar tampoco, que si la luz, la composición, el volumen o las formas, han asimilado unos conceptos y procedimientos pictóricos propios de su etapa de aprendizaje fundamentalmente romana, no es menos romano el color. El regusto -o mejor- el resabio por toda la normativa academicista -de las Academias de Roma- que deja la estela esteticista que tiene (tanto el boceto como la obra definitiva), presenta rasgos o ecos de Fortuny que son

también apreciables, a la hora de abordarlos desde el punto de vista del color. MATTONI había vivido dos años en la Ciudad Eterna, allí frecuentó con asiduidad la Academia Chigi<sup>7</sup>, pero no olvidemos que en Roma estaba MARIANO FORTUNY, y que hay algo en su pincelada, en detalles anecdóticos como pueden ser los candelabros o la alfombra, que delatan un contacto y afinidad estructural con el maestro. Los tonos rojizos insuperables, a no ser que acudamos también a alguno de sus contemporáneos, son una transposición de esas tonalidades vibrátiles, que tanto condicionaron el quehacer de uno de sus mejores maestros, y por supuesto y a la larga el suyo propio. El color que en CANO y en DOMÍNGUEZ BÉCQUER, es todavía compacto y si acaso permiten algunas transparencias, regresa después de la etapa de MATTONI en Roma, en pura ráfaga, en «ejercicios» a su vez de puro cromatismo.

La pintura de historia y los grandes formatos -como el que va a representar «Las Postrimerías...»- nada digamos cuánto le deben a Roma, donde MATTONI se va a familiarizar con tantos pensionados, con los autores con los que convivió allí, entre estos JOSÉ JIMÉNEZ ARANDA<sup>8</sup>, JOSÉ GARCÍA RAMOS<sup>9</sup> y JOSÉ VILLEGAS CORDERO<sup>10</sup>.

En lo que respecta al último de los protagonistas de esta peculiar relación con el cuadro: el doctor D. SALVADOR LÓPEZ CARMONA, ocurre un hecho que he podido conocer a través de la hija del famoso traumatólogo<sup>11</sup>, la cual conserva una copia de «Las Postrimerías...». Parece ser que MATTONI sufrió un accidente mientras pintaba este gran lienzo, una caída del anda-

mio (que obviamente necesitó para acometerlo, y «no sólo por que era bajo de estatura»), una torcedura o luxación de tendones de la mano derecha (ella no puede precisarlo). En cualquier caso me informa que su padre no operaba, pero que era muy conocido por la capacidad que tenía de rehabilitar por medio de masajes. MATTONI asistió a su consulta y quedó tan recuperado, que a la hora de abonar los honorarios y ante la negativa del doctor a ellos, se ofreció para pintarle un cuadro. Como su mujer se llamaba Carmen, pensó hacer una obra con este tema iconográfico de la Virgen del Carmen, para después regalárselo en agradecimiento. Pero «D<sup>a</sup> Carmen» estaba fascinada por las «Postrimerías» y le pidió expresamente que le hiciera una copia.

MATTONI como es sabido y como muy bien indica Gerardo Pérez Calero en su libro, no era muy dado a hacer copias de sus obras, y en un primer momento (según la información facilitada por D<sup>a</sup> Carmen Gutiérrez López) se resistió, accediendo finalmente a ello. La obra está fechada en 1915, y se trata de un óleo sobre lienzo como las anteriores. Está dedicado «A mi querido amigo Dr. D. Salvador López Carmona» y mide 54 x 100 cms. Debajo de la firma, MATTONI ha tenido la precaución de advertir que es «Copia».

Es una copia y además personalmente diría que de compromiso. Habían pasado 28 años desde que interpretó las «Postrimerías...» y parece como si la hiciera con desgana. Se limita a disponer las figuras en su orden correlativo, con un color que sigue siendo jugoso y excepcional en algunas partes, pero que deja manchas y tonos mezclados en otras zonas del mismo. Es un formato reducido, y MATTONI tendría también aquí que verse

constreñido. Por lo demás la pincelada es mucho más suelta y si bien repite la disposición temática y de figuras, la consistencia y la atmósfera exuberante del lienzo, aquí es un recuerdo. MATTONI lo ha hecho de memoria, con el sabio aprendizaje que ya tuvo. Tampoco es porque tenía ya setenta y cinco años el maestro, y no los cuarenta y cinco de su plenitud vital con que definitivamente entra a las páginas de la historia del arte. No es porque su vocación de impresionismo le halla derivado a eliminar superfluidades, o porque los prototipos que diseñara se hubieran convertido en figurines. Se trata simplemente de otro concepto,

y creo que no hacen falta más comentarios. A pesar de todo lo expuesto, MATTONI logra vibrar con sus pinceladas cálidas y sus ráfagas exuberantes, vibramos de nuevo con él y con su composición, puede que más querida.

Sabemos de la existencia de otras copias, hoy en colecciones particulares sevillanas, que no he tenido ocasión de ver personalmente. Por ello debo limitar por ahora este comentario, sin perder la esperanza de poderlas cotejar -o si fuera posible, mejor todavía- de reunir las todas en una exposición como VIRGILIO MATTONI se merece.

---

## NOTAS

- 1 PÉREZ CALERO, Gerardo: *El pintor Virgilio Mattoni*. Diputación Provincial de Sevilla. Colección Arte Hispalense, nº 15. Barcelona, 1977, página 13.
- 2 Ana Marín Fidalgo, autora del libro *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, nos aclara que esta estancia es inventada por MATTONI, que sigue la preceptiva mudéjar, pero que en realidad no es equiparable a ninguna de las salas o salones del Alcázar. Su arquitectura por tanto es ficticia, pero juega con todos los elementos propios del nomenclátor de la arquitectura civil gótico-mudéjar. El historicismo de MATTONI, llega pues al tratamiento de los personajes y la escena, como al espacio donde se desarrolla esta.  
Con toda propiedad podría tratarse de uno de los salones que se abren al Patio de las Doncellas, pues presenta la antecámara y la cámara regia prototípica. Lo que no sigue con total fidelidad su trazado, se refiere precisamente a la incorporación de ese vano polilobulado, y sobre todo la apertura de la Capilla u Oratorio justo en ese sitio donde MATTONI lo sitúa, que como es bien sabido, se encuentra en otro lugar del recinto monumental.
- 3 PÉREZ CALERO, op.cit., página 14. Concretamente en 1887, lo tenía en la calle San Gregorio,16.
- 4 Entre los premios, además, se incluían obras de JOSÉ VILLEGAS, ANTONIO SUSILLO, GUSTAVO HASTOY, ILDEFONSO CAÑAVERAL, MANUEL WSEL, VICENTE GUTIÉRREZ, FRANCISCO RAMOS, MANUEL LAFFÓN, JOSÉ PINELO, FEDERICO GARCÍA DEL CORRAL, TOMÁS POVEDANO, FRANCISCO NARBONA, NARCISO SENTENCH (sic), MANUEL GARCÍA RODRÍGUEZ, EMILIO SÁNCHEZ PERRIER, JOSÉ PINEDA, JOSÉ ORTIZ, RICARDO VILLEGAS Y CORDERO, ANDRÉS CÁNOVAS, MANUEL DE LA ROSA, JUAN ALDAZ, LUIS BOCHS, FERNANDO TIRADO, EDUARDO BERMEJO, EDUARDO CORTÉS, EDUARDO LAFORE, EDUARDO ENEBRA, SALVADOR CLEMENTE, GONZALO BILBAO, JOAQUÍN TURINA y RAFAEL DE CHAVES.
- 5 Comunicación personal de D. Joaquín López, en entrevista mantenida el 8 de Septiembre de 1995.
- 6 Actas fundacionales de la «Sociedad Decorativa».
- 7 PÉREZ CALERO, op. cit., pg. 51.
- 8 QUESADA, Luis: *Pintores Andaluces de la Escuela de Roma*. Catálogo de la Exposición organi-

- zada por el Banco Bilbao-Vizcaya y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla 1989. pág. 20.
- 9 QUESADA, Luis, op. cit. pg. 21-22.
- 10 CASTRO MARTÍN, Ángel: «José Villegas, heraldo de nuestra pintura en el extranjero». «ABC de Sevilla» 21-8-1995.
- 11 Entrevista personal, el 12 de Septiembre de 1995.

**OTRAS OBRAS  
INÉDITAS DEL  
PINTOR VIRGILIO  
MATTONI DE LA  
FUENTE: "SAN  
EMIGDIO",  
"RETRATO DE  
ADOLFO LÓPEZ",  
"CUADERNO DE  
APUNTES" y  
"SANTA ISABEL DE  
HUNGRÍA"**

Teresa LAFITA

En un primer acercamiento a la producción pictórica desconocida de VIRGILIO MATTONI DE LA FUENTE (Sevilla 1842-1923), tuve ocasión de rescatar dos versiones de su famoso lienzo «Las Postrimerías de San Fernando». Ahora y con el resultado de nuevas pesquisas sobre su biografía, he podido contar otros dos lienzos inéditos, que se conservan en sendas colecciones privadas sevillanas.

**SAN EMIGDIO**

El primero de ellos es un óleo sobre lienzo, representando a «S. Emigdio», dedicado por el autor «Al Sr. D. Emigdio Mariani. Su Afmo. VIRGILIO MATTONI», en el ángulo inferior izquierdo y mide 92 x 44 cm.

Antes de entrar en el comentario de esta obra, debo decir que este señor al que está dedicado -D. EMIGDIO MARIANI JIMÉNEZ- era Beneficiado de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, maestro de capilla, posiblemente compositor -o en cualquier caso intérprete de música sacra en el templo metropolitano. La fecha de su nacimiento no ha sido posible saberla con total exactitud, pero siguiendo con las fuentes consultadas, su vida se desarrolló en el siglo pasado, prolongándose hasta 1888, año en que se produce su defunción<sup>2</sup>. Fue tío carnal y tutor de D. Luis Leandro Mariani González (1858-1925), compositor sevillano y padre del actual catedrático emérito de armonía del Conservatorio Superior de Música de Sevilla: D. Emigdio Mariani Piazza (nacido en Sevilla en 1901), quien al quedar huérfano



*En el centro de la fotografía y sentado aparece Virgilio Mattoni, y a su izquierda Adolfo López.*

pasa a su custodia, iniciándole en el conocimiento musical. Este conocimiento musical, es lo que nos vuelve a dar pistas de que con toda probabilidad el destinatario del lienzo la practicaba. En cualquiera de los casos, fue el que dió los primeros pasos de esta dinastía ya, de afamados y prestigiosos artífices musicales.

Sabida es la predilección que va a tener MATTONI por representar asuntos religiosos a lo largo de su vida y de su obra, máxime en una persona tan cargada de religiosidad él mismo. Por otra parte existe el hecho -constatable a través de su biografía- que desde que ingresa como correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1886<sup>3</sup>, es designado miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla. Circunstancia ésta que le permite estar al tanto de la conserva-

ción del patrimonio y las restauraciones, como la que se llevará a cabo a partir del hundimiento del cimborrio de la Catedral, en Agosto de 1888, contando el Cabil-do con su colaboración, entre otros autores<sup>4</sup>.

De 1888 data también su excepcional retrato del Cardenal Fray Ceferino González, lo que nos da pie a pensar que es en el entorno de la Catedral y su círculo próximo donde MATTONI se desenvuelve en estos momentos de su carrera, sin que por ello se desvincule de otros encargos, como los que sabemos que va a ir realizando para los diferentes templos hispalenses, o para particulares que se los demandan.

MATTONI, según recoge el profesor Pérez Calero, cultivó los estudios musicales, y si bien son escasas las referencias artísticas en el periodo que va desde su regreso de Roma, en 1874, y hasta 1887, en que consigue medalla de segunda clase en la Exposición Nacional con su obra «Las Pos-trimerías de San Fernando», es en este periodo donde cabría situar la obra, adelantando así las fechas de sus obras religiosas, aunque podríamos pensar que esta del «S. Emigdio», pudiera ser perfectamente un retrato.

Pérez Calero nos da también una exhaustiva información, acerca de la amistad de MATTONI con Canónigos y religiosos del enclave catedralicio o conventual, entre los que se encontraban D. Servando Arbolí, D.



Modesto Albín, D. Francisco Muñoz y Pavón (Canónigos) o Fray Ambrosio de Valencina y D. Andrés Cánovas (Capuchinos). Lo cual, nos da pie a concluir que conocía también a D. EMIGDIO MARIANI, que aun no siendo Canónigo ni Capellán Real, sí tenía a su cargo el Coro y se encargaba preferentemente de la formación y dirección musical del mismo<sup>5</sup>.

Cabría ahora hablar aquí del origen italiano de la familia MARIANI, los cuales y por información facilitada a su vez por la familia, procedían de Bolonia, instalándose en torno a 1777 en Madrid el primero de

ellos: D. Vicente Mariani, grabador, pintor y miniaturista, al que se le siguen los pasos hasta 1818, en que llega a Sevilla. La saga pues es italiana y de ahí en que en sucesivas generaciones, el nombre del Santo Obispo de Ascoli -San Emigdio- se repita de hecho hasta la actualidad.

Centrándonos en el protagonista al que está dedicado el lienzo y teniendo en cuenta la formación italiana del pintor, nos lleva una vez más a centrarlo en torno a las fechas de las cuales partimos para el análisis de la obra. Es decir, desde 1874 en que regresa de Roma, hasta 1888 en que fallece el maestro de capilla de la Catedral.

Ahora bien, si analizamos la obra desde el punto de vista de la composición o del color, nos daremos cuenta perfectamente que el peso de Roma se ha hecho ostensible. Su



color, vuelve a remitirnos como ya lo hiciera en su día «Las Postrimerías...» al sabio aprendizaje y magisterio que obtuvo MATTONI de sus compañeros escolásticos, como de la magnífica pintura que pudo conocer allí, en su estancia y visitas que sabemos realizara<sup>6</sup>.

La transparencia y la fluidez que tiene el «San Emigdio», la pincelada suelta, la luminosidad, el fondo de paisaje, el punto de vista bajo en relación con el celaje, la figura sobrepuesta en primer plano, los detalles que puedan representar los bordados de la casulla, etc., nos están diciendo que se trata sin duda ninguna de una de las primeras obras que realizara el autor a su regreso de Italia, donde el impresionismo aún no había derivado en el simbolismo que seguirá después, o donde además de la superficie pictórica, se le imponga un tratamiento más detenido -como hará en sus creaciones sobre tabla- y antes de entrar en cualquier caso en las ejecutadas con la técnica del repujado, que abordará decididamente a partir de 1893.

Lo que nos choca a la hora de abordar el estudio iconográfico del santo -Obispo de Ascoli, mártir y abogado de los terremotos- es que su representación característica, lo muestra siempre anciano, barbudo, arrodillado y con un ángel que suele llevarle el báculo (de su dignidad de Obispo), o la espada de su martirio.

S. Emigdio, según recoge Louis Reau<sup>7</sup>, se menciona por primera vez en el siglo XI. La leyenda le hace el primer Obispo de la ciudad italiana de Ascoli, en Las Marcas, y consagrado en Roma por el Papa Marcelo. También nos dice que fue decapitado en el año 309. Patrono de su ciudad natal, se le invoca contra los temblores de tierra.

Se le representa siempre como Obispo,

mostrando el modelo de la villa de Ascoli, o bien cefalógrafo, con su cabeza entre las manos. Reau aporta las dos versiones más conocidas -en pintura y escultura- la última de ellas incluyendo un ángel anunciador, detrás del cual aparece el Santo arrodillado.

MATTONI tenía cerca -por si acaso alguna inspiración italiana, le cogía más lejos- un San Emigdio, que la familia Mariani había donado a finales del siglo XIX a la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, y ubicada en el retablo mayor o de la Virgen de las Nieves<sup>8</sup>. Si bien esta imagen es de escayola policromada y realizada en Olot, es un precedente al que cualquier autor iría, en búsqueda de referentes simbólicos.

Pero MATTONI va a apartarse aquí de esta tipología, y nos lo va a mostrar en edad madura (no anciano), de pie, imberbe, sin el ángel y portando él mismo el báculo, evitando de este modo cualquier alusión al martirio. El paisaje que deja tras de sí -sobre todo por la zona derecha del cuadro- no da tampoco atisbos suficientes, como para ubicarlo ni en su ciudad de origen -(Ascoli)-, ni mucho menos que de alguna manera reflejase alguna conmoción, relacionada con estos fenómenos naturales, como he tenido ocasión de ver en algunos grabados del referido santo. Concretamente en el dibujara Antonio Guerrero y grabase Francisco Suría. Estampa que se imprimió con una oración de Benedicto XIV, y que remitió a nuestro Monarca Fernando VI<sup>9</sup>; calcografía que debió ser bastante divulgada -sobre todo teniendo como referente el famoso terremoto de Lisboa, de 1775, y al que se invocaba -y de hecho se le invocaba cada vez que ocurre un acontecimiento de este tipo. En esta obra gráfica, los edificios que se insertan en la composición, parecen con toda evidencia tambalearse.

MATTONI evita también cualquier aspecto sísmico. La doble arcada -en paralelo- presagia ninguna circunstancia de esta índole. Es más, se diría que es un paisaje idílico, donde si acaso el sol poniente fuese una excusa para reproducir efectos de luz sobre las aguas de un río, que lo atraviesa -con la consiguiente lejanía- en el ángulo inferior derecho. El río es tan plácido como toda la atmósfera que atraviesa el cuadro. Es un reflejo que repite cromáticamente los colores de la línea de fuga, situado precisamente en el dintel, encima de esta segunda sucesión de arcos u ojos y ya sobre las montañas del fondo, allá hasta donde el autor ha llevado el plano terrestre. Nada en cualquier caso que pudiera hacernos pensar en que alguna conmoción natural se está verificando. Si acaso, una claridad momentánea después de una tormenta.

El paisaje que MATTONI capta, está tomado al atardecer, donde una puesta de sol -como hemos visto- acaba de iniciarse detrás de las montañas que delimitan horizontalmente el lienzo, ocupando esta zona algo más de la mitad inferior derecha. Antes del primer puente -o mejor anterior a la primera línea de arcadas, pues visto en detalle más parece un acueducto y además de traza circular- MATTONI ha plasmado en perspectiva, una zona que más que formal, es cromática, pero desde donde conduce la dirección de nuestra mirada. En este pequeño fragmento, que viene a ser un tercio de la mitad inferior (tanto si lo consideramos horizontal como verticalmente), se ha permitido mostrarnos uno de los paisajes más evocadores (y románticos), de los que sabemos que va a desarrollar su trayectoria. MATTONI se ha permitido una abertura, es decir, no sitúa al Santo en un interior, sino

a pleno aire, a plena naturaleza. Es un lujo y por ello sabe que tendrá que reforzar mucho más el volumen, la silueta y el dibujo en definitiva del personaje. Al superponerlo, las sombras, los plegados, las calidades tanto textiles como de la ambientación, van a exigirle «ese aire», de manera que parezca que entre el San Emigdio y el paisaje, no existan estridencias, que no parezca por así decirlo, recortado y pegado como un colage. Ciertamente el santo mitrado respira, y su envolvente, es la que nos hace integrarlo -o separarlo como lo estamos haciendo ahora- de tal manera que la perspectiva «aérea» sea una vez más la que acabe por definirlo completamente. MATTONI sabía conjugar esta perspectiva «a sentimiento», como pocos autores de su generación o de su época, como hemos tenido ocasión de comprobar en el transcurso de su obra.

Verticalmente, la imagen del santo ocupa el 98 % de la longitud pictórica y es en él donde se describen las líneas fundamentales, sobre todo teniendo en cuenta que el pandan que va a delimitar el báculo por la izquierda, tendrá su paralelismo en el brazo y en la mano elevada que lo cierra por la derecha. Otras líneas subsidiarias de lectura del mismo, estarían situadas en la orla o franja bordada de la casulla, en los pliegues del hábito -debajo de las rodillas- y en las paralelas de los aditamentos litúrgicos de la estola, encima de este último (hábito).

Horizontalmente, MATTONI ha dividido la obra en tres tercios: el primero de ellos se delimita en función de la doble arcada de puentes que ha situado en retroceso; el segundo desde la línea continua del segundo puente, hasta el comienzo de la mano derecha del S. Emigdio, y que engloba el fondo montañoso y las tonalidades cromáticas de

ese atardecer tan luminoso; y el tercero desde el comienzo de la mano, hasta completar por arriba el celaje, de tonalidades y pinceladas más uniformes. Pero ese paisaje que MATTONI está interpretando, no es real, sino ideal (es decir, no se corresponde tampoco con Sevilla, como podría aducirse una vez desechada la hipótesis italiana). Por otra parte el santo, que debería estar en contraluz por todo lo expuesto anteriormente -y sobre todo teniendo en cuenta el foco de las soleadas nubes detrás de las montañas- aparece también iluminado desde el frente. Todo ello, contribuirá sobremanera a que sea una de las obras luminosas, de las que le sabemos de su primera etapa, aquella que al regreso de Roma nos trae recuerdos del claroscuro y también -y sobre todo ahora- de los fondos de paisajes del renacimiento. Más que barroca, la adscripción de esta obra deliciosa, es renacentista y en cualquier caso en la órbita que seguirá después con el mencionado Cardenal Fray Ceferino González (1888) o en cualquiera de sus tablas, como «La Anunciación», para la Catedral de Sevilla (Sacristía Mayor, de 1897).

Es un lienzo, y por tanto su pintura desborda frescura por cualquiera de los tramos o de los trazos por los que queramos acercarnos. No es una tabla y a MATTONI no le ha exigido que se detenga en otras imprimaciones, ni que la textura del material, le haga detener su pincel perfilando o retocando, como va a ser habitual en ellas. Es más, la trama del lienzo casi puede verse en la parte superior del plano celeste; compactándola más según va descendiendo por el cuerpo del santo.

No es tampoco una obra para colocarse en un altar o retablo, sino para mostrarse individualmente. De ser un encargo oficial -

como el Fray Ceferino- su formato y su terminación, nos lo evidenciarían. Y aún suponiendo «el non finito» que tienen muchas de las obras de MATTONI, en cuanto a que su pincelada sea tan suelta, que parezcan algunas incluso bocetos, (marcando las distancias, y sin que esto desmerezca un ápice su magistral dicción pictórica), más bien nos lo relacionan con un regalo personal que hace el artista a uno de sus amigos en la diócesis. La hipótesis de que se trata de un retrato, y en consecuencia que varíe su iconografía tradicional, nos lo está diciendo en sí la propia obra, si pudiésemos conocer las facciones «del retratado». La familia MARIANI, de la que ya dijimos que constituyen una afamada dinastía musical, es también pionera en el ámbito de la fotografía sevillana. Todos sus miembros, incluyendo también al Beneficiado, han practicado desde el siglo pasado con todas las técnicas, que desde las platinotipias al kodakrome, se han sucedido. De este modo, se conserva una del protagonista, que hemos tenido ocasión de conocer y comparar con el cuadro, constatando que existe bastante parecido.

Al respecto de esto último, he de advertir que si bien MATTONI no se guió del soporte fotográfico en esta ocasión para presentarlo (sabemos que es un retrato vivo y ante el modelo, por la dedicatoria), sí deducimos como en otras ocasiones las ha utilizado. La fotografía de fines del XIX y su pictorialismo, su escenografía, guardarropa, mobiliario, tapices, objetos y bodegones que inserta, tiene mucho de cuadro (de historia) como se sabe, pero también a la inversa: muchos lienzos dejan atrás de sí la configuración tanto espacial como objetual de los pequeños estudios fotográficos. Algunos de los lienzos de MATTONI lo su-

gieren, y aunque no sea el momento ahora de entrar en este apartado, quiero traer como ejemplo de ello una de sus obras (también menos difundidas: el «Seise» que se encuentra en una colección particular sevillana<sup>10</sup>.

He tenido ocasión de ver en casa de la familia MARIANI algunas de las fotos que realizara el propio Beneficiado. En algunas de ellas se muestran Obispos y personalidades del clero arrodillados, con la capa pluvial dispuesta en abanico, con manteles de seda y lana (de origen morisco) sobre las mesas de oración, con alfombras del mismo estilo, con tapices, cortinajes, almohadones o cuadrados dispuestos en paredes y suelos, así como demás elementos estructurales-decorativos. Una de estas en concreto, está captando la fisonomía de los jóvenes seises, en 1888. MATTONI evidentemente no llevaba el caballete al coro donde estos bailaban ante el Altar Mayor de la sede catedralicia, o inclusive si se lo llevara al local de la Escolanía, donde realizaban los ensayos, la velocidad del movimiento le condicionaría para que realizara un dibujo rápido, un bosquejo o apunte cuando menos. Es decir un dibujo, pero difícilmente con los óleos a no ser que se limitara a trazar los elementos prioritarios, y completarlo posteriormente en su estudio.

Aunque posaran para él estos seises, y aunque MATTONI fuera muy diestro como lo era en el dibujo rápido y en el dibujo en movimiento, el «Seise» que aludimos tiene tantas concomitancias con la foto, que desde luego pienso que aunque tomara notas, aunque memorizara (como deben hacer todos los artistas que se precien), por más que su soltura nos lo pudiera arguir en contra de esta hipótesis, y aunque tomara in situ, multitud de apuntes o puntos de vista dife-

rentes (posiblemente a lápiz), la relación fotografía-pintura se hace palpable. ¿En cuántas más MATTONI se sirvió de ellas? Sería cuestión de ir cotejando y comparando. En cualquier caso la magnífica colección fotográfica de los Mariani, es una joya, pues lo mismo registra monumentos sevillanos y romanos, como personajes y obras de arte significativas, que fueron objeto de su curiosidad y ahora de la nuestra.

El «Seise» sin fechar que he retrotraído, se desenvolvería pues en el entorno de 1888, y además y por si fuera poco, el Beneficiado y maestro de capilla de la Catedral, entre sus funciones tenía también la de educar la voz de estos cantores y bailarines para las grandes ceremonias del Corpus y de la Inmaculada. En concreto éste, está caracterizado para las funciones del Corpus y MATTONI, al que ya vimos como muy religioso, con amigos en el alto clero sevillano, con conocimientos musicales y además frecuentando al Beneficiado, es muy posible que acudiera a los ensayos. La relación de esta obra del «Seise» estaría en la línea de este año, pues coincide además con el del fallecimiento de D. Emigdio, y desde luego nos sigue dando pistas para la obra del Santo homónimo, sin detenernos ahora sobre si fue o no fue un retrato como creo.

#### **RETRATO DE D. ADOLFO LÓPEZ**

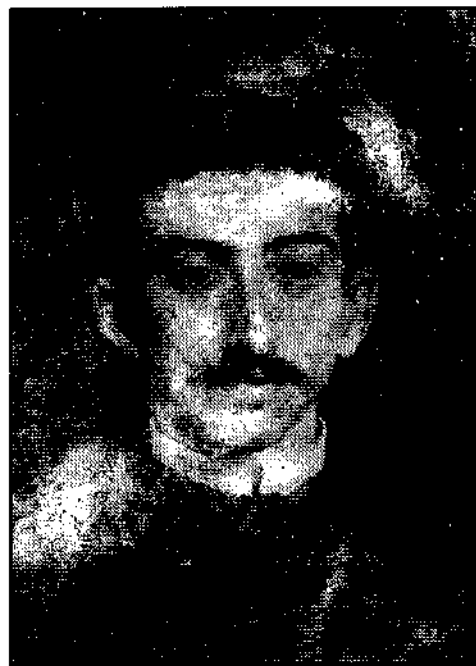
La segunda nueva obra de VIRGILIO MATTONI, se trata de un retrato de ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ (Sevilla 1862-1943).

Con Adolfo López MATTONI tendrá ocasión de trabajar varias veces: concretamente en la capilla del Sagrado Corazón de la Iglesia Parroquial de San Andrés (1893), en la restauración de la Virgen de Valme del

templo parroquial de la Magdalena, en la localidad sevillana de Dos Hermanas (1894), en el Convento de los PP. Capuchinos (1895) y en la sillería del coro de la Catedral de Sevilla (1897).

Por información facilitada por el hijo del escultor, decorador, arquitecto de retablos, restaurador y pintor también (tanto figurativo como ornamental), ceramista,...., sabemos que Adolfo López le hizo un retrato en barro al propio MATTONI, hoy en colección desconocida. Este busto se menciona también en el periódico «El Globo» del 1 de Septiembre de 1893<sup>11</sup>. No nos extraña por tanto, que cuando vimos en su casa el retrato al óleo de MATTONI, captando la fisonomía de un joven todavía Adolfo López, dedujéramos que es obvio, tratándose de una relación tan arraigada.

Este óleo sobre lienzo, dedicado «a mi gran amigo Adolfo López», firmado y con fecha ilegible en el ángulo inferior derecho en rojo, mide 51,5 X 36 cms. En él se aprecian todas las buenas dotes retratísticas del maestro. Sobre la vinculación entre ambos artistas, existe otro hecho significativo y que he tenido ocasión de comprobar en el Archivo parroquial del Sagrario de la Catedral hispalense, y es que en el libro 42 de matrimonios de 1895 y donde se constata el contraído por Adolfo López con D<sup>a</sup> Dolores Martín López-Villareal, MATTONI aparece entre los testigos<sup>12</sup>. No puedo afirmar con total rotundidad que la obra en cuestión, se corresponda con los años 1893 (en que sabemos que ya hay un contacto entre ellos) o con estos últimos a que lo hemos llevado (1897), pasando por las fechas intermedias del año de la boda y de los otros encargos, pero de aproximarme todo lo más que puedo, lo situaría en el entorno de estos límites



temporales. Es decir, se trataría de un retrato realizado por MATTONI próximo a los años 1893 y 1897, o incluso antes.

Adolfo López está captado de frente, hasta el busto, mirando oblicuamente al espectador, por una cierta inflexión de sus párpados. Muestra un tratamiento entre naturalista e impresionista, según sean las calidades de la epidermis del rostro o del ropaje con que está representado. Sobre fondo neutro, destaca la figura, en la que no se priva de sus alardes lumínicos habituales.

López, del que sabemos bastante gracias a la monografía que le dedicó D. Juan Abascal Fuentes<sup>13</sup>, podría tener perfectamente entre treinta y treinta y cinco años -o incluso menos-, pues sus facciones nos lo muestran aún con cabellera y con bigote morenos, sin las arrugas de expresión obviamente poste-

riores, pero que ya comienzan a aflorar en los salientes pómulos, o en la barbilla afilada que va a caracterizarle.

A través del soporte auxiliar de las fotografías, y de las conversaciones que he podido mantener con su hijo, éste nos corrobora como -casi- que el retrato pertenece a las mencionadas fechas, o incluso antes, para seguir con esta metodología. De tratarse de esta hipótesis, nos daría un margen de cinco años, pero que nos dicen mucho también del quehacer de MATTONI.

Comentamos antes la predilección de VIRGILIO MATTONI por el género religioso. No es menor la que siente por el retrato, a la que dedicará una gran parte de su producción.

Es un amigo y además colega en las lides de la plástica. Por ello MATTONI se desentiende de la pose oficialista con que reviste a bastantes de sus modelos. También MATTONI se desentiende aquí de colocar algún elemento parlante, como hará otras veces. Se centra en el rostro, en su expresión, en su espíritu, y el resultado que consigue es una obra anodina -si acaso comparable a la de su propio autorretrato (de 1887)- pues en este estilo y en relación con él, es desde donde se desenvuelve el de Adolfo López.

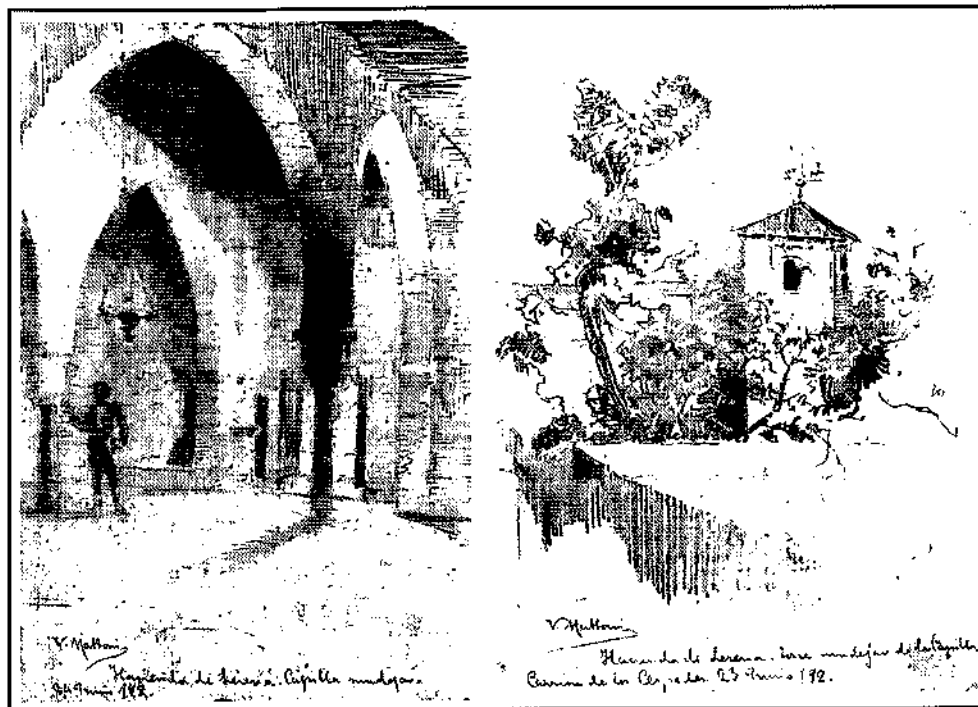
#### CUADERNO DE APUNTES

Hay otro dato muy significativo, que nos podría desvelar nuevas claves a la hora de datar esta obra. Se trata de la carta manuscrita y que a su vez incluye cinco apuntes de VIRGILIO MATTONI a Adolfo López, fechada el 24 de Junio de 1892<sup>14</sup>. Esta carta ha sido hasta ahora inédita también, y su texto dice:

«Los siguientes apuntes son tomados de la antigua y gran Hacienda denominada La

Lerena, término de la villa de Huévar, provincia de Sevilla, propiedad actualmente de los Sres. Ysern.

Dicha Hacienda parece denominarse de Lerena en razón de creerse formada sobre una antigua población romana, que toma este nombre comprobando esta creencia la multitud de restos de aquella época encontrados en sus cercanías, y hasta una gran moneda de oro del rey goda Recaredo, que dicho Sr. Ysern regalara al Museo arqueológico de Sevilla. En esta existe una pequeña capilla mudéjar y adosada a ella una primera torrecita que creemos ser árabe, y anterior a la mencionada Capilla pues tiene caracteres e indicios de ser así: en la actualidad está blanqueada, más deja ver el arte de sus engranados y bien costeados ladrillos. Por indicación mía el Sr. Ysern (D. Francisco) mandó quitar la capa de cal que cubren dos colgaduras que sostienen los ojivales arcos de la Capilla y aparecieron dos preciosos fustes de mármol rosado almendrado, sin duda alguna de origen romano o cuando menos árabe para lo terminado de ellos así lo revelaba. Además se quitaron los ladrillos del pavimento alrededor de las columnas para encontrar el principio de ellas, pues lo que aparece al descubierto desde luego se comprende que no es toda su longitud, como efectivamente encontramos que tenía 50 centímetros cada una, al mismo tiempo se encontraron a esa profundidad trozos de un pavimento de ladrillos que sin duda fué el primitivo de la Capilla, la cual creemos sea construida a raíz de la reconquista.- En el Caserío se descubren rasgos del Siglo XV, aunque por desgracia está todo alterado y desfigurado, más que sería fácil mediante una inteligente dirección, devolverle en parte su antiguo y señorial esplendor, cual en



tiempo de los Condes de Benacazón, sus primitivos dueños, sin duda alguna tuvo.

Estos ligerísimos apuntes, se los dedica a su querido amigo Adolfo López (en su mismo álbum) el día de S. Juan Bautista, 24 de Junio de 1892, estando en la referida Hacienda de Lerena. Virgilio Mattoni».

Los 5 apuntes en cuestión son: Una vista del interior de «la Capilla» (a través de un arco de medio punto), fechado y firmado el «23 de Junio, en la Hacienda de Lerena. Carrión de los Céspedes» (sic.); El exterior de la «Torre mudéjar de la Capilla. Carrión de los Céspedes» (!) de igual fecha que el anterior; «Ventana de mi cuarto. Siglo XVI. 24 de Junio»; «Puerta del Siglo XV. 24 de Junio» e interior de la «Capilla mudéjar. 24 de Junio de 1892».

En todos ellos, se aprecian los rasgos más destacados de la arquitectura que constituye el conjunto, y se aprecian detalles tales como una puerta con arco conopial, la cubierta, columnata y arquerías ojivales, el mirador barroco y otros pormenores de paisaje. Son apuntes a lápiz y el propio autor se encarga de dejarlo bien claro. Para lo que a nosotros nos interesa, esta carta y los dibujos que la acompañan, son el mejor testimonio que pudiéramos tener, a la hora de buscar conexiones entre ambos. MATTONI no sólo se permite dedicárselos a «su querido amigo», sino que al advertir «ligerísimos apuntes», nos habla de una familiaridad bastante consolidada, pues cualquier autor -por bueno o mediocre que lo sea- no se atrevería, salvo en ocasiones como esta, no ya de mostrar sus re-

flexiones plásticas a otro, sino regalárselas para que el otro los conserve, las estudie, las analice, las critique o en cualquier caso reflexione sobre los aciertos y los fallos. Entiendo que o bien MATTONI se sentía muy satisfecho de ellos, o que lo que pretendía era simple y llanamente ponerle al tanto de sus investigaciones. Tanto en el uno como en el otro caso, lo que desde luego no tiene duda alguna es que no sólo se conocían, sino que además eran ya en 1892, buenos amigos.

¿Tendríamos que adelantar las fechas ahora del lienzo, en donde retrata a un joven Adolfo López? Debo confesar que lo intuyo, que si en el «San Emigdio» notábamos el peso de la Academia romana<sup>15</sup> donde estudió MATTONI entre 1872-74; en el retrato de López, se pueden rastrear a la perfección, las huellas de Eduardo Cano de la Peña y de José Domínguez Bécquer, con los que estudió entre los años 1856-1868. No obstante y para seguir la cronología que Pérez Calero asignó para la producción retratística de MATTONI, no debe ser anterior a 1887, fecha del primero de los lienzos de este tipo, y aunque sea precisamente un «Autorretrato» del pintor. Así que dejamos aquí nuestras pesquisas, esperando que una limpieza y restauración del lienzo de Adolfo López, nos verifiquen con nitidez la fecha exacta. Lo que sí quisiera decir y para terminar, que si a las fechas iniciales (1893-1897) hubiera que restarle algunos años, lo prolongaríamos como mucho hasta 1887, fecha en la que Adolfo López tendría 25 años. También quisiera decir, que aunque los recuerdos de Cano y de Domínguez Bécquer son palpables, no lo son menos los de Mariano Fortuny, de Villegas Cordero o de Jiménez Aranda, a quienes tuvo la suerte de frecuentar en su estancia romana. La vibración de la

pincelada, el toque impresionista, los resortes lumínicos, el empaste, la técnica tan suelta,..., nos cantan a la legua que MATTONI había bebido ya de las fructíferas aguas de cada uno de ellos y que además, había comenzado ya a consolidar su propio estilo. Un estilo que preludia aquí toda la sabiduría de un gran maestro, como lo fue sin duda VIRGILIO MATTONI DE LA FUENTE, (y como lo fue también su retratado).

#### SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

He dejado para el final otra de las obras -hoy en paradero desconocido- que bien pudiera tratarse del «Oratorio de la Reina» y que representa posiblemente a Santa Isabel de Hungría, y de la que sólo se conserva -de momento- una reproducción fotográfica en sepia, en la colección particular de D. Joaquín López. La foto en cuestión está dedicada a su padre «A mi querido amigo Adolfo» y firmada a pluma por «VIRGILIO».

No cabe ninguna duda de su profunda relación a través de los años, pero sorprende que desde unos momentos todavía iniciales del escultor, MATTONI le haya regalado esta pequeña muestra de su quehacer. Digo esto, pues aunque la reproducción fotográfica esté sin fechar, el estilo del cuadro responde plenamente a la etapa del pintor, que emprende tras su regreso a Sevilla desde Roma (1874) y próxima en cualquier caso, a su ingreso en la Academia sevillana de Bellas Artes (1887).

Aunque me voy a desenvolver en el terreno de las hipótesis, puesto que ha sido desconocida hasta ahora, esta obra presenta tantos rasgos con la pintura de Historia, como con el simbolismo tan grato al maestro en esos días, cuando la dicción academicista de su doble formación -sevillana y romana- se conjugan. Además es un exponente de la



predilección que tiene por el retrato y por los asuntos religiosos.

La obra pues -óleo sobre lienzo probablemente- está en la línea de las que sabemos que también pintara en torno a 1879: «Isabel la Católica en los Salones del Alcázar» o con el «Príncipe de Viana» y también -en línea directísima- con las «Pos-trimerías»... Posiblemente se trate de un lienzo de grandes dimensiones, pues la espacialidad se hace palpable, y en él está el jugoso MATTONI, rico en pinceladas luminosas, pródigo en detalles

anecdóticos, miniaturista en pormenores específicos (manto de la reina, corona del primer plano y friso del último), como también está el sabio compositor que establece líneas de lectura, juegos formales de paralelas y diagonales.

También se encuentra aquí un VIRGILIO MATTONI que sabe combinar las transparencias, con la densidad de unos empastes cromáticos, y por si fuera poco este lienzo - en mi opinión- es un compendio de todo lo que antes hemos aludido. A saber: pintura de Historia, simbolismo, género religioso y retrato. Deja rastros demasiado ostensibles diría, de ese bizantinismo que le hace aplicar los colores como repujados, y a su vez, meras ráfagas de pintura evanescente.

La iconografía a la que alude -y que he-



mos interpretado en relación a los símbolos parlantes, y por paralelismos con otras interpretaciones del tema- estaría también relacionada con su ingreso en la Academia de Sevilla. Aunque puede tratarse de un «retrato a lo divino».

En este sentido, hemos de tener en cuenta que fue el propio MATTONI quien en 1896, propone que «se solicitase al Gobierno, la restauración del antiguo título de Santa Isabel, para la Academia, pero con la agregación de Hungría.

Propuesta que tuvo un

eco señalado en la ciudad y que llegó ser una realidad en la titulación de la Real Institución»<sup>16</sup>.

MATTONI además tiene fechada y firmada otra «Santa Isabel de Hungría», en 1893, para la iglesia del Convento de los Padres Capuchinos de Sevilla, lienzo sobre tabla y de formato vertical, muy alejada de criterio de esta que consideramos como primera versión o interpretación del tema.

Para concluir, propongo y aún a riesgo de equivocarme y tener que cambiarla, una vez que los estudios sobre MATTONI estén más avanzados, la fecha comprendida entre 1874 y 1887.

Algo hay en su composición y en sus trazos, que nos dice bastante de la lección de perspectiva, que MATTONI como se

dijo, recibió de su querido y leal amigo Adolfo López. Si se compara con la obra culminante de este periodo: «Las Postrimerías» y aunque vuelve a insistir aquí, en un repertorio hasta cierto punto habitual de santos perfilados, alineados y simulando frescos murales, o de ángeles estilizados, etc., el cojín de nuevo con la corona y el cetro, las líneas de los plegados del manto, el hecho de que la represente arrodillada y con otras figuras detrás escalonadas en esviaje, y la mezcla de personajes divinos y humanos, nos está patentizando que un giro nuevo a su pintura se ha efectuado, y que las obras de este tipo -como el «retrato de D<sup>a</sup> Dolores de Guzmán Vélez Ladrón de Guevara», que van a venir después, por ejemplo, esta última fechada en 1900- están a punto de fraguar, consolidando no ya todas las técnicas pictóricas que sabe, sino su modo de representación. Es una obra de la plenitud del maestro y a ella responde la síntesis que hace.

Es el carácter realista del rostro de la dama, que se asoma bajo la apariencia de la Santa, el que nos hace ubicarla bastante antes a 1893, pues contacta con el «retrato de Fray Ceferino» antes traído a colación, y desde luego con el impresionismo espléndido de «Las Postrimerías...». El idealismo de muchas de sus obras posteriores, está presente aquí, como la simplificación rápida, de suelta pincelada, y sin embargo debemos de considerar que de todo esto nos lo está avanzando, como una obra de transición que debe moverse entre el antes y el después de «Las Postrimerías...». Insisto que para mí, es anterior, pues «Las Postrimerías...» es la obra magna y antológica, que resume por sí misma todas las teorías pictóricas utilizadas por el autor. Obra maestra que concretiza todos

los hallazgos y experimentaciones previas, de la que la «Santa Isabel de Hungría» puede ser un paso intermedio.

Los recuerdos de las pinturas hispanoflamencas, del gótico internacional en su adscripción al siglo XV, que están latentes en sus tablas, no se aprecian aquí, como tampoco, los ecos de Giovanni Bellini para ambientar sus fondos paisajísticos. Tal vez porque la haya captado en un interior y tal vez porque al hacerlo, le haya condicionado una iluminación «sobrenatural», que parte del interior hacia el exterior, teniendo un sólo foco principal en la figura central de Jesucristo, y de ahí se expande hacia delante y hacia atrás (hacia la Santa y el ángel). De nuevo MATTONI ha jugado con las luces, como si estas fueran elementos definidores. La verdadera «aparición» en la escena de los personajes celestiales, trae consigo una iluminación en diagonal, que estructura direccionalmente el cuadro, y que tiene sus equivalentes a la derecha y a la izquierda, o mejor, en los ángulos superior derecho (friso) y en el inferior izquierdo (cojín con la corona), de modo que la iluminación traza una Z.

Mucho de lo que aprendió MATTONI de «Las Postrimerías...» está aquí, como mucho de lo que aquí se inserta está en ella. Un paso antes si consideramos que la escena va a expandirse en el próximo; un paso después si consideramos que aquí la ha constreñido. En mi opinión como dije, un paso antes, por el naturalismo del rostro de la retratada, pero muy cercana a su concepto. Obra abierta esta, de la que MATTONI va a extraer muchos elementos en las décadas que siguen. Es decir, que MATTONI una vez que culmina su diálogo formal en 1887, regresará a la «Santa

Isabel de Hungría» para «tomar prestado» algunas cosas, como pueden ser el abocetamiento que prelude el ángel, o como pueden serlo la galería de santos

hieráticos del friso, que individualizará y cristalizará en obras posteriores. Por ello una vez más, los años de 1874 a 1887, son claves.

---

## NOTAS

- 1 Entrevista mantenida con D. Emigdio Mariani Piazza el 8 de Octubre de 1995.
- 2 «Revista de Historia de la Fotograffa» N°3. Sevilla 1987.
- 3 PÉREZ CALERO, Gerardo: *El pintor Virgilio Mattoni de la Fuente*. Excma. Diputación de Sevilla. Sevilla 1977.
- 4 PÉREZ CALERO, Gerardo: Op. cit.
- 5 Información facilitada por los familiares.
- 6 PÉREZ CALERO, Gerardo: Op. Cit.
- 7 REAU, Louis: *Iconographie de l' art chretien*. Presses Universitaires de France. París 1958.
- 8 Archivo Parroquial de Santa María la Blanca.
- 9 Grabado de «San Emigdio». Colección particular. Sevilla.
- 10 Reproducido en el libro *Pintores Andaluces de la Escuela de Roma*. Sevilla, 1987. Sin fechar.
- 11 «EL GLOBO» 1-9-1893.
- 12 Archivo Parroquial del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Libro 42.
- 13 ABASCAL FUENTES, Juan: «El escultor Adolfo López Rodríguez y su contribución a la imaginería sevillana contemporánea». Separata del «Boletín de Bellas Artes» N° 15. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla 1987.
- 14 Carta manuscrita. Colección particular. Sevilla.
- 15 Academia Chigi. QUESADA, Luis: «Pintores andaluces de la Escuela de Roma». Banco Bilbao-Vizcaya-Junta de Andalucía. Sevilla 1987.
- 16 PÉREZ CALERO, Gerardo: Op. Cit., pgs. 15 y 16. No fue hasta 1939, cuando regresa a Sevilla -a la Capilla de San Jorge de la Hermandad de la Santa Caridad- la Santa Isabel de Hungría de Murillo, gracias fundamentalmente a la Real Academia de Bellas Artes.

# EL ESCULTOR SEVILLANO JOSÉ ORDÓÑEZ RODRÍGUEZ (1867-1945)

José Antonio GARCÍA HERNÁNDEZ

Dentro del panorama artístico hispalense, comprendido entre el final de la anterior centuria y la primera mitad de la presente, se desarrolla la vida y obra de José Ordóñez Rodríguez, escultor sevillano del que, hasta ahora, se poseían escasas noticias, a pesar de la gran labor que realizó en nuestra ciudad. Labor que creemos conveniente analizarla desde tres puntos de vista bien diferenciados: en primer lugar la creación personal, basada fundamentalmente en la escultura ornamental o decorativa; en segundo lugar, la labor restauradora, y por último la tarea docente como profesor de la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes de Sevilla.

José Ordóñez Rodríguez nace el 8 de febrero de 1.867, bautizándolo dos días más tarde, en la sevillana parroquia de San Bernardo, el cura párroco D. José María Morales. Sus padres María Manuela Rodríguez natural de Sevilla, y Juan José Ordóñez natural de Ronda y de profesión barbero sangrador<sup>1</sup>.

Sus estudios artísticos los desarrolla en, la entonces, Escuela de Artes e Industrias y de Bellas Artes ubicada en el edificio del Museo provincial. Matriculado entre los cursos 1.878-79 y 1.885-86 en la asignaturas de Dibujo de Figura y Dibujo de Adorno en Modelado, obtiene una Mención de Honor en la Sección "Trozos" por la ejecución de un motivo ornamental en el curso 1.883-84<sup>2</sup>.

Una vez finalizados sus Estudios Elementales en la escuela sevillana, completó los Superiores en París, durante tres años, pensionado por D. Tomás de Ibarra y González, obteniendo una Segunda Mención en Dibujo y un Primer premio en Composición en la "Academia Julián"<sup>3</sup>. Sería esta estancia en París lo que le pondría en contacto con las corrientes modernistas europeas, aunque a su vuelta no seguiría dicha trayectoria, sino más

bien la de un eclecticismo decimonónico de corte historicista, en un principio, para pasar posteriormente a un realismo naturalista siempre impregnado del academicismo propio del ambiente artístico que se respiraba en la capital andaluza.

A) Su labor escultórica personal tomará dos direcciones: la imaginera y la ornamental, salvo algunas obras, de principios de siglo, de corte historicista.

Nada más terminar sus estudios en la Escuela sevillana, talla la imagen de una "Magdalena arrodillada" que cede a la Hermandad de San Bernardo, barrio en el que nació y vivió (c/ Almonacid, nº 2), y que, en principio, iba destinada a Madrid. La talla se situaba arrodillada delante del antiguo Crucificado de la Salud de dicha Hermandad, procesionando hasta 1.928, año que se suprimió<sup>4</sup>. La causa de su desaparición no está aclarada, pudiéndose barajar dos hipótesis: una que fuera destruida en los disturbios de 1.936, y la otra, que tras la reorganización de la hermandad, volviera, posiblemente, a su autor, ya que, como se dijo anteriormente, el artista la cedió a la citada institución.

En 1.902 realiza un encargo importante: el diseño de la canastilla del "paso" de Cristo de la Hermandad del Silencio sevillana<sup>5</sup>. No hay que olvidar, en este sentido, que posiblemente en la adjudicación de este proyecto a Ordóñez, debió influir decisivamente, sin dudar obviamente de la calidad artística del escultor, la opinión del entonces Hermano Mayor de la Hermandad don Tomás de Ibarra y González (1.876-1.916) que, como mencionamos anteriormente, se convertiría en protector del artista, pensionándolo en París durante tres años a finales de la anterior centuria. Además del diseño de la canastilla, también ejecutó un juego de ángeles querubines para la misma<sup>6</sup>.

La labor de José Ordóñez no se limitó exclusivamente al campo de la imaginería, participando en no pocas exposiciones tanto de carácter local como nacional. En 1.905 participó en la Exposición Regional de Almería organizada por la Academia de Bellas Artes de esta ciudad, concurriendo con otros artistas sevillanos como García Ramos, José Tova Villalba o Manuel González Santos, obteniendo Medalla de Plata por una obra en mármol titulada "Un secreto"<sup>7</sup>. Posiblemente de esta primera década de nuestro siglo sean dos grupos escultóricos titulados "Ciego con lazarillo" y "Anciano con niña pidiendo", esta última en yeso y a tamaño natural, propiedad ambas de los herederos del que fuera su mecenas artístico don Tomás de Ibarra. También a esta época pertenecería el grupo de pequeño formato "A defender la Patria" de carácter historicista, en barro cocido<sup>8</sup> y el busto en mármol firmado y titulado "A mi hija" que se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, busto éste, reflejo de la influencia recibida por su estancia parisina, imbuido de la estética modernista propia del momento de su ejecución con predominio de lo ondulante y gran suavidad de líneas y planos.

En 1.910 ejecuta, junto con Joaquín Bilbao, las figuras del antiguo Misterio de la Coronación de Espinas de la Hermandad del Valle sevillana, excepto la de Jesús. Esta figuras se eliminaron del Misterio en 1.918, al parecer por resultar un tanto grotescas, y en 1.922 Joaquín Bilbao realizó las actuales<sup>9</sup>.

La colaboración con este último escultor no se detuvo, así lo demuestra el hecho que en noviembre de 1.911 estuviese terminado el encargo, que a Joaquín Bilbao se le hizo, de un mausoleo para el Cardenal Espínola en la Catedral hispalense y habría que aclarar que, aunque el proyecto o el diseño es obra de

Bilbao, la ejecución del mismo corrió a cargo de Ordóñez<sup>10</sup>, en este sentido. En el Acta Capitular catedralicia de 13 de noviembre de 1.911 se expresaba lo siguiente: "...mas estando próximo a terminarse el mausoleo que a dichos restos se destina, la expresada superiora (de las Esclavas Concepcionistas del Divino Corazón que solicitó el traslado de los restos del Cardenal) pide merced de que sea emplazado en algún lugar de esta Santa Iglesia y que a él sean trasladados aquellos desde la Cripta del Sagrario donde actualmente reposan. Después de haber usado la palabra varios Sres. Y de haber manifestado un Sr. Mayordomo que el mencionado mausoleo es obra artística muy recomendable por su ejecución, como trazado por el insigne escultor D. Joaquín Bilbao, se acordó acceder a lo pedido...y se proponga la Capilla donde pueda emplazarse el sepulcro ya referido"<sup>11</sup>. En la sesión celebrada el 17 de junio de 1.912, el lugar de emplazamiento elegido fue la Capilla de los Dolores, proponiéndose que se instalara en ella el nuevo mausoleo<sup>12</sup>, concluyendo el traslado de los restos los días 23 y 24 de enero de 1.913<sup>13</sup>.

En septiembre de 1.914 presenta uno de los dibujos para continuar la ornamentación plateresca de la fachada Este del Ayuntamiento sevillano, bocetos supervisados por la Comisión formada por el arquitecto José Gómez Millán, el historiador José Gestoso Pérez y el pintor Virgilio Mattoni de la Fuente<sup>14</sup>, y en diciembre del mismo año el Ayuntamiento le encarga proseguir con la citada decoración. Dicha obra se dilataría hasta 1.929 en que se detuvieron los trabajos por falta de consignación. Su labor en esta fachada Este se concentró en el cuerpo central de la misma, concretamente en la zona que corresponde a los arcos 2º y 3º, ya que en el arco primero (observando la fachada de izquierda a dere-

cha) del cuerpo central se puede leer en una cartela la fecha 1.897 (fecha de terminación de la fase anterior) y en la pilastra 4ª, entre el tercer y cuarto arcos, se observa la fecha de 1.955. Por último señalar que el artista firmó su obra en el 3º arco, según se puede observar en dos pequeñas cartelas a derecha e izquierda del arranque del citado arco; en el de la izquierda se puede leer "JOSÉ" y en la de la derecha "ORDOÑE"<sup>15</sup>.

Mientras discurre esta obra, José Ordóñez sigue por las tardes con su labor docente y la participación en exposiciones, así en 1.916 concurre a la de Bellas Artes e Industrias Artísticas de la ciudad, celebrada en los Altos del Ayuntamiento, y ejecuta para el jardín delantero del pabellón Real, en la Plaza de América, seis águilas, firmadas, en piedra artificial, que sostienen con sus garras sendos escudos pertenecientes al Señorío de Vizcaya, Reino de Jerusalén, Señorío de Molina, Reino de España, Ducado de Borgoña y Toscana<sup>16</sup>. Aprovechar estas líneas para denunciar la desaparición de uno de ellos, y el deterioro que sufren los demás.

Entre 1.920 y 1.928 se le atribuye la ejecución de la Inmaculada del Simpecado de la Hermandad del Silencio de Sevilla<sup>17</sup>, y en 1.924 expone "Figuras en madera estofada y policromada" en la Exposición de Bellas Artes organizada por el Ateneo de la capital hispalense. En esta misma muestra el escultor Esteban Domínguez presentó una escultura titulada "Retrato de José Ordóñez", del que, desgraciadamente se desconoce su paradero, al igual, que ocurre con casi todas las obras de nuestro artista<sup>18</sup>.

1.929 es año importante en la carrera de Ordóñez. En febrero se hallaba ultimando la decoración de la fachada Este del Ayuntamiento, mejor dicho, mas que ultimando di-

ríamos suspendiendo, ya que faltaba muy poco para la apertura de la Exposición Iberoamericana y se pretendía retirar los cañizos y andamiajes para dar una buena imagen durante la muestra, pero también existía una segunda razón: la falta de consignación que sería el motivo real para suspender los trabajos en el futuro. Como valoración a lo realizado, el Diario "El Noticiero Sevillano", en su edición del viernes 15 de febrero comentaba aludiendo a la calidad artística de Ordóñez: "...en el rinconcito que forma el arquillo del Ayuntamiento con la fachada del mismo edificio, aparece un cerramiento de madera con tinglado de zinc, donde el "silencioso artista D. José Ordóñez tiene su modesto templo de trabajo. Allí, a la inclemencia del tiempo, este hombre -todo espíritu soñador de arte- traza, dibuja y modela su obra encomendada por el Ayuntamiento sevillano de ornamentar la fachada de la Casa Consistorial, cuya magnífica labor se contempla y se elogia por el frontal de la Plaza de San Francisco. La obra se hace lentamente, porque así lo exige el trabajo en sí y porque nadie quizás que no sea Ordóñez se atreviera a llevar el estilo con la pureza que lo hace..."<sup>19</sup>.

Decíamos, anteriormente, que 1.929 era año especial para nuestro artista, no sólo por lo logrado en la fachada del Ayuntamiento, sino porque además se le encargaban las maquetas, a escala reducida, de todas las puertas antiguas de Sevilla, con la finalidad de exponerlas en la Sección de Historia de la Plaza de España en la Exposición Iberoamericana. La idea inicial era hacer la maquetas de las Puertas de la Macarena, del Sol, de Triana, Real, de San Juan, de la Barqueta, de Córdoba, de Osario, de Carmona, de la Carne, de San Fernando, de Jerez, del Arenal y Postigo del Aceite y del Carbón. Para su ejecución, Ordóñez contaba con algunas lito-

grafías que dibujó Bécquer, y todas debían tener trozos de muralla.

En febrero de 1.929, se hallaba realizando las de San Fernando y Jerez, y había terminado la Puerta de la Carne. En junio estaban instaladas, en los Salones de la Sección de Historia, las Puertas de Jerez, Carmona, San Fernando, de la Carne, Sol, Arenal, Triana y Postigo del Aceite, faltando las de Osario, Córdoba, Barqueta y San Juan, por falta de datos y dibujos, ya que lo que existían eran poco fiables<sup>20</sup>.

Por su colaboración presentando esculturas y las citadas maquetas, en 1.930, recibió la Medalla de Oro de la Exposición Iberoamericana<sup>21</sup>.

b) La segunda vertiente de la obra de José Ordóñez Rodríguez y sin duda bastante importante, fue la labor restauradora que llevó a cabo en nuestra ciudad. Importante no sólo por la cantidad, sino, sobre todo, por la envergadura de las obras en las que intervino.

Comenzaremos por puntualizar algo sobre la restauración más temprana que se le atribuye: la del Crucificado conocido como "Cristo de Burgos" de la Parroquia de San Pedro de Sevilla. Dicho trabajo consistió en sustituir el paño de pureza que poseía de tela, por otro de tela encolada, así como la cabellera de pelo natural por otra de pasta con una corona superpuesta<sup>22</sup>. La puntualización que quisiera hacer es la siguiente: según la bibliografía consultada, todos los autores aceptan que la restauración la llevó a cabo en 1.882. Si observamos el expediente académico de Ordóñez, en esta fecha resulta que se halla como alumno de la Escuela sevillana contando con 15 años, lo que nos hace suponer que es muy difícil que pudiera restaurar una imagen de tal envergadura como la del Cristo de Burgos, con escasa experiencia artística y profesional que poseía,

por tanto, cabría pensar que o bien se trata de un error en la fecha de atribución, o bien, si intervino, posiblemente, se limitaría a una colaboración con otro escultor, máxime cuando nuestro artista declaraba, en su Hoja de Servicios de 1.905, que llevaba dieciocho años de trabajo oficial, lo que significaría que habría comenzado su labor profesional en 1.887, es decir, cinco años después de la fecha en que se ha supuesto esta restauración.

Otra intervención importante que llevó a cabo fue la restauración de la Sillería de Coro y de las Cajas de los Órganos de la catedral hispalense tras la desgracia ocurrida el 1 de agosto de 1.888 al derrumbarse el pilar del coro del lado de la Epístola y parte de la bóveda central. Dichos trabajos los ejecutó entre el 1 de agosto de 1.888 y finales de junio de 1.901, haciendo nuevas numerosas piezas tales como los ángeles que coronan las cajas de dicho órgano<sup>23</sup>.

En torno a 1.902, fecha en que diseñaría la canastilla del "paso" del "Señor del Silencio" de Sevilla, se le atribuye la restauración de los ángeles ejecutados por Duque Cornejo para el mismo "paso", y la realizada a la Virgen del Carmen de la Iglesia de San Gil de nuestra ciudad.<sup>24</sup>

De nuevo se pone de manifiesto la colaboración entre Joaquín Bilbao y José Ordóñez cuando se le encarga la restauración de la Virgen del Valle como consecuencia del incendio que sufrió el 5 de julio de 1.909 en el que: "...resultó la Virgen con la cara quemada con una pequeña endidura encima de la ceja izquierda, con los dedos pulgar, medio y anular de la mano derecha rotos, con el túnico de terciopelo morado quemado por la parte del pecho, por la espalda y por las mangas y el manto de terciopelo azul y bordado en oro, casi consumido por el voraz elemento..."<sup>25</sup>.

Inmediatamente se avisó a Joaquín Bilbao para que examinase el estado de la imagen y se trasladó la misma al taller de Ordóñez<sup>26</sup>. La restauración hecha por Ordóñez fue, fundamentalmente, la realización de un nuevo juego de manos que encarnaría el pintor Gonzalo Bilbao, pero parece ser que también intervino en el rostro, pues en un artículo de "La Andalucía Moderna" fechado en 21 de septiembre del mismo año titulado "La fiesta en honor de la Virgen del Valle" comentaba lo siguiente: "...la restauración hecha por el señor Ordóñez, sobre descubrir detalles de supremo arte que se ocultaban en el rostro de la divina efigie, por consecuencia de la torpe restauración de que fue objeto el año 40 del pasado siglo, le ha agregado nuevos encantos y perfecciones..."<sup>27</sup>.

A esta última restauración le van a seguir otras como la realizada en el "Jesús del Gran Poder" sevillano<sup>28</sup>, o la que hace entre 1.910 y 1.913 a la Esperanza de Triana, cuyo aspecto mantendría hasta 1.929 en que Castillo Lastrucci la restauraría de nuevo<sup>29</sup>.

En 1.912 interviene en el Nazareno de la Hermandad del "Silencio" también en la capital hispalense, y que, al restaurar la imagen apareció como en otra intervención anterior: "...manos profanas pintaron los ojos del Nazareno con tiza y carbón y le cortaron un rizo que le caía sobre el lado derecho del pecho"<sup>30</sup>

El 26 de Marzo de 1.912 se leyó en sesión del Cabildo catedralicio, una comunicación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes autorizando, por Real Orden, la restauración de las Portadas de la Catedral Hispalense denominadas de Palos, Campanillas, San Miguel y Baptisterio<sup>31</sup>, y en la sesión de 9 de julio del mismo año se señalaba que dentro de pocos días comenzarían los trabajos bajo la dirección del arquitecto de la Catedral don Joaquín de la Concha Alcalde y con el visto bueno de la

Academia de San Fernando<sup>32</sup>. Los gastos de la restauración de las Portadas corrieron a cargo de don Tomás de Ibarra y González, y una vez más, quedaba demostrada su protección hacia Ordóñez que sería el encargado de llevar a cabo dichas obras<sup>33</sup>.

En enero de 1.914 se comunicaba que estaba terminada la restauración de las Puertas de los Palos y de Campanillas, y que se procedería con los trabajos de las restantes<sup>34</sup>. Dos años más tarde, el 14 de julio de 1.916, se comunicaba al Cabildo la finalización de todas las Puertas indicadas, así como también las del Lagarto y del Perdón, y la colocación de un artesonado costeado por Fray Diego de Deza existente en el extinguido Convento de Santo Tomás, y que ahora se ubicó en el vestíbulo de la Puerta de los Palos. El costo total de la obra ascendió a 52.000 pesetas donadas por el ya citado Senador del Reino don Tomás de Ibarra<sup>35</sup>.

En 1.917 se le encargaba la restauración de Nuestro Padre Jesús del Silencio en el desprecio de Herodes, titular de la Hermandad sevillana de la Amargura, consistiendo la misma en la sustitución del antiguo cuerpo que poseía ligeramente anatomizado<sup>36</sup>.

Durante los años siguientes realizará una de las obras más importantes y comprometidas: la restauración del Retablo Mayor de la Catedral hispalense. Dicha obra se le encargó el 20 de enero de 1.920, finalizándola en 1.925. El trabajo realizado consistió en la limpieza de estofados y dorado de las figuras, rehacer trozos y partes que estaban rotas, resanar partes en mal estado debido a restauraciones anteriores que habían dejado trozos y figuras fijadas con alambres y cuerdas y por último doró el retablo<sup>37</sup>. Todos los trabajos fueron supervisados por la Real Academia de San Fernando y por la Comisión de Monu-



mentos de la ciudad, felicitando al escultor por su labor. Durante la intervención en el Retablo Mayor, acometió la restauración de la Virgen de la Sede, limpiando y encarnando el rostro y las manos<sup>38</sup>.

Por último, en este capítulo de restauraciones, señalar la llevada a cabo sobre la imagen de la Virgen de los Dolores titular de la Hermandad de las Penas de San Vicente de Sevilla, retocando el rostro debido a los daños sufridos por la corona<sup>39</sup>, la que hizo a la antigua titular de la Hermandad de Pasión sevillana, Nuestra Señora de la Merced, tallándole un nuevo juego de manos, por las que cobró 125 pesetas el 27 de julio de 1.929, y cuyo paradero actual es el Coro Bajo de las Mercedarias de San José de Sevilla<sup>40</sup>, y la de Nuestra Señora de los Dolores de la Hermandad de la Veracruz de la localidad de El Coronil, desconociéndose tanto la fecha como la magnitud de dicha intervención<sup>41</sup>.

C) Labor docente. Si en general, es poco conocida la figura de José Ordóñez, todavía lo es menos en su faceta de profesor. Trataremos, en este apartado, de arrojar algo más de luz sobre esta cuestión.

“La Gaceta de Madrid” de octubre de 1.905 publicaba la convocatoria para cubrir plazas de Ayudantes Meritorios en la Escuela Superior de Artes e Industrias y de Bellas Artes de Sevilla. En noviembre, Ordóñez presentaba la solicitud para concurrir a las mismas. Contaba con 38 años de edad y un currículum profesional bastante aceptable, pues ya había obtenido Medalla de Plata en exposición, había sido pensionado en París durante tres años, trabajó en la restauración de la Sillería de Coro y Órganos de la Catedral sevillana, además de realizar oratorios, decorados, etc. Las plazas se obtenían por concurso de méritos presentados ante la Junta de

Profesores de la Escuela.

El 20 de noviembre de 1.905, la Junta le nombraba Ayudante Meritorio destinado a las clases de la Sección Artística<sup>42</sup>. Durante los próximos tres años seguiría desempeñando este puesto, ocupando en 1.907 la plaza de don Andrés Cánovas Gallardo, al desempeñar éste la de Auxiliar lo que suponía derecho a una gratificación de 750 pesetas anuales.

A partir de 1.909 aparece firmando las actas de exámenes ordinarios y extraordinarios en las asignaturas de Modelado y Vaciado, Estudio de las Formas de la Naturaleza y del Arte (Escultura) junto al Profesor de Término don Dionisio Pastor Valsero.

Ya en 1.910 se le concede Medalla y Diploma conmemorativo por su colaboración en la Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas de México, y un año más tarde se le nombra Profesor de Ascenso Interino de Modelado y Vaciado y la Escuela le concede un Diploma por representarla en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Es en este mismo año de 1.911 cuando forma parte del Tribunal de oposiciones a premio anual de la Escuela, otorgándole a sus alumnos Antonio Bidón Villar un 1º premio y el 2º para Antonio Arpa Perea. Tal categoría profesional la ejercerá hasta 1.913 en que tomará posesión del Título de Profesor de Término Interino de Modelado y Vaciado y en 1.915 dentro de la misma titulación, ascenderá al grupo 3º de la misma asignatura<sup>43</sup>.

También es en este año cuando se convocan oposiciones a una plaza de Profesor de Ascenso para el Grupo 2º de Modelado y Vaciado, siendo candidatos a la misma José Ordóñez, su discípulo Antonio Bidón Villar, y el también profesor de la Escuela, José Tova Villalba.

Referente a esta cuestión, pienso que es

significativo reflejar aquí esta Oposición, no sólo como otro dato más sobre Ordóñez, sino también para mostrar el desarrollo de unas pruebas de selección de profesorado de la época que nos ocupa.

En enero de 1.916 se nombraba el Tribunal para las mismas, siendo sus miembros los Profesores Gonzalo Bilbao como Presidente, y como Vocales: Diego Salmerón Gomis y José Gestoso Pérez; los Suplentes José Muñoz Esteve y Guillermo Gómez Gil. En marzo se constituye el Tribunal definitivo debido a las ausencias por enfermedad de José Gestoso y José Muñoz Esteve, pasando a Vocales Diego Salmerón y Guillermo Gómez Gil.

Posteriormente el Tribunal elaboró el cuestionario que constaba de dos partes para el 1er Ejercicio: una primera dedicada a Anatomía Artística (50 temas), y otra segunda sobre Historia de las Artes Decorativas (50 temas).

Por sorteo, los temas que tuvo que defender Ordóñez fueron los siguientes:

- Sobre Anatomía Artística: nº 20.- Articulaciones del hombro; nº 28.- Posición General de los músculos según sean estriados o lisos. Músculos voluntarios e involuntarios; nº 31.- Tejido celular. Condiciones y color de la piel en las razas e influencia en el cuerpo humano. Diferencias que existen entre las proporciones del hombre, la mujer y el niño.

- Sobre Historia de las Artes Decorativas: nº 67.- Diferencias entre los Ordenes Arquitectónicos Griego y Romano; nº 83.- El Arte Árabe en España; nº 88.- Las cartelas en el Arte del Renacimiento. Su origen, aplicación y formas.

Los tres opositores superaron el primer ejercicio y el 21 de marzo concurren a la Segunda Prueba consistente en un Dibujo a carboncillo y a tamaño académico de una estatua clásica: "La Venus de Milo". La dura-

ción sería de tres días a razón de cuatro horas diarias.

El Tribunal decidió, previo examen detenido de los dibujos, no eliminar a ninguno de los candidatos. El día siguiente, 24 de marzo, dio comienzo el tercer ejercicio consistiendo en: modelar en alto-relieve y en un tablero de 90 cm., una copia de una estatua del Antiguo, sorteada entre tres, resultando elegida "El Discóbolo". El plazo de ejecución fue de seis días a tres horas cada uno.

Vuelven a pasar la prueba los tres opositores, citándolos el Tribunal el 30 del mismo mes para comenzar el Cuarto Ejercicio, que comprendía el copiar del Natural un modelo de flores compuesto por lirios, geráneos y las conocidas por "espuelas de galán". La duración de la prueba sería de tres días.

Finalizan la prueba los tres candidatos y se les convoca de nuevo para el Quinto y último ejercicio el 3 de abril, consistente en ejecutar un proyecto sorteado entre tres propuestos: 1º.- Proyecto de chimenea decorada Estilo Luis XV; 2º.- Proyecto de Ajimez Estilo Mudéjar; 3º.- Proyecto de una Portada para Escuela de Artes e Industrias Estilo Siglo XVIII y propio sevillano.

El elegido en el sorteo correspondió al Proyecto de Chimenea Estilo Luis XV. Este Ejercicio constó de dos fases: 1ª.- Dibujar el croquis en tamaño 90 x 60 cm. Con una duración de seis horas. Al día siguiente empezar a modelar el proyecto en todo su desarrollo de conclusión y detalles, con una duración de cinco días, a razón de cinco horas y media diarias. 2ª.- Vaciado y molde a la cola, en seis días a razón de nueve horas diarias.

El 14 de abril, en la última fase del último ejercicio, José Ordóñez y Antonio Bidón Villar, presentaron una protesta oficial ante el tribunal debido a que al tercer opositor, José

Tova Villalba, le estaba ayudando un individuo ajeno a la Escuela a preparar la cola para el molde del vaciado. El Tribunal admitió la protesta y ante la diferencia de opiniones entre sus miembros, se remitió al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En octubre el Ministerio manda la contestación acordando lo siguiente: - Admitir la protesta. - Que sea eliminado de la oposición el señor Tova Villalba; - Que continúen los ejercicios de la Oposición.

El 12 de diciembre se convoca a los candidatos para el examen de documentos, méritos y servicios, y el día 18 del mismo mes, en votación pública y nominal, quedó proclamado por unanimidad don José Ordóñez Rodríguez como Profesor de Ascenso correspondiente al 2º Grupo de Modelado y Vaciado<sup>44</sup>.

Durante los cinco años siguientes prosigue su labor docente, sustituyendo en varias ocasiones al titular de la Cátedra de Modelado y Vaciado, don Diego Salmerón, y al de Composición Decorativa (Escultura) don Francisco Marco Díaz Pintado, mientras éste se hallaba en Sagunto ejecutando, en el Monumento a la Restauración Monárquica, diversos elementos decorativos, entre ellos la figura de "La Paz"<sup>45</sup>.

A propósito del prestigio que como docente y como profesional disfrutó Ordóñez, es significativo el comentario que el escultor Delgado Brakembury hacía en el Diario "El Noticiero Sevillano" el 14 de enero de 1.928 cuando se le preguntaba si tenía ayudantes. Contestó lo siguiente: "...sí, necesito al menos seis. Ya los tengo. En Sevilla, hace unos años, no había quien supiese este oficio (sacado de puntos) excepto el conocido maestro Ordóñez. Allí aprendieron a "sacar de puntos" varios muchachos sevillanos que salieron finos y buenos trabajadores..."

En 1.929 se le expide el título de Profesor Auxiliar Numerario de Modelado y Vaciado, y en septiembre de 1.933 queda vacante la Cátedra de Composición Decorativa (Escultura), por el traslado a Valencia de su titular Francisco Marco Díaz Pintado. El Claustro propone a Ordóñez para cubrir dicha vacante, tomando posesión de la misma el 17 de noviembre, pero con carácter provisional; asimismo, el Director de la Escuela le comunica que se hiciera cargo como Jefe del Taller de Metalistería, al ser también su titular el citado Francisco Marco<sup>46</sup>.

La Gaceta de Madrid en su número 11 de febrero de 1.934 convocaba a concurso de ascenso para cubrir Plaza de Profesor de Término de Modelado y Vaciado en las Escuelas de Barcelona y Logroño. En el mes siguiente, Ordóñez dirige una instancia al Ministerio solicitando participar en dicha convocatoria, deseando con preferencia optar por la plaza de Barcelona<sup>47</sup>. Todo quedó en solicitud, pues en este mismo año se produce su nombramiento por Orden Ministerial para que se hiciera cargo, como Profesor de Término Provisional de la Cátedra de Composición Decorativa (Escultura), cátedra que desempeñaría hasta su jubilación definitiva en 1.939. A su vez, ejerció como Auxiliar Numerario de la Cátedra de Modelado y Vaciado sustituyendo a su titular don Diego Salmerón Gomis por hallarse suspendido de empleo y sueldo<sup>48</sup>.

Aunque le correspondía jubilarse el 8 de febrero de 1.937, los escritos de la Escuela al Ministerio pidiendo que continuara en la Cátedra no se hicieron esperar, alegando la talla profesional y la plena capacidad física y pedagógica para desempeñarla, consiguiéndolo, como se ha señalado anteriormente, hasta el 2 de noviembre en que se recibió el Oficio decretando su jubilación forzosa<sup>49</sup>.

Basta para finalizar este apartado, con señalar algunos de los alumnos más significativos que recibieron sus enseñanzas, tales como: Antonio Bidón Villar, Pedro Navia Campos, Antonio Cluny Mediano, Miguel Santana Anguiano, Fernando González León, Juan Jiménez Ramos, Emilio García García, Antonio Arpa López, Francisco Márquez Villegas, o el propio Manuel Echegoyan, que trabajaría con él y posteriormente continuaría la decoración de la fachada del Ayuntamiento hispalense.

Cabría resaltar, para finalizar el presente trabajo, que, aparte de la labor docente, desempeñó otro puesto en la Escuela desde 1.926

hasta la fecha de su fallecimiento, ocurrida el 17 de octubre de 1.945, nos referimos a la función de Habilitado, Suplente desde 1.926 y Efectivo desde 1.941. Se trataba de un cargo administrativo en el que mantuvo siempre una actitud de defensa de mejoras materiales para el Centro y de los derechos profesionales para su Claustro(50).

Concluir retomando las opiniones vertidas en la prensa local cuando se le veía trabajar bajo el tinglado de cinc junto al arquillo del Ayuntamiento: "...donde el "silencioso" artista don José Ordóñez -todo espíritu soñador de arte- traza, dibuja y modela su obra..."

## NOTAS

- 1 Archivo de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. (en adelante E. A. A. y O. A. S). Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Partida de bautismo 10 noviembre 1.905. Copia del original.
- 2 E. A. A. y O. A. S. Libros de Registro de Matrícula. Cursos 1.878-79 a 1.885-86.
- 3 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Instancia para participar en unas oposiciones de 1.921, en la que declaraba haber sido mencionado en el diario francés "Le Journal des Artistes".
- 4 Boletín de la Hermandad de San Bernardo. Nº 42. Sevilla, 1.990. Pág. 15. LOBO ALMAZÁN, José María. : Reseñas históricas de la hermandad de San Bernardo en "Tabor y Calvario" Sevilla, 1.992. Pág. 47. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan.: Anales de las cofradías de Sevilla. Sevilla, 1.981. Pág. 212. y Historia de las cofradías de Sevilla en "Diario ABC" Sevilla, 15 febrero 1.995.
- 5 VV. AA. : Semana Santa en Sevilla. Sevilla, 1.982 Vol II. Pág. 256. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico.: Estudio Histórico-Institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (vulgo "El Silencio") Sevilla, 1.987. Pág. 143.
- 6 GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico.: Estudio Histórico-Institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (vulgo "El Silencio") Sevilla, 1.987. Pág. 256.
- 7 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Solicitud para opositar a la Escuela en 1.905. Hoja de Servicios de 1.914.
- 8 Catálogo Exposición : Un Siglo de Arte Sevillano Dos Hermanas, 1.987. Pág. 146. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto.: La Escultura Sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana (1.900-1.930) Ávila, 1.989. Pág. 127.
- 9 CARRERO RODRÍGUEZ, Juan.: Anales de las cofradías de Sevilla. Sevilla, 1.991. Pág. 304. RODA PEÑA, José.: La Imaginería Procesional Sevillana en la primera mitad del siglo XX en "Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX. Sevilla, 1.992. Pág. 235.
- 10 GUICHOT Y SIERRA, Alejandro.: El Cicerone de Sevilla. Sevilla, 1.925. Pág. 112.
- 11 Archivo de la Catedral de Sevilla. Acta Capitular 13 noviembre 1.911. Págs. 2 y 3.
- 12 Archivo de la Catedral de Sevilla. Acta Capitular 17 junio 1.912. Pág. 55 v.
- 13 Archivo de la Catedral de Sevilla. Acta Capitular 13 enero 1.913. Pág. 104.
- 14 MORALES, Alfredo J. : Las Casas Capitulares en "El Ayuntamiento de Sevilla". Sevilla, 1.992 Págs. 143 a 167.
- 15 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez y observación directa de la obra.
- 16 GUICHOT Y SIERRA, Alejandro.: El Cicerone de Sevilla. Sevilla, 1.925. Pág. 418. COLLANTES DE TERÁN, Antonio.: Patrimonio Monumental y Artis-

- tico del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1.967. Pág. 95.
- 17 Sección Álbum Cofrade en ABC. Sevilla, 1.981. Pág. 16.
- 18 Catálogo Exposición de Bellas Artes organizada por el Ateneo en 1.924.
- 19 El Noticiero Sevillano. Viernes 15 febrero 1.929. Pág. 8.
- 20 Idem. 6 junio 1.929. Pág. 5.
- 21 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Hoja de Servicios 1.930.
- 22 Programa de Semana Santa publicado en El Correo de Andalucía Sevilla, 1.931. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. Miguel y RODA PEÑA, José.: Imagineros e Imágenes de la Semana Santa Sevillana. En "Las Cofradías de Sevilla en la Modernidad". Sevilla, 1.988. Pág. 129 y 130. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan.: Anales de las cofradías de Sevilla. Sevilla, 1.991. Pág. 234.
- 23 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Certificación del Secretario de la Junta de Obras de la Catedral de Sevilla, D. Virgilio Mattoni. 2 noviembre 1.905.
- 24 Catálogo Exposición : Un Siglo de Arte Sevillano Dos Hermanas, 1.987. Catálogo Exposición : El niño y el joven en las Artes Sevillanas. Sevilla, 1.985.
- 25 ÁLVAREZ OSORIO, Manuel.: El incendio de la Virgen del Valle en "Boletín de las Cofradías de Sevilla" Sevilla octubre 1.990. Pág. 83.
- 26 PÉREZ PORTO, Luis C.: Relación e historia de las Cofradías de Sevilla desde su fundación hasta nuestros días. Sevilla, 1.908. Pág. 27.
- 27 ÁLVAREZ OSORIO, Manuel.: El incendio de la Virgen del Valle en "Boletín de las Cofradías de Sevilla" Sevilla octubre 1.990. Pág. 88.
- 28 PALOMERO PÁRAMO, J. M.: La Semana Santa paso a paso en "Coleccionable ABC" n° 42. Sevilla, 1.994. Pág. 166.
- 29 Diversos autores sitúan dicha restauración tanto en 1.910 como en 1.913, aunque no se conoce la referencia documental específica.
- 30 El Noticiero Sevillano. Sevilla, 4 septiembre 1.912. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico.: Estudio Histórico-Institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (vulgo "El Silencio") Sevilla, 1.987. Pág. 123.
- 31 Archivo de la Catedral de Sevilla. Acta Capitular 26 marzo y 9 julio 1.912.
- 32 Archivo de la Catedral de Sevilla. Acta Capitular 27 julio 1.912. Pág. 63.
- 33 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Hoja de Servicios. Enero 1.914.
- 34 Archivo de la Catedral de Sevilla. Acta Capitular 7 enero 1.914. Pág. 191 v
- 35 Archivo de la Catedral de Sevilla. Acta Capitular 18 julio 1916. Pág. 152 v.
- 36 BERNALES BALLESTEROS, Jorge.: La evolución del "paso" de Misterio en "Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología y Arte". Sevilla, 1.985. Pág. 223. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan.: Anales de las cofradías de Sevilla. Sevilla, 1.991. Pág. 100.
- 37 GUICHOT Y SIERRA, Alejandro.: El Cicerone de Sevilla. Sevilla, 1.925. Pág. 373-375. El Noticiero Sevillano. 21 junio 1.928. Señalaba que los gastos de restauración del Retablo Mayor corrieron a cargo de la Viuda e Hijos de D. Tomás de Ibarra. E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Hoja de Servicios fechada en 1.927.
- 38 GUICHOT Y SIERRA, Alejandro.: El Cicerone de Sevilla. Sevilla, 1.925. Pág. 465.
- 39 CARRERO RODRÍGUEZ, Juan.: Anales de las cofradías de Sevilla. Sevilla, 1.991. Pág. 141. Del mismo autor El patrimonio histórico artístico en "Semana Santa en Sevilla". Madrid, 1982. Tomo II, pág. 144.
- 40 Archivo de la Hermandad de Pasión de Sevilla. Legajo 36. Tesorería 1.928-1.930. Agradezco al Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, D. José Roda Peña, el haberme facilitado esta información.
- 41 Coleccionable Semana Santa. Provincias en "El Correo de Andalucía". 18 febrero 1.994.
- 42 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Comunicación 20 noviembre 1.905.
- 43 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Hoja de Servicios de 1.914.
- 44 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Expediente de las oposiciones para proveer una plaza de Profesor de Ascenso para el Grupo Segundo de Modelado y Vaciado.
- 45 E. A. A. y O. A. S. Expediente de José Ordóñez Rodríguez. Comunicaciones 20 febrero 1.924, 22 abril 1.926 y 20 noviembre 1.927.
- 46 Idem. Comunicación 1 septiembre 1.933; 19 noviembre y 29 diciembre 1.933.
- 47 Idem 13 marzo 1.934.
- 48 Idem Comunicación de la Toma de Posesión. 4 febrero y 4 mayo 1.937.
- 49 Idem Oficio decretando la jubilación de Ordóñez el 2 de noviembre de 1.939.
- 50 Idem Diligencia de Cese como Habilitado. 14 enero 1.946.

# LA PINTURA DE HISTORIA EN LA ARGENTINA

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES

## 1. INTRODUCCIÓN.

La estructuración de un discurso histórico sistematizado fue una problemática abordada con innovador entusiasmo en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX.

Resuelta con la capitalización de Buenos Aires en 1880 buena parte de las antinomias que se manifestaran desde los albores de la Independencia, la historiografía argentina se convalidó en variadas y abarcentes propuestas. Era necesario, a la vez, perfilar una historia distintiva de las demás naciones del continente para ratificar las razones de la nacionalidad.

Las antiguas manifestaciones de una iconografía costumbrista o las primeras imágenes captadas por los daguerrotipistas y fotógrafos, se incorporaron a una visión «histórica» en la medida que recogían imágenes de un pasado reiteradamente modificado por un cambio dinámico y avasallador de paisajes, hábitos y costumbres.

Era claro para los habitantes urbanos de la Argentina finisecular, la mayoría de ellos inmigrantes, que aquel imaginario todavía limitadamente circulante, expresaba una Argentina del pasado, que a fuerza de la rapidez del cambio, se les hacía remoto, pero a la vez los entroncaba con la historia de la nueva patria.

Junto a esta vicisitud de la iconografía existente apareció la necesidad de la construcción de un imaginario visual que sustentara los hechos relevantes de la nueva historiografía. Una historiografía que descansaba, en no pocos casos, en un andamiaje de epopeyas e hitos relevantes, en paradigmas y figuras señeras de muchas de las cuales se carecía de una documentación



iconográfica de sólido sustento histórico.

La historia se reconstruía así no sólo en la formulación de una lectura lineal e intencionada sino que además se le construía el soporte visual que explicitaba a la vez que avalaba la narrativa literaria.

Es claro que en la medida en que los mecanismos de difusión masivos de las revistas y periódicos iban incorporando en las últimas décadas del siglo XIX las ilustraciones como elemento sustancial de su atracción comunicativa, los temas históricos debían recurrir con frecuencia a la iconografía documental o al imaginario reconstruido.

La fuerza de la imagen era, y es, de tal magnitud que no pocos hechos históricos fueron ponderados por el acierto de una in-

interpretación artística más allá de los valores intrínsecos de los mismos, o que muchas figuras históricas vieron moldeada la proyección de su carácter por la voluntad interpretativa de un gesto que plasmó un artista o un ilustrador.

Los hechos históricos tienen para cada uno de nosotros una imagen apropiada que muchas veces proviene de ese imaginario construido por la revista ilustrada, el texto escolar, el almanaque o, inclusive, más recientemente, por el cine.

Esta reconstrucción visual de la historia se incorpora a ella y forma parte de la propia historia para quienes disfrutamos, valoramos o internalizamos la presencia de ese imaginario como si hubiese sido la realidad histórica misma.

## 2. LA PINTURA DE HISTORIA HASTA LA CREACIÓN DE LA JUNTA DE HISTORIA Y NUMISMÁTICA AMERICANA.

A partir de 1775, año en que Tomás Cabrera ejecuta en Salta la *«Entrevista del Gobernador Don Tomás Matorras con el Cacique Paykín en el Chaco- 1774»*, se puede hablar en la Argentina de la existencia de una línea pictórica historicista, la cual se irá consolidando durante los siglos XIX y XX.

Numerosos artistas dedicaron algún momento de su producción a abordar la temática histórica. No obstante la existencia de un variado mosaico de expresiones en este sentido, destacamos como testimonios de esta línea, dentro del siglo pasado, a Juan Manuel Blanes (1830-1901), a Cándido López (1840-1902), a Benjamín Franklin Rawson

(1819-1871) y a Julio Fernández Villanueva (1858-1890).

La labor de Blanes como pintor de historia tiene su punto de partida en Concepción del Uruguay a principios de 1856. Encargado de su ejecución por don Justo José de Urquiza, el uruguayo realiza un total de ocho obras con escenas de guerra: dos de gran tamaño sobre acciones de Caseros (1852) -en donde le sirvieron de apoyo las litografías de los dibujos realizados durante las acciones por Carlos Penutti-, y otras con escenas de Pago Largo (1839), Laguna Limpia (1846), Vences (1847), Sauce Grande - Don Cristóbal (1840) e India Muerta (1845).

Siguieron a estas obras ubicadas actualmente en el Palacio San José, *«La Revista de Rancagua»*, ejecutada en 1870; *«Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires»*, de 1871; *«El General Roca ante el Congreso Argentino»*, pintado entre 1886 y 1887; *«La Revista del Río Negro»* en 1893 y otras de menor relevancia. Realizó también dos estudios para cuadros históricos que no llegó a concretar nunca, aparentemente por falta de un mecenas, *«El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810»*, ideado luego de largas conversaciones con el Dr. Vicente G. Quesada, y *«Sanción de la Constitución Argentina en Santa Fe, 1853»*.

Blanes realizó también cuadros de historia para su país, Uruguay, y para Chile: *«El asesinato del General Flores»* en 1861, *«Asesinato de Florencio Varela»* en 1870, *«El Juramento de los Treinta y Tres»* en 1877, *«La batalla de Sarandí»* en 1881 y *«El General Artigas en el puente de la Ciudadela»* fueron los más importantes en lo que a historia de la nación rioplatense respecta, brindando asimismo a Chile el destacado cuadro *«Ultimos momentos del Gene-*

ral Carrera» (1873).

Para la realización de «*La Revista de Rancagua*», Blanes trabajó en su taller de Montevideo durante cuatro meses. Detalles como el escudo que le fuera obsequiado por el Gobierno al General San Martín luego de la batalla de Chacabuco y que el prócer



luce en su costado derecho, los retratos de Tomás Guido -con su estrella esmaltada de la Legión de Mérito de Chile instituida por O'Higgins-, del Teniente Coronel Diego Paroisien y de Félix de Olazábal -con impecable uniforme inglés- y la sencilla y empolvada vestimenta del pueblo son sólo algunos índices del rigor puesto por el artista.<sup>2</sup>

De todas maneras no faltaron ocasiones para Blanes de interponer al más absoluto rigor histórico una intención de simbolizar los momentos del pasado. Esto puede observarse en «*El Juramento de los Treinta y Tres*», en donde, luego de documentarse debidamente y de recorrer en varias ocasiones el lugar del hecho -la playa de la Agra-ciada-, se desvía de la fidelidad histórica haciendo jurar al mismo tiempo que Lavalleja a sus 32 compañeros.<sup>3</sup>

Cosa peculiar, y que demuestra también la rigurosidad de Blanes, ocurrió en la realización de «*La batalla de Sarandí*», iniciado en Florencia (Italia) hacia 1880. El propio artista se lamentaba en 1882 que tanto los hombres como los caballos que le servían de modelos sólo le ocasionaban problemas «... porque ni estos bichos se mueven

como taitas, ni los cuadrúpedos se parecen a los nuestros».<sup>4</sup>

«*La Revista del Río Negro*», en la que Blanes trabajó durante unos cincuenta y dos meses concluyéndola hacia 1893, fue la mayor de sus obras de carácter histórico (355 x 710 cms.) y una de las últimas en esta línea. La misma le fue encargada durante la administración presidencial de Juárez Celman -aparentemente por el Dr. Carlos Pellegrini-, y representa la expedición comandada por Julio A. Roca a la Patagonia. Se destaca la rigurosidad en los retratos de las veintidós figuras militares, lo que facilita su reconocimiento.<sup>5</sup>

Esta misma característica se da en los estudios para el cuadro que Blanes proyectó alrededor de 1870 sobre «*El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810*». El pintor uruguayo se valió de testimonios de los actores o testigos del hecho que aún permanecían vivos. Fernando Assuncao señala en un estudio los datos proporcionados a Blanes por Juan José Aguiar respecto de 21 de los personajes en donde se señalan, entre otras características, rasgos fisonómicos y vestimentas.<sup>6</sup>



Contrariamente a Blanes, que había estudiado en Europa y en América, Cándido López era un hombre de pueblo con escasos estudios, *«pero que durante la Guerra del Paraguay se entusiasmó con la variopinta realidad que lo circundaba e intentó trasladarla sin plantearse graves problemas a sus lienzos deliciosamente espontáneos».*<sup>7</sup>

Al contar veinticinco años de edad se incorpora al batallón de Guardias Nacionales del Comandante Juan Carlos Boerr con el cargo de Teniente segundo, integrando después el Primer Cuerpo del Ejército Argentino al mando del General Wenceslao Paunero. López lleva consigo papeles y lápices con la idea de documentar la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) que enfrentó a las fuerzas argentinas, brasileñas y uruguayas a las paraguayas. Así lo hace en casi todos los frentes, y a partir de la batalla de Curupaytí valiéndose de su mano izquierda, ya que una granada le alcanza el brazo derecho tronchándoselo.<sup>8</sup>

No obstante el tremendo contratiempo, López anotó con prolijidad los episodios fundamentales de la guerra con la idea de trasladarlos luego al lienzo. Durante cerca de dos años educó su mano izquierda para el manejo del pincel y emprendió su tarea coronada luego de ocho años de denodada labor.

Un lote de 29 obras fue exhibido gracias a la intervención del Dr. Quirno Costa en 1885, en el Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. A la sazón Bartolomé Mitre declaró delante de la tela que mostraba la toma de Uruguayana que esta *«era de una perfecta exactitud histórica hasta en los detalles de los relieves del terreno».*<sup>9</sup>

Estos pormenores del paisaje, sumados a los históricos, sobre todo la fidelidad en los trajes y armas utilizados por los contendien-

tes, que coincidían rigurosamente con la realidad según lo señalaron los periódicos durante la exhibición, llevaron a afirmar el carácter de *«documento histórico»* de las obras. Además, señalaba *«La República»*, estos cuadros *«renuevan en el espíritu del pueblo el recuerdo de hechos gloriosos, y tienen, por consiguiente, la ventaja de pulsar el sentimiento patrio en esta época en que, por las condiciones políticas y morales en que vivimos, sirven para levantar al ciudadano a la altura de nuestras gloriosas tradiciones».*<sup>10</sup>

Otros pintores que reflejaron escenas de la Guerra del Paraguay fueron el español Francisco Fortuny y el suizo Adolfo Methfessel -existe una numerosa serie de litografías suyas en el Museo Histórico Nacional-. A este último, junto a otro gran número de artistas extranjeros, puede encuadrárselo dentro de un grupo que contribuyó a formar un imaginario del interior de la Argentina aunque sin hacer prácticamente aportes a las historias provinciales. Inclusive el sanjuanino Benjamín Franklín Rawson, probablemente el más importante pintor de historia surgido en la región cuyana, debió dedicarse a una temática de corte nacional, *«decepcionado por las perspectivas provincianas y deseoso de nuevos horizontes».*<sup>11</sup>

Trasladado a Buenos Aires, en mayo de 1856 realiza una exposición de tres de sus cuadros históricos, entre ellos uno de sus más conocidos: *«Salvamento operado en la cordillera por el joven Sarmiento»*<sup>12</sup> actualmente conservado en el Museo de Luján. Esta obra fue ejecutada en 1855 y sobre ella dice Trostiné: *«el cuadro, el asunto, la escena y los trajes son, como se ve, creación completa del autor... Hay tres retratos de personajes argentinos en el cuadro».* Y agre-

ga: «el pintor ha tenido la fortuna de atravesar la cordillera, estudiar los lugares y hasta los pertrechos, correajes y útiles usados para pasar la cordillera cerrada...».<sup>13</sup>

Otros lienzos de temática histórica de Rawson son el «Asesinato de Maza», pintado en 1860, que también se halla en Luján, y «La despedida del recluta para la Guerra del Paraguay», ejecutado seis años después.

Julio Fernández Villanueva, «el pintor de batallas» como lo llamara Victoriano E. Montes<sup>14</sup>, estuvo inspirado por la gesta sanmartiniana. Luego de breves estudios en París con Edouard Detaille quien estimó su tendencia a la pintura de carácter militar, y ya en sus dos últimos años de vida, ejecutó «La batalla de Maipo» y el «Combate de San Lorenzo» -obra inconclusa- en 1889, y preparaba «La batalla de Chacabuco» y otro cuadro sobre la «Revolución de 1810» cuando lo sorprendió la muerte, en 1890.<sup>15</sup>

Larga es la lista de los artistas, extranjeros la mayoría, locales los menos, que cultivaron la pintura de historia. Los móviles que les inspiraron también eran variados, desde la creación de imágenes visuales de

los hechos del pasado como mensaje artístico e histórico para la posteridad, hasta el mero objetivo de servir de aleccionamiento al pueblo.

Interesante es, por último, señalar el dato aportado por Catalina E. Lago<sup>16</sup> quien acota que los diarios durante 1858 hacían referencia a unos 54 cuadros de los cuales 18 eran retratos, 15 paisajes, 7 de temas históricos, 6 religiosos, 4 costumbristas, 2 mitológicos y 2 alegóricos.

### 3. TESTIMONIOS ARTÍSTICOS Y AUTENTICIDAD HISTÓRICA. LA PINTURA DE HISTORIA A FINES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

A fines del siglo XIX algunos artistas argentinos y extranjeros, impulsados por las corrientes historiográficas de la época, se dispusieron a recrear escenas de nuestro pasado histórico recordando lejanos hechos de armas, temas más próximos como la «conquista del desierto» y otros de mayor contemporaneidad.

La creación de la Junta de Historia y Numismática Americana en 1893 coincidió con un período de apogeo del arte plástico en nuestro medio. El mismo año se fundaba El Ateneo, presidiendo Mitre, significativamente, la sección de historia.<sup>17</sup> En torno a esta institución se nuclearon escritores, científicos, pintores, escultores y músicos, cobrando un sostenido impulso las



muestras colectivas que determinaron el surgimiento del Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, si bien no puede hablarse de la formación de una escuela de pintores dedicados al género histórico, lo cierto es que el interés por esta temática pareció entonces acrecentarse.

La necesidad de construir un repertorio iconográfico incentivó a los artistas a recurrir a documentos precisos con el fin de recrear hechos del pasado en una recomposición transfigurada de esa misma realidad que se intentaba reproducir. La elección de temas históricos halló muchas veces el consejo de personalidades que actuaron en el ámbito local como inspiradores de este género.

Dentro del período abarcado en el presente estudio, la ejecución de pinturas de carácter histórico no decreció y, por el contrario, se fue multiplicando quizás por una necesidad de afirmar la nacionalidad argentina ante las oleadas inmigratorias provenientes del Viejo Mundo. Inclusive artistas extranjeros como el chileno -nacido en Roma- Pedro Subercaseaux o la francesa Léonie Matthis, quizás los más destacados en este género iniciado ya el siglo XX, contribuyeron a crear un imaginario histórico en la Argentina.

El español Vicente Nadal Mora y el húngaro Juan Kronfuss, al igual que Matthis, se dedicaron a reflejar en sus obras la arquitectura, los muebles y las cerraduras del período colonial.<sup>18</sup> La artista francesa se diferenció de ellos ya que además reconstruyó hechos históricos.

Sin embargo, interpretaciones de Nadal Mora sobre el poblado de las misiones jesuíticas de Yapeyú fueron utilizadas recientemente como si se tratara de un documento histórico, aun cuando tergiversaba la localización del presunto lugar de nacimiento del

General José de San Martín. De nuevo, como sucedería con el combate de San Lorenzo estas reconstrucciones sin adecuado soporte documental tuvieron más fortuna que otras interpretaciones más ajustadas a la verdad.

Nacido en Roma en 1881, Pedro Subercaseaux se inició como acuarelista, estudiando luego pintura en Europa. Al arribar a Chile en 1902 se dedicó a la pintura de temática histórica chilena y americana. En varias de ellas el artista abordó la gesta sanmartiniana en Chile -»*Batalla de Chacabuco*», «*Batalla de Maipo*», «*El abrazo de Maipo*», «*Proclamación y Jura de la Independencia de Chile*», además de una obra sobre el «*Combate de San Lorenzo*».<sup>19</sup>

En el año 1908 el primer director del Museo Histórico Nacional de la Argentina, Adolfo P. Carranza, le encargó cuatro obras de género histórico, en vistas a la Exposición Internacional del Centenario, conmemorativa de la Revolución de Mayo de 1810 «y para dotar al Museo de pinturas que evoquen la gesta».<sup>20</sup> Tales obras fueron «*El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810*», «*La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña*», «*El Juramento de la Junta Gubernativa el 25 de mayo de 1810*» y «*Mariano Moreno en su mesa de trabajo*», esta última el único retrato de uno de los protagonistas.

Subercaseaux concretó sus cuadros valiéndose de las tradiciones orales a las que había podido acceder a través de textos y documentos hallados en archivos y bibliotecas, y merced a la estrecha colaboración de Carranza.

Así como Prilidiano Pueyrredón resaltó al realizar el retrato de Manuelita Rosas distintos rasgos por solicitud, Adolfo Carranza aconsejó al pintor chileno mostrar a Moreno «*de cuerpo entero, sentado en su mesa*

de trabajo, de noche en actitud de escribir algún asunto grave y que le muestre meditando lo que debe expresar su pluma».21 Así Subercaseaux destacó la imagen de Moreno como un gran pensador.

En cuanto al cuadro «*El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810*», según la interpretación de Miguel Ruffo, Subercaseaux por sugerencia de Carranza podría haberse basado en la *Historia de la República Argentina* de Vicente Fidel López y no en la de Mitre -las dos más significativas en aquel momento- para dar forma a dicha obra.

Para la realización de los rasgos fisonómicos de los próceres de la gesta de Mayo, Subercaseaux se valió probablemente de retratos que se hallaban en el Museo Histórico Nacional, por ejemplo el de Paso realizado en 1872 por Ernest Charton o el de Anchorena por Fernando García del Molino, ingresado al Museo en 1893.22

Otro de los asuntos que había suscitado entusiasta polémica desde la década de 1880 fue el debate en torno a la autenticidad del retrato del fundador de las ciudades de Buenos Aires y de Santa Fe, don Juan de Garay. En esta disputa intervinieron notorios historiadores que se reunieron en una Comisión a propuesta del entonces Presidente Julio A. Roca. Las personas de competencia que se «ocuparon patrióticamente del estudio histórico» fueron Bartolomé Mitre, Andrés Lamas, Aristóbulo del Valle y Manuel R. Trelles, quienes encargaron a los pintores Troncoso y Contrucci el análisis artístico de la obra.23

Estos últimos confirmaron que el retrato representaba a Garay, por «*la antigüedad de la tela en que está pintado, y antigüedad de la pintura, vestimenta del personaje, leyendas que determinan clara y explícitamente a quien corresponden*».24

Los entendidos aseguraron que pruebas tan completas no se hallaban en pinturas de tan remoto origen. A pesar de este fallo, la discusión se agudizó en los primeros años del presente siglo y fue Martiniano Leguizamón quien se opuso terminantemente a reconocer su autenticidad. Otra fue la posición de Manuel Cervera, defensor del retrato en el preciso momento en que fue necesario recrear la fisonomía del conquistador, ya que por solicitud de la comuna porteña se encomendó en 1909 la realización de un cuadro sobre la fundación de Buenos Aires. Fue el pintor español José Moreno Carbonero quien concluyó por inventar la efigie de Garay, sostiene Cervera, copiándola de un «*honrado peón del arsenal de Madrid*», en vez de recurrir a la discutida imagen.25

El interés por avalar la configuración histórica de esta obra a través de una rigurosa recopilación de documentos fue tarea de los historiadores empeñados en que la escena se acercara lo más posible a la realidad de un período lejano, carente de iconografía cierta. Enrique Peña se ocupó de copiar en los archivos españoles testimonios relativos a la historia de Buenos Aires, mientras Vicente Quesada se encargaba de reunir todos los detalles referidos a la indumentaria de los personajes «*a fin de que fuera realmente irreprochable*».26

El cuadro de importantes proporciones fue entregado con premura en 1910, razón por la cual Moreno Carbonero se propuso años más tarde encarar su reforma ya que reconoció no haberse documentado lo suficiente en aquella ocasión, para lo cual ya disponía de «*estudios necesarios y bocetos*».27 Así una obra basada en la reconstrucción histórica había sido plasmada sobre una serie de inexactitudes que el mismo pintor

se encargaría de rectificar. Entre los errores se mencionaba la figura del conquistador, la luz solar, la configuración del terreno y el ambiente local.<sup>28</sup>

Nacida en Troyes, Francia, en 1883, Léonie Matthis estudia en la Escuela de Bellas Artes de París antes de trasladarse, en 1912, a la capital argentina. En 1923 inicia su serie de cuadros históricos exponiendo dos años después la serie «*Buenos Aires antiguo y moderno*» en el Salón Witcomb. Le siguen sus series de «*Buenos Aires antiguo y colonial*», y a principios de la década del treinta presenta «*Evocaciones del pasado, Salta y Jujuy*».

En los años 1935 y 1936 Matthis expone en la Galería Müller las series de grandes cuadros históricos de la Plaza de Mayo. En 1938 presenta en la misma galería la «*Reconstrucción de las Misiones Jesuíticas de San Ignacio Mini*». Al año siguiente, tras un viaje por el Altiplano peruano-boliviano prepara la serie «*Viaje al país de los Incas*». Durante los años cuarenta realizó obras con escenas antiguas de Potosí. En los últimos diez años se dedicó a producir cuadros de historia religiosa destacándose las series sobre la Beata María Antonia de la Paz Figueroa, San Francisco Solano, la antigua Jerusalén y la vida de Cristo.<sup>29</sup>

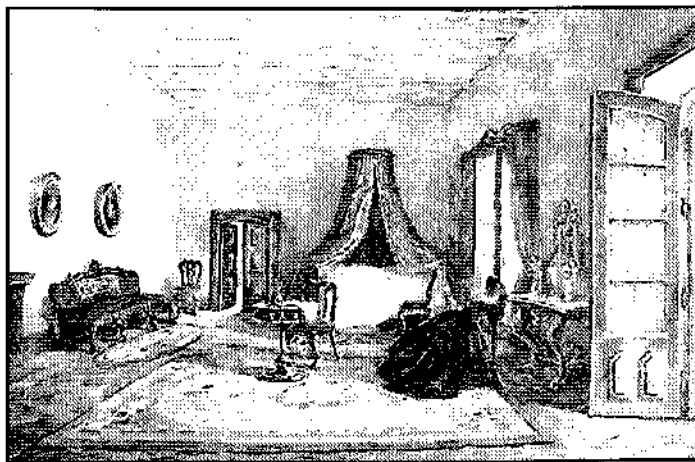
Para la concreción de sus «gouaches» Matthis se documentó minuciosamente, trabajando en museos, archivos y colecciones, leyendo memoriales, crónicas, informes, periódicos, monografías y libros de historia, registrando mapas antiguos y reseñas geográficas y poniéndose en contacto con los relatos de los viajeros y exploradores que recorrieron la República.<sup>30</sup> Un ejemplo de lo afirmado, es el de la obra «*Ataque a Buenos Aires por los indios Querandés. 1536*», rea-

lizada en base a los relatos que Ulrico Schmidl hizo sobre el hecho.

En un cuaderno de apuntes, testimonio de la manera en que Léonie Matthis encaró algunas de las obras históricas sobre Buenos Aires, se alternan minuciosos croquis de conjunto, armazón de futuros cuadros, con apuntes detallados sobre uniformes, distribución topográfica de edificios y resúmenes manuscritos de textos históricos -entre ellos descripciones de la edificación porteña de 1750 según Florian Paucke-.<sup>31</sup>

Un importante número de artistas de prestigio realizó en nuestro país obras de temática histórica entre fines del siglo pasado y principios del XX. Entre ellas podemos destacar «*Encuentro de San Martín y Belgrano en la posta de Yatasto*» y «*Entrevista de San Martín y Bolívar*», ambas de Augusto Ballerini; «*San Martín ante el Congreso de las Provincias Unidas*» de Reinaldo Giúdice; «*Candombe federal, época de Rosas*» de Martín Boneo, temática abordada también, ya en este siglo, por el uruguayo Pedro Figari; «*Carga de Granaderos*» de Angel Della Valle, obra que fuera prácticamente copiada por su joven alumno Cesáreo Bernaldo de Quirós; «*San Martín en la cuesta del Portillo*», «*Tarde de Maipú*» y «*Ultimos momentos de Dorrego*», todas de Fausto Eliseo Coppini; «*Los Ultimos días del General San Martín*», ejecutada por una discípula de Giúdice, Sofía Posadas y el «*Combate de Obligado*» que en 1891 Manuel Larravide dedicara a Wenceslao Paunero.

Alentado por el Dr. Joaquín V. González, a comienzos de la década del veinte, Antonio Alice encaró por su cuenta la realización de «*Los Constituyentes del 53*». Tenía ya Alice -recordado por su Primer Premio en el Primer Salón Nacional de 1911- anteceden-



tes en cuanto a pintura histórica se refiere: su «*Muerte de Güemes*», expuesta en la Exposición del Centenario en 1910.<sup>33</sup>

Nos detendremos a analizar lo hecho por Alice debido no solamente a la importancia de su obra sino también porque ha dejado un detallado testimonio de la manera en que la realizó, lo que nos permite acceder a un panorama amplio respecto del trabajo de un pintor de historia.<sup>34</sup> Estos textos de Alice se complementan con los numerosos estudios previos de «*Los Constituyentes del 53*» que se encuentran actualmente en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes «*Rosa Galisteo de Rodríguez*» de Santa Fe.

Manifiesta Alice -a pesar de los estímulos recibidos de González- no haber trabajado por encargo de nadie. Revisó archivos, bibliotecas y museos -sobre todo el Histórico Nacional-. Leyó numerosos libros y se documentó debidamente, recurrió, además, a personas que habían conocido a constituyentes, de quienes recogió valiosos datos. «*La única dificultad grave en que tropecé -dijo Alice- fue la falta del propio edificio del Cabildo*»; ese monumento santafesino

había sido demolido en 1910.

«*Para organizar mi tarea confeccioné un cuadro sinóptico que me permitió reconocer, durante el trabajo, a mis 25 personajes, tal como actuaron, con su aspecto físico, edad y particularidades de su idiosincracia*».

A su vez debió relacionar las partes y pensar al Congreso como un conjunto más homogéneo, por lo que decidió concurrir a una asamblea para estudiar el fenómeno de un ambiente caldeado por las discusiones, la «*atmósfera fogosa*». Para la obra «*vestí a los modelos con trajes de aquel*

*tiempo. Trajes auténticos no había; pero, con la ayuda de un sastre experto... hice confeccionar para cada modelo el traje adecuado a cada personaje. Mi estudio se convirtió en un pequeño Congreso*».

«*La etapa final, la de los retratos, fue la más ardua y la más difícil de vencer. No menos dificultosa me resultó la búsqueda de modelos. Necesitaba tipos de semejanza fisonómica y también de idéntico volúmen*».

Alice tuvo en cuenta detalles que otros artistas hubieran pasado por alto como ser la iluminación del recinto o los adornos. «*Pin-taba de noche -relata-, a la luz de las velas, porque debía interpretar la misma luz nocturna de las candelas en que los Constituyentes actuaron en la noche del 20 de abril*». Tal el orden de preocupaciones ambientales de estos pintores de cuadros históricos.

#### 4. EL DEBATE DE RIGOR HISTÓRICO.

Cuando la proliferación de las imágenes históricas desbordaban los requisitos de la

presunta «fidelidad» aquellos artistas que habían volcado sus vocaciones pictóricas a la construcción del soporte visual de la historia comenzaron a exigir una mayor fidelidad.

Esta circunstancia modificaba los términos de la propuesta pues aquellas imágenes exitosas lo eran en tanto sus valores artísticos o su capacidad para cubrir los requerimientos del imaginario épico que la misma historiografía había consolidado.

Hasta ese momento lo esencial no era tanto la reconstrucción visual del hecho histórico como «documento», sino como herramienta operativa de un proceso pedagógico o de formación cultural. Junto a ello podrían haber encontrado espacio imágenes afortunadas o fruto del talento creativo del artista.

Esto explica como pinturas de valor «documental» como fueron las de Cándido López que él mismo ofrece en 1887 como «colección de cuadros históricos»<sup>34</sup> no tuvieron tanto éxito -a pesar de haber sido realizadas por un protagonista de los acontecimientos- como otras pinturas históricas como la de Moreno Carbonero sobre la fundación de Buenos Aires.

Pero la acuciosa tarea de algunos de los ilustradores como el caso del catalán Francisco Fortuny que cuestiona algunas interpretaciones y ambientaciones históricas comienza a sensibilizar a historiadores y al público en general sobre la necesidad de un mayor rigor en las reconstrucciones.

Luego de sus estudios de dibujo y pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid bajo la dirección de Antonio Ferrán, Fortuny se radicó en Buenos Aires en 1888 contando 23 años de edad. En la capital argentina se dedicó a la ilustración de libros y revistas, entre ellas

«*El Sud-Americano*», «*Caras y Caretas*», «*P.B.T.*» y «*Pulgarcito*». Como pintor de historia, el artista español revivió en sus telas escenas de la Guerra del Paraguay (1865-1870), ejecutando también un cuadro sobre «*El Congreso de Tucumán*», reunión en la que se declaró la Independencia argentina en 1816.

Uno de los méritos de Fortuny fue el de ser el primero en advertir sobre la necesidad de una mayor fidelidad en la reconstrucción visual de la historia, para combatir de esta manera una incipiente y desbordada proliferación de imágenes del pasado de dudosa certidumbre. No en vano Fortuny había participado en España, antes de su partida a la Argentina, de uno de los períodos artísticos más ricos de la península en lo que a pintura de género histórico se refiere y donde el ambiente se mostraba propicio para la discusión y el cuidadoso debate sobre la validez de las reconstrucciones históricas.<sup>35</sup>

En los ochenta se habían ejecutado allí obras de la dimensión de «*La leyenda del Rey Monje*» de José Casado del Alisal, «*La rendición de Granada*» de Francisco Pradilla y Ortiz, «*Los amantes de Teruel*» y «*La conversión de Recaredo*», ambas de Antonio Muñoz Degrain, y las tres más representativas de José Moreno Carbonero, «*El Príncipe de Viana*», «*Conversión del Duque de Gandía*» y «*Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*», esta última en el año que Fortuny dejó España. En su momento estos cuadros acapararon la atención general y sus procedimientos fueron analizados minuciosamente en periódicos y revistas, discutiéndose detalles a primera impresión superfluos pero que al fin y al cabo hacían también a la esencia de las imágenes.

En 1933 al comentar a Martiniano

Leguizamón su retrato del General Venancio Flores, Fortuny señala que de los más de tres mil grabados que posee ha extraído unas tres docenas de sombreros diferentes que clasificó según épocas.

Al indicarle que el *«autor del retrato del general Flores no estaba bien penetrado de la historia»*, por las diferencias entre el sombrero argentino y el uruguayo, Fortuny señala que *«el artista debe inclinarse a estudiar lo usado exactamente dentro de cada época»*.<sup>36</sup>

Esta correspondencia con Martiniano Leguizamón no es casual, pues se vinculaban dos espíritus que intentaban indagar la verdad histórica sustentándola documentalmente. Baste recordar los sinsabores que le trajo a Leguizamón el cuestionar la autenticidad de la presunta casa donde nació San Martín o del retrato de Garay según vimos.<sup>37</sup>

Sin embargo Fortuny tenía una visión *«abierta»* en la búsqueda de la *«verdad de los hechos»* y señala el relativismo de las opciones cuando en otra carta dice que los historiadores tienen *«sus inclinaciones individuales»* y entonces resulta que *«la tan manoseada realidad se convierte en un tejido de diversos colores y de tramas completamente distintas; cada uno de los historiadores confecciona a su libre albedrío. Esta es la historia»*.<sup>38</sup>

Pero Fortuny insistía en sus puntos de vista donde, relativizando en aspectos secundarios, exigía autenticidad y mayor rigor en las reconstrucciones.

*«Por ejemplo el Cabildo no es el Cabildo del año 10 que figuraba en la Plaza de Mayo. Muchas veces hablando con Udaondo le decía que no era el Cabildo histórico el que figura en el panorama del Museo de Luján. Inútil pretensión la mía»*.

Es justamente éste uno de los aspectos claves de la *«reconstrucción histórica»*, la fidelidad del escenario, ya que el hecho histórico es de por sí re-creado, por lo menos que su soporte ambiental fuese todo lo *«auténtico»* que las fuentes iconográficas disponibles permiten conocer.

Esta idea se verifica no sólo con respecto al Cabildo cuyas transformaciones y mutilaciones son capaces de desconcertar al más advertido de los pintores históricos, sino también con otros ámbitos como el de la Casa Histórica de Tucumán que pudo ser reconstruida físicamente a partir de una fotografía de Paganelli de 1868.<sup>39</sup>

Un ejemplo que se planteó en reiteradas oportunidades, inclusive en algún Congreso de Historia Regional, es el del Convento de San Carlos en San Lorenzo.

Sobre la primera acción bélica de San Martín en tierra americana se construyeron diversos cuadros históricos que enfatizaron la importancia de este acontecimiento. En algunos de ellos el Convento de San Carlos es reproducido como está en la actualidad sin atender a que la fachada, torre y buena parte del templo y claustro fueron realizados con bastante posterioridad al 3 de febrero de 1813.<sup>40</sup>

La polémica en torno a este tema llevó a que Carlos Pablo Ripamonte estudiara con cuidado cuál era la situación del Convento de San Carlos en 1813 y que pintara un cuadro que esperaba fuese decisivo. Sin embargo el panorama de edificio inconcluso no era una feliz escenografía para el acontecimiento bélico y la iconografía siguió reproduciendo la actual imagen.<sup>41</sup>

Pero la interpretación de Ripamonte cuestionaba a la vez otra versión histórica, la de la presunta *«celda de San Martín»* que aún



hoy se mantiene en el Convento. En realidad San Martín no pudo utilizar esa «celda» porque ella era en 1813 la sacristía de la capilla como surge de la documentación histórica y los planos que posteriormente se localizaron en el Convento cuando se lo restauró en 1978.<sup>42</sup>

No existiendo certeza sobre cuál de los otros espacios pudo ser el albergue de San Martín se optó por mantener esta errónea tradición oral.

De todos modos el rescate de San Martín herido, por el granadero Juan Bautista Cabral, ha sido una de las imágenes con mayor fortuna de la iconografía histórica argentina pues reúne todas las condiciones de emoción, riesgo y gesto épico que marcan hitos historiográficos.

Una última mención cabe hacer en términos de esta preocupación por el rigor histórico, a la influencia que tuvo toda la retórica figurativa decimonónica en lo que significaba la representación de los elementos simbólicos.

La recreación clacisista desde fines del XVIII había incorporado en el pensamiento «ilustrado», la vigencia del Panteón mitológico griego y romano para identificar los númenes tutelares de ciencias y actividades humanas.

En el repertorio historicista la presencia de las ideas de la Patria, la Independencia y la República tuvo rápida asociación con los motivos icónicos de la Revolución Francesa. No en vano el grabador Pipet hizo las primeras estampillas postales argentinas en la provincia de Corrientes reproduciendo a las francesas con la cabeza de la diosa Ceres.

La integración del soporte visual histórico sobre los elementos simbólicos bandera, escarapela, escudo e himno, llevó a largas

disquisiciones y precisiones históricas con la finalidad de dirimir formas, colores, tonos y oportunidad de la implantación.

La interpretación de cuadros como la «Creación de la bandera por Belgrano junto al Río Juramento» o el fugaz reparto de cucardas de French y Beruti fueron probablemente los más exitosos.

## 5. LA ICONOGRAFÍA COMO SOPORTE DE TRADICIÓN HISTÓRICA.

La reconstrucción de la iconografía histórica, integrada al imaginario cultural, se consolida a través del tiempo como «verdad histórica» y configura, en definitiva, parte incorporada a la historia misma.

En muchos casos suplanta la gravitación y reconocimiento al mismo «documento histórico» que pasa a un segundo plano frente a imágenes afortunadas que encuentran vehículos de difusión de vasto alcance.

Un caso peculiar es el de los retratos pues los documentos más fieles tomados de algunos de nuestros próceres quedan opacados frente a «reconstrucciones históricas» que exaltan rasgos paradigmáticos de la figura para definir el «arquetipo». Es este relativamente el caso de José de San Martín cuya fotografía tomada poco tiempo antes de su muerte en 1850, es mucho menos conocida que la iconografía chilena y por supuesto menos aún que la épica lámina que difundiera la revista infantil *Billiken*.<sup>43</sup>

En similar situación estaría el retrato de Artigas realizada como esbozo por Aimé Bompland durante su cautiverio en Paraguay que sirviera de base a una litografía de 1848 (anterior a su muerte) y que fuera publicado por Fregueiro en 1886.

El esbozo de Bompland y la mascarilla que se le tomó a la muerte sirvieron de base para un proceso de aproximación sucesiva de «rejuvenecimiento» que llevó al montaje del Artigas que inmortalizara Zorrilla de San Martín.

En ambos casos el problema era encontrar una iconografía del prócer en el momento justo de los sucesos que le consagraron y por ende estos valiosos testimonios documentales -a pesar de su fidelidad- eran anacrónicos respecto del objetivo pedagógico que se pretendía con la imagen.

Más compleja fue la reconstrucción de la iconografía colonial ya que fue muy limitada la representación de personajes civiles, y ello sería fundamentalmente en el siglo XVIII cuando la secularización de la ilustración ponderó tales avances. Por otra parte el rechazo visceral en muchos lugares de América a todo lo que recordara dicho período postergó hasta fines del XIX la tarea de recuperación de un imaginario colonial que al comienzo se basó en la identificación de las figuras fundacionales. Ya hemos hecho mención a los casos del retrato de Garay o a la Fundación de Buenos Aires de Carbonero pero ello fue bastante generalizado en el Continente.

Baste recordar la construcción del retrato de Gonzalo Jiménez de Quesada en Colombia por el pintor Ramón Torres Méndez que le permitió «hincarlo en el espíritu nacional» según decía Urdaneta. También aquí el éxito en las exposiciones pictóricas y su incorporación a los textos escolares consagraron una imagen «que se convirtió efectivamente en la efigie con la cual se asoció de inmediato al nombre del Adelantado».<sup>24</sup>

La fugacidad del acontecimiento histórico, la importancia que se adjudica a los hi-

tos como puntos de inflexión en ciertas circunstancias históricas y por ende la ausencia de una documentación auténtica de lo sucedido en ese preciso instante genera por una parte una demanda de imagen y por otra parte la imposibilidad de obtenerla verídicamente (por ejemplo el asalto en Barranca Yaco).

Cuando el desarrollo de la fotografía permitió acompañar gestiones que previsiblemente generarían circunstancias históricas relevantes (Expedición al desierto, exploraciones geográficas, etc.) esta circunstancia mejoró. Sin embargo una historia donde los acontecimientos militares tienen un papel significativo, la reconstrucción de las batallas iba bastante más allá de lo que la batalla en sí misma había dado.

Las virtudes del coraje, valentía y heroísmo debían quedar plasmados de una manera indubitable potenciando lo que a veces no trascendía de un estrepitoso entrevenero. De la misma manera que era difícil morir sin tener algún pensamiento o frase póstuma que dejara un «mensaje histórico» a las nuevas generaciones, también era difícil pensar en próceres humanizados o en una reconstrucción iconográfica con matices o claroscuros.

Por ello la inserción de esta iconografía que señala los aspectos majestáticos de la grandeza del «momento histórico» y que se incorpora a la historia misma contribuye también a una lectura parcial de ella pues la despoja de las contradicciones y circunstancias reales que el hecho histórico tuvo. ¿A quién se le ocurriría pensar en una reunión tumultuosa de quienes proclamaron la Independencia en 1816 o juraron la Constitución de 1853 luego de fijar en su imaginario las correspondientes pinturas?

Así, la iconografía histórica contribuye a

aquella lectura lineal de los acontecimientos, idealiza a personajes y circunstancias, elimina matices y contradicciones y sirve de soporte, ahora desde dentro, a una lectura domesticada de realidades muchas veces más complejas.

Es quizás este el aspecto negativo, por parcialidad y omisión de una iconografía cuya singular presencia ayudó a configurar una construcción efectiva de la historiografía argentina y americana.

## 6. CONSIDERACIONES FINALES. UN ACERCAMIENTO ENTRE LA PINTURA DE HISTORIA ARGENTINA Y LA ESPAÑOLA.

La pintura de historia, mientras en la Argentina se constituyó en una alternativa temática más para los artistas, fue el género más abordado en la España del siglo XIX. Debido a este carácter de predominio, consideramos de interés el tomar la experiencia hispana como paradigma o punto de referencia para trazar algunos paralelos con lo ocurrido en la nación sudamericana.

Esta posibilidad de comparación se ve hoy más enriquecida gracias a los estudios realizados en España en la última década, especialmente por Carlos Reyero y Jesús Gutiérrez Burón, entre otros, y, finalmente, con la concreción de la exposición «*La pintura de historia del siglo XIX en España*», llevada a cabo en Madrid en los últimos meses de 1992 y principios del año siguiente.

La «edad de oro» de la pintu-

ra de historia en España, al decir de Reyero<sup>45</sup>, tiene sus orígenes a finales del siglo XVIII. Desde ese momento, y a lo largo de la centuria que lo precede, el género se manifestará estrechamente vinculado a la acción ejercida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El culto al pasado será una de las características más sobresalientes del Romanticismo, enriqueciéndose ahora aquél con una dimensión de índole nacional. La sociedad actuará con «*un narcisista afán de verse reflejada y mejorada con el seguro del pasado, ilusoriamente tomado por garantía de futuro*».<sup>46</sup>

De la misma manera que en España la pintura de historia va ganando fuerza ante la necesidad de esa legitimización del pasado, entre otros aspectos para «*contrarrestar las eventuales acusaciones de mimetismo de lo extranjero*»<sup>47</sup>, en la Argentina fue preciso perfilar una historia distinguida del resto del continente, para ratificar las condiciones de la nacionalidad, creando a la vez un imaginario pretérito que entroncara a la gran masa



inmigrante del último cuarto del siglo XIX con la historia de la nueva patria.

El gradual predominio de la pintura de historia en España coincidió con una lógica y pronunciada disminución del género que prevalecía en la Península: la pintura religiosa. Al respecto, reflexionaba Cruzada Villamil: «*Todo acaba en este mundo; el grande número e inmensa riqueza de aquellos -se refiere a la Iglesia- cayeron con la marcha de la civilización, y el arte, sintiéndose por ella misma arrastrado, sin ser por aquellos buscado y mantenido, sintiéndose arrastrado por la misma causa, avanzando más y más en su brillantísima carrera, se entregó, guiado por la moderna filosofía, en brazos de la historia de sus pueblos*». <sup>45</sup>

En la Argentina, la pintura de historia, como se ha dejado constancia, constituyó una opción argumental más, compartiendo «cartel» con otras tendencias e inclusive manteniéndose a la zaga de la pintura de costumbres o el retrato, dos de las manifestaciones pictóricas más destacadas del XIX en el país.

Difícilmente podría haber alcanzado un nivel de debate, al menos digno de comparación con las polémicas discusiones sobre la fidelidad histórica de las reconstrucciones que quedaron testimoniadas en los periódicos españoles de la época: la inexistencia de un verdadero «ambiente artístico», las aisladas exposiciones de pintura carentes de carácter popular y otros motivos que no viene al caso enumerar, hacía innecesaria toda mínima posibilidad de controversia.

Por cierto, la pintura de historia en España no gozó de estos litigios sobre el valor de las interpretaciones desde un principio. Es más, se debió esperar hasta bien avanzado el XIX, con la consolidación del género, para

que se dieran con asiduidad. Como bien ha señalado José Luis Díez, en la segunda mitad del XVIII los primeros contactos de los aspirantes a pintores con el mundo de la historia llegaron a través de los concursos organizados por las academias de Bellas Artes «*como ejercicios para sus alumnos*», es decir que aún no se perseguía un rigor histórico tal como se entendió y practicó en décadas posteriores. <sup>49</sup>

La temática histórica alcanzó su momento culminante en la pintura española a partir de 1856 cuando Isabel II creó las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Para esa entonces, en la Argentina apenas habían pasado cuatro años de la caída de Rosas, período de retroceso cultural y sobre todo artístico, y la pintura iba saliendo muy lentamente del letargo al que se había visto sometida.

Benjamín Franklin Rawson ejecutaba sus primeros lienzos de historia y faltaban aún casi quince años para que Juan Manuel Blanes pintara «*La Revista de Rancagua*» (1870). Las primeras manifestaciones de rigor histórico llegaron con este artista uruguayo y con la creación de la Junta de Historia y Numismática Americana, en 1893, se produjeron verdaderas discusiones sobre la fidelidad de las evocaciones pictóricas.

Para esta entonces la pintura de historia en España entraba en franco declive en beneficio de los temas sociales. «*Pasó la lucha; adquirimos todos los derechos, de los que disfrutamos en plena libertad como país ninguno...*». <sup>50</sup>

Pocos años después, la Argentina, y por causa de una situación especial -la celebración del centenario de la Revolución de Mayo en 1910-, vivió un florecimiento de la pintura de historia dado más por un aumento en la cantidad de producción que por una

ampliación de la calidad. En dicha ocasión, numerosos artistas, uniéndose al acontecimiento, buscaron motivos de inspiración para su pintura en distintos hechos del pasado argentino, especialmente en los que habían rodeado al suceso que se festejaba, como la Guerra de la Independencia que enfrentó a americanos y españoles y que sucedió a la gesta patriótica.

Curiosamente uno de los temas más abordados por los pintores de historia españoles fue también la Guerra de la Independencia, pero la sostenida por el pueblo español ante el invasor francés.<sup>1</sup>

Una de las diferencias palpables con respecto a los motivos históricos llevados al lienzo en España y en la Argentina, es que mientras que en el primero de los países se hallaban entre los temas más recurrentes escenas de un pasado bastante lejano -la gesta de Colón, los Reyes Católicos, etc.-, en el segundo se pintaban sucesos de acontecer más reciente, limitándose las evocaciones a hechos del siglo XIX. Esto se dio en parte por la aversión extendida en América durante casi toda la

centuria hacia el pasado colonial.

En lo referente a los destinatarios finales de estas obras de carácter histórico, puede decirse que al igual que en España, en la Argentina la producción estuvo dirigida a una clientela oficial, especialmente museos. Los coleccionistas particulares, la moderna burguesía, gustaban de cultivar otros géneros como el costumbrismo.

La monumentalidad en los tamaños de los cuadros de historia y la espectacularidad de las composiciones tienen su explicación en dicha asignación pública y por ende en el objetivo de captar la atención de los potenciales y numerosos espectadores. En algunos casos los artistas ejecutaron réplicas de menor tamaño destinadas a acopiadores privados o para ser donadas a alguna institución, hecho muy habitual en la España decimonónica.

Hacia fines del siglo XIX, cuando en España la pintura de historia fue decreciendo en los círculos oficiales, numerosos artistas se volcaron a la realización de cuadros históricos en pequeño formato destinados, ahora sí, a una clientela privada.

## NOTAS

- 1 MACCHI, Manuel E.. *Blanes en el Palacio San José*. Concepción del Uruguay, Ed. Offset Yusty, 1980, pp. 9-10.
- 2 CARRANZA, Angel Justiniano. «La Revista de Rancagua». *La Nación*, Montevideo, 24 de febrero de 1878. En *Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes. Catálogo I*. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1941, pp. 59-63.
- 3 BERRA, Francisco. «El Juramento de los Treinta y Tres». *El Siglo*, Montevideo, 9 de enero de 1878. En *Exposición...*, pp. 68-76.
- 4 *Exposición...*, p. 130.
- 5 COSTA, Angel Floro. *La Conquista del Desierto. Una visita al taller del pintor Blanes. Su cuadro alegórico «La Revista sobre el Río Negro». Reflexiones históricas, políticas y artísticas alrededor del gran cuadro*. Montevideo, Imprenta de «El Siglo», 1893.
- 6 ASSUNCAO, Fernando O.. «Mayo y sus prohombres, vistos por el pintor Juan M. Blanes». *III Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, vol. V, 1960.

- 7 AREAN, Carlos. *La pintura en Buenos Aires*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981, p. 47.
- 8 BRUGHETTI, Romualdo. «Cándido López y su realismo ingenuo». En *Los comienzos de la pintura*, Colección «Argentina en el arte», Buenos Aires, vol. 1, Nº 1, p. 15.
- 9 «Guerra del Paraguay». *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de febrero de 1885. En *Catálogo descriptivo de la colección de cuadros históricos representando episodios de la Guerra del Paraguay por el pintor argentino Cándido López exhibidos bajo la protección de la asociación Centro Industrial Argentino y Club de Gimnasia y Esgrima*. Buenos Aires. Imprenta y Litografía de Stilller & Luass, 1987, p. 9.
- 10 «Episodios de la guerra del Paraguay. Los cuadros de Cándido López». *La República*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1885. En *Catálogo...*, p. 26.
- 11 TROSTINE, Rodolfo. *La pintura en las provincias argentinas. Siglo XIX*. Santa Fe, 1950, pp. 9 y 42.
- 12 GARCIA MARTINEZ, J. A.. *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1979.
- 13 TROSTINE, Rodolfo. *Franklin Rawson. El pintor*. Buenos Aires, 1951, p. 44.
- 14 MONTES, Victoriano E.. *El pintor de batallas*. Buenos Aires, Félix Lajouanne, 1983.
- 15 GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Inca, 1988, t. II, pp. 342-343.
- 16 LAGO, Catalina E.. *Buenos Aires 1858. Panorama artístico de la ciudad a través de sus diarios*. Biblioteca de Historia del Arte, Serie Argentina. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961, p. 38.
- 17 FEVRE, Fermín. «El Arte». En: FERRARI, Gustavo, y GALLO, Ezequiel. *La Argentina del 80 al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 891.
- 18 FURLONG, Guillermo. S.J.. *Vicente Nadal Mora. Un alma sensible a la belleza*. Buenos Aires, Imprenta La Prensa Médica, s/f. Véase también KRONFUSS, Juan. *Arquitectura colonial en la Argentina*. Córdoba, Ed. Bifignandi, s/f (hacia 1920). También podemos encuadrar en esta serie de representaciones el trabajo de SOLA, Miguel. *Arquitectura colonial de Salta*, Buenos Aires, Ed. Peuser, 1926, con dibujos de Jorge Aupsburg.
- 19 GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario...*, t. II, pp. 848-849.
- 20 RUFFO, Miguel José. «Dos pinturas de Pedro Subercaseaux: una interpretación». *Jornadas «Nuestros Museos. 500 años de historia de su patrimonio»*. Buenos Aires, junio de 1992.
- 21 MUSEO HISTORICO NACIONAL. Carta de Carranza a Subercaseaux, 1908. En RUFFO, Miguel José. «Dos pinturas...».
- 22 RUFFO, Miguel José. «Dos pinturas...». De este óleo, realizado en 1909, se imprimieron varios juegos de láminas entre 1932 y 1939 presentando estas, respecto del original, diferencias significativas. En 1942 Rafael del Villar realizó una copia de la obra para el Museo del Cabildo respetando los caracteres del original. Habiéndose comprobado que el cuadro de Subercaseaux ha tenido repintes puede ser que las correcciones se hayan realizado entre 1939 y 1942. No se ha determinado quien y por qué realizó las correcciones: sólo puede decirse que el chileno regresó a la Argentina en 1930 y puede haber sido él mismo, aunque no se lo ha podido corroborar.
- 23 CERVERA, Manuel M.. *Juan de Garay y su retrato*. Buenos Aires, Tipografía de la Baskonia, 1911, pp. 56-57.
- 24 *Ibid.*, p. 67.
- 25 *Ibid.*, p. 71.
- 26 GELLY Y OBES. Carlos M.. *La fundación de la ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980, p. 21. El propio Enrique Peña, que sucedió a Mitre en la presidencia de la Junta de Historia y Numismática Americana, aparece representado en este cuadro.
- 27 Moreno Carbonero, en su texto *La Reforma*, señala como se empeñó en subsanar los errores. En GELLY Y OBES, Carlos M.. *La fundación...*, pp. 55 y 64.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Léonie Mathis. Cuadros históricos argentinos*. Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1960, pp. XXIX-XXXI.
- 30 MÚJICA LAÍNEZ, Manuel. «El arte de Léonie Mathis». En *Léonie Mathis...*, p. XIX.
- 31 *Ibid.*, p. XVIII.
- 32 En la sección argentina de esta muestra había otras dos obras del mismo género: «*Jura de la Junta*», de Pío Collivadino, y el «*Retrato del General Lucio V. Mansilla*», de Elvira Mayol; «*Tierra de promisión*», cuadro simbólico de Antonio Alice inspirado en el Preámbulo de la Constitución y que se halla en el

- edificio del Correo Central en Buenos Aires, y un retrato de Fray Mamerto Esquiú, propiedad de la Cámara de Diputados de la Nación. Además es de destacar la sección retrospectiva de Carlos Enrique Pellegrini, junto a paisajes y retratos acordes al gusto de fin de siglo.
- 33 ALICE, Antonio. «Los Constituyentes del 53». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1934-35, N° 9, pp. 139-150. Conferencia leída en su taller el 17 de noviembre de 1934.
- 34 RICCI, Franco María (editor). *Cándido López. Imágenes de la Guerra del Paraguay*. Milán, 1984.
- 35 GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *El desarrollo de las artes plásticas en la Argentina. (1776-1930)*. Granada, 1994, p. 51.
- 36 ANDREETO, Miguel Angel. «La correspondencia de Martiniano Leguizamón» (segunda parte). *Investigaciones y Ensayos*, Buenos Aires, 1990, N° 40, p. 478.
- 37 LEGUIZAMÓN, Martiniano. *La casa natal de San Martín. Estudio crítico presentado a la Junta de Historia y Numismática*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1915.
- 38 ANDREETO, Miguel Angel. «La correspondencia...», p. 479. Carta del 28 de septiembre de 1933.
- 39 La fotografía fue incluida en copia en el libro de GRANILLO, Arsenio, *Provincia de Tucumán*, Tucumán, Imp. de la Razón, 1872.
- 40 A veces el convento aparece como esfumado, como puede apreciarse en la lámina que incluyen IMHOFF y LEVENE en su Album. Otras veces son reproducciones de la actual iglesia.
- 41 El cuadro de Ripamonte fue realizado para el Regimiento de Granaderos a Caballo en 1913.
- 42 GUTIÉRREZ, Ramón, y otros. *El Convento de San Carlos en San Lorenzo*. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1979.
- 43 LEONI HOUSSAY, Luis. «Notas descriptivas de las piezas reproducidas». En: DEL CARRIL, Bonifacio. *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires, Emecé editores, 1971.
- 44 SÁNCHEZ CABRA, Efraín. *Ramón Torres Méndez, Pintor de la Nueva Granada. (1809-1885)*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987. Esta circunstancia fue común a la mayoría de los países americanos. Podemos señalar, entre otras, las aportaciones en el Perú de Teófilo Castillo G., quien entre 1889 y 1905 vivió en Buenos Aires dedicado a la pintura y a la fotografía. En 1908, en ocasión de un viaje a España, descubre el impresionismo de Mariano Fortuny y a su regreso a Perú interpretó las «tradiciones peruanas» de Ricardo Palma y durante una década pintó cuadros de la Lima colonial, entre ellos «*Los funerales de Santa Rosa de Lima*» (1918) que se conserva en el Museo de Arte de Lima. En 1920 pasó a Tucumán como Profesor de Arte.
- También en Perú, en oportunidad de la reedificación de la Biblioteca Nacional (1944) se encomendaron series de cuadros históricos del pintor Francisco González Gamarra.
- En Venezuela, la pintura de Francisco Miranda preso en la Carraca (Cádiz) de Michelena (1883) alcanzó gran difusión, convirtiéndose en una imagen identificativa del prócer.
- 45 REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 19.
- 46 GALLEGO, Julián. Prólogo a Reyero, Carlos. *Imagen...*, p. 12.
- 47 *Ibid.*, p. 19.
- 48 CRUZADA VILLAAMIL, G.. «Exposición General de Bellas Artes de 1858. Artículo III. La pintura». *La España*, Madrid, 30 de octubre de 1858. En: GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. «La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, t. II, N° 4, 2° semestre de 1989, p. 350.
- 49 DÍEZ, José Luis. «Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX». En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 69-70.
- 50 SENTENACH, N.. «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895». *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, N° XX, 30 de mayo de 1895, p. 331. En: GUTIERREZ BURON, Jesús. «La fortuna...», p. 356.
- 51 Ver GUTIERREZ BURON, Jesús. «La fortuna...», pp. 346-357.

# ARTE DE LOS NOVENTA EN CARTUJA, PARQUE DE LOS DESCUBRIMIENTOS

Pedro CASERO VIDAL

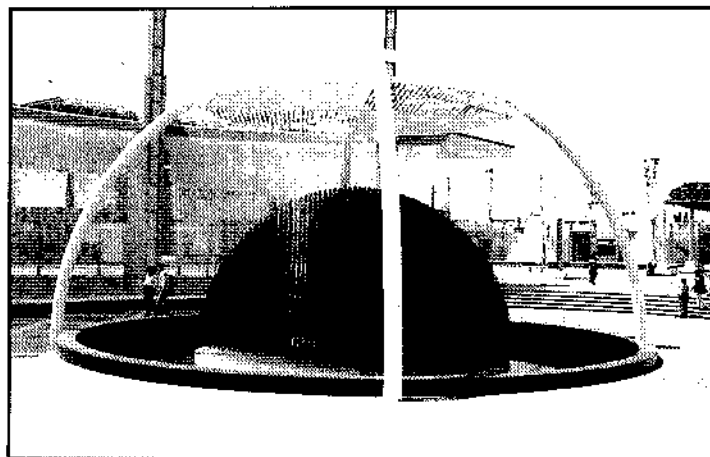
En el presente artículo no se pretende hacer un repaso exhaustivo de todas las obras de arte contenidas en el recinto del Parque de los Descubrimientos sino de aquéllas que fueron realizadas para el programa "Arte actual en espacios públicos" por la Sociedad Estatal EXPO'92. Estas creaciones pueden ser contempladas en la actualidad, si bien algunas se encuentran ubicadas en el Parque Tecnológico.

La primera está situada en la puerta de acceso de Triana. Perteneció a Jesús Rafael Soto (Venezuela). Se encuentra dentro de la tendencia denominada Op Art (arte óptico), que viene practicando desde los años cincuenta cuando llega a París, contactando con los artistas más importantes del momento.

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta ya ha elaborado su propio esquema; sobre un fondo de líneas paralelas dibujadas coloca unos alambres que se mueven por el efecto de las vibraciones del aire cuando el espectador se aproxima a la obra, o bien los alambres permanecen quietos y es el espectador el que debe moverse para dar lugar a una vibración que se refleja por el desplazamiento del observador. Con ello se crea una sensación de flujo constante y muy regular. Dentro de esta segunda variante podemos encuadrar la obra de Sevilla.

Las creaciones de Soto ya han podido contemplarse en la exposición "Artistas lati-

noamericanos del siglo XX", organizada por la Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 y el MoMA (Museum of Modern Art) en la antigua estación Plaza de Armas en el verano de 1992. Estas esculturas se inscriben en el grupo de arte cinético, frente al óptico. La diferencia entre ambos estriba en que en el primer grupo hay un movimiento real de las obras, y en el segundo existe una cinesis virtual, ficticia, conseguida por el desplazamiento del espectador.



Jesús Soto. "1/2 Esfera azul y verde".

La obra que analizamos, con un diámetro de 12 metros y una altura de 10'25, está constituida por una estructura con soporte de color blanco de dos tubos semicirculares. En lo alto se sitúa una plataforma circular horizontal que tiene su equivalente en otra situada a nivel de suelo. Entre ambas penden unos hilos, verdes en la base y progresivamente azules, formando un dibujo de media circunferencia al igual que los dos grandes tubos blancos. Es una de las obras más acertadas del programa, tanto por su estructura como por su

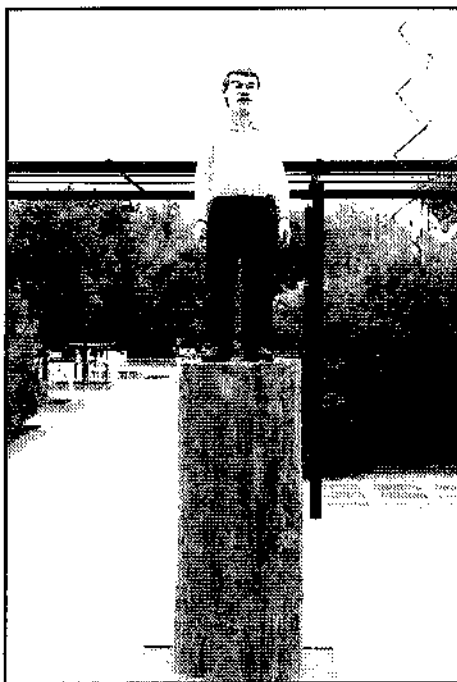


localización, ya que se sitúa en una puerta de acceso al recinto tras una gigantesca pantalla de agua que arropa y confiere magnificencia a la obra. El efecto óptico que genera la obra la hace atractiva desde cualquier ángulo de visión. La escala empleada ha sido otro de los aciertos de la obra, pues se integra perfectamente en el conjunto.

La siguiente obra, "Hombre con camisa blanca y pantalón negro", pertenece a Stephan Balkenhol (Alemania). Situada junto a otras tres en los jardines del Guadalquivir es sin lugar

a dudas la más pobre de todas, lo que parece rubricar la propia escultura con su mirada perdida en el infinito. Consiste en un tronco de madera donde se ha esculpido, en la parte superior, la figura de un hombre. El tamaño de la creación es superior a algo más de dos metros.

Como elementos más significativo podemos considerar el uso de la madera, que entronca con las tendencias de los "nuevos salvajes" alemanes, movimiento neoexpresionista de los años ochenta que trabaja la madera como medio ideal de expresión. Sólo hay que recordar a uno de los nombres más reconocidos de este movimiento, George Baselitz, que trabaja la madera de modo abo-



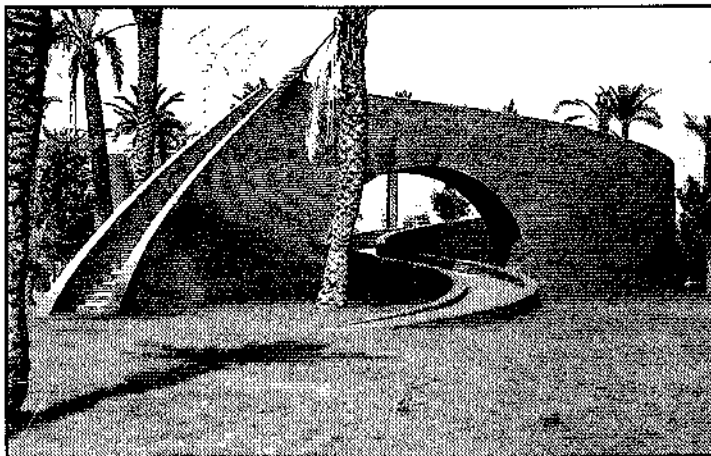
*Stephan Balkenhol. "Hombre con camisa blanca y pantalón negro".*

cetado, con lo que consigue una expresión más dura e impactante. En el caso de Balkenhol, la talla de madera es más suave y los rasgos expresionistas mucho más atemperados y contenidos.

La siguiente obra situada también en los jardines del Guadalquivir pertenece a Eva Lootz (Austria). Se trata de una pequeña construcción de ladrillo bastante interesante, por la que se puede pasear. Se accede por unos escalones y se baja a través de una suave rampa, sus medidas son 14 por 16

metros. El efecto plástico de la construcción es sorprendente, por la cantidad de puntos de vista que ofrece, sugiriendo diversas relaciones con el contexto que le rodea y conjugando perfectamente las formas circulares con el ángulo formado por el final de los escalones. La rampa va perdiendo volumen hasta desaparecer en la hierba, dando la impresión de ser tragada por ésta. Se ha colocado un surco de agua a los pies de la obra, justo en el lugar donde confluyen los dos accesos. La figura presenta un ocho casi cerrado, número mágico que siempre ha interesado a la artista, porque es una figura polivalente que hace mención al infinito, y a la cinta de Moebius.

En la obra encontramos dos referencias a



*Eva Lootz. "No ma dejado".*

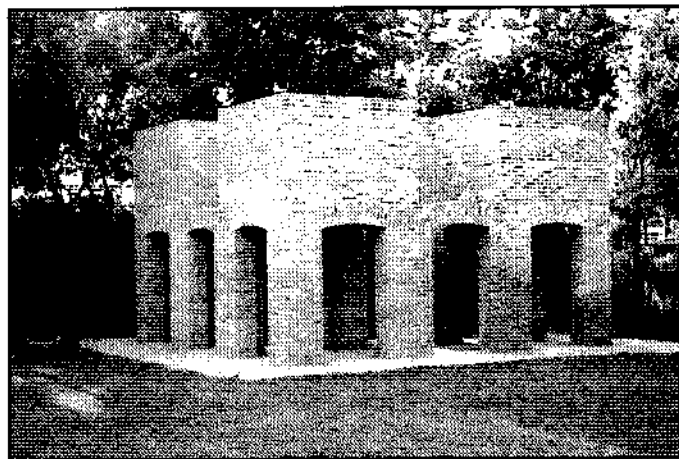
la ciudad de Sevilla: en primer lugar la madeja del escudo de la ciudad (el NO8DO) que también se refleja en la forma de la escultura, así como en el estilo de la obra, no podemos olvidar que el título de la pieza es "No ma dejado". En segundo lugar, la utilización del ladrillo, material adecuado para trabajar sobre el césped y que entronca con la tradición de la construcción sevillana que la prefiere a la piedra. De hecho sobre el claustro del monasterio de la Cartuja se observan las huellas de dos hornos del siglo XII, donde se trabajaba con el barro, materia de la que sale la cerámica y el ladrillo. Por otra parte la leyenda nos indica que la Virgen de las Cuevas fue encontrada en este mismo lugar en una oquedad, lo que hace

pensar en uno de los hornos que habían quedado abandonados en esta zona. Con adecuación la obra se integra plenamente en el contexto tanto por la simbología como por el material que usa.

En los mismos jardines se localiza "Escultura de ladrillo", con una planta de 5'85 por 5'85 metros y una altura de 4, obra de Per Kirkeby (Dinamarca). Creador polifacético, a lo largo de su vida ha realizado cine, poesía, ensayo, pintura, escultura o happenings. La obra que presenta posee una naturaleza escultórica innegable. Consiste en un edificio de planta cuadrada sin techo y con tres arcos por cada lado que entronca con obras del mismo tipo anteriores localizadas por Centroeuroa.

El entorno de Kirkeby siempre ha jugado un papel fundamental, y sus cuadros, aparentemente abstractos, dejan traslucir paisajes nórdicos a los que es muy aficionado.

En este caso de nuevo ha escogido cuidadosamente el entorno para la obra rodeada de vegetación y apoyada por ésta. El pequeño edificio se abre a la naturaleza, dispuesto a

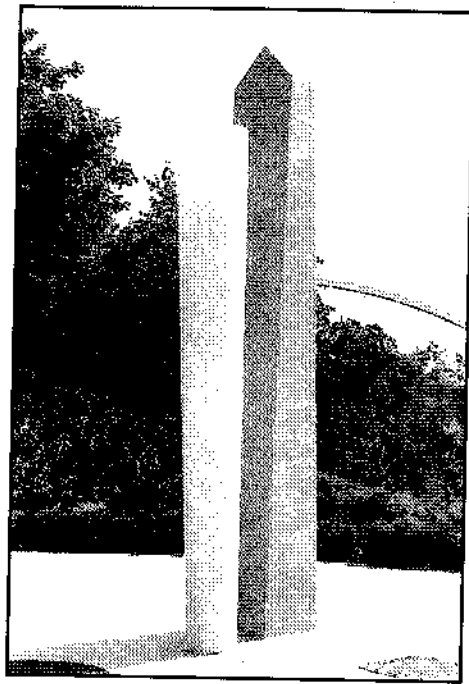


*Per Kirkeby. "Sin título".*

integrarse con ella. Kirkeby es un gran aficionado a la geología, lo que le permite conferir otro enfoque de la naturaleza, profundizar en ella en un sentido vertical, como verticales son los nueve compartimentos que forman esta pequeña escultura, y por los que se puede observar el espacio. El propio artista ha subrayado este hecho, sus pinturas progresivamente han ido transformándose en cuevas o agujeros en los que se vive y se mira al exterior.

Una prueba más de su deseo de entrar en contacto con el medio ambiente la ofrece le hecho de que se usa ladrillos toscos, bastos, sin contornos nítidos, consiguiendo que la obra se vaya envolviendo de la atmósfera que le rodea.

Ettore Spalletti (Italia) es el último artista con una obra en los jardines del Guadalquivir, titulada "Fonte dei passeri nel parco del Guadalquivir". La obra consiste en un cono truncado invertido de mármol junto al que se sitúa un obelisco de piedra rosa, ubicado en una pequeña terraza que domina el curso del río conformando una pieza de innegable valor poético. La oposición entre el mármol blanco y el rosado de la piedra crea un contraste que resalta los valores de cada pieza, que unidas se complementan.



*Ettore Spalletti. "Fonte dei passeri nel parco del Guadalquivir" (Fuente de pájaros en el parque del Guadalquivir).*

En la pieza de mármol existe una pequeña fuente en la parte superior invisible para el espectador debido a la altura de cuatro metros de la columna. Está diseñada para que beban los pájaros, con lo cual se convierte en un elemento de referencia para la fauna de la zona.

El sexto escultor que ha realizado una obra en el recinto es Anish Kapoor (India), que actualmente reside en Inglaterra. Su obra se caracteriza por profundizar en la dicotomía entre el color y el espacio. Sus esculturas más reco-

nocidas son piedras con un orificio central pintado de un azul intenso que hace dudar de la existencia de la oscuridad estableciéndose un juego entre lo real y lo imaginario, que hace imprescindible acercarse a la pieza para verificar su estructura. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se expone su obra "1000 nombres", consistente en madera y yeso cubiertos de pigmentos de color amarillo, blanco y rojo, generando unos campos de color muy fuertes y contrastados.

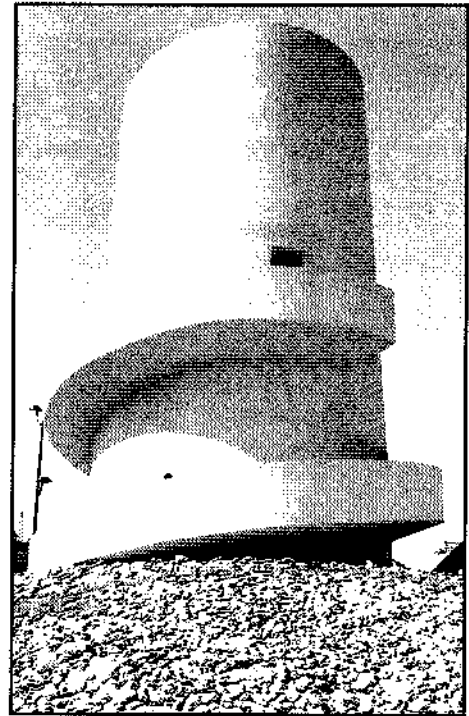
La obra presentada en Sevilla, situada en el borde del lago, se titula "Edificio para un vacío", tiene una planta de 12 por 10 metros y una altura de 15, es una "pieza" monumental, ya que no está pensada para ocupar el espacio

de una galería, sino una zona al aire libre en el recinto de una Exposición Universal. Aquí nos encontramos con un edificio, situado en el borde del lago y exento, con lo cual no es minimizado por ninguna construcción cercana. La estructura tiene forma de cono truncado rodeado por una rampa, una vez terminada ésta hay una puerta de acceso al interior de la torre y en el centro un orificio pintado de color azul, que no permite averiguar si es real o sólo pintado hasta que no nos acercamos. En la actualidad la puerta se encuentra cerrada y sólo es posible contemplar el agujero pero no llegar a él. La referencia a los hornos de la fábrica Pickman, instalados sobre el antiguo monasterio de la Cartuja es evidente, tanto en la estructura exterior, como en la interior; incluso la forma del agujero recuerda a los hornos, haciendo coincidir de esta forma el estilo y las inquietudes del artista con el lugar donde se desarrolla su obra.

Roberto Mata (Chile) es el último artista que ha firmado una obra dentro del Parque de los Descubrimientos, en concreto en la puerta



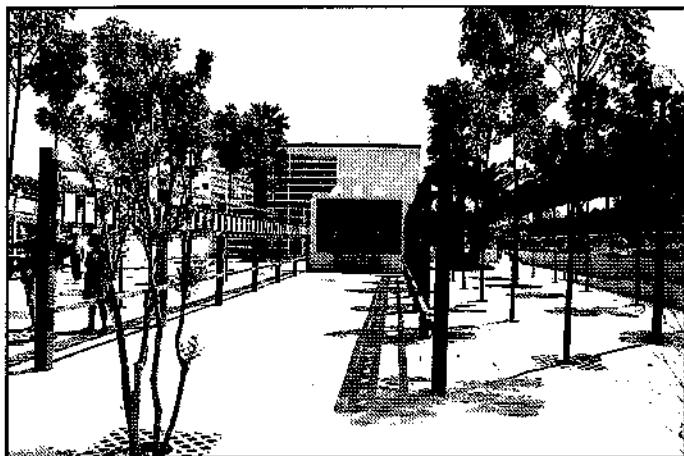
Roberto Mata. "Verbo América".



Anish Kapoor. "Building for a Void" (Edificio para un vacío).

de la Barqueta. En su juventud (1934) marchó a París para iniciar sus estudios arquitectónicos junto a Le Corbusier, pero después de tres años se inclinó por la pintura, entrando a formar parte del grupo surrealista de París. Bajo la influencia de Salvador Dalí e Yves Tanguy desarrolló su pintura. En 1939 se encontraba en Nueva York donde influyó en pintores neoyorkinos como Arshile Gorky, Jackson Pollock o William Baziotés. Su obra no responde a la transposición de sueños, sino que intenta plasmar estados emocionales, en los que flota la tensión y el peligro.

En Sevilla presenta un mural de cerámica basada en su serie Verbo América, que viene acompañado del texto siguiente: "Verbo



*Ylya Kabakov. "Plato azul".*

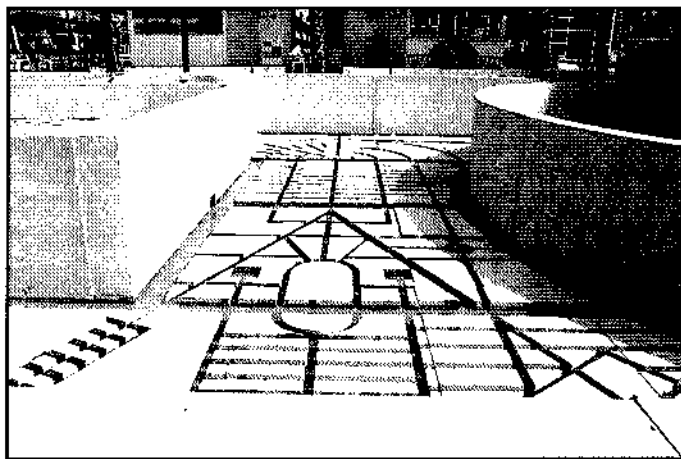
América. El verbo América es conjugar participios pasados con presentes condicionales, es reorganizar todos los pretéritos de las cuentas, cuentos de indios del Mediterráneo con los indígenas de América y del Pacífico, es poner bien los dedos en lo que los une, en vez de desprenderse con megatónicas megalomanías." Subyace un mensaje de reconciliación entre España y América, tras las posiciones encontradas de la conquista del Nuevo Mundo. La huella surrealista está presente en el estilo alternada con la iconografía de los pueblos precolombinos.

Para finalizar hay que mencionar la obra de dos artistas que se encuentran fuera del recinto del Parque de los Descubrimientos, en su momento

encuadrados en las Avenidas 3 y 4 dentro de la EXPO'92.

El primero es el ruso Ylya Kabakov que presenta su obra "Plato azul", con unas medidas de 21'42 metros de largo, 4'5 de ancho y 3'68 de alto. La obra consiste en un muro en el que se ha incrustado un plato azul. Aparece un dibujo de una mujer con él en la mano y cerca la cabeza de un burro. A ambos lados, se sitúan dos hileras de pa-

neles con textos alusivos a la representación; son comentarios positivos, negativos, irónicos o metafísicos. Es una reflexión interesante sobre lo que significa el arte contemporáneo, donde encontramos juicios de todo tipo tanto a favor como en contra del muro y que sigue la tradición rusa de exponer por escrito



*Matt Mullican. "Sin título" (detalle del conjunto).*

en un muro sus opiniones sobre cualquier asunto.

Matt Mullican, firma la última obra consistente en una estructura de cemento con unas medidas de 1'20 metros de altura por 10 de ancho y 20 de largo. Dentro de la construcción encontramos una red de canales que nos recuerda a una ciudad, funcionando la pieza como un plano topográfico.

En definitiva, hay que señalar la importancia que ha tenido el programa "Arte Actual en Espacios Públicos" en la introducción de obras pertenecientes a artistas reconocidos internacionalmente, formando parte del legado artístico que la Exposición Universal Sevilla 1992 nos ha dejado a todos los sevillanos y que muchos desconocen.

---

### BIBLIOGRAFÍA

*Artistas lationamericanos del siglo XX*, catálogo de exposición, texto a cargo de Sullivan, Edward J., New York, The Museum of Modern Art, 1992.

*Aventuras de óptica, Soto y Cruz Díez*, catálogo de exposición, textos a cargo de Bayón, Damián; Contra-maestre, Carlos; Cruz-Díez, Carlos y Garrido, Alberto, Granada, Excma. Diputación de Granada, 1989.

*Dislocations*, catálogo de exposición, textos a cargo de Bourgeois, Louise; Burden, Chris; Calle, Sophie; Hammons, David; Kabakov, Ilya; Nauman, Bruce; Piper, Adrian y Storr, Robert, New York, The Museum of Modern Art, 1991.

*Eva Lootz*, catálogo de exposición, texto a cargo de González García, Angel, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1986.

HONNEF, Klaus: *Arte contemporáneo*, Köln, Benedikt Taschen, 1991.

*Per Kirkeby*, catálogo de exposición, texto a cargo de Calvo Serraller, Francisco, Madrid, Galería Gamarra Garrigues, 1991.

VARIOS: *Skulptur, Baselitz, Immendorff, Kirkeby, Lupertz, Penck*, París, Éditions de La Différence, 1989.

# LA CATEDRAL DE SEVILLA: ¿MUSEO O CATEDRAL?

Isabel LUQUE

Los Museos Catedralicios son un capítulo aparte dentro de la Museología, ya que en su mayoría se ubican en edificios que aún conservan la finalidad para la que fueron creados. A su vez poseen criterios expositivos propios, más cercanos muchas veces a los llamados “Tesoros” que al significado actual de la palabra “museo”<sup>1</sup>.

Este es el caso de la Catedral de Sevilla, cuyo museo se ha situado tradicionalmente en el Cuadrante Renacentista (Sacristía de los Cálices, Sacristía Mayor, Patio de los Oleos o Casa de Cuentas, Patio del Mariscal, Cabildo, Antecabildo, Contaduría Mayor y salas aledañas)<sup>2</sup> (Plano nº 1). La evolución funcional de dichos espacios, incidiendo en su adaptación a sucesivos criterios expositivos constituye el cuerpo central de este estudio.

Se toma como punto de partida el contexto en el que se crearon dichas salas y la utilidad primera que se les dio, para finalizar en la exposición temporal “Magna Hispalensis”, ya que no sólo es un capítulo aparte museográficamente, sino que dio pie a considerar a la Catedral como museo integral, posibilidad que actualmente se empieza a desarrollar en sus distintas fases.

## I. FUNCIONALIDAD: SU EVOLUCIÓN

En este apartado se va a comparar el uso de un mismo espacio en diferentes épocas. Se trata de las salas ya citadas, destinadas en su origen a una ocupación que posteriormente derivó en lo que más tarde sería Colección o Museo Catedralicio. Debido a la escasez de datos sobre una estricta evolución museográfica de tales ámbitos, nos limitaremos a referirnos a la función que reci-

bieron en su origen y a la que empezó a dárseles en los siglos XIX y XX.

### I.1 USO Y FUNCIÓN INICIAL DEL CUADRANTE RENACENTISTA

Las primeras noticias sobre la ocupación destinada a estas salas se deducen del contexto en que fueron proyectadas. Es decir, la privilegiada situación económica y cultural<sup>3</sup> que gozó Sevilla durante el siglo XVI, repercutió también en las aspiraciones artísticas y en las arcas eclesiásticas del Cabildo Catedralicio. La construcción del ala Sures-te es pleno ejemplo de ello.

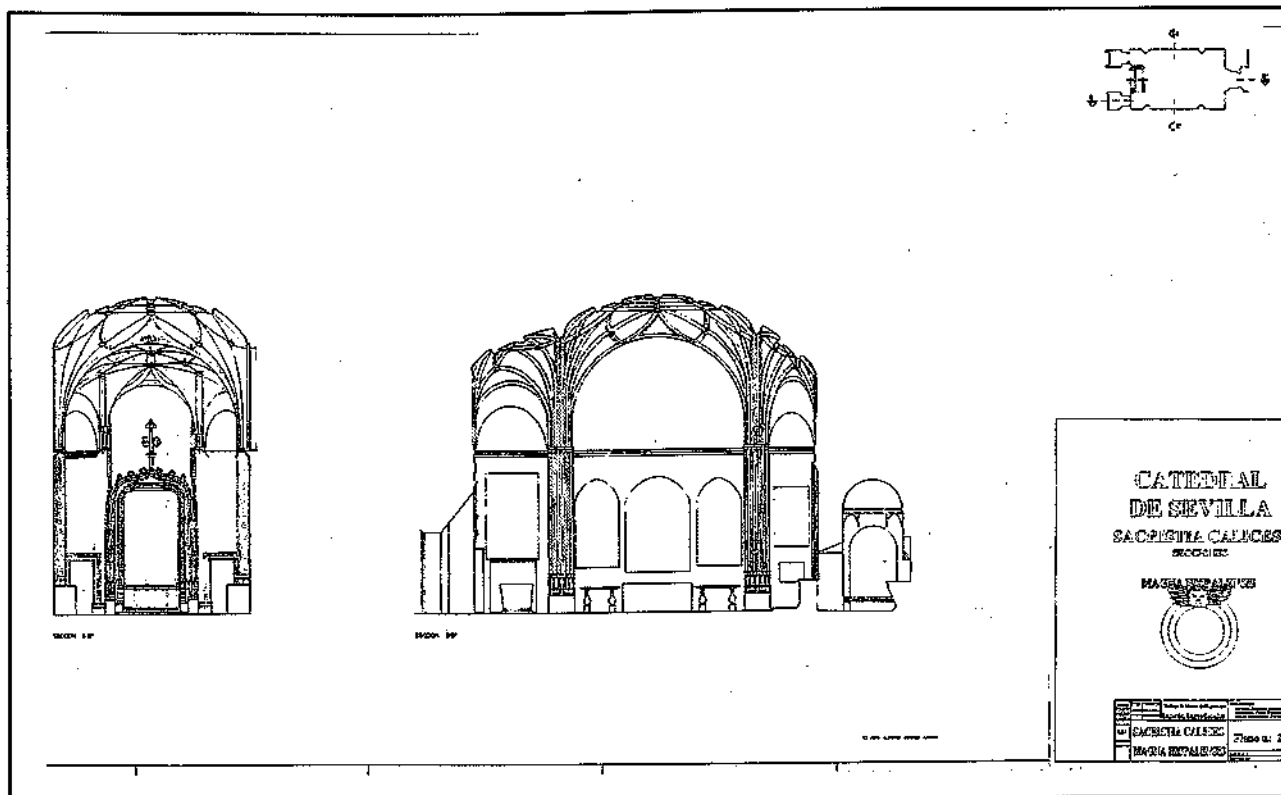
A pesar de la existencia de una sacristía tras el altar mayor, se realiza la Sacristía de los Cálices (Planos nº 2 y 3) y poco más tarde la Sacristía Mayor (Planos Nº 3 y 4), con el fin de custodiar ornamentos, vasos sagrados e indumentaria sacerdotal (Morales, Alfredo. 1991: 184), proyectos que sólo se entienden como exaltación de la fuerza de la Iglesia en esos momentos.

La proyección de tres sacristías en el mismo edificio también nos hace suponer que no todas se destinarían al mismo uso o que poseerían funciones adicionales. Por ejemplo, en la Capilla de los Dolores que da acceso a la Sacristía de los Cálices, se habían construido unos aposentos para los sacristanes, éstos fueron derribados en 1546, quizás porque la sacristía tuvo otro destino.

Junto a la Sacristía Mayor se encuentra la Casa de las Cuentas, caja fuerte catedralicia, lo que se deduce por las innumerables rejas que este patio posee, los barrotes de las aspilleras, su difícil acceso y fácil defensa, ya que desde la segunda planta, una pequeña ventana se orienta directamente hacia la única puerta, seguramente para vigilarla.







de cal, bien alisado, con algunos desconchones y abundantes manchas de aceite”, tras su limpieza se advirtieron “trazas incisas en el pavimento”. Las líneas que se observan son claramente monteas, esquemas de formas arquitectónicas, que aparecen también en otras zonas de la Catedral. Por decirlo de alguna manera se trata del taller del maestro mayor o sus ayudantes, durante la construcción de las obras en este sector.

## 1.2 HACIA UN MUSEO CATEDRALICIO

Esta etapa tiene en común con la anterior el poder económico e intelectual que

sigue ostentando el Cabildo, mecenas de la cultura y la educación. Éste alberga en su seno ideas ilustradas que tendrán reflejo en un cierto interés por mostrar al público los tesoros artísticos que guarda el edificio.

Como principal fuente documental contamos con *La descripción artística de la Catedral de Sevilla*, de Ceán Bermúdez, Sevilla, 1804 (reed. 1981); encontramos varios textos alusivos a las salas catedralicias que aquí se tratan y a sus diferentes usos. Por ejemplo, de la Sacristía de los Cálices se nombra al autor de su actual pavimento don Juan Pérez Tafalla, quien parece que cambió su función:

“Dándola el destino que ahora tiene de prepararse, revestirse y celebrar misas privadas los capitulares en el altar que está en el frente y los dos oratorios de los lados, adornándolos con muy buenas pinturas” (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 117).

Esto nos permite especular sobre su utilización como oratorio reservado para notables y por tanto también enterramiento.

En la Sacristía Mayor sabemos de la existencia, en los frentes de los brazos laterales de la cruz, de dos grandes cajones de borne para guardar las capas pluviales. El retablo-relicario que en dicha obra se cita, se conserva actualmente en el Altar Mayor.

“...se abre este retablo por el medio, dividiéndose en dos partes, que son las puertas que custodian el relicario de esta santa iglesia (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 122).<sup>4</sup>

Hay que tener en cuenta que las reliquias forman auténticas colecciones veneradas y expuestas en iglesias y conventos, ya que son una parte de la vida religiosa de nuestra Historia.

Cabe también destacar del mismo texto la siguiente cita:

“En un patio pequeño y cercado que tiene comunicación con esta pieza (la Sacristía Mayor), se custodian otras ricas alhajas de oro, plata y piedras preciosas” (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 123).

Probablemente se refiera a la Casa de Cuentas en su función de “almacén de tesoros o caja fuerte”, como se deducía de la propia configuración de la sala (ventanas como aspilleras, fuertes barrotes, difícil acceso...).

De las zonas anexas a la Sala Capitular, Ceán Bermúdez habla de:

“varias oficinas (siendo una de ellas donde se custodian los libros del coro)” (1981: 147).

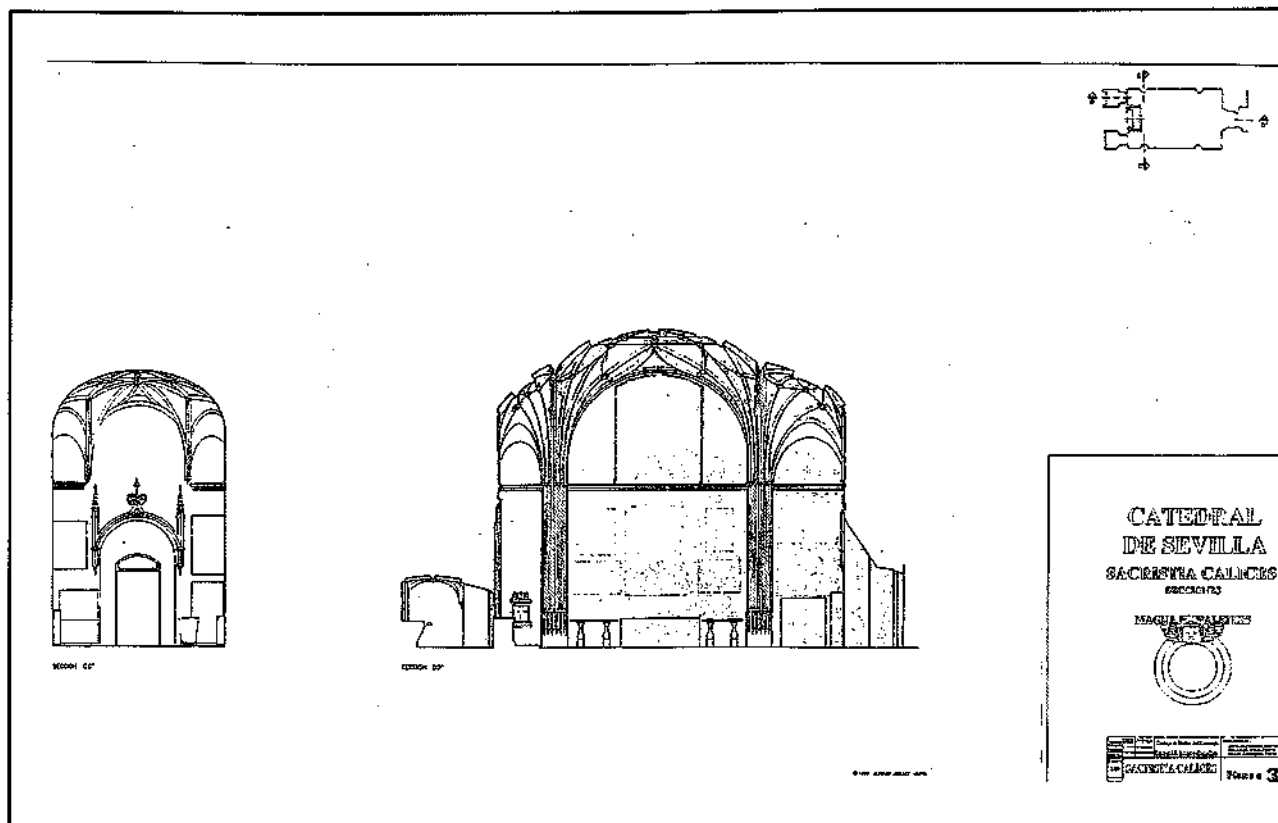
Se trata de la Sala de Trazas y su planta baja, ya que del Antecabildo y la Contaduría se dan noticias en otro apartado. Respecto a esta última, no hay duda de su utilización como tal. El piso bajo estaba amueblado con sillones para los capitulares y varios cuadros decoraban la habitación.

“En el frente hay un respaldo de terciopelo carmesí, unos sillones para los capitulares, que presiden esta oficina, y un excelente cuadro de Murillo,... Otros de gran mérito adornan las paredes,... Debaxo de estos lienzos se han colocado pocos años hace unos estantes de caoba bien trabajados, que forman un cuerpo arreglado de arquitectura, con basamento, pilastras y cornisas de orden jónico, en los que se guardan los papeles de cuentas y razón de las rentas de esta santa iglesia” (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 156).

Los sillones han desaparecido, pero sí había lienzos hasta hace poco, aunque no los mismos y los armarios se han reutilizado como vitrinas en la misma sala.

A pesar de la inexistencia de criterios museográficos se empieza a notar un interés sucinto por la colección y su conservación, muestra del espíritu ilustrado que alberga durante el siglo XIX la Catedral de Sevilla.

“Es muy conveniente que se conserven tales antiguallas en las iglesias catedrales con la misma estimación que las conserva las de Ale-



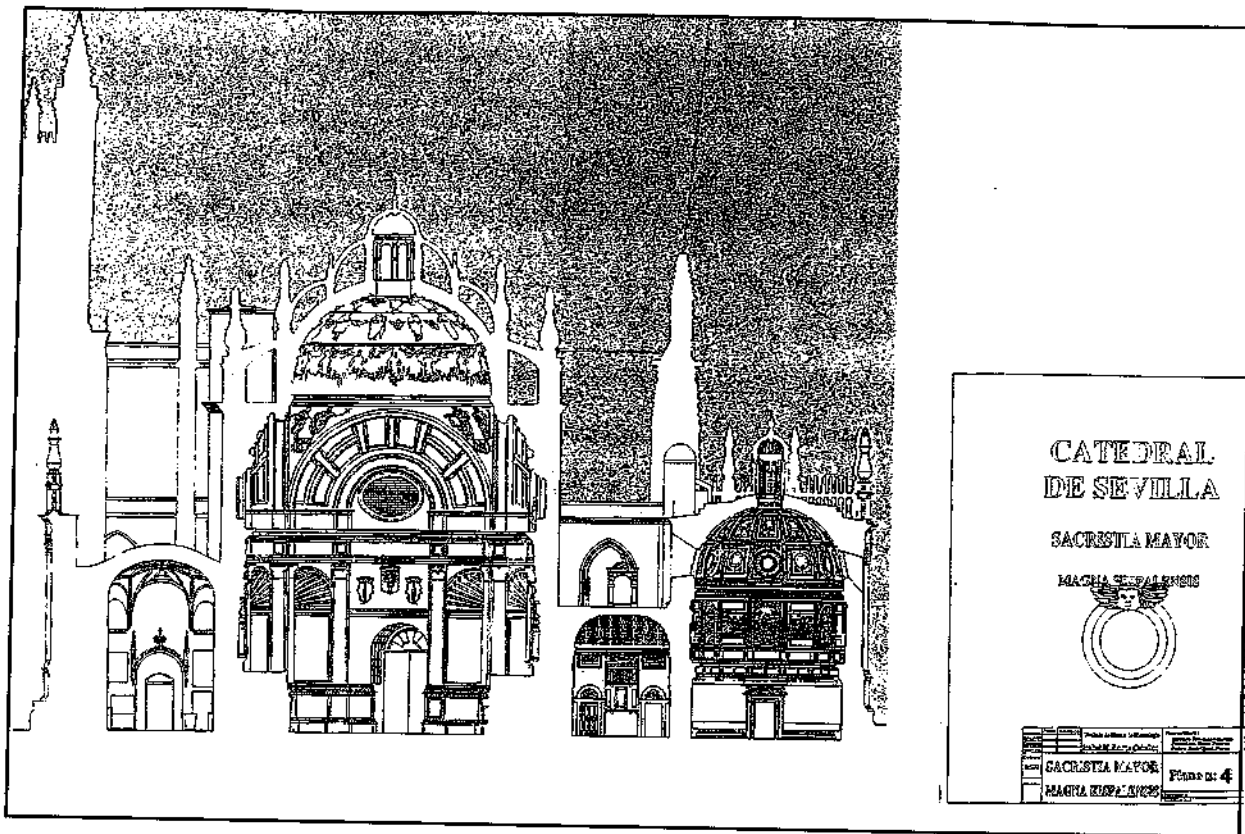
mania, Italia y de otras partes, para que los inteligentes observen la marcha que ha llevado este arte desde los tiempos bárbaros hasta el siglo XVI" (Ceán Bermúdez, J. A. 1981).

De esta preocupación se deriva la puesta a salvo del tesoro catedralicio, frente a la rapiña de la invasión francesa. Este fue trasladado a Cádiz, donde permaneció desde 1810 a 1813. Tras su recuperación, el Cabildo encarga en 1818 (Actas del Cabildo. Fol. 132 vuelta) el arreglo de la cajonería de la Sacristía Mayor al maestro Albiu, quien lo

realiza entre 1819 y 1820, según fecha de la placa que el propio mueble posee.

Son armarios neoclásicos, en los que se adaptaron relieves de los renacentistas, mezcla muy común en el mobiliario decimonónico<sup>5</sup>.

Al finalizar el siglo XIX, se constata la exposición de las reliquias en uno de estos armarios y el Tesoro en el otro (Gestoso y Pérez, José. 1892: 13). A principios del siglo XX y a instancias del arqueólogo don José Gestoso se procede a una ordenación de los fondos pictóricos, según Guerrero Lovillo (1981: 73) se inventarían y distribu-



yen, concentrando las piezas más relevantes en la Sacristía de los Cálices y en la Sacristía Mayor “para facilitar su examen a estudiosos, aficionados y público en general”.

Es el inicio de una ordenación utilizando los criterios museográficos de la época, es decir, las paredes de las salas de exposición y por tanto de las estancias catedralicias ya citadas se cubren de cuadros y obras de arte a manera de tapices. Todo un sentido de la estética y del coleccionismo que aún pervive en la actualidad, son museos del “MUSEO”.

### 1.3 SU EVOLUCIÓN HASTA LA “MAGNA HISPALENSIS”

La evolución de los espacios expositivos en el siglo XX viene marcada por la identificación del conjunto catedralicio y en especial las salas descritas, con el concepto de museo. Ya podemos hablar de **Museo Catedralicio** y su explotación como tal determina los modos de exposición dentro del tradicional marco que suelen constituir las instituciones de esta índole.

“La Catedral es un museo por las obras de arte que alberga, pero especialmente puede considerarse así la

exposición de cuadros, esculturas, tesoro y relicario instalada en la sacristía mayor y de Cálices, sala denominada de Ornamentos y Antecabildo, con vitrinas de códices miniados y libros de coro.” (Sanz-Pastor, C. 1990: 510).

La exposición temporal “Magna Hispalensis”, realizada en la Catedral de Sevilla en 1992, constituye un hito en su evolución expositiva y por tanto sirve de separación respecto a futuros proyectos.

En este siglo hay varias reorganizaciones de las colecciones. Las obras pasan de una sala a otra, de una capilla a otra, e incluso algunas de ellas siguen siendo utilizadas en el culto religioso, sin embargo no vamos a relatar el número de piezas o su distribución en cada etapa, creemos que es más importante valorar el hecho expositivo en sí y su adecuación al espacio.

La Contaduría baja o Sala de Ornamentos presenta en las ya citadas vitrinas una rica colección de bordados, sedas y vestuario litúrgico (Fig. 1). Si el material expuesto ha ido cambiando, también lo han hecho las modas de exhibición, llegando incluso a utilizarse maniqués caracterizados para la indumentaria sacra<sup>6</sup> y más tarde esquemáticos armazones destinados a soportar los tejidos litúrgicos. Las condiciones de exposición de un material tan delicado como el textil, carecían de adecuadas medidas de prevención y conservación.

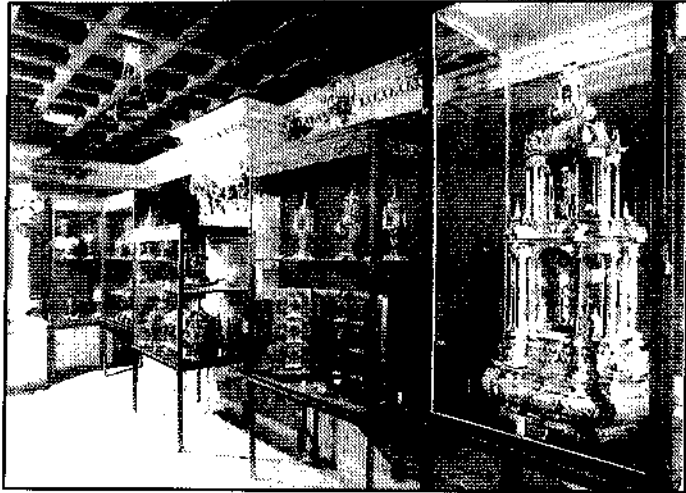
El Antecabildo reunía un amplio conjunto de libros de coro expuestos en una triple hilera de vitrinas, la central exenta y las dos laterales adosadas, sustituyendo a los asientos corridos de los capitulares. Las vitrinas poseían un aspecto decimonónico, eran de madera tallada y cristal, reliquias



Fig. 1

de la museografía actual. Los libros dispuestos en artísticos atriles, solían estar abiertos por la misma página. El montaje carecía de control ambiental o cualquier información adicional explicativa y las vitrinas laterales eran demasiado bajas para una contemplación cómoda. La iluminación era puntual o mediante tubos fluorescentes colocados en el interior de los expositores. La impresión final era de abigarrado exotismo, con aquellos grandes libros de coro expuestos de forma tan abrumadora ante el espectador. La arquitectura pasa a un segundo plano, ya que apenas se aprecian los relieves de la sala.

En la Sacristía Mayor los armarios situados en los brazos laterales servían de tesoro y relicario respectivamente (Fig. 2).



por un cristal (Fig. 3). Tanto el mueble como su contenido son objetos museables.

Por último la Sacristía de los Cálices presenta una muestra de lo que ha sido el modelo expositivo en muchos museos, el aprovechamiento máximo del espacio, obras de arte tapizando las paredes, sin criterio de escuela, época o autor.

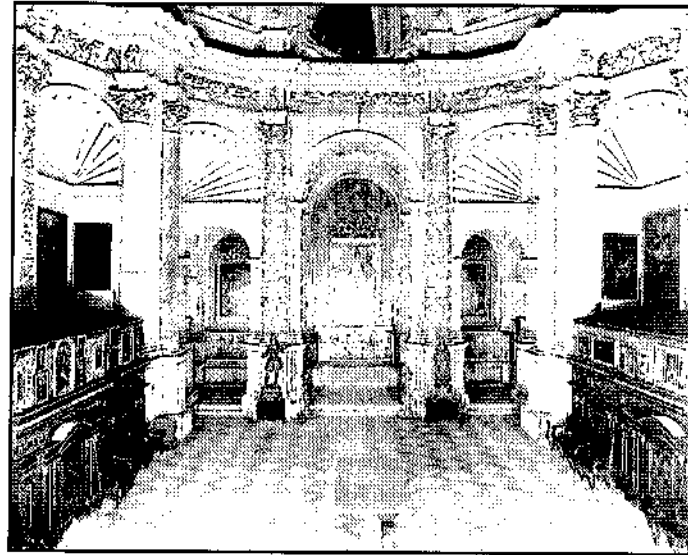
El resto de las estancias de este cuadrante renacentista (patio del Cabildo o del Mariscal, Sala de Trazas y planta baja, Casa de Cuentas, etc.) no eran visitadas por el público, excepto la Sala

*Fig. 2* Capitular, en la que no se organizó ningún montaje, ya que es digna de contemplarse por sí misma.

En resumen se puede decir que las salas

Éstos poseían iluminación propia, luz incandescente y fluorescente en algunas vitrinas. Los expositores, también de madera tallada y cristal, contenían demasiadas piezas, para una observación adecuada. El público debía entrar en estos reducidos espacios para contemplar reliquias y joyas, los espectadores se agolpan contra los cristales de las vitrinas, e incluso se formaban colas dentro de la propia sacristía en los días de mayor afluencia. Primaba el sentido misterioso y teatral que adquirían las obras con este modo expositivo sobre una visualización objetiva.

La cornisa de los armarios sirve de soporte a una hilera de cuadros, éstos cubren también las paredes de la sacristía. En el presbiterio se conserva parte del retablo descrito en el anterior capítulo, utilizado como relicario y protegido



*Fig. 3*

que formaban el Museo Catedralicio, carecían de preocupaciones sobre información, conservación, iluminación o ambientación, supeditadas a un criterio de "cámara de las maravillas", muy común entre los museos de este género.

Se trata de una forma de moldear el espacio, saturándolo y creando una ambientación que prima sobre arquitectura e incluso sobre el mismo objeto artístico o de culto, ya que su percepción individualizada se pierde en favor de un clímax común al ámbito religioso. No se busca un diálogo con el público, sino que éste quede sobrecogido

ante la magnificencia de la Iglesia, un espacio destinado a impresionar a creyentes y a no creyentes.

Es un tipo de exposición, digno en sí de ser conservado y respetado. Sin embargo es evidente la necesidad de actualizar el funcionamiento de dichos museos, sin menoscabo de su planteamiento actual, mediante personal especializado, una gestión agilizadora y la utilización de medios técnicos que no desvirtúen el espacio. Ésta es la opción que pretende adoptar la Catedral de Sevilla, sólo cabe esperar los resultados.

---

## BIBLIOGRAFÍA

*El Arquitecto y el Museo*. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla 1990.

Ceán Bermúdez, J. A. *Descripción Artística de la Catedral de Sevilla*. Reed. Sevilla 1981.

Falcón Márquez, T. *La Catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1980.

Gestoso y Pérez, J. *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas...* Sevilla 1892.

Gestoso y Pérez, J. *Curiosidades antiguas sevillanas (Serie segunda)*. Sevilla 1910. Reed. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Servicio de Publicaciones 1993.

Guerrero Lovillo, J. *La Catedral de Sevilla*. León 1981.

Jiménez, A. *Síntesis de la Arquitectura del Renacimiento sevillano. Breve historia de la Arquitectura en Sevilla*. Sevilla 1985.

Jiménez, A. *Antecedentes formales del Oratorio de San Felipe Neri*. Boletín del Museo de Cádiz. Cádiz 1985.

*Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992.

Montaner, J. M. *Nuevos espacios. Espacios para el arte y la cultura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1990.

Morales, A. J. *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Arte Hispalense 36, Sevilla, 1984.

Pevsner, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño. 1980.

VV. AA. *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla 1991.

---

## NOTAS

- 1 "Un museo debe ser un edificio eminentemente popular, debe ser cómodo, agradable, y dentro de él el visitante se debe orientar fácilmente y debe recibir estímulos sensoriales que le diviertan y le aporten sugerencias" (Montaner, 1990: 8).
- 2 Los planos de este artículo han sido realizados por D. Alfonso Jiménez, D. Francisco Pinto y D. Pedro Rodríguez, a quienes quiero expresar mi agradecimiento por su colaboración.
- 3 Fruto del ambiente que en Sevilla se vivía en esos momentos entre la alta burguesía y nobleza, son el jardín arqueológico del duque de Alcalá, D. Perafán de Ribera, la biblioteca formada por su sucesor, D. Fernando Enríquez de Ribera, el "museo" de Gonzalo Argote de Molina, descrito por su biógrafo Francisco Pacheco, el "museo" de objetos naturales de Nicolás Monardes, etc. (Gestoso y Pérez, J. 1993: 266).
- 4 Ceán Bermúdez, J. A. (1981) sitúa en estas salas el Lignum Crucis, una espina de la Corona de Cristo, el cuerpo mártir de San Servando, etc.
- 5 De los paneles salvados del siglo XVI, se sabe que los más antiguos (1548-1551) pertenecen a Diego Guillén Ferrán, son algunos frisos de grutescos y relieves de los Evangelistas. A la segunda cajonería (1581-1584), en la que participaron Diego Velasco el Mozo y Juan Bautista el Viejo, pertenecen la mayor parte de las pilastras de grutescos y los relieves de los padres de la Iglesia.
- 6 Se trata de una tendencia al realismo que ha sido superada con la idea de figurines sin facciones, de aspecto neutro y materiales expresos para las telas que soportan (Exposición temporal "La moda en sombras". Museo Nacional del Pueblo Español. Madrid. 1991.). En esta misma línea las nuevas tecnologías como dioramas, proyecciones tridimensionales, odoramas, etc., nos remiten a reconstrucciones ambientales cada vez más perfectas (Salón Internacional de Técnicas Museográficas. Dijon, 1993).



# ALEJANDRO DE SAAVEDRA Y ANTONIO SUÁREZ, AUTORES DE LA CUSTODIA DEL CORPUS DE LA CATEDRAL DE CÁDIZ

Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ

Hace ya algunos años el investigador Hipólito Sancho dedicó un extenso trabajo al estudio de la custodia procesional de la Catedral gaditana en el que planteaba la posibilidad de que, junto al maestro platero Antonio Suárez, hubiese intervenido en la realización de esta pieza el escultor y tallista Alejandro de Saavedra<sup>1</sup>. Ahora podemos confirmar tal sospecha, gracias a la carta de concierto que en 1657 se firmó entre el platero y los diputados de la obra, en la textualmente se indica que los trabajos se llevarían a cabo según el modelo de madera que para tal efecto había realizado Alejandro de Saavedra y cuyo contenido es el siguiente:

«Sepan quantos esta carta Vieren como nos Don Martin de Uarte y Don Gutierre de Zetina regidores perpetuos desta ciud. de Cadiz y vezos. de ella diputados de la obra pia del Ssmo. Sacramento q. esta en la Sta. Iglesia cathedral fundada por la buena memoria del Señor Melchor de Cuellar de que es patrona esta dha. ciud. otorgamos en favor de Ant<sup>o</sup> Suarez maestro platero Vez<sup>o</sup> de ella y decimos que por quanto por acuerdo que la dha. ciudad estando en su ayuntamiento hizo con consulta y resoluzion de su ylustissima el sr. Don franc<sup>o</sup> de Guerra obpo. que fue della fue resuelto que de la renta de la dha. obra pia se fuesen satisfaciendo La hechuras de la fabrica de la custodia del santissimo Sacramento que desde que se començo a estado a cargo del dho. Ant<sup>o</sup> Suarez quien la aydo continuando y a de continuar hasta que con efecto este acabada por cuya quenta aydo recibiendo diferentes cantidades de que aydo recibos y respecto de que dho. Ant<sup>o</sup> Suarez aydo pedido que para mas seguridad de la cantidad que se la debiere satisfacer quando este acabada en toda perfeccion Segun la planta que para ella esta echa de madera y se le aydo entregado aya personas de su satisfaccion que se obliguen a ello con lo qual no cesara en la dha. obra e nos biendo ser justo Lo que el suso dho. pide deseosos de que la dha. Custodia

se acabe por ser como es para el Ssmo. Sacramento y su mayor beneracion queremos hacer la dha. obligacion asi por la dha. ciudad como patrona de la dha. obra pia como por nosotros... nos obligamos a que acabada que sea de todo punto la dha. Custodia y obra que aydo llevar Segun la dha. planta de madera fha. por mano de Alexandro de Saavedra maestro escultor vezino desta ciud. le pagaremos y pagara al dho. Ant<sup>o</sup> Suarez o a quien su causa ubiere La cantidad o cantidades que se ajustase estarsele debiendo por las dhas. echuras conforme a la liquidacion y baluacion que hicieren los maestros plateros se satisfaccion que nos obligamos a nombrar como lo aydo hacer por su parte el dho. Ant<sup>o</sup> Suarez...<sup>2</sup>».

Como bien indica este documento, los trabajos se habían iniciado con anterioridad, concretamente en el año 1649. Hasta 1664 no se dio por concluida oficialmente la custodia y entonces se confirmaron los temores que llevaron a Suárez a formalizar el contrato en 1657, pues se encontró con serios inconvenientes para que se le abonase la totalidad de sus honorarios<sup>3</sup>. A pesar de ello Suárez volvería a realizar labores complementarias para la custodia y así nos lo confirma el siguiente escrito, leído en el cabildo municipal gaditano el 26 de febrero de 1670:

«Don francisco centurion de los cameros canonigo de la Santa Yglesia desta ciudad y solicitador mayor della digo que como a V. S. le es notorio a la custodia que dha. Santa Yglesia tiene (digna dadiva de la grandeza y celo de V. S.) le falto para su perfección y complementto una urna en que fuese la custodia pequeña donde se coloca el Santissimo Sacramento cuya obra no pudo del todo quedar acavada por la falta de medios y deseo que tubo V. S. de que no se retardase mas tiempo el salir su Magd. el dia del Corpus con la devida veneracion y autoridad siendo el animo de V. S. el hacer dha. obra y perfircionarla luego que el tiempo

diese lugar y por que aora parece ay oportunidad para ello...

Suplico a V. S. se sirva de Diputar dos cavalleros regidores por cuya mano corra la cobranza de dhas. cantidades y obra de la dha. urna para cuyo efecto esibio este dibujo que antonio suárez Maestro platero a echo para que siendo del gusto de V. S. y su aprobacion sirva de modelo para su ejecuzion en que quedara nuestros Señor servido y mi Yglesia nuevamente reconocida de los favores que en todas ocasiones a recebido de la Generosidad de V. S...»<sup>4</sup>.

En el mismo cabildo la ciudad acordó apobar el pryecto presentado por el canónigo, que se llevaría a cabo y podemos identificar con la base que presenta actualmente la custodia tardogótica que se sitúa durante la procesión en el interior de la realizada por Suárez. Se trata de una obra de planta exgonal con movidas formas barrocas y decorada con cartelas ángeles-niños y escudos. Este es el único trabajo para la custodia por Suárez en el que sugirió un diseño propio, ya que, como hemos visto anteriormente, el proyecto del conjunto se encargo al más prestigioso retablista

de del momento en la ciudad. Alejandro de Saavedra.

Saavedra se encontraba en el momento culminante de su carrera cuando en 1649 se le encargó el modelo de la custodia procesional de la Catedral, pues trabajaba entonces en la conclusión del retablo mayor de la Catedral y un año después concertaba la hechura del que preside la iglesia jesuítica de Santiago<sup>5</sup>. También llevó a cabo este autor otros trabajos complementarios para la custodia, realizando en 1667 algunas mejoras en las andas de madera sobre las que se procesionaba, las cuales fueron reemplazadas en 1740 por las actuales de plata<sup>6</sup>. No será tampoco ésta la primera ocasión en que ambos maestros participarán en una misma obra, pues en 1659 Saavedra realizó la estructura de madera para un frontal de plata, hoy desaparecido, que Suárez ejecutó<sup>7</sup>.

La custodia catedralicia se convierte con la aportación de estos nuevos datos en uno de los más significativos ejemplos de la interesante actividad desarrollada en esta ciudad durante los años del pleno Barroco, sobre la que aún permanecen sin desvelar importantes incógnitas.

## NOTAS

1 Para cualquier dato referido a esta custodia y la historia de su construcción consúltese Sancho de Sopranis, Hipólito, «La custodia del Corpus de la Catedral de Cádiz», *Archivo Hispalense* n° 107, Sevilla, 1961, pp. 245-301.

Sobre Antonio Suárez son escasos aún los datos que se conocen, aunque sabemos que era portugués y estuvo activo en Cádiz hasta 1694, año de su fallecimiento. Enrique Respeto Marín («Artífices gaditanos del siglo XVII» en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, tomo X, Sevilla, 1956, p. 97) ha publicado algunos datos sobre él, gracias a los cuales sabemos que en 1644 concertaba la hechura de un tabernáculo de plata para Juan de Chaves, en 1666 tomó por aprendiz a Rafael Aubri y en 1679 se compromete a realizar un incensario para la cofradía del Santísimo de la Catedral.

2 Archivo Histórico Provincial, Cádiz, Protocolos notariales de Cádiz, of. 14 (1657), fols. 886-887vto.

3 Cfr. nota 1.

4 Archivo Municipal de Cádiz, libros de actas capitulares, tomo 39 (1670-1671), fols. 35-36. Sabemos que en 1721 el maestro platero Pablo de Ocaña aderezó la custodia del cogollo y su peana. Ver Archivo Catedralicio de Cádiz, recibos justificativos de las cuentas de fábricas, s.f.

5 Sobre la vida y obra de Alejandro de Saavedra véase Sancho de Sopranis, Hipólito, «Alejandro de Saavedra, entallador. Ensayo sobre su persona y su obra», *Archivo Hispalense* n° 10, Sevilla, 1945, pp. 121-191 y «Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano», *Archivo Hispalense* n° 136, Sevilla, 1966, pp. 121-149.

6 Cfr. nota 3.

Sobre las andas de la custodia puede consultarse Sancho de Sopranis, Hipólito, «El carro de la custodia de Cádiz», en *La Información del Lunes*, Cádiz, 23 y 30 de septiembre de 1957.

7 Sancho de Sopranis, Hipólito, «Más sobre Alejandro de Saavedra...», *op. cit.*

# APRECIOS, TASACIONES Y PARTICIONES DE CASAS DE ANTÓN MARTÍN CALAFATE Y DIEGO MORENO MELÉNDEZ

Esperanza DE LOS RÍOS MARTÍNEZ

Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez fueron Maestros Mayores del Cabildo de la ciudad de Jerez; Antón Martín desde una fecha cercana a 1636 hasta su muerte, ocurrida en 1659, y Diego lo era ya en 1663, permaneciendo en el cargo hasta su defunción, acaecida en 1700<sup>1</sup>.

Autores de importantes obras, tanto religiosas como civiles, principalmente en Jerez, pero, sobre todo en el caso de Antón Martín, también en Cádiz, el Puerto de Santa María y algunas otras ciudades, nos ocuparemos en este breve artículo de una de sus facetas documentadas, pues ambos realizaron varias apreciaciones, particiones y tasaciones de casas, determinando así el estado en que se encontraba la vivienda en cuestión y las reparaciones que serían necesarias para ponerla en condiciones de ser habitada, siendo ésta una de sus actividades más habituales<sup>2</sup>.

Estos trabajos solían realizarse a petición de los señores visitadores de las casas, cuando los inmuebles quedaban vacíos, a veces por muerte del arrendatario. De esta manera, se actualizaba la memoria sobre el estado del edificio y las condiciones en que se encontraba para volverlo a alquilar. En otras ocasiones, era el propio inquilino quien solicitaba el aprecio cuando había realizado unas reformas, para recibir ayuda monetaria o para que se le descontase de la renta<sup>3</sup>.

Un aspecto interesante de estos informes es la posibilidad de conocer el nivel de vida de los ciudadanos a través de sus casas; asimismo estos datos contribuyen a establecer una tipología de construcciones domésticas durante estos años<sup>4</sup>. En estos documentos, los Maestros Mayores, acompañados de otros alarifes o de maestros carpinteros, se limitaban a dar su opinión acerca del estado del edificio, sin que tengamos conocimiento de su intervención directa en las obras a realizar, encomendadas a otros albañiles.

Algunos de éstos son muy escuetos y no hacen

más que establecer las reparaciones a realizar y su valor económico, como es el caso de la más antigua que ha llegado hasta nosotros, de fecha de 22 de Enero de 1641, en que Antón Martín Calafate junto con otro maestro albañil, Pedro Rodríguez Ibáñez, apreciaba un inmueble, situado en la calle Caballeros, en linde con la plazuela de Antón Daza. Esta casa de la collación de San Miguel, era propiedad de Doña María de los Reyes y Alvarado, que se las donaba a sus hijos, Doña Leonor Bayo y Don Fernando Alvarado; consideraron ambos que las reparaciones de albañilería y de carpintería valían seiscientos ducados, pero no especificaban en qué consistían éstas (DOCUMENTO 1).

La siguiente es una partición, realizada en fecha del 26 de Diciembre de 1644. En este caso, Antón acudió acompañado de un carpintero de lo blanco, vecino de la collación de San Juan de los Caballeros, llamado Francisco Pérez. Las casas estaban situadas "*...en la calle que va del colegio de la Victoria a la iglesia de Santiago...*", actualmente llamada calle Ancha. Los propietarios eran los hermanos Pedro y Francisco Jaimés, quienes las habían heredado de sus padres (DOCUMENTO 2).

Era del tipo más habitual en la ciudad durante este período, con un portal central y el "*palacio*"<sup>5</sup> que estaba junto a él, con dos aposentos distribuidos a ambos lados del patio. También se menciona una escalera y un entresuelo. La distribución se hizo dividiendo los aposentos a ambos lados de la entrada y dejando como de uso común la puerta y el "*servicio ordinario*" de cocina y pozo.

En 20 de Febrero de 1646 se hizo una tasación cuyo resultado es muy expresivo. La vivienda estaba situada en la Plaza Escribanos y era propiedad de Doña Inés de Herrera; tenía una tienda adyacente y lindaba con la casa y tienda de Don Juan Marrón. Antón Martín acudió a la tasación con Juan García de Oria, maestro albañil de la ciudad; el estado en que se encontraba la casa y la

vivienda era bastante lamentable, pues se estaba cayendo la pared de la calle y la propietaria estaba apercebida por la ciudad para que la apuntalase; el precio de la casa se estimaba en doscientos cincuenta ducados, pero era necesario gastar en ellas ciento cincuenta ducados, a causa de su mal estado (DOCUMENTO 3).

En 2 de Octubre de 1658, Antón Martín hizo aprecio de un solar situado en la Plazuela de las Picazas, propiedad del Convento del Espíritu Santo.

Acompañado de Juan Camacho, midieron y varearon el solar, donde ya no quedaba más construcción que unos paredones caídos; el lugar se tasó en mil reales de vellón (DOCUMENTO 4).

A continuación, damos a conocer los informes que, en este mismo sentido realizó Diego Moreno Meléndez, en el último tercio del XVII; en estos años, podemos observar que tras la epidemia de peste de 1649 una fuerte recesión se hizo notar en la ciudad durante algunos años, que empezó a superarse a partir de 1663, fecha en que se comenzaba la construcción de la torre de la Parroquia de Santiago. Sin embargo, algunas collaciones no pudieron remontar la pérdida de población y sus viviendas fueron arruinándose lentamente.

La decadencia se hizo notar especialmente en algunas collaciones, como la de San Lucas, donde los problemas de la pobre y escasa feligresía se reflejaban en el ruinoso estado de las casas de su collación, así pues, se evidenciaba más el marcado contraste entre algunas casas que parecían mantener un buen nivel de vida junto a aquéllas en franca decadencia.

En fecha del 19 de Noviembre de 1673, Diego Moreno, en compañía del maestro albañil Domingo Rodríguez y del carpintero Pedro Galeazo, se presentaban ante el Vicario y Juez de Comisión, tras haber reconocido unas casas, propiedad de la parroquia de San Lucas, situadas frente a la iglesia. El estado de éstas era, según el informe, ruinoso, pues no tenían techo y las paredes estaban caídas o a punto de caerse (DOCUMENTO 5).

El valor en que se estimaba esta vivienda, lo calculaban en dos mil cuatrocientos veintiocho reales, pero el dinero necesario para hacerlas habitable era de tres mil trescientos reales, entre

mano de obra y materiales.

La siguiente tasación que conocemos está fechada el 4 de Octubre de 1675. El edificio reconocido por el maestro mayor eran las llamadas "Bodegas del Tinte". El origen de este edificio era una torre vigía medieval, reedificada y reutilizada como fábrica de tintes, de donde tomaba su nombre, que desapareció en una fecha aun indeterminada<sup>6</sup>. Situadas en el Egido de Las Angustias Diego Moreno las encontró reducidas a un solar donde "...al presente no tiene cosa enhiesta...", sin techo y con sólo unas paredes que subsistían de pie. Tras medirlo y varear el suelo, apreció el sitio y el suelo, estimando su valor en mil setecientos reales.

La siguiente apreciación conocida la hizo en 1685; la tasación de la carpintería la hizo el maestro del oficio, Pedro Galeazo. En esta ocasión, la casa estaba situada en la calle de la Hoyanca, pero de ella no se describió su estado ni su estructura, que debían ser inmejorables, pues fue apreciada en nueve mil cuatrocientos reales de vellón, un precio muy elevado, teniendo en cuenta los otros precios dados (DOCUMENTO 6).

Por último, nos encontramos con el aprecio de unas casas situadas en la collación de San Miguel, en la calle de Santa María (DOCUMENTO 7).

Eran propiedad de Don Cristóbal Gutiérrez de Acuña, quien las tenía como poseedor de un vínculo que había heredado y otorgaba a favor de Francisco Jácome, para dárselas en alquiler.

Estaba compuesta por una vivienda y unas bodegas que tenían puerta hacia la calle Larga de Santo Domingo. La casa lindaba, por la espalda, con la de Crisóstomo Terán. Por uno de sus lados, con la vivienda de Andrés de Medina Astorga y por otra con las casas del mismo Francisco Jácome, relacionado con una conocida familia de comerciantes genoveses afincados en Cádiz, quien, indudablemente quería alquilarlas para ampliar su negocio. Fueron evaluadas en diecisiete mil cuatrocientos veinte reales de vellón, fueron reconocidas a fondo y se encontró que su estado era muy malo "por ser su fábrica muy antigua". Para ponerlas habitables sería preciso hacer nueva una pared en el cuarto que daba a la calle, arreglar un corredor y rehacer los enmaderados, todo lo cual importaría más de quince mil reales.

---

## NOTAS

- (1) La vida y obra de estos maestros las estudiamos en nuestra *Tesis Doctoral: Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez en la arquitectura jerezana del siglo XVII*, que está actualmente en prensa.
- (2) Este tema, inédito, hasta el presente trabajo en Jerez, lo estudian en Sevilla, entre otros: Antonio Domínguez Ortiz: *Orto y Ocaso de Sevilla* (Sevilla, 1981) y el mismo autor en: *Sevilla en el siglo XVII* (Sevilla, 1981); Teodoro Falcón: *El Aparejador en la historia de la Arquitectura* (Sevilla, 1981) y Fernando Cruz Isidoro: *Pareceres y aprecio en la Sevilla del segundo tercio del siglo XVII*, en "Atrio", nº 3 (Sevilla, 1991) pp. 41-49.
- (3) Cruz Isidoro, *op. cit.*, p. 41.
- (4) Dicha tipología de la vivienda jerezana del siglo XVII la pormenorizamos en nuestro trabajo citado en la nota 1.
- (5) Existen dos acepciones para este elemento de la vivienda; Martín González lo considera como una pequeña pieza que se encontraba en el zaguán, bastante aproximada a ésta que estudiamos, mientras que García Salinero, siguiendo a Covarrubias, parece aproximarle al concepto de habitación principal (Juan José Martín González: *La casa doméstica del Renacimiento en Valladolid* (Valladolid, 1948) p. 61; y Fernando García Salinero: *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro* (Madrid, 1968) p. 171.
- (6) Acerca de esta torre: Agustín Muñoz y Gómez: *Noticia histórica de las Calles y Plazas de Jerez de la Frontera* (Jerez, 1903; reimpresión, 1989); y *La torre de Abú-Yusif o Torrecilla del Tinte* (Jerez, 1892).

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### DOCUMENTO 1:

Antón Martín Calafate aprecia una casa en la calle de Caballeros.  
1641-Enero-22. A.P.N.J.F. Antonio Gómez de Trujillo, Ofº 2, T. 327; fº 34.

"En la ciudad de Xerez de la Frontera a veinte y dos de enero de mil y seiscientos cuarenta y uno, en presencia de mí, el escribano Antonio Gómez de Trujillo (...) parecieron Pedro Rodríguez Ibáñez y Antón Martín Calafate, maestros albañiles y dijeron y declararon que en nombre de Don Alonso Albitus de la Cadena, como padre y administrador de Doña Leonor Bayo y Don Fernando Alvarado, sus hijos (...) han visto y apreciado y evaluado unas casas en esta ciudad, calle de Caballeros, en linde de casas de Diego del Clavo y la plazuela de Antón Daza, que son de Doña María de los Reyes y Alvarado que ella dio y donó a los dhos. Doña Leonor Bayo y Don Fernando Alvarado las cuales valen seiscientos ducados tanto en reparos de albañilería como de carpintería (...)" Firmado: Antón Martín Calafate. Pedro Rodríguez Ibáñez.

### DOCUMENTO 2:

Antón Martín Calafate hace la partición de una casa en la calle Ancha.  
1644-Diciembre-26. A.P.N.J.F. Pedro Camacho Grajales, Ofº 22, T. 348; fº 480.

"En la (...) ciudad de Xerez de la Frontera en veinte y seis días de Diciembre de año de (...) mil y seiscientos y cuarenta y cuatro, en presencia de mí, el escribano público (...) paresieron Antón Martín Calafate y Sebastián Ximénez albañiles y Francisco Pérez carpintero de lo blanco en las collaciones de San Marcos y San Juan de los Caballeros y dijeron que ellos han sido nombrados por terceros por Pedro Jaimes y Francisco Jaimes, hermanos, para partir y dividir entre ambos por la mitad unas casas que quedaron de sus padres en la collación de Santiago, en la calle que va del colegio de la Vitoria a la iglesia de Santiago (actualmente calle Ancha) en linde de casas de Don Andrés de Torres (...) y habiéndolas visto, vareado, medido y apreciado, hacen la partición en la forma siguiente:

Que el palacio y portal que está enfrente de la puerta

del medio y otro aposento que está a su linde que cae hacia el corral y entrada y salida de él con un poco de patio que se le (...) para emparejar esta parte que está señalado con una cruz en la pared, se le adjudica a una parte y a la otra parte le toca y pertenece el otro aposento que está a mano derecha entrando en el patio y otro aposento que está entrando en el dicho patio a la mano izquierda debajo de la escalera y otro pedazo de patio para alargar este aposento último que también queda señalado con una cruz y demás de los huecos de entrada y salida que queda a esta parte el demás sitio de la casapuerta con el entresuelo que está en ella con lo cual quedan ambas partes iguales y parejas (...) y con que ambas partes se sirvan por una puerta y el servicio ordinario sea común por mitad y los reparos de cosas que quedan comunes sean por mitad entre ambos (...) y lo firmó Antón Martín Calafate por los demás que dijeron no sabían firmar y fueron testigos Diego Camacho Mateos y Francisco Pérez y Gonzalo Muñoz, vecinos de esta ciudad (...).” Firmado: Antón Martín Calafate. Diego Camacho Mateos. Pedro Camacho Grajales.

#### DOCUMENTO 3:

Antón Martín Calafate hace la tasación de unas casas en la Plaza Escribanos.  
1646-Febrero-20. A.P.N.J.F. Pedro Durante Rallón, Ofº 7, T. 383; fº 53.

“En la ciudad de Jerez de la Frontera en veinte días del mes de Febrero de mil seiscientos cuarenta y seis, en presencia de mí el escribano público yuso escriptos pasaron Antón Martín Calafate y Juan García, maestros albañiles y alarifes de la dicha ciudad y habiendo jurado (roto) dijeron que a pedimiento de Doña Inés de Herrera, viuda de Juan Montesinos, fueron a ver y vieron unas casas y tienda que la susodicha tiene en la Plaza de Escribanos en linde de casas y tienda de Don Juan Marrón y habiendo visto y vareado y apreciado el estado en que hoy están suelo y sitio y fábrica de albañilería y carpintería con todo lo que le pertenece y valen las dichas casas y tiendas con dos puertas, doscientos y cincuenta ducados con que de ellos se bajan tributos que parecieren pagarse y para poder habitarlas de presente es menester gastar en ellas ciento y cincuenta ducados por cuanto se están cayendo y la pared de la calle y por la justicia de esta ciudad les está notificado la apuntalen por estar cayéndose y en esta cantidad la aprecian a su leal saber y entender so cargo del juramento que tiene hecho y firmado el dicho

Antón Martín Calafate y declararon haberle dado por su trabajo cuatro reales a cada uno que les dio Fernando Pérez.” Firmado: Antón Martín Calafate. Pedro Durante Rallón.

#### DOCUMENTO 4:

Antón Martín Calafate aprecia un solar en la Plazuela de las Picazas propiedad del Convento del Espíritu Santo.  
1658-Marzo-2. A.P.N.J.F. Juan Caballero de Sanabria, Ofº 15, T. 556; fº 20-23 vº.

“En la ciudad de Jerez de la Frontera en dos días del mes de Marzo de mil y seiscientos cincuenta y ocho en presencia de mí el escribano público yuso escriptos parecieron Juan Camacho y Antón Martín Calafate, maestros albañiles y nombrados por las partes para saber y apreciar el solar contenido en estos autos y habiendo jurado en forma de derecho dijeron que por mandado de la justicia y a pedimiento de las partes fueron a aver y vieron el solar de las casas de esta causa ejecutada y contenido en estos autos para apreciarlo y habiendolo visto, medido y vareado hallan que el dicho solar no tiene mas de unos paredones caídos con algún material y sin ninguna madera y vale el suelo y sitio mil reales de moneda de vellón y el cual dicho precio dijeron haber hecho a su leal saber y entender (...) y llevaron por su trabajo seis reales que le pagó la parte del convento del Espíritu Santo y lo firmó el susodicho”. Firmado: Antón Martín Calafate. Juan Caballero de Sanabria.

#### DOCUMENTO 5:

Diego Moreno Meléndez realiza la tasación de una casa, propiedad de la Parroquia de San Lucas.  
1673-Noviembre-19. A.H.D.J.F. Ordinarios, Clases 2ª (Fábricas), Caja 129 (2) Exte. 8.

“En la ciudad de Jerez de la Frontera, en diez y nueve días del mes de Noviembre de mil y seiscientos y setenta y tres años, ante Su Merced el Vicario y Juez de Comisión para los aprecios hechos de las casas solar frente de la iglesia de San Lucas de dicha ciudad que son de dicha fábrica, parecieron Diego Moreno Meléndez y Domingo Rodríguez, maestros albañiles y alarifes de esta ciudad y Pedro Galeazo, maestro carpintero, todos vecinos de esta ciudad de los cuales Su Merced recibió juramento (...) dijeron que ha visto las dichas casas y que estan arruinadas, sin techo y las paredes, unas caídas y otras amena-

zando ruina y que valdran en el estado en que hoy estan dos mil cuatrocientos y veintiocho reales de vellón y censo y tributo el que corresponde de dicha cantidad y que para poderse aderezar y ponerlas corrientes para poderlas vivir y habitar son necesarios tres mil trescientos reales para manos y materiales y que esto tienen dicho es la verdad, so cargo de sus juramentos y lo firmaron y que son de edad el dicho Diego Moreno Meléndez de cuarenta y dos años y el dicho Domingo Rodríguez de cincuenta y dos años y el dicho Pedro Galeazo de treinta y tres años.” Firmado: Diego Moreno Meléndez. Domingo Rodríguez. Pedro Galeazo.

#### DOCUMENTO 6:

Diego Moreno Meléndez hace aprecio de las Bodegas del Tinte.  
1675-October-4. A.P.N.J.F. Antonio Madera, Ofº 4, T. 713; fº 862.

“En la ciudad de Jerez de la Frontera, en cuatro días de Octubre de mil y seiscientos setenta y cinco años, ante mí el escribano público pareció Diego Moreno Meléndez, maestro mayor y alarife de la ciudad y vecino de ella en la collación de San Miguel calle del Puerto a quien doy fe que conozco y bajo juramento fue a ver y vio un solar que fue la Bodega del Tinte el cual a el presente no tiene cosa enhiesta, cubierta más que la fábrica de unas paredes y habiendolo visto, medido y vareado suelo, sitio y fábrica de dichas paredes que al presente estan enhiestas lo aprecia todo en mil setecientos reales de vellón de que se adoba por el censo que tuviese en caso de que lo haya y el dicho aprecio declaró haberlo hecho bien y fielmente (...)”. Firmado: Diego Moreno Meléndez.

#### DOCUMENTO 7:

Diego Moreno Meléndez hace aprecio de unas casas en la calle de la Hoyanca.  
1685 (fecha incompleta). A.P.N.J.F. Juan Caballero de Sanabria, Ofº 15, T. 809; fº 263.

“En la ciudad de Jerez de la Frontera, en (roto) de mil y seiscientos y ochenta y cinco años ante mí el escribano público parecieron por terceros y apreciadores Diego Moreno Meléndez, maestro mayor de albañilería y Pedro Galeazo, maestro de carpintería y albañilería y bajo

juramento en forma de derecho dijeron haber visto las casas contenidas en estos autos y las apreciaron y tasaron en todo su valor de albañilería y carpintería en nueve mil cuatrocientos setenta reales de vellón y dijeron haber hecho este aprecio a su leal saber y entender y los firmaron de sus nombres.” Firmado: Diego Moreno Meléndez. Pedro Galeazo. Juan Caballero de Sanabria.

#### DOCUMENTO 8:

Diego Moreno Meléndez hace aprecio de unas casas en la calle Santa María.  
1695-Julio-3. A.P.N.J.F. Lorenzo Meléndez. Ofº 4, T. 908; fº 269.

“En la muy noble y muy leal ciudad de Jerez de la Frontera en tres días de Julio de mil seiscientos noventa y cinco años en presencia de mí Lorenzo Meléndez, escribano del Rey Nuestro Señor y público del número de ella y testigos infraescritos, pareció Don Cristóbal Gutiérrez de Acuña, vecino de dicha ciudad en la collación de Señor San Dionisio calle de San Cristóbal, poseedor del vínculo que fundaron Francisco Díaz y Doña Juana Bautista, su mujer, y otorgó a favor de Francisco Jácome, vecino de esta ciudad que está presente y dijo que dicho vínculo se compone de unas casas y bodegas en la collación de San Miguel, calle de Santa María donde tiene la puerta dicha bodega a la calle Larga de Santo Domingo que dichas casas limitan, por una parte, con casas de Don Francisco Jácome y por la otra con casas de Andrés de Medina Astorga, escribano público y por la espalda casas de Crisóstomo Terán y por estar lo uno y lo otro muy maltratado y amenazando ruina por ser su fábrica muy antigua a pedimiento del otorgante Diego Moreno Meléndez, maestro mayor de albañilería y Manuel Tavares, maestro carpintero y alcaide de dicho oficio, vieron las casas y bodegas y las apreciaron de todo su valor de albañilería y carpintería, suelo y sitio en diez y siete mil cuatrocientos y veinte reales y por no tener dicho vínculo más posesiones que estas casas y bodegas a pedimiento del otorgante los dichos Diego Moreno y Manuel Tavares ante la justicia de esta ciudad declararon que era necesario hacer de nuevo la pared del cuarto de la calle y los enmaderados y un corredor y otros gastos muy precisos que costarían más de quince mil reales (...)”. Firmado: Don Cristóbal Gutiérrez. Francisco Jácome. Lorenzo Meléndez de Acuña.

# TRES ESCULTURAS DE PEDRO DUQUE CORNEJO PARA EL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI DE SEVILLA

José RODA PEÑA

En noviembre de 1698, el Padre Francisco Navascués Pérez fundó la Congregación de San Felipe Neri en Sevilla, colocándola bajo el patrocinio de Nuestra Señora de los Dolores. El Oratorio hispalense obtuvo bula confirmatoria del Papa Inocencio XII el 19 de octubre de 1699. Establecidos primeramente en una modesta iglesia de la collación de Santa Catalina, a partir de 1709 los filipenses pudieron erigir casa y templo más capaces, en un solar delimitado por las actuales calles Doña María Coronel, Gerona, Feijóo y San Felipe. Las obras se concluyeron en corto plazo, gracias a la munificencia de D. Juan Rodríguez de los Ríos, Secretario de Su Majestad y Administrador General de la Renta de la Sal, quien nombró a esta institución como heredera de sus bienes. Sabemos que la iglesia fue consagrada el 2 de julio de 1711 por el Ilmo. Sr. D. Pedro Francisco Levanto, Obispo Auxiliar de Sevilla<sup>1</sup>.

Pocos meses antes, el Padre Juan Redefío, a la sazón Prepósito de la Congregación, y el "maestro arquitecto" Jerónimo Balbás, habían concertado el ensamblaje del retablo mayor de este templo oratoriano por 26.000 reales de vellón; pero su realización hubo de paralizarse, en vista de la subida de precio que por entonces experimentó la madera. El contrato, pues, sufrió un reajuste en su cuantía definitiva, cifrándose en un incremento de

8.000 reales; fue entonces, el 18 de febrero de 1711, cuando se otorgó escritura pública en la que el maestro escultor Pedro Duque Cornejo aparecía ya como fiador de Balbás y como autor del programa escultórico del citado retablo<sup>2</sup>.



*Pedro Duque Cornejo. San Felipe Neri. 1711. Convento de Santa Isabel.*

San Felipe Neri, a excepción de la Virgen de los Dolores<sup>4</sup>. Esta espléndida Dolorosa de candelero para vestir, arrodillada y con las manos entrelazadas, presidía dicho retablo como titular del templo. A nuestro juicio, aunque en efecto no responde a las características formales de otras efigies marianas de Duque Cornejo, sí debe vincularse a la gubia de algún miembro del taller Roldán, quien debió realizarla entre 1699 y 1711<sup>5</sup>.

En 1830, este retablo de Balbás y Duque Cornejo se trasladó al presbiterio del convento francisc-

Esta colaboración laboral entre Balbás y Duque Cornejo obtuvo un inmejorable resultado visual y plástico, como fruto de la sintonía conceptual y estética de signo tardobarroco que mostraron ambos artistas. Ello había quedado refrendado en anteriores empresas comunes de considerable empeño, caso del colosal retablo mayor del Sagrario catedralicio (1705-1709) o el de la Capilla Sacramental de la parroquia de San Isidoro (1706-1708)<sup>3</sup>.

Ceán Bermúdez y Justino Matute nos confirman que Duque Cornejo fue el artífice de todas las estatuas del altar mayor de



cano de San Antonio de Padua, que carecía de altar mayor desde la Invasión francesa<sup>6</sup>. No obstante, los filipenses conservaron de aquél un total de ocho esculturas, que se dispusieron en el nuevo retablo mayor neoclásico de orden corintio, labrado por Juan de Astorga en 1829: la mariana en el diáfano camarín del cuerpo principal; en el ático, la de San Felipe Neri entre sendas parejas de ángeles,alzada "en globo de nubes, entre ráfagas y dorados rayos"; en los intercolumnios del lado del Evangelio se ubicaron las de San Félix de Nola y Santa María Magdalena, mientras campeaban en el de la Epístola las de San Eusebio y Santa Rosalía; por último, bajo los arcos laterales se exponían las de San Juan y San Valentín, presbíteros. Estos siete santos, según testimonio del filipense Cayetano Fernández, eran "obras del famoso Cornejo, constructor de la célebre sillería de la Catedral de Córdoba"<sup>7</sup>.

Esta máquina lignaria sufrió serios destrozos en 1843, como consecuencia de los bombardeos que infligieron a la ciudad las tropas del general Van-Halen<sup>8</sup>. Por fortuna, las ya citadas efigies de la Dolorosa, San Felipe Neri, Santa María Magdalena y Santa Rosalía, lograron salvarse de tan infausta circunstancia y preservarse hasta nuestros días.

En 1865, la iglesia de San Felipe Neri fue presa de un voraz incendio; pocos años después, el Ayuntamiento revolucionario de 1868 decretaba la demolición de todo el conjunto oratoriano, siendo los padres filipenses desterrados a Gibraltar. Restablecida en Sevilla la Congregación, en 1875 se hizo cargo del culto de la iglesia de San Alberto, obteniéndola en propiedad el 30 de agosto de 1893 por rescripto pontificio del Papa León XIII<sup>9</sup>. Fue por entonces cuando la Virgen de los Dolores pasó



*Pedro Duque Cornejo. Santa María Magdalena. 1711. Iglesia de San Alberto.*

a ocupar el camarín de su altar mayor neoclásico, al tiempo que en los intercolumnios del cuerpo principal se situaron las tallas de Santa María Magdalena -lado del Evangelio- y Santa Rosalía -lado de la Epístola-.

La efigie de Santa María Magdalena (mide 1,50 ms. de alto) muestra en su composición, técnica y estilo muchos de los grafismos que caracterizan la producción de Duque Cornejo. Expresividad y dinamismo se conjugan cabalmente en esta singular interpretación de la Santa penitente, aun sin alcanzar el grado magistral de la que realizara años después para la Cartuja de Granada (1723-1728). La Magdalena de los filipenses se mues-

tra erguida, rompiendo la frontalidad de la figura al reposar el pie derecho sobre una roca, con la consiguiente inflexión de la rodilla y el acusado giro del busto hacia la izquierda. La vehemencia de su rostro mortificado, enmarcado por una cabellera de largos mechones que descienden ondulantes, encuentra paridad en los movidos y profundos pliegues de su indumentaria, configurando una silueta de contorno ahusado. Los ojos, hundidos en las cuencas orbitales, se dirigen anhelantes a la desnuda cruz que originalmente portaba en la mano izquierda, al par que la diestra se contrae sobre el pecho, como signo de sincero arrepentimiento. La túnica y el manto están pródigamente estofados en oro con motivos vegetales y florales sobre fondo rojo.

El arqueamiento de la imagen de Santa Rosalía (mide 1,50 ms. de alto) se produce hacia la derecha, en actitud contrapuesta a la de la Magdalena, pues en este caso se optó por elevar el pie izquierdo. Su composición resulta en general más aplomada, de líneas más abiertas, como producto de no cruzar el manto por el frente de la figura, sino

cayendo en cascada por el lado izquierdo, mientras que se recoge en el antebrazo derecho con abundante drapeado. La Santa palermitana, aunque comparte el carácter penitente y eremítico de la anterior, ha sido concebida por Duque Cornejo con menor acento dramático, abrazando una cruz hoy desaparecida. Realmente suntuoso es el estofado del manto rojo y la túnica de tonalidad verde agua.

Por su parte, la escultura en madera policromada de San Felipe Neri (mide 1,70 ms. de alto) fue trasladada al convento de Santa Isabel, tras el establecimiento en dicho cenobio de la Congregación de Madres Filipenses Hijas de María Dolorosa, fundada en 1865

por el Padre Francisco Jerónimo García Tejero y la Venerable Madre Dolores Márquez Romero de Onoro<sup>19</sup>. Allí es venerada en un retablo barroco, instalado en el lado del Evangelio del crucero.

Duque Cornejo representó la Apoteosis de este Santo florentino, canonizado el 12 de mayo de 1622 junto con los españoles Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier e Isidro Labrador; de ahí que figure arrodillado sobre un cúmulo de nubes, con la cabeza alzada hacia los cielos, y



Pedro Duque Cornejo. Santa Rosalía. 1711.  
Iglesia de San Alberto.

los brazos abiertos describiendo una efectista diagonal. Como sacerdote secular viste sotana y manteo negros, cuya aparente monotonía cromática queda eficazmente aliviada por un discreto estofado a base de rayas horizontales y espigadas; dicho manteo cae desplegado por la espalda, recogiénose en banderola sobre el hombro izquierdo. El apasionado rostro de San Felipe, surcado de arrugas y ennoblecido por una barba corta y cana, parece reflejar su conocido lema "*De excelso misit ignem in ossibus meis*" ("Del cielo procede el fuego que anida en mis huesos").

Estas tres esculturas, que hasta ahora habían pasado prácticamente desapercibidas para los historiadores del arte, vienen a engrosar el ya de por sí profuso catálogo de Pedro Duque Cornejo (1678-1757). Se encuentran entre las primeras obras conservadas de este artista sevillano, ejecutadas en 1711, cuando tenía 33 años. Los filipenses deben añadirse a la nutrida nómina de congregaciones y órdenes religiosas que le hicieron encargos a lo largo de su dilatada trayectoria profesional, caso de los jesuitas, agustinos, hospitalarios de San Juan de Dios o cartujos.

## NOTAS

1 ESPINOSA Y CÁRCCEL, Antonio María: *Continuación de los Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. Madrid, 1796 (reimpresión Sevilla, 1988), pp. 452-453; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N. M.L. y M.H. ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1839, pp. 176-177 y 423-424; MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy*

*Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. T. I. Sevilla, 1887, p. 89; FERNÁNDEZ, Cayetano: *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Su Historia, Instituciones, Particularidades y Biblioteca Oratoriana*. Sevilla, 1894, p. 34.

2 CARO QUESADA, María Josefa Salud: "Jerónimo Balbás en Sevilla" en *Arrio*, n° 0. Sevilla, 1988, pp. 65-66 y 73-74; IDEM: *Noticias de Escultura (1700-1720)*. Sevilla, 1992, pp. 20-21.

- 3 GÓMEZ PIÑOL, Emilio: "Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México" en *Temas de Estética y Arte*. T. II. Sevilla, 1988, pp. 105-109; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y Guillermo TOVAR DE TERESA: "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México" en *Atrio*, n° 3. Sevilla, 1991, p. 85; RODA PEÑA, José: "Retablos y esculturas en las Capillas Sacramentales hispalenses del siglo XVIII" en *Isidorianum*, n° 3. Sevilla, 1993, pp. 187-189.
- 4 CEÁNBERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. II. Madrid, 1800, p. 25; MATUTE, Justino: "Adiciones y correcciones al Tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz, aumentadas nuevamente" en *Archivo Hispalense*. T. III. Sevilla, 1887, p. 387.
- 5 RODA PEÑA, José: "La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla" en *Actas del I Simposio Nacional de Imagenaría*. Sevilla, 1995 (en prensa).
- 6 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística de Sevilla*. Sevilla, 1844 (reimpresión Sevilla, 1973), p. 171.
- 7 FERNÁNDEZ, Cayetano: *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla...* Op. cit., pp. 90-92; González de León, en su *Noticia Artística de Sevilla*, op. cit., p. 226, fecha el retablo en 1834.
- 8 VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla, 1872 (reimpresión Sevilla, 1994), p. 583; FERNÁNDEZ, Cayetano: *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla...* Op. cit., p. 91. "En su testero se veía media bomba, con cerco de caña dorada, que mandó poner allí el Prepósito D. Rafael del Rey, para memoria del destrozo que causó en el propio lugar y en el retablo, en 29 de julio de 1843, cuando el General Van Halen bombardeó la ciudad".
- 9 TÜRKS, Paul: Felipe Neri. *El fuego de la Alegría*. Sevilla, 1992, p. 207-8; RODA PEÑA, José: *Iglesia de San Alberto*. Padres Filipenses. Sevilla, 1993. Se trata de un tríptico conmemorativo del primer centenario de la propiedad de la iglesia de San Alberto por parte de la Congregación oratoriana.
- 10 TÜRKS, Paul: *Felipe Neri. El fuego de la Alegría*. Sevilla, 1992, p. 207.

---

## NUEVOS APORTES A LA OBRA DEL ARQUITECTO PEDRO DE SILVA

Esteban MIRA CABALLOS

Fernando DE LA VILLA NOGALES

---

Como es bien sabido en la segunda mitad del siglo XVIII se generó en todo el antiguo reino de Sevilla un movimiento arquitectónico sin precedentes motivado por factores de diversa índole, a saber: la riqueza de la diócesis sevillana, los numerosos desastres naturales que ocurrieron desde mediados de la centuria, y, finalmente, el gran aumento que experimentó la población y que trajo consigo la necesidad de ampliar numerosos templos parroquiales. En este marco florecieron artífices de gran talento como Diego Antonio Díaz, los Figueroa y Pedro de Silva entre otros. Precisamente este último artista fue uno de los arquitectos que más destacaron en la diócesis sevillana, pues, en palabras de

Teodoro Falcón, «fue un arquitecto excepcional» que tuvo la suerte de vivir «en una época también excepcional». Como es bien sabido Pedro de Silva ostentó desde 1756 el cargo de maestro mayor de obras del Arzobispado de Sevilla, puesto que ocupó durante 26 años, participando así en muchos de los trabajos que se realizaron por esas fechas en la diócesis hispalense.

Sin embargo, todavía en la actualidad no está aclarada la verdadera dimensión de este arquitecto incrementándose, a medida que avanzan las investigaciones, el catálogo de obras de este arquitecto.

En estas líneas queremos contribuir a su estudio con la documentación de dos nuevas labo-

res de gran envergadura: la primera de ellas es la obra de ampliación de las naves laterales de la iglesia de San Pedro de Carmona así como la cúpula nueva del crucero. Y la segunda, las trazas de la capilla del Sagrario del mencionado templo parroquial.

En cuanto a las obras de ampliación de la iglesia de San Pedro de Carmona sabemos que ya a principios del siglo XVIII, debido al aumento demográfico de la collación de extramuros, se hacían gestiones encaminadas a facilitar una futura ampliación de las naves colaterales. Concretamente en 1724, tras un largo pleito, se «expropió» la capilla del Sagrario a la familia Pérez, que ostentaban el patronazgo desde el siglo XVI, para ser demolida con vistas a la ampliación del templo parroquial<sup>4</sup>. No obstante, hasta el 7 de julio de 1760 no se consiguió la licencia del cabildo de la ciudad para llevar a efecto las obras<sup>5</sup>.

Estas eran las únicas referencias que se tenían sobre la ampliación dieciochesca de la iglesia de San Pedro sin que hasta la fecha se tuviesen más noticias sobre los arquitectos que participaron en su diseño y construcción.

A la luz del documento presentado en el apéndice I sabemos que la obra fue trazada, dirigida y visitada por Pedro de Silva, siendo en cambio ejecutadas por el alarife -al parecer carmonense- Esteban de Paredes. En 1762 continuaban las obras en las naves colaterales y cúpulas ya que, tras el reconocimiento que realizó Pedro de Silva el 9 de febrero de 1762, éste declaró que se necesitaban nada menos que 106.000 reales de vellón para finalizar la obra<sup>6</sup>. Dicha cantidad fue obtenida de los fondos del diezmo, depositándose en el administrador de las obras, don Manuel del Raxo, que a la sazón eran el cura más antiguo de la parroquia. Según declararon expresamente sus responsables las labores consistieron «en nueva capilla mayor y naves colaterales que, según papel firmado por Esteban de Paredes, maestro alarife que la ejecuta, se halla en estado de asentar la cornisa exterior y con la prevención de materiales para ella y para la media naranja y la mayor parte de las maderas para su techumbre<sup>7</sup>». En la década de los setenta todavía se continuaba la labor en la cúpula del crucero cuya linterna fue realizada,

en 1776, por el alarife carmonense José Acevedo, bajo la supervisión de Antonio de Figueroa<sup>8</sup>.

Más interesante aún es el aporte referente a la capilla del Sagrario pues no debemos olvidar que se trata, en palabras de Hernández Díaz, de «uno de los conjuntos más ricos que ofrece el arte sevillano y donde puede estudiarse el ambiente estético y los elementos de todo tipo que produjo el último cuarto del siglo que nos ocupa<sup>9</sup>». La capilla en cuestión ha sido considerada desde hace décadas como obra probable de Ambrosio de Figueroa, hipótesis que debemos rechazar a la luz del documento presentado en el apéndice II.

Así, en un cabildo de la hermandad Sacramental celebrado el 16 de julio de 1763 bajo la presencia del hermano mayor y presbítero, don Juan de Aguilera y Sala, y en presencia del escribano público Diego de Piedrabuena, los hermanos declararon haber recibido licencia del vicario general el 13 de julio de 1763 «para fabricar en dicha iglesia capilla decente para poner el Sagrario<sup>10</sup>». Igualmente los miembros de la cofradía dejaron bien claro que la obra se haría bajo las trazas del artífice Pedro de Silva, como bien se pone de manifiesto en el párrafo que reproducimos a continuación:

«Con condición de que *ha de ser arreglada a visita que hizo Pedro de Silva*, maestro mayor de obras y que esta cofradía otorgase escritura en forma, obligándose a concluir y hacer dicha obra de capilla de Sagrario al mismo tiempo que se hace y finaliza la obra de que se está trabajando de ampliación de la fábrica referida parroquial del Señor San Pedro...En esta atención todos los nominados hermanos... a voz de hermandad otorgaron que se obligan a hacer la enunciada capilla nueva de Sagrario de dicha iglesia ajustada y arreglada a la visita que ejecutó el referido maestro Pedro de Silva y hacerla y finalizarla al mismo tiempo que se concluyere la obra principal de ampliación de la fábrica de la misma parroquia...»<sup>11</sup>

Así, pues, pese a que el documento presentado por nosotros es un cabildo de la hermandad Sacramental y no el contrato con el artista -documento mucho más fiable que de momento no se ha localizado- es casi seguro que la dirección de las obras corrieron a cargo de Pedro de Silva. La

construcción de la nueva capilla del Sagrario se inició el 16 de agosto de 1763, siguiendo un modelo de planta circular con hornacinas abiertas en los paramentos, recordando la solución dada por Leonardo de Figueroa en la planta de la sevillana iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla<sup>12</sup>. Sin duda, el patriarca de la familia Figueroa no sólo debió influir en su hijo Ambrosio sino también en otros arquitectos de la época como Pedro de Silva, hecho que era lógico dada su pertenencia a la escuela sevillana. De manera que Pedro de Silva, que tan sólo dos años antes había trazado la capilla Sacramental de la iglesia de Santiago de Ecija<sup>13</sup> de planta cuadrada utilizó en esta de San Pedro de Carmona una planta circular de un barroquismo mucho más intenso.

Sin embargo las tareas se prolongaron durante varias décadas, siendo probable que en estos años posteriores trabajasen otros artistas y entre ellos el propio Ambrosio de Figueroa quien al parecer fue el que ideó el programa iconográfico de la capilla<sup>14</sup>. Como en el caso de la capilla Sacramental de la iglesia de Santiago de Ecija, Ambrosio de Figueroa debió tener una importante participación en las labores de construcción de ésta de San Pedro pues a la sazón era normal que obras de tanta envergadura en las que se empleaban varios años o incluso varias décadas en su realización pasasen por las manos de diversos maestros.

En definitiva, creemos que hemos aportado datos suficientes para atribuir a Pedro de Silva tanto las obras de ampliación de la iglesia de San Pedro de Carmona como el diseño de la capilla Sacramental del mismo templo, rebatiendo, pues, la hipótesis que se sostenía hasta la fecha de que la capilla Sacramental de la iglesia de San Pedro de Carmona se debía a Ambrosio de Figueroa.

#### APÉNDICE I

Obras de Pedro de Silva en las naves laterales y cúpula del crucero de la iglesia de San Pedro de Carmona, 10 de febrero de 1761

«Parece que por parte de esta fábrica se han seguido autos en el tribunal del señor provisor sobre el secuestro y embargo de las cuartas partes del diezmo

para la obra de extensión que necesitaba esta iglesia por lo corto de su situación y crecido número del vecindario de su feligresía.

Y habiéndose hecho reconocimiento y aprecio por don Pedro de Silva, Maestro Mayor de Fabricas, en ciento y seis mil reales de que se dio traslado al procurador mayor del cabildo de la Santa Iglesia de cuya orden se hizo según la visita por el mismo maestro de que dio escrito de autos con las condiciones y forma de su práctica, y vistos los autos por dicho señor provisor se proveyó uno en diez de febrero de mil setecientos sesenta y uno por el cual mandó se hiciese la referida obra concurriendo a su costo esta fábrica con la cuarta parte excediendo de la cantidad de dos mil ducados con que había ofrecido concurrir y que se secuestrasen la de dichos diezmos y para el manejo y cuidado de ellos se nombró por dicho señor a pedimiento de la parte de dicho cabildo al licenciado don Manuel del Raxo, cura más antiguo de esta iglesia, por quien se otorgó escritura de obligación en forma y en su cumplimiento se le despachó el correspondiente título de administrador en treinta de marzo de mil setecientos sesenta y dos ante Diego José de Arze, notario oficial mayor de la jurídica, en cuya consecuencia se está ejecutando la dicha obra que consiste en nueva capilla mayor y naves colaterales que según papel firmado de Esteban Paredes, maestro de alarife que la ejecuta se halla en estado de asentar la cornisa exterior y con la prevención de materiales para ella y para la media naranja y la mayor parte de las maderas para su techumbre y el más de la mitad de su estado para toda la cual y en fuerza del contingente con que debe contribuir esta fábrica se han entregado por el presente mayordomo al referido licenciado don Manuel del Raxo treinta mil reales de vellón de que dio recibo en treinta de septiembre de mil setecientos sesenta y tres en cuya virtud se abonan y tendrán presentes, para que concluya y liquidada la cuenta de su total importe en el caso de no haber en él se reintegre esta fábrica de lo que hubiere suplido del caudal de dichas cuartas partes».

(A.P.S.P.C. Libro de fábrica N° 13)

#### APÉNDICE II

Cabildo de la hermandad Sacramental de la iglesia de San Pedro de Carmona en la que se acuerda la visita de Pedro de Silva a las obras de la capilla nueva, Carmona, 16 de julio de 1763.

«En la ciudad de Carmona, a diez y seis de julio

año de mil setecientos y sesenta y tres, por medio de campanilla tañida por las calles según estilo se juntaron en la iglesia parroquial del Señor San Pedro de este pueblo don José García Jurado, cura y vice-beneficiado de la misma iglesia, don Francisco de Aguilera y Sala, presbítero hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento sita en dicha iglesia, don José Navarro, Alonso Barrera, alcaldes de ella, don Pedro Martínez de Tejada, don Manuel Antonio Raxo, don Jerónimo Bravo Barrasa, don José Chamorro Maestre y don Lorenzo Alcaide, presbíteros, don Pedro Francisco Raxo, don Marcos Bravo Barrasa, don Manuel Gómez Flores, Juan Pacheco, Juan Escribano, José de los Reyes, Juan Zapata, Juan Portillo, Cristóbal Maqueda, José Pérez, Manuel Domínguez, Diego Barrera, Antoni Carrero, Nicolás del Valle, Melchor Guerrero, Antón Bohórquez, Domingo Rodríguez, todos de este vecindario que expresaron ser hermanos de la enunciada cofradía del Santísimo del Señor San Pedro y presidiendo este cabildo dicho don José García por ante mí el escribano y testigos dijeron: Que habiendo la referida hermandad acordado fabricar en dicha iglesia capilla decente para poner el sagrario destinando a este propósito caudal existente más que adquiriese limosnas de dinero y materiales ofrecidas por distintas personas y con la calidad de no enajenar ni gravar finca alguna a solicitud de dicho don Francisco Aguilera hermano mayor se han practicada varias diligencias por conseguir la licencia necesaria del señor provisor, vicario general de este Arzobispado de Sevilla, últimamente en trece del mes corriente su señoría dicho señor provisor se había servido conceder la tal licencia para que se haga la expresada capilla con condición de que ha de ser arreglada a visita que hizo Pedro de Silva, maestro mayor de obras y que esta cofradía otorgase escritura en forma obligándose a concluir y hacer dicha obra de capilla de sagrario al mismo tiempo que se hace y finaliza la obra en que se está trabajando de ampliación de la fábrica de la referida parroquial del señor San

Pedro cuya escritura hecha se ratificará y llevará copia para aprobarla sobre lo que se expidió despacho en el propio día trece de este mes refrendado de don Diego José de Arce notario.

En esta atención todos los nominados hermanos prestando como prestan en forma caución de rato grato por los demás individuos que hoy son y en adelante fueren de la expresada cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquial del Señor San Pedro a voz de hermandad otorgaron que se obligan a hacer la enunciada capilla nueva de sagrario de dicha iglesia ajustada y arreglada a la visita que ejecutó el referido maestro Pedro de Silva y hacerla y finalizarla al mismo tiempo que se concluyere la obra principal de ampliación de la fábrica de la misma parroquia. En este estado dijeron también que en igual modo y bajo de la explicada caución aprueban, confirman y ratifican la obligación que llevan hecha de hacer dicha capilla con arreglo a la visita del nominado Pedro de Silva y de hacerla y finalizarla al mismo tiempo que se concluya la obra de ampliación de fábrica de dicha iglesia del Señor San Pedro.

Al cumplimiento y observancia de lo que va expuesto obligan los bienes, renta y efectos de la mencionada hermandad, presente y futuro. Consienten que a ella se la apremie solamente con esta escritura y juramento de parte interesada en que difieren la prueba necesaria por sentencia pasada en cosa juzgada y para su ejecución confieren poder a las justicias competentes. Renuncian todas las leyes, derechos y fueron que a la expresada cofradía favorecen y la que prohíbe general renunciación. En cuyo testimonio así lo dijeron y otorgaron estando en dicha iglesia parroquial del Señor San Pedro. Firman los que saben y por los que dijeron no saber y a su ruego, siéndolo Alonso Ruíz Bravo, don Miguel Roales y Francisco de la Barrera, vecinos de esta ciudad, doy fe de conocimiento de los otorgantes». (Escribanía de Diego Piedrabuena, 1763, ff. 270-271v)

## NOTAS

- 1 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Pedro de Silva*. Sevilla, Arte Hispalense, 1979, pp. 1619.
- 2 *IBIDEM*, p. 9.
- 3 Entre las publicaciones más recientes puede verse GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio: «Restauración de la armadura de la iglesia de Santa María de la Oliva de Salteras por el arquitecto Pedro de Sil-

va», *Atrio*, N° 3, Sevilla, 1991, pp. 141-146. VILLA NOGALES, Fernando de la y Esteban MIRA CABALLOS: *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla (S. XVI al XVIII)*. Sevilla, Gandolfo, 1993, pp. 34-35 y 39. Una especial importancia tiene la reciente obra de Francisco Ollero por las numerosas informaciones

- inéditas que presenta sobre la vida y obra del maestro Silva. OLLERO LOBATO, Francisco: *Noticias de arquitectura (1761-1780)*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1994, pp. 416-446.
- 4 Véase nuestro trabajo: «La antigua capilla del Sagrario en la parroquia de San Pedro de Carmona», *Archivo Hispalense*, T. LXXIV, N. 226. Sevilla, 1991, p. 180.
- 5 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, Antonio SANCHO CORBACHO Y Francisco COLLANTES DE TERÁN: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, T. II. Sevilla, 1943, pp 85 y 189
- 6 Véase el apéndice I.
- 7 *IBIDEM*
- 8 VILLA NOGALES: *Documentos inéditos...*, pp. 13-14.
- 9 HERNÁNDEZ DÍAZ: *Ob. Cit.*, p. 85.
- 10 Véase el apéndice II.
- 11 *IBIDEM*.
- 12 ARENILLAS, Juan Antonio: *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla, Colección Arte Hispalense, 1993, p. 55.
- 13 FALCÓN MÁRQUEZ: *Ob. Cit.*, pp. 84-85.
- 14 ARENILLAS: *Ob. Cit.*, pp. 55-56.

---

## SOBRE EL ORIGEN Y ESTABLECIMIENTO DEL TALLER DE CERÁMICA ARTÍSTICA "MENSAQUE" EN SEVILLA

José María SÁNCHEZ CORTEGANA

El apellido Mensaque en Sevilla aparece vinculado a la fabricación de cerámica artística de alta calidad, tanto en la producción de paneles de azulejos pintados como de vajillas de mesa y objetos ornamentales.

La importancia de su industria, ampliamente reconocida por la historiografía actual, ha radicado no sólo en el gran número y calidad plástica de sus obras conservadas, sino en haber sido uno de los talleres protagonista del resurgir de la cerámica artística sevillana en la 2ª mitad del siglo XIX.

La fábrica Mensaque, como producción industrial, nace en 1880 en la calle San Jacinto de Triana; propiedad de los hermanos Enrique y José Mensaque. No obstante, su consolidación definitiva se produce nueve años después, en 1889, al establecer compañía con Dº Fernando Soto y González; naciendo la firma Mensaque y Soto (Gestoso, 1904: 356.57).

Mensaque y Soto pretendió compaginar los nuevos avances tecnológicos aparecidos en el campo de la cerámica con técnicas y repertorio tradicionales, destacando en este aspecto la

estrecha colaboración que este taller mantuvo con el erudito e historiador Dº José Gestoso Pérez quien, a través de su labor de investigación histórica, les documentó y al mismo tiempo les facilitó dibujos y motivos para sus realizaciones.

Mensaque y Soto desarrolló una producción de carácter «autóctono», inspirada el pasado musulmán y mudéjar de la ciudad, rivalizando y presentándose como alternativa de los productos de la Cartuja, basados en modelos franceses e ingleses. En este sentido, participó de la corriente estética post-romántica que iban imponiéndose en los círculos artístico de la ciudad.

No obstante, antes del comienzo de esta producción a escala industrial, ya se conocía la presencia del apellido Mensaque en Sevilla, aunque, hasta el momento presente, no se contaba con datos explícitos sobre su establecimiento, habiéndose venido especulando en torno a la segunda mitad del siglo XIX.

Rafael Domenech, en su libro «Azulejo sevillano», ofrece como primer dato conocido de la presencia del apellido Mensaque en la ciudad,

un documento de 1860 en que se nombra a un tal José Mensaque García como dueño de una cacharrería en la calle Duende en Triana; al tiempo que comenta la existencia de un tejatillo llamado «del francés», propiedad de un tal Miguel Mensaque.

La aparición del documento que sirve de base a esta miscelánea nos permite retrotraer la presencia del apellido Mensaque, relacionado con productos cerámicos, al menos a los años iniciales de este siglo XIX.

Se trata de una carta de compra/venta, fechada el 13 de octubre de 1802, en la que se cita a un tal Manuel Mensaque, fabricante de ladrillos residente en Triana, como comprador de unas casas-hornos de cocer loza, situadas en la calle de la Rosa, en el citado arrabal. Actúa como vendedor el platero Juan Aparicio, en nombre D<sup>o</sup> Isabel y D<sup>o</sup> Ángeles de Rivera, su mujer y hermana; y el precio de adquisición del inmueble se fijó en la cantidad de 11.000 reales de vellón; advirtiéndose de la existencia de un tributo perpetuo que sobre las casas poseía la Hermandad Sacramental de la Iglesia Parroquial de Santa Ana y que ascendía a 406 reales de vellón al año.

La transcripción literal de la citada carta de compraventa es esta:

D<sup>o</sup>. Juan de Aparicio artista platero vecino de esta ciudad en el barrio y collación del Sagrario de la Santa Iglesia de ella, como marido y conjunta persona de Doña Isabel de Rivera y Doña Angeles de Rivera su hermana, del propio vecindario, y estado honesto mayor de 25 años, hijas y herederas legítimas de D<sup>o</sup>. Antonio de Rivera, su padre difunto, de nuestro grado, libre, buena y espontanea voluntad, como ciertos, seguros, sabedores y bien informados que somos y nos hallamos del derecho y acción que nos compete, y de lo que en el presente caso debemos hacer por haberlo bien mirado, examinado y meditado según corresponde para el mejor acierto en deliberarlo del mejor modo que podemos, más valido firme y subsistente, sea y por derecho lugar haya, OTORGAMOS en favor de D<sup>o</sup>. Manuel Mensaquez, fabricante de ladrillos, vecino extramuros de esta ciudad en el barrio de Triana que, cada uno de nos en voz y representación de su personalidad, acción y derecho, le vendemos, cedemos, renunciarnos,

traspasamos y damos en venta real para el mismo, sus hijos y herederos y demás personas que legítimamente en la suya y sus acciones por cualquier causa o razón legítima representaren, unas casas hornos de cocer loza sitas en el dicho barrio de Triana, en la calle de la Rosa, en la acera de mano izquierda entrando por la calle de Santo Domingo, linde por la derecha con la calle del Duende, por la izquierda con casas de Juan Rodríguez y por la espalda con otras que quedaron por fallecimiento de D<sup>o</sup>. Matías de Soto Sánchez, procurador que fue del propio vecindario, cuya finca es la misma que teniendo sobre ella un tributo la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Iglesia Parroquial de Sra. Santa Ana de esta ciudad por habérselo dejado Juan Zardo e Inés Canela a quienes pertenecían, importante 1500 maravedís anuales con cierta distribución para invertirlos, pagaba dicho censo D<sup>o</sup>. Pedro Ignacio Delgado, como administrador de los bienes de Doña Juana de Fuentes, y por haber dejado de hacerlo en muchos años, adeudándose por esta razón crecida cantidad de reales, ejecutó la Hermandad para cobranza de ellos, hasta que seguidos los autos formados en su razón y substanciados conforme a derecho, le fue adjudicada in solutum por cuenta del principal, réditos y costas con el cargo de otro tributo de 73 reales y 18 maravedís vellón de tributo al convento de Religiosas de Ntra. Sra. del Socorro de esta misma ciudad, y hecha la competente liquidación se devolvió el sobrante al nominado administrador y la Hermandad tomó posesión de la finca, quedando por este orden dueña de ella, después de lo cual las reedificó y por motivos que a ello le estimularon, en Cabildo general que se celebró en 5 de diciembre del año pasado de 1784, en vista de cierto memorial que el nominado D<sup>o</sup>. Antonio de Rivera y Ascona, padre de los otorgantes, presentó solicitando tomarlas a tributo, acordó la Hermandad se verificase la insinuada dación, confiriendo para la practica de todas las diligencias concernientes hasta el otorgamiento de la escritura correspondiente, amplio poder y facultad a D<sup>o</sup>. Juan Tortolero, su mayordomo que era entonces: mediante lo cual y precedida la competente licencia judicial a que antecedieron las informaciones de necesidad y utilidad, el



nombrado mayordomo, usando de sus facultades y en nombre de la Hermandad, dió a tributo y censo perpetuo in ficiosis, al insinuado D<sup>o</sup>. Antonio de Rivera y Azcona, padre de los otorgantes, la casa aquí deslindada con todas sus anexidades, sin reserva alguna, libre de tributo, deuda, obligación e hipoteca, quedando a cargo de la Hermandad y el Mayordomo que en todo tiempo fuese de ella, caso que alguno tuviese pagarlo y satisfacerlo a quien lo hubiese de haber, sin que por esta razón el susodicho ni sus sucesores en la finca tuviesen que pagar cosa alguna, en cuyos tratos hizo la explicada dación en precio y venta anual por censo irredimible de 406 reales vellón de tributo perpetuo, con varias condiciones que aparecen de la escritura de dación aceptadas por el nominado D<sup>o</sup>. Antonio que se otorgó en los días 7 de mayo, 12 del mismo mes y 15 del de junio del año pasado de 1785 ante D<sup>o</sup>. Manuel Antonio de Zúñiga, escribano publico que fue de este número. Después hará tiempo de 14 años falleció el insinuado D<sup>o</sup>. Antonio bajo su testamento y última voluntad que otorgó ante D<sup>o</sup>. Manuel Montero de Espinosa y Colarte, escribano publico de este número, en el que instituyó y nombró por sus únicas y universales herederas a mi la nominada D<sup>a</sup>. Angela de Rivera y a la insinuada D<sup>a</sup>. Isabel de Rivera, mujer legítima de mi el otorgante, como sus hijas, mediante lo cual quedaron según los antecedentes relacionados, dueñas absolutas, señoras y poseedoras de las casas hornos aquí contenidas y deslindadas, con todas sus pertenencias y anexidades, libres, realengas y sin ninguna afección a deuda, tributo, obligación, capellanía ni otra responsabilidad alguna como se comprueba de la fe de cabildo que aquí se inserta, y dice así:

Aquí la fe de cabildo.

Y en cumplimiento de una de las condiciones contenidas en la mencionada escritura de dación reducida a que siempre que se tratase de enajenar la finca expresada se halla de dar cuenta al mayordomo que por tiempo fuere de la insinuada hermandad, para que si a esta le acomode, sea preferida a otro cualquier interesado, por el tanto

dimos aviso a D<sup>o</sup>. Francisco de Paula González y Roxas, mayordomo de gobierno que era de la dicha Hermandad, en el día 13 de mayo del corriente año, noticiándole esta venta y la necesidad que exigía su consentimiento para efectuarla, a que contestó con oficio de 14 del propio mes no tener reparo en que se verificase con el cargo del indicado tributo y bajo las mismas condiciones de su imposición, según del mismo aparece, que aquí se inserta y es como sigue:

Aquí la fe de Cabildo (digo) la carta de pago.

De cuya finca aquí deslindada, con todas sus anexidades, entradas, salidas, usos, costumbres, derechos y servidumbres, sin reservación de cosa alguna, pueda gozar y poseer, goce y posea el nominado D<sup>o</sup>. Manuel Mensaquez y sus legítimos representantes desde este día en adelante perpetuamente, para siempre jamas, en consecuencia de esta venta que le hacemos con precio liquido de 11000 reales de vellón, que el susodicho nos da paga y entrega ahora de presente, de que yo el infrascrito escribano publico doy fe, porque en mi presencia y de los testigos de esta carta, el nominado D<sup>o</sup>. Manuel Mensaquez dió y entregó a los nominados otorgantes los insinuados 11000 reales de vellón en varias monedas de oro y plata que los compusieron, se contaron, hallaron cavales y recogieron en su poder, de que nos los referidos nos damos por pagados y satisfechos a nuestra voluntad y damos al comprador la mas bastante y cumplida carta de pago, que a su resguardo y seguridad convenga; y así mismo se la vendemos con el cargo de reconocer y pagar a la citada hermandad Sacramental de la Iglesia Parroquial de Sra. Santa Ana los mencionados 406 reales de vellón de venta y tributo perpetuo anual y de guardar las condiciones de que consta la escritura de imposición, y especialmente la que va manifestada y consta del oficio preinserto. Y declaro que el justo precio y valor de las explicadas casas son solamente los 11000 reales de vellón que por ellas hemos percibido y que no valen mas, y caso que mas valgan del exceso en cualquier cantidad que sea hacemos al comprador gracia, donación, cesión y renunciación, entera, buena, pura, perfecta, acabada e irrevocable de

las que el derecho llama inter vivos con las insinuaciones competentes y renunciamos el derecho de la insinuación, quinientos sueldos y ordenamiento Real hecho en Cortes de Alcalá de Henares por el Sr. Rey D<sup>o</sup>. Alonso, con los cuatro años en ellas contenidos para rescindir los contratos y reducirlos a su justo valor, con las demás que del caso hablan para no valernos de ellas nunca jamás, y para desde este día en adelante perpetuamente y para siempre jamás otorgamos que nos desapoderamos, desistimos, apartamos y separamos del derecho, acción, uso dominio, recurso y señorío que a la indicada casa horno de cocer loza tuvimos y nos pertenece, y en todo ello apoderamos y entregamos al nominado comprador para que sea suyo propio y de quien su poder y causa hubiere, o en sus representaciones, personalidades y acciones legítimamente recayere, y como tal la pueda vender, ceder, renunciar, dar, donar, tributar, hipotecar, permutar y disponer de ella a su voluntad, como de alhaja suya propia comprada con su dinero, habida y adquirida con justo y debido título como esta lo es, en señal de lo cual para el más bastante de adquisición le otorgo esta escritura de venta y enajenación pública, para que a virtud de ella gane y le sea dada con autoridad judicial o sin ella la posesión real de dicha finca, corporal o civilmente y en el interin que no la tomare nos constituimos por sus inquilinos tenedores y precareos poseedores, para dársela siempre y cuando nos la pidiere, la cual ganaran y les será dada nuevamente cuantas veces la necesitare con solo este documento y sin necesidad de otro alguno, aunque se requiera. Y a la visión, seguridad y saneamiento de esta venta en cumplida forma nos obligamos con los demás nuestros bienes y rentas en tal manera que el dicho D<sup>o</sup>. Manuel Mensaque y sus sucesores gozarán, poseerán y disfrutarán la insinuada casa horno de cocer loza aquí deslindada quieta y pacíficamente, sin contradicción de persona alguna y si sobre ello pleitos o demandas se le movieren y costos se le recrecieren, luego que nos conste o a nuestros representantes, dentro de los tres días primeros de como seamos citados saldremos a la voz y defensa de todos ellos y los seguiremos a nuestra propia costa por todos sus trasmites, recursos y sentencias hasta fenecerlos y restituir íntegramente

al Mensaque o a los suyos a la posesión que antes tenían, aunque haya pasado a tercero asiedores. Pero si así no se verificase por que la casa o parte de ella fuere declarada a favor de algún legítimo interesado, luego de como se realizase el defato de saneamiento, devolveremos al Mensaquez o sus sucesores el precio de esta venta o respectiva parte, con más los costos, daños y perjuicios que se le hayan originado y más aumento que la finca tuviere, todo ello en esta ciudad llanamente y sin pleito en una sola paga puesto de nuestra costa y riesgo en las casas de su morada, en la misma especie de moneda metálica de plata y oro que lo hemos recibido, por que consentimos se nos pueda ejecutar en virtud de esta escritura y el juramento de quien sea parte actura (sic) legitimado para ello, sin otra prueba aunque se requiera, de que le relevamos. Y yo el nominado D<sup>o</sup>. Manuel Mensaques que presente fui al otorgamiento de esta escritura, habiéndola oído y entendido toda ella desde su principio a fin otorgo que la acepto entera y cumplidamente, y en su consecuencia recibo compradas a los nominados vendedores las casas horno de cocer loza en esta escritura deslindadas en el precio designado, y a más con el cargo de reconocer y pagar anualmente a la Hermandad Sacramental de la Iglesia Parroquia de Sra. Santa Ana de Triana los 406 reales de vellón que sobre ella están impuestos y situados, y a guardar y cumplir todas y cada una de las condiciones con que se impuso y situó, de que declaro soy sabedor y en especial la de preferir a la Hermandad en caso de enajenarla en la forma prescrita, obligándome en debida forma a sacar en paz y salvo de todo ello a los nominados vendedores y sus sucesores de la responsabilidad, gravamen y cargo del explicado tributo y sus condiciones. Y a la paga, firmeza y cumplimiento de cuanto aquí se contiene, que todos los otorgantes recibimos por sentencia definitiva de juez competente, consentida y pasada en autoridad de cosa juzgada. Obligamos nuestros bienes y rentas presentes y futuros con poderío a justicias competentes, contrato ejecutorio y renunciación de las leyes de nuestro favor en forma, e yo la dicha D<sup>o</sup>. Angela de Rivera renuncio las del Emperador Gestionan, el Velezano y demás del favor de las mujeres, de cuyo efecto fui advertida

por el infrascrito escribano y todos renunciamos la que prohíbe la general renunciación en forma. En testimonio de lo cual así lo otorgamos en Sevilla a 13 de octubre de 1802. Y los referidos a quienes yo el escribano doy fe conozco así lo dijeron, otorgaron, firmaron D<sup>o</sup>. Juan Aparicio, el comprador, y por D<sup>a</sup>. Angela de Rivera que manifestó no saber escribir lo hace a sus ruegos uno de los testigos que fueron D<sup>o</sup>. Rafael

Palomino, D<sup>o</sup>. Francisco María Mercier y D<sup>o</sup>. Blas Robles y Escudero, vecinos de esta ciudad.

Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla.  
Oficio n<sup>o</sup> 23.  
Legajo n<sup>o</sup>: 16.495.  
Año: 1802.  
Folios: 389r / 397v.

## SANTIAGO SEBASTIÁN (1931-1995)

*En cierta ocasión Paul Valéry escribió que «queda de un hombre lo que hacen pensar su nombre y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración, de odio o de indiferencia». Cuando se extienda la triste noticia de la desaparición del profesor aragonés no será, precisamente, indiferencia lo que produzca en las mentes de quienes la reciban.*

*Hace veinte años los jóvenes licenciados que nos estrenábamos en la Historia del arte sabíamos de la existencia de una revista de iconología y simbolismo llamada Traza y Baza que, desde Palma de Mallorca y dirigida por Santiago Sebastián, introducía aires de renovación en la historiografía artística española. Acogida en un principio con desdén y hasta con sorna por la escuela formalista, en poco tiempo se impuso ante los que preferían ignorarla, significando un cambio de rumbo en la metodología nacional tradicional. Años después, los continuos Coloquios de la Fundación Universitaria Española, la creación del Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte de Vitoria y la actividad de sus discípulos Jesús González de Zárate y Pilar Pedraza son buena prueba de los frutos producidos por las ideas de aquella sencilla, interesante e innovadora revista.*

*Discípulo de don Diego Angulo, trabajó en el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en la Universidad de Heidelberg con Erwin Palm y en la de Yale con George Kubler. Tras pasar varios años como profesor de la Universidad del Valle de Cauca en Cali (Colombia) donde nacieron sus cuatro hijos, a su regreso a la patria Santiago Sebastián se convirtió en el principal americanista español después de Angulo y Marco Dorta, enseñando sucesivamente en las Universidades de Barcelona, Palma de Mallorca, Córdoba y Valencia. No obstante, sus frecuentes cursos en la Universidad Nacional Autónoma de México y su participación en casi todos los Coloquios del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM aleccionaron a distintas generaciones de estudiosos y estudiantes mexicanos, que pueden considerarse también discípulos suyos.*

*Trabajador infatigable, su profusa producción bibliográfica será objeto de consulta no sólo por los que estudien el Renacimiento y Barroco en España y América sino también por los medievalistas a quienes dedicó un par de obras en las que editó los textos preciosos de Durandus y el Fisiólogo atribuido a San Epifanio.*

*«Festina lente» era el «motto» flanqueando a la sierpe ensartada en una flecha que figuraba en el membrete de sus cartas de la Sociedad Española de Emblemática. Tan apasionado de los emblemas y jeroglíficos, hizo suyo el lema que Suetonio atribuyó al emperador Augusto, no dilatar nada, el despacio pero sin pausa goethiano que también practicó Leonardo. «Festina lente». Apresúrate lentamente. No dejes nada para mañana.*

*Finalmente, si hemos de dar una imagen cabal del profesor que se nos fue, ésta se resume brevemente en la de un humanista, un hombre generoso y bueno. Por desgracia, su vida llegó a su fin. Y toda su inmensa obra no nos consuela sino que extrañamos su presencia, pues como decía Ortega: «Cada hombre tiene una misión. Donde está mi pupila no está otra. Somos insustituibles. Somos necesarios.»*